(обложка и титул)

А.И.Демченко

ИЛЛЮЗИИ И АЛЛЮЗИИ

Мифопоэтика музыки о Революции

Исследование

(оборот титула)

Исследование доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств России А.И.Демченко посвящено отечественной музыке XX века, связанной с отображением истории освободительного движения в нашей стране и за её пределами. После краткого очерка становления данной тематики в предшествующие столетия обстоятельно раскрывается её развитие с конца XIX и до конца XX века. Рассмотрение осуществляется путём проблемного изучения наиболее значительного материала, принадлежащего различным жанрам и национальным школам.

Эволюция художественного процесса предстаёт как последование составляющих его этапов, и в рамках каждого отдельно взятого этапа выявляются ведущие тенденции, анализируемые на основе обобщающей характеристики группы произведений, наиболее типично выразивших соответствующий аспект. Через динамику взаимодействия и смены этих тенденций прослеживается развитие рассматриваемой сферы творчества в сопоставлениях с происходящим в других тематических разделах отечественной музыки.

Обзор историко-революционной музыки, сделанный в предельно компактной форме, дополнен разделом ***Personalia*** с группой аналитических очерков об отдельных примечательных произведениях данной тематики, а также двумя приложениями (Семантика революционной образности и Указатель произведений).

Уникальность предлагаемой книги состоит в том, что она впервые даёт целостное осмысление крупнейшего пласта отечественного искусства. Аксиологическая значимость данного проекта сопряжена с потребностью вернуть в исполнительскую практику ряд знаковых композиторских сочинений советской эпохи.

Оглавление

Введение.....4

Глава I. **Предыстория и 1920-е годы**…...……13

Глава II. **1930–1950-е годы**…….48

Глава III. **1960–1980-е годы**……81

Заключение…..……113

Personalia. **Аналитические очерки**…….124
Эмилиус Мелнгалис……124
Станислав Людкевич……..128
Николай Мясковский……..139
Сергей Прокофьев……...150
Дмитрий Шостакович…….159
Георгий Свиридов……...174
Сергей Слонимский…….204
Родион Щедрин……...223
Борис Тищенко……226
Олег Галахов……223
Марк Карминский……236
Карэн Хачатурян……..251
Елена Гохман……...254

Цитируемая литература……268

Приложение I. **Семантика революционной образности**……..274

Приложение II. **Указатель произведений**……290
Советские композиторы……290
Народное творчество……..396
Профессиональное творчество дооктябрьского периода……...417
Зарубежная музыка о революционных событиях в России……421

Моей матери,
Анне Ивановне Ивановой –
ровеснице Октября

Введение

В данном исследовании рассматривается широкий круг произведений отечественного музыкального искусства, охватывающих предысторию музыки о Революции (освободительная тематика дореволюционного прошлого) и непосредственно посвящённых данной теме (три русских революции начала XX века и Гражданская война). Понятие *отечественное музыкальное искусство* подразумевает материал в рамках того многонационального конгломерата, который в дореволюционные годы именовался Российской империей, а в последующем – СССР.

Употребляемые в названии книги термины означают в её контексте следующее: *иллюзия* – те надежды и чаяния, которые у большой части общества связывались с установлением коммунистического миропорядка; *аллюзии* – различные формы использования историко-революционной сюжетики для отображения актуальных процессов послеоктябрьской действительности, в том числе для воплощения идей свободолюбия и гуманности, в целях раскрытия оппозиционных настроений и критики господствующего государственного режима (так называемый эзопов язык).

Как известно, с точки зрения ресурсов подтекста музыкальное искусство не имеет себе равных. Композитор Э.Денисов на сей счёт высказался очень определённо: *«Музыка – это язык, которым мы говорим чаще всего то, что не можем, что не хотим или просто даже боимся сказать словом, и язык этот гораздо более широкий и гораздо о большем говорящий, чем любое слово»* [131, *3*].

Употребление лексемы *мифопоэтика* объясняется тем, что основными объектами данного исследования являются музыкальные произведения, значительные по своим художественным достоинствам и не имеющие ничего общего с конъюнктурой или пресловутым госзаказом. Этим же объясняется употребление слова *Революция* с прописной буквы, что также призвано подчеркнуть всеобъемлющий охват событий начала XX века и их конкретную принадлежность именно отечественной истории

Историко-революционной темой в прямом значении этого слова мы именуем то, что в искусстве отображает историю революционного движения, в том числе и за пределами России. В расширительном понимании в орбиту историко-революционной тематики втягивается и то, что в нашей стране существовало с незапамятных времён – по крайней мере, с момента появления

так называемых «разбойных» песен, песен вольницы и всего того в народном творчестве, что было связано с эпохами крестьянских бунтов, мятежей и восстаний.

В отечественном профессиональном художественном творчестве то был постепенно расширявшийся поток, имевший свою точку отсчёта от Радищева и поэзии декабристов. На свободу этот поток вырвался вместе с Октябрьской революцией, когда данная тема стала официально поощряемой. С тех пор и до конца 1980-х годов размах продуцирования в данной сфере приобрёл поистине невиданные масштабы.

Поскольку разработка историко-революционной тематики всемерно поддерживалась со стороны государства, то трудноисчислимый в количественном отношении вал опусов, естественно, содержал в себе массу преходящего, порой откровенно конъюнктурного (особенно заготавливаемого к «памятным датам»).

Наряду с этим, обращение к данной теме порождало и немало искреннего, подчас подлинно вдохновенного. Обычно это происходило, когда приливы интереса к историко-революционной тематике были продиктованы определёнными социальными импульсами, побуждавшими вновь и вновь обращаться к сюжетам давно прошедшего времени, причём воспроизведение подобных сюжетов приобретало характер параллелей к реалиям актуального бытия, осмысливаемого и художественно претворяемого посредством всевозможных аллюзий.

Понятием *историко-революционная музыка* обозначается раздел музыкального искусства, связанный с отображением истории освободительной борьбы. Это понятие находится в ряду аналогичных терминов, принятых в других областях искусствознания. Так, в литературоведении широко применяются словообразования типа *историко-революционная литература*, *историко-революционная проза*, *историко-революционная поэзия*, *историко-революционная драма* [53].

Распространённость подобных обозначений подтверждается тем, что они зафиксированы в заглавиях ряда изданий: «Современный историко-революционный роман» [113], «Историко-революционная драматургия на современном этапе» [33], «Историко-революционная книга для детей» [44], «Советская историко-революционная картина» [35], «Советский историко-революционный фильм» [42].

В музыковедении используются названия *историко-революционная опера*, *историко-революционный балет*, *историко-революционная симфония*, *историко-революционная оратория* и т.д. [45–50]. Естественно стремление обозначить сходным образом весь массив произведений рассматриваемой тематики – «Чешская революционная музыка межвоенного двадцатилетия» [101]. Наряду с обычно употребляемыми конструкциями типа *музыка, связанная с претворением историко-революционной темы*, в данной работе в целях удобства и краткости изложения вводится термин *историко-революционная музыка*.

Первая часть этого понятия (*историко-революционная* музыка), как правило, отмечает определённую хронологическую отдалённость воплощаемых событий от момента создания произведения. Но, кроме того, она несёт в себе и указание на историческую значительность этих событий.

Поэтому термин *историко-революционная музыка* правомерен и в отношении явлений, представляющих собой непосредственное отражение актуально происходящего. Таковы, например, песни Гражданской войны и отдельные произведения профессионального искусства 1920-х годов, возникшие как прямой отклик на события своего времени (например, балет С.Прокофьева «Стальной скок», Третья симфония Д.Шостаковича).

* * *

Основу советской историко-революционной музыки составляют произведения, отразившие историю освободительного движения в нашей стране. При этом вполне закономерно, что наибольшее внимание композиторов сосредоточено на кульминационных явлениях начала XX века, которыми стали Первая русская, Февральская и Октябрьская революции, Гражданская война.

Как принято это в исторической науке [23; 56], верхней границей эпохи коренных революционных преобразований в СССР считается середина 1930-х годов, когда завершился переход к социализму.

В творческой практике как революционные обычно трактуются те события данного этапа, в которых ещё значительна острота классовых столкновений (происходивших, например, в ходе коллективизации), и те созидательные процессы, которые по степени напряжённости и воодушевления напоминали о временах революционных битв.

Как и всему искусству нашей страны XX века, отечественной историко-революционной музыке были в полной мере присущи интернациональные черты. Лучшим свидетельством этого служит создание значительных произведений, претворяющих мотивы освободительной борьбы за рубежом (к примеру, в балетном жанре – «Пламя Парижа» Б.Асафьева, «Красный мак» Р.Глиэра, «Тропою грома» К.Караева, «Лауренсия» А.Крейна, «Спартак» А.Хачатуряна).

Становлению советской историко-революционной музыки предшествовал целый ряд явлений отечественного музыкального творчества, возникших в соприкосновении с освободительными идеями. Первая из крупных вех этой традиции – народные песни, связанные с повстанческим движением эпохи крестьянских войн XVII–XVIII веков.

Следующее из наиболее значительных явлений – революционный фольклор второй половины XIX столетия, отличавшийся богатством сюжетики и стилевых форм («Дубинушка», «Слушай!», «Есть на Волге утёс», «По духу братья мы с тобою» и т.д.). Тогда же впервые к открытому выражению освободительных идей поднимается профессиональное искусство («Борис Годунов» М.Мусоргского, «Псковитянка» Н.Римского-Корсакова, «Стенька Разин» А.Глазунова, «Завещание» Н.Лысенко).

Революционное движение, вступившее на рубеже XX века в завершающий этап, явилось сильнейшим импульсом разработки соответствующих образов и настроений. Исходным моментом становится чувство глубокой неудовлетворённости существующим миропорядком. Основное содержание связывается с идеей героического подъёма, которая претворяется преимущественно в патетико-романтическом плане. Яркое воплощение она получила в песнях пролетарской борьбы, которые оказывали всё более широкое воздействие на различные образцы профессионального искусства.

Начинается художественное освоение ключевой для рубежной эпохи проблемы взаимодействия старого и нового, причём идущее на смену былому всё чаще передаётся через бунтарские настроения и с интенсивным вовлечением интонаций революционной песенности. Итогом эволюции освободительной тематики в творчестве дооктябрьского периода стали две наиболее масштабные композиции первой половины 1910-х годов – «Латышский реквием» Э.Мелнгайлиса и симфония-кантата «Кавказ» С.Людкевича.

Таким образом, в эти годы несмотря на чрезвычайно стеснённые условия существования рассмотренная линия дала примечательные результаты и явилась важной предпосылкой того расцвета историко-революционной музыки, который начался после Октября.

Вступив с 1917 года в принципиально новый этап развития, музыкальное творчество, связанное с освободительной тематикой, прошло путь интенсивного развития, насыщенного настойчивыми исканиями и значительными достижениями. Оно представляет собой важный раздел отечественного искусства XX века, чрезвычайно большой по объёму, опирающийся на всё многообразие жанрово-композиционных типов и разновидностей, охватывающий всевозможные внутритематические грани и аспекты, которые, в свою очередь, представлены во множестве ракурсов и трактовок.

Для целого ряда композиторов историко-революционная тема стала важнейшей (так, с нею связано около четверти наследия Д.Шостаковича), даже определяющей (например, в творчестве В.Белого, Д.Васильева-Буглая, В.Губаренко, А.Давиденко, И.Дзержинского, А.Кастальского, Б.Кравченко, Ю.Мейтуса, А.Флярковского, А.Холминова, Б.Шехтера и др.), являясь для отдельных авторов стимулом создания их вершинных сочинений (Четвёртая симфония Л.Книппера, опера «Конец кровавого водораздела» В.Мухатова, Пятая и Шестая симфонии Н.Мясковского, оратория «Двенадцать» В.Салманова, «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория» Г.Свиридова, вокально-симфонический цикл «Песни вольницы» и опера «Виринея» С.Слонимского, опера «В бурю» Т.Хренникова и т.д.).

По словам Г.Свиридова, *«она послужила благодарнейшей темой для многих выдающихся произведений, сообщила нашему искусству монументальность, мощь и глубокое своеобразие»* [112, *70*]. Будучи одной из ведущих, эта область музыки в периоды своего высшего подъёма многое определяла в облике советского искусства.

* * *

Большая роль данной тематической сферы в общехудожественном процессе и высокая значимость лучшего из созданного в её рамках постоянно побуждали музыкальную науку к изучению этого наследия. В многочисленных исследованиях, очерках, статьях проанализированы практически все примечательные сочинения.

Самую многочисленную группу источников составляют публикации с разбором отдельных сочинений (в диапазоне от критико-публицистической рецензии до научно-проблемного исследования).

В качестве разноплановых образцов такого рода могут служить следующие: *Асафьев Б.* – «Стальной скок» Сергея Прокофьева [8]; *Берзиня В*. – Вокальная симфония А.Скулте [12]; *Блок В*. – Драматическая симфония «Ленин» В.Шебалина [13]; *Ганина М.* – Четвёртая симфония М.Штейнберга [24]; *Конькова Г.*– «Десять дней, которые потрясли мир» [65]; *Рогожина Н*. – Симфония Ю.Шапорина [107]; *Сабинина М*. – «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева [109]; Фрадкина Э. – Героические оперы Бориса Кравченко [122] и т.д.

В силу высокой эстетической ценности, а также типичности для общехудожественных процессов, лучшие произведения историко-революционной тематики постоянно избирались для анализа специальных проблем, становились объектом многоракурсного изучения.

Для примера можно сослаться на Одиннадцатую симфонию Д.Шостаковича, которой посвящены следующие публикации: *Бергер Л.* – О выразительности музыки Шостаковича [11]; *Бобровский В*. – Программный симфонизм Шостаковича [15]; *Данилевич Л*. – Симфонизм Шостаковича и искусство театра [29], *Должанский А*. – О ладовой основе сочинений Шостаковича [36]; Лебединский Л. – Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д.Шостаковича [70]; *Лейе Т*. – О жанровой природе Одиннадцатой симфонии Шостаковича [73]; *Мазель Л*. – О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича [80]; *Раппопорт Л*. – О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д.Шостаковича [105]; *Холопова В*. – Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича [123]; *Цукер А*. – Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского [126].

Среди статей о «Патетической оратории» Г.Свиридова находим: *Гулеско И*. – Поэзия Маяковского в «Патетической оратории» Г.Свиридова [28]; *Евдокимова Ю*. – «Патетическая оратория» в системе художественного мышления Свиридова [40]; *Левина И*. – Некоторые приёмы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова [71]; *Масловская Т*. – О стиле и национальной сущности произведений Свиридова [83]; *Орджоникидзе Г*. – Проблема личности в музыке Свиридова [98]; *Савенко С*. – Из наблюдений над «Патетической ораторией» [110]; *Сохор А*. – Свиридов и русская культура [117]; *Цендровский В*. – Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова [125]; *Элик М*. – Свиридов и поэзия [134].

Помимо рассмотрения отдельных произведений, освещалось и творчество композиторов, преимущественно посвятивших себя разработке историко-революционной темы: *Мартынов Н.* – А.А.Давиденко [82]; *Острецов А.* – Искусство малого героического жанра и его представитель Г.Лобачёв [99].

Тщательное раскрытие получили некоторые жанры: *Воловик И.* – О массовых музыкальных действах 1920-х годов [22]; *Друскин М.* – Русская революционная песня [39]; *Куницын О.* – Образы Революции в бурятской опере [68]; *Черкашина М.* – Советская историко-революционная опера – движение во времени [127].

Существуют и многожанровые обзоры, стержнем которых выступает образ Ленина или творчество выдающегося поэта: сборники статей «Блок и музыка» [14], Страницы музыкальной Ленинианы [118]; *Данилевич Л.* – Советская музыка о В.И.Ленине [30]; *Гордейчук Н.* – Музыкальная Лениниана [26]; *Нисневич И.* – Страницы белорусской музыкальной Ленинианы [96]; *Сохор А.* – Маяковский и музыка [116].

Наконец, предпринимались и попытки охвата историко-революционной музыки в целом, не выходившие однако за рамки популярного очерка: *Катонова С.* – Музыка, рождённая Революцией [61]; *Маталаева Т.* – Тема Революции в творчестве советских композиторов [84].

* * *

Накопленный искусствоведением опыт делает возможной разработку обобщающего труда по советской историко-революционной музыке, что и является первой из комплекса задач предлагаемого исследования. Она состоит в воссоздании целостной панорамы развития данного тематического русла с 1917 года до 1980-х годов с присоединением к нему обширной предыстории (освободительная тематика в искусстве дооктябрьского периода). Формируется эта панорама на основе наиболее примечательных явлений, принадлежащих музыке разных национальных культур страны.

Вторая задача связана с изучением эволюции трактовки рассматриваемой темы, поскольку совершенно очевидны непрерывные изменения, происходившие в её художественной интерпретации.

Существующая литература ограничивается на этот счёт спорадическими замечаниями. К примеру, некоторые выводы о концепционных различиях Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний содержатся в статье В.Бобровского «Программный симфонизм Шостаковича» [15]. В рецензии М.Бялика на две постановки оперы В.Губаренко «Гибель эскадры» [18] утверждается, что в украинской музыке ещё не было столь симфонизированного и остроконфликтного музыкально-театрального произведения.

К.Дмитриевская в очерке «О хоровых произведениях, посвящённых В.И.Ленину», пишет: *«Если первые произведения о Ленине были невольно омрачены смертью, если вначале его облик порой как бы заслонялся бытовыми деталями, то с течением времени он приобрёл в нашем восприятии какую-то радостно сияющую, высокую красоту. Отчётливо выступает*

общая тенденция в направленности хоровых произведений, посвящённых Ленину: от субъективно-лирических высказываний и от несколько внешней событийности к постижению исторически величественных сторон этой темы» [34, *92-93*].

Третья задача данной работы заключается в выяснении определённой закономерности, которая обнаруживается в колебаниях трактовки рассматриваемой темы. Анализ имеющейся литературы позволяет предположить, что развитие историко-революционной музыки протекало в тесном взаимодействии с общехудожественными процессами и шире – в связях с процессами общественно-историческими. В этом убеждает определённая общность, наблюдаемая на том или ином этапе как в разработке историко-революционной темы, так и при обращении композиторов к другим тематическим сферам.

Такая близость творческих решений особенно ощутима, когда исследователи анализируют соответствующий материал в монографиях и монографических сборниках: *Иконников А.* – Художник наших дней [43]; *Тараканов М.* – Творчество Родиона Щедрина [120]; сборники статей» Андрей Петров» [3]; «В.В.Щербачёв» [133] и др. Очевидно оно и в книгах, посвящённых эволюции того или иного жанра: *Арановский М.* – Симфонические искания [5]; *Данько Л.* – Оперы Прокофьева [31]; *Косачёва Р., Розанова Ю.* – Балет [66]; *Янковский М.* – Советский театр оперетты [137].

Аналогичное положение находим и в многоплановых изданиях: История музыки народов СССР [45–50]; Музыка XX века [89]; Музыкальная культура Латвийской ССР [90]; Советская музыка на современном этапе [114].

Сказанное подводит к мысли о преломлении историко-революционной темы в соответствии с главенствующими тенденциями меняющегося бытия, то есть о художественном отражении актуальных для своего времени идей и умонастроений через призму опыта революционной эпохи. Выяснение этого вопроса составляет смысл четвёртой задачи.

Таким образом, целью данной работы является реконструкция панорамы советской историко-революционной музыки с попутным осмыслением двух основополагающих проблем.

Первая из них состоит в выявлении того факта, что в трактовке темы происходили непрерывные изменения. Они были вызваны не столько саморазвитием данного раздела музыки, сколько движением общехудожественного контекста, и в конечном счёте определялись эволюцией окружающей действительности. Благодаря этому историко-революционная музыка смогла в своей идейно-образной системе отразить всё существенное, касающееся общественно-исторических процессов, умонастроений и мира чувств современника.

Вместе с тем рассматриваемая область творчества, как правило, выдвигала свои ракурсы осмысления меняющегося бытия, отличалась от других тематических разделов целым рядом особенностей. Общая для искусства то-

го или иного этапа проблематика разрабатывалась здесь, как бы проходя через призму опыта революционной эпохи, поэтому столь типичными являлись преимущественное внимание к социальной, героической, конфликтно-драматической стороне воплощаемых событий и характеров, выдвижение на первый план народно-массового начала, а также привнесение соответствующего исторического колорита.

Такова вторая из основополагающих проблем предлагаемого исследования, и её решение позволяет рассматривать данный тематический раздел как самостоятельное явление советской музыки, располагающее отчётливо выраженной образно-стилистической спецификой.

Метод предлагаемого исследования – исторический. Он состоит в том, что художественный процесс расчленяется на составляющие его этапы, отчётливо различающиеся между собой по тем или иным параметрам. В рамках отдельно взятого этапа выявляются ведущие тенденции и связанные с ними идейно-стилевые направления, линии, течения.

В свою очередь, каждая из тенденций анализируется под углом зрения важнейших её конкретных проявлений, свойств, признаков. Через динамику взаимодействия и смены основных тенденций прослеживается общая эволюция рассматриваемой сферы творчества в её сопоставлении с развитием музыкально-художественного и общеисторического контекста.

Изложение ведётся на основе обобщающей характеристики той или иной группы произведений, типично и наиболее ярко выразивших соответствующую идейно-стилевую тенденцию.

Подобный способ рассмотрения художественного материала «потоком» был намечен М.Бахтиным [9] и в последнее время получает всё более широкое распространение в литературоведческой практике [52]. Движение к нему намечается и в современном музыкознании [89]. Опора на этот опыт позволяет использовать данный метод и в предлагаемой работе.

Рассмотрение музыкально-исторического процесса «потоком» подразумевает изучение особенностей и закономерностей музыкально-исторического развития в его поэтапном становлении с вовлечением в проблемный анализ наиболее значительного художественного материала, относящегося к различным жанрам и национальным школам.

* * *

Ввиду исключительно большого числа художественных объектов был проделан предварительный отбор произведений, относящихся к избранной теме. Отбор определялся критериями художественной ценности, при этом не играл роли факт принадлежности сочинения выдающемуся или малоизвестному композитору.

И если автор предлагаемого издания обращался к опусам невысокой значимости, то всякий раз сопровождая необходимыми оговорками и преследуя специальные цели, в отношении которых ещё А.Пушкиным было замечено, что *«иное сочинение само по себе ничтожно»*, но сделанные по его по-

воду *«нравственные наблюдения порой важнее наблюдений литературных»* [103, *69-70*].

В книге речь идёт о сочинениях историко-революционной тематики, принадлежность к которой определяется их текстом, сюжетом, программой или посвящением. Постоянно напоминать об этом в ходе изложения было бы излишне. Но поскольку одной из задач ставится сопоставление эволюции данной тематической сферы с развитием общехудожественного контекста, постольку время от времени называются и произведения, находящиеся за пределами рассматриваемой темы, что в каждом случае обязательно оговаривается.

Работа состоит из Введения, трёх глав и Заключения. Каждая глава охватывает примерно тридцатилетний период развития историко-революционной музыки: предыстория и 1920-е, 1930–1950-е, 1960–1980-е годы. При этом сохраняется внутреннее деление на более краткие, примерно десятилетние отрезки: 1920-е, 1930-е, 1940-е, 1950-е, 1960-е, 1970-е, 1980-е годы. Такое деление положено, например, в основу «Краткого очерка истории советской литературы» [67].

Разумеется, подобные обозначения весьма условны. В реальном выражении границы периодов часто расширяются или, наоборот, сужаются. Скажем, под 1920-ми годами подразумевается протяжённость с 1917 примерно по 1932 год, а под 1930-ми – приблизительно с 1932 по 1941 год. И естественно, что одни художественные явления могут ещё в рамках предшествующего периода предвосхищать тенденции последующего, а другие, напротив, наследовать исчерпавшую себя линию творчества уже в условиях нового периода.

Внутри десятилетий вычленяются составляющие их этапы протяжённостью от четырёх до шести лет и для данной работы это главная «единица измерения» (конец 1910-х годов, первая половина 1920-х, вторая половина 1920-х, рубеж 1930-х и т.д.). Подобное членение позволяет показать историко-художественный процесс во всей его конкретно-специфической осязаемости.

В целом, периодизация, принятая в данном исследовании, согласуется с положениями, обоснованными в трудах по истории СССР [55–57] и в крупнейших сводных музыковедческих изданиях – «История музыки народов СССР» [45–50] и «Музыка XX века» [89].

В завершающем работу Заключении подводится итог рассмотрению выдвинутой проблематики и даётся характеристика особенностей советской историко-революционной музыки.

Основной текст, основанный на обобщённом, предельно компактном рассмотрении магистральных процессов эволюции историко-революционной музыки, дополняют большой раздел ***Personalia*** с подробным анализом ряда отдельных примечательных произведений, список цитируемой литературы, а также два приложения (Семантика революционной образности и Указатель произведений).

Глава I
Предыстория и 1920-е годы

Обзору эволюции советской историко-революционной музыки предпошлём в качестве её предыстории краткий очерк становления соответствующей тематики в предшествующие столетия.

События 1917 года, коренным образом изменившие общую ситуацию отечественного музыкального искусства, особенно большое значение имели для развития историко-революционной темы, поскольку только теперь появилась возможность её свободной разработки. Более того, новый жизненный уклад требовал самого активного развёртывания этой тематики, что определило её важнейшую роль в творчестве послеоктябрьского пятнадцатилетия (1917–1932).

И действительно, облик данного периода во многом связывается с тем, что возникло в рассматриваемой сфере: песни Гражданской войны и молодёжные песни 1920-х годов; массовые музыкальные жанры, наиболее ярко представленные в творчестве композиторов группы Проколл (Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории); большое число симфоний – Пятая и Шестая Н.Мясковского, Вторая В.Щербачёва, Вторая и Третья Д.Шостаковича, «Ленин» В.Шебалина; первые историко-революционные балеты («Красный мак» Р.Глиэра, «Стальной скок» С.Прокофьева).

Концепционное творчество этого времени было устремлено к проблемному осмыслению социально-психологических процессов, что выразилось в раскрытии конфликтной сущности происходящего и в большой роли субъективного начала. Такая трактовка историко-революционной темы породила различные метафорические формы, привела к интенсивной разработке идеи взаимодействия старого и нового, определила пристальный интерес к стихийным сторонам революционной действительности и к мотиву жизненных исканий.

Из общих черт историко-революционной музыки рассматриваемого периода прежде всего обращает на себя внимание обострённость контрастов, доводимых в ряде случаев до уровня антитез. Отражая сложность и противоречивость переходного времени, это свойство придавало многим явлениям явственно романтическую окрашенность, которая выражалась также в различного рода радикальных проявлениях, в тяготении к гиперболизму и т.д.

* * *

Истоки музыки, связанной с освободительными идеями, своими корнями уходят в глубь времён.

Существуют свидетельства преломления темы социального протеста в песенном фольклоре Киевской Руси.

Позже, особенно в XV–XVI веках, выдвинулось искусство скоморохов, и значительную роль в нём играло обличительное начало. Это служило одной из важнейших причин гонений на них и привело в середине XVII столетия к фактическому искоренению скоморошества.

В XVII–XVIII веках вместе с ростом антикрепостнических настроений активно развивается повстанческая песня. Фазы её становления последовательно отмечали развёртывание освободительного движения с кульминациями в крестьянских войнах под руководством И.Болотникова (начало XVII века), С.Разина (вторая половина XVII), К.Булавина (начало XVIII века) и Е.Пугачёва (вторая половина XVIII века).

С наиболее крупной из них (под руководством С.Разина) и связан расцвет повстанческой песни («Как во славном было во городе во Астрахани», «Ты взойди, солнце красное», «Ой, не вечóр», «У нас, братцы, было на Дону» и т.д.).

К разинскому циклу примыкает возникший тогда же большой круг песен вольницы («Вниз по матушке по Волге», «Не шуми, мати зелёная дубравушка», «Ты воспой, млад жавороночек», «Эх, да как на дубе»).

Коренная черта повстанческих и молодецких песен – выражение удали, *«воли вольной»*, общий характер недюжинности, а порой и отчётливый дух непокорности. В ряде образцов подчёркивается энергично-волевое начало, в других раскрывается состояние углублённого раздумья.

Однако чаще господствуют светлые, покойные тона – даже в передаче трагических сюжетов. Протяжная, как определяющий жанровый тип, используется для выражения уверенности, величавой силы, широты, приволья.

Существенные изменения происходят в **первой половине XIX века**. Исчерпывается традиция крестьянской повстанческой песни (её последние образцы связаны с восстанием под руководством У.Кармелюка). В преддверии восстания декабристов начальный этап формирования проходит революционная песня.

Её зачинатели К.Рылеев и А.Бестужев прибегли к приёму, который сохранял значение вплоть до завершающей стадии развития революционного фольклора (песни Гражданской войны и молодёжные песни 1920-х годов). Имеется в виду подтекстовка агитационных стихов к бытующим в народе мелодиям. Подобные опыты составили основной объём созданного декабристами («Ах, тошно мне», «Уж как шёл кузнец», «Царь наш – немец русский» и др.).

С 1830-х годов всё более существенное значение приобретает гражданская лирика, выросшая на почве городского романса. Характерная для неё склонность к романтизации с наибольшей отчётливостью проявилась в обрисовке мотивов заточения («Узник», «Не слышно шуму городского») и в пе-

редаче вольнолюбивых настроений («Белеет парус одинокий» А.Варламова, «Нелюдимо наше море» К.Вильбоа).

* * *

Активное развитие отмеченных тенденций привело **во второй половине XIX века** к значительным художественным результатам. Весьма многообразной по составу и более широкой по воздействию стала *революционная песня.*

Была продолжена практика подтекстовок (начиная с опытов А.Герцена и Н.Огарёва – «Долго нас помещики душили», «Песня о земле и воле»). Причём в ряде случаев это сопровождалось существенным переосмыслением народных напевов («Дубинушка», «Камушка»).

Однако главное состояло в том, что теперь безусловно преобладали оригинальные мелодии, органично соединённые с идейно-эмоциональным содержанием, порождённым народнической средой. Некоторые из них интонационно близки народным песням («Доля», «Полоса»), но большая часть напевов связана с качественно новым стилем. Он опирается на сугубо демократическую лексику, включающую подчас обороты, идущие от мещанского музыкального быта и тюремного фольклора («Ночь темна», «Когда на Сибири займётся заря»).

Вместе с тем материал этот подвергается интенсивной психологизации. Основное средство – сопоставление декламационных элементов и широкой распевности. Речитация в данном случае служит не столько передаче повествовательного начала, сколько выявлению состояний тревожной насторожённости, напряжённого осмысления («Казнь», «По пыльной дороге»).

Существует мнение, что в народническом цикле преобладали мотивы жертвенности и роковой обречённости (в качестве типологического образца приводится песня «Вы жертвою пали»). Следует уточнить, что главным образом это относится к текстам. В музыкальном воплощении нередко находим нечто иное: спокойная уверенность в правоте своего дела («Слушай!», «Солнце всходит и заходит») или сдержанно-суровая скорбь («Колодники», «Замучен тяжёлой неволей»).

Более того, сложилась целая ветвь величаво-гимнических песен («Есть на Волге утёс», «Славное море – священный Байкал»). Наконец, рождались в народовольческом обиходе и волевые марши, в которых предвосхищалась героика пролетарской песенности рубежа XX века («По духу братья мы с тобою», «Смело, друзья, не теряйте»).

Впечатляющая картина предстаёт и в *профессиональном искусстве* второй половины XIX столетия. На высокую ступень поднимается обличительная тематика, которая разрабатывалась преимущественно в камерно-вокальной сфере – в формах как драматических, так и сатирических.

Истоком драматических повествований об *«униженных и оскорблённых»* стало позднее вокальное творчество А.Алябьева («Кабак», «Нищая»). Эту линию подхватил А.Даргомыжский («Старый капрал», «Бог помочь

вам»), а вслед за ним М.Мусоргский, в песнях которого проблема социального неравенства приобрела особую остроту («Калистрат», «Трепак»).

Господствуют скорбные, а порой и открыто трагические тона, что определяет насыщенную концентрацию интонаций жалобы, плача, а также соответствующее переосмысление используемых жанров протяжной, колыбельной, плясовой. Звуковой строй всецело определяется ориентацией на фольклорную стилистику, что распространяется и на фортепианное сопровождение (подголосочная ткань и приёмы, идущие от народной инструментальной музыки).

Тем самым как в идейно-смысловом отношении, так и в чисто интонационном плане выражалось острое сострадание людским несчастьям и осуждение порождающего их общественного строя.

Сатирический ракурс обличительной тематики со всей отчётливостью был выявлен А.Даргомыжским («Червяк», «Титулярный советник»). Основанную им галерею социальных типов существенно расширил М.Мусоргский («Семинарист», «Блоха»), отчасти А.Бородин («Спесь»).

В данном случае оружием критического реализма служило осмеяние уродливых явлений средствами пародирования, гротеска. В этих острохарактеристических зарисовках более всего ценилось искусство филигранно разработанной речевой выразительности, яркого театрально-изобразительного штриха, метко схваченной детали.

Наибольшая непосредственность в выражении освободительных идей достигалась при обращении к мотивам крестьянского бунтарства. Их претворение могло быть в той или иной мере завуалированным («40 русских народных песен» М.Балакирева, «Песня тёмного леса» А.Бородина), но ещё чаще, причём в сфере академических жанров впервые, отечественное музыкальное искусство поднимается к открытым воплощениям (оперы «Борис Годунов» М.Мусоргского, «Псковитянка» Н.Римского-Корсакова, симфоническая поэма А.Глазунова «Стенька Разин», кантата Н.Лы́сенко «Завещание»).

Суть раскрываемой драмы часто состоит в отображении противоречия между подневольным состоянием народа и присущим ему сознанием своей силы, выплёскивающейся в моменты прямого столкновения с царской властью. Именно в таких, узловых по значению зонах драматургии вставал в полный рост образ грозной, воинственно-мятежной энергии.

Исходя из реального исторического опыта, композиторы изредка констатировали драматический исход стихийных выступлений, но вера в преобразующую миссию народа никогда не оставляла поколение «шестидесятников».

* * *

Революционное движение, вступившее **на рубеже XX века** в завершающий этап, явилось новым сильнейшим импульсом развёртывания соответствующей тематики в музыкальном искусстве. Его основные смысловые линии были связаны с раскрытием критически-обличительных мотивов, с

утверждением героического начала и с разработкой проблемы взаимодействия двух идейно-стилевых сфер, в которых отражались представления о старом, уходящем мире и мире новом, восходящем.

В широком спектре *критически-обличительных мотивов* исходным пунктом являлись настроения неудовлетворённости существующим миропорядком, поскольку они составляли смысл многих произведений и являлись отправной точкой содержания историко-революционной музыки в целом.

В обрисовке народной жизни это раскрывалось, как правило, через образы подневолья, в более широком плане – через мотивы безотрадного существования, «свинцового» безвременья, а также через ощущения тоски, страдания, сопровождаемые вспышками болезненной экспрессии и патетических взываний.

Таковы типичные грани, представленные, например, в романсе М.Балакирева «Запевка» (1903), в хоре Виктора Калинникова «На старом кургане» (1911), в фортепианном «Прелюде памяти Шевченко» Я.Степового (написан в 1912 году в ответ на запрет царских властей отметить 50-летие со дня смерти поэта).

Характерны завершающие моменты подобных сочинений – это либо погружение в состояние скорбного оцепенения, как в хоре К.Стеценко «Сон» (1908), либо вопрошание, обращённое в будущее. Допустим, в романсе А.Калныньша «Стоны моря» (1906) тревожное прелюдирование фортепиано и вокальная партия балладного типа прерываются на доминантовой гармонии с квинтой лада в мелодии, что своеобразно передаёт неразрешённость мучительного вопроса.

Отталкиваясь от настроений неудовлетворённости, в высшей степени интенсивно развиваются различного рода критические тенденции, получившие многообразное претворение как по ракурсам содержания, так и по своей жанровой основе.

С одной стороны, это могла быть социальная проповедь патетико-драматического характера, звучащая с гневом и болью за неустроенность мира. Таковы в профессиональном творчестве романс С.Рахманинова «Христос воскрес!» (1906), а в музыке устной традиции – песня подполья «Беснуйтесь, тираны!», обличительные кюи «Собака бая Кадырбая» Джамбула и «Пять кабанов» Токтогула.

С другой стороны, широко была представлена гротескно-сатирическая карикатура на существующие порядки и сильных мира сего. Показательны в этом отношении вокальные сценки типа «Царь Горох» К.Стеценко, а в фольклорном бытовании – частушки времён Первой русской революции и тогда же возникшие в Прибалтике пародии на протестантский хорал.

Ведущим жанром критического направления стала сатирическая опера. Отдельные её черты были намечены в «Сказке о царе Салтане» Н.Римского-Корсакова, где сквозь добродушный лубок проскальзывает нота ироничного отношения к «православно-добропорядочному» укладу Тьмутаракани. Во

всей полноте контуры жанра обозначились в «Кащее» и «Золотом петушке» того же автора.

«Таких опер в мировой оперной литературе не существовало, и появиться они могли только в России и именно в это время – в годы Первой русской революции», поскольку композитор отобразил в них *«самую главную и самую острую общественную проблематику эпохи – обличение существующего порядка, надежду на его разрушение»* [58, *23*].

Не меньшей остротой в развенчании самодержавия отмечена и опера Н.Лысенко «Энеида» (1910), в которой средствами музыкального гротеска создана большая галерея портретов правящей верхушки, погрязшей в пороках.

В те же годы, которые стали исходным моментом становления историко-революционной музыки, в качестве ведущей определяется *сфера героики*.

Одна из её линий открылась с началом собирания и обработки песенного творчества, связанного с освободительными идеями. Как прямой отклик на революционные события прозвучали в 1905 году оркестрово-хоровые обработки «Дубинушка» Н.Римского-Корсакова и «Эй, ухнем!» А.Глазунова.

Представители национальных школ проявляют обострённый интерес к антикрепостническим и повстанческим песням. Например, в том же 1905 году К.Стеценко делает для разных составов несколько аранжировок «Завещания» на слова Т.Шевченко. Более того, композиторы приступают к записи и обработке революционного фольклора («Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка», «Красное знамя» и др. в обработке Н.Леонтовича, М.Петраускаса, К.Стеценко).

В ряде аранжировок обнаруживается стремление акцентировать бунтарские настроения, что вызывало, в свою очередь, тенденцию к обновлению средств выразительности.

Так, Н.Лысенко в обработке песни «За Сибирью солнце всходит» (1899) подчёркивает в мелодике кряжисто-угловатые обороты, а в натурально-ладовой системе ненормативность распорядка функций. М.Саар в обработке песни «Мы желаем сбросить рабство» (1912) широко вводит различные гармонии с задержаниями, вследствие чего доминирующей становится секундово-квартовая вертикаль.

В музыке дооктябрьского периода наиболее широкое развитие получили героико-романтические образы. Мятежный дух, патетическая приподнятость требовали для себя соответствующих жанров – таких, как баллада (фортепианная «Баллада» А.Калныньша, 1905) или поэма (хор Э.Дарзиньша «Сломанные сосны», 1904).

Музыка наполняется ассоциациями со стихийными явлениями природы, созвучными романтизированному восприятию революционной действительности (гроза, буря, шторм). Скажем, в фортепианной поэме Н.Метнера «Отрывок из трагедии» (с подзаголовком «Предчувствие Революции», 1904) неуклонное нагнетание тревожно-импульсивного, бурляще-вихревого дви-

жения доведено в коде до ураганного шквала с завершающим «громовым» кадансом-ударом.

* * *

Наряду с подобными трактовками плодотворно развивались и такие воплощения, в которых происходящее отображалось в более реальных контурах. Как правило, осуществлялось это на основе сближения со стилистикой революционных гимнов (хор Э.Дарзиньша «Идём вместе» 1903, песня Н.Лысенко «Вечный революционер» 1905) либо в прямой опоре на песенные образцы (упомянутые выше оркестрово-хоровые обработки «Эй, ухнем» А.Глазунова, «Дубинушка» Н.Римского-Корсакова – обе 1905).

В самой большой степени сказанное о реальном воплощении революционной героики относится к *песням пролетарской борьбы*, которые прошли стадию кристаллизации именно в эти годы. Как и для многих других художественных явлений своего времени, для них характерно соединение качеств, унаследованных от культуры XIX века, с особенностями, свойственными искусству XX века.

Первое определялось уже самим происхождением революционных песен от различных образцов музыки уходящего столетия (например, «Варшавянка» берёт начало от боевой песни польских политэмигрантов, «Беснуйтесь, тираны!» – от хора варягов из музыки А.Вахнянина к драме «Ярополк»). Воздействием классической традиции определялась развитость структуры, что сказывалось в частности в большой протяжённости напевов («Интернационал», «Красное знамя»).

Отражение веяний нового времени начиналось в революционных песнях с коренной переработки текста – он всемерно насыщался актуальным содержанием, боевой призывностью. По линии активизации героической направленности шло и переинтонирование мелодий. Они наполнялись упругой маршевой ритмикой, энергичными оборотами с главенством восходящей кварты, волевыми кадансами (образцом может служить преобразование «Марсельезы»).

Подобная трансформация была настолько убедительной, что со временем интернациональные песни рабочего класса зазвучали на Западе в их русском варианте, поскольку именно в таком своём облике они с наибольшей силой запечатлели *«железное мужество, волю к социальному переустройству мира, эмоциональную атмосферу митингов и манифестаций, стачек и баррикадных боёв»* [57, *572*].

При монолитном единстве в отношении идейно-смысловой направленности и социальных функций, боевые песни пролетариата отличались достаточно широким диапазоном внутренних оттенков – от гневного пафоса и суровой решимости («Беснуйтесь, тираны!») до радостно-победного энтузиазма («Смело, товарищи, в ногу»).

Весьма существенной была их роль и с точки зрения перспективы: в них на многие десятилетия вперёд закладывалась интонационная база опре-

делённой ветви массовых жанров, и этим фиксировались устойчивые черты человека новой формации.

Значение революционного фольклора не ограничивается его высокой художественной ценностью и тем, что в нём было отражено мироощущение, черты которого стали впоследствии характерными для представлений о человеке «страны Советов». В интонационно-жанровом комплексе песен революционного подполья, как в ядре, оказались заложенными важнейшие архетипы историко-революционной музыки в целом, основополагающие элементы её семантической характерности.

Поэтому впоследствии, воссоздавая образы и ситуации революционной эпохи, композиторы так или иначе ориентировались на специфическую выразительность революционного фольклора, которая служила «лакмусовой бумажкой» достоверного воспроизведения событий начала века.

Отмеченное в отношении русских песен пролетарской борьбы было во многом свойственно и для тех ответвлений революционного фольклора, которые развивались в западных районах страны (прежде всего в Прибалтике и на Украине). Задачи несколько иного плана вставали при формировании данного жанра в Закавказье и Средней Азии.

Главная из них состояла в том, чтобы добиться органичного совмещения черт общероссийской революционной песенности с особенностями национального фольклора. Делалось это на основе скрещивания традиционных для своего народа жанров с песенными формами, воспринятыми извне.

Один из удачных опытов – принадлежащая армянскому ашугу Шераму «Песня о Марксе» (1905). Её лирическая по своим истокам мелодика опирается на устойчивые для армянской музыки жанровые и интонационно-ладовые закономерности, но при этом она активно насыщается маршевой ритмикой. Средством динамизации служит и непривычный для искусства гусанов приём энергичного восходящего секвенцирования.

Усиление значимости мотивов освободительной борьбы происходило под воздействием исторической обстановки и в профессиональном творчестве. Многое определялось изменением отношения композиторов к окружающей действительности. Показательна гражданская позиция Н.Римского-Корсакова, С.Танеева, Н.Лысенко во время событий 1905 года. Известны примеры непосредственного участия музыкантов в революционной деятельности (М.Гнесин, А.Крейн, Н.Леонтович).

Отдельные авторы сознательно связали своё творчество с идеями социальных преобразований (С.Людкевич, М.Петраускас, Я.Степовой). Важным фактором развития историко-революционной музыки стал её контакт с передовыми течениями в других видах искусства, особенно в литературе (обращение украинских композиторов к поэзии И.Франко и Л.Украинки, латышских – к творчеству Я.Райниса и Ю.Яниса).

Одна из особенностей творчества дооктябрьских лет состояла в том, что в целях легализации произведений композиторам чаще всего приходи-

лось зашифровывать свои замыслы. Однако современники легко улавливали скрытую идею.

Вот почему творчество С.Рахманинова воспринималось как *«предчувствие бурь и потрясений начала века»* [63, *48*], музыка А.Скрябина – как отражение *«революционного опыта 1905 года»* [4, *139*], а представление корсаковского «Кащея» могло вылиться в политическую демонстрацию.

Со временем музыкальное искусство продвигалось ко всё более открытому выявлению социальных идей. И если, к примеру, в 1891 году смелым вызовом воспринимались произведения, подобные симфонической поэме А.Юрьянса «Освобождение латышского народа от крепостничества», то в 1905-м в общедоступном концерте уже могла прозвучать оркестровая фантазия А.Глазунова «Эй, ухнем!».

Аналогичные сдвиги происходили и в сфере собственно музыкальной стилистики. Поначалу историко-революционная тема раскрывалась преимущественно на основе традиционных средств выразительности. Такой путь был, пожалуй, только подступом к полноценному освоению новых образов, поскольку нередко возникало противоречие между «содержанием и формой» (хоровая поэма Э.Мелнгайлиса «Былое», 1904).

Лишь в отдельных случаях традиционный подход оказывался оправданным – например, в обрисовке образов подневолья или в раскрытии трагедийных состояний, причиной которых виделся прежний социальный уклад (романс А.Каппа «В оковах», 1899). Приемлемой стилистика XIX века могла быть и когда в ней акцентировались черты героики и драматической патетики, созвучные образам революционной борьбы («Песня мужества» А.Хярмы, 1900).

* * *

После поражения Первой русской революции композиторам удалось в ряде произведений противопоставить настроениям разочарования и упадка веру в неизбежную победу освободительного движения (мелодрама Н.Лысенко «Последняя ночь» 1908, первая часть оперной дилогии Я.Мединьша «Огонь и ночь» 1915).

Характерно, например, что в романсе С.Танеева «Узник» (1911) только начальный медлительно-сумрачный распев связан с трагедийными констатациями. Три следующие эпизода *(Allegro, Maestoso, Con anima)* дают различные оттенки состояния душевного подъёма, энергичного жизнеутверждения.

Ведущей идеей творчества, связанного с освободительной тематикой, становится идея раскрепощения. Высвобождение от подавляющих воздействий раскрывалось как диалектический процесс постепенного преодоления гнетущих состояний с завершающим прорывом к свободе. Впервые в крупном масштабе подобная концепция была разработана в «Латышском реквиеме» Э.Мелнгайлиса (см. его анализ в первом разделе *Personalia*).

Неудовлетворённость существующим миропорядком, его обличение так или иначе соотносились с прошлым, уходящим. И напротив, дух обнов-

ления, героический подъём были обращены в будущее. Таким образом, рассмотренные выше линии составляли для музыки этих лет, взятой в целом, явное противостояние. Оно нередко становилось смысловым стержнем и отдельного произведения, причём именно в концепциях подобного типа со всей остротой вставала ключевая проблема рубежной эпохи – *проблема взаимодействия старого и нового.*

Вероятно, самым ранним обращением к ней следует считать фортепианные «Вариации на латышскую народную тему» Я.Витола (1891). Отталкиваясь от мелодии антикрепостнической песни «Эх, скорее скройся, солнце», композитор даёт множество резкоконтрастных граней, как бы выявляя противоречивое переплетение тенденций, связанных с представлением об уходящем и идущем ему на смену. Первое, ретроспективное по характеру, передаётся через традиционные для музыки XIX века настроения созерцательного любования (V вариация) и «светского» *brillante* (II вариация).

Ещё важнее здесь констатации печальной народной судьбы. Ими открывается повествование – экспозиция фольклорной темы, поданной в типично позднеклассической манере, с выделением плачевого начала (напоминая подобные образы А.Лядова). Ими произведение и завершается – кода финала с *pianissimo* горестно поникающих интонаций. Как факт действительности это было подтверждено композитором и несколько позже – в оркестровом цикле «Семь латышских народных песен» (1904), где, использовав в одной из частей тот же напев, он ещё более усилил тона скорбной безысходности.

В резком противопоставлении к отмеченному материалу выступают мятежно-драматические скерцо (IV и IX вариации) с их упругой, взрывчатой энергией и образы, передающие мощный разворот народной силы (III, VI и VII вариации). Во втором случае ремаркам *Molto energico* и *Con forza* соответствует изложение в плотной аккордовой фактуре, а различного рода этюдная техника и крупный концертно-виртуозный мазок подчинены раскрытию состояний бунтарской раскованности.

В кульминации цикла (VII вариация) происходит явный прорыв в современную стилистику: заострённый динамизм обращённого пунктирного ритма с форсированной акцентуацией остинатной фигуры; терпкая диссонантность, выделенная уже тем, что изложение начинается с внетонического квартаккорда *si♭ + mi♭ + la♭ + re♭*, а затем следуют гармонии типа *si♭ + mi♮ + re♭ + sol♭ + do, si♭ + sol♭ + re♭ + fa + do*. Отмеченный сдвиг стилистики свидетельствует, что обращение к социальной проблематике подталкивало даже академически настроенных авторов к поиску новых средств выразительности.

Противостояние образов ретроспективной направленности и образов, обращённых в будущее, могло сознательно использоваться при сравнительной характеристике прежнего уклада и новой жизни, идущей ему на смену. В

вокальном цикле Я.Степового «Барвинки» (1907) такое сопоставление делается и на уровне всего произведения, и в рамках отдельного номера.

К примеру, в романсе «Три дороги» композитор, подчёркивая мысль о тяжёлой судьбе народа, создаёт скорбный сказ в традиционной манере кобзарей, не чуждаясь даже мелодраматических штрихов. И рядом – взволнованно-радостный порыв романса «Мысль подневольная долго молчала», передаваемый в вокальной мелодике через безостановочное движение восьмых, в своей устремлённости столь созвучное призыву Горького тех лет: *«Вперёд и выше»* (поэма «Человек»).

Отмеченные в названных частях противостоящие тенденции непосредственно взаимодействуют в романсе «Степь». Сумрачно-печальное повествование-дума первого раздела (образ обездоленной земли) «отвергается» в среднем эпизоде всплеском свободолюбивой энергии (через метафору очистительной грозы). Развитие второго образа подводит к коде, утверждающей революционную идею *(«Так пускай же гром желанный загремит!»)* призывно-волевым складом интонирования (оно сродни пролетарским гимнам) и ярко публицистическими тиратами сопровождения.

Сопоставление старого и нового в ряде случаев доводилось до их прямого конфликта, чем со всей отчётливостью отмечалась несовместимость противоборствующих начал. В романсе С.Танеева «Менуэт» (1908) подобная ситуация раскрывается посредством аллюзии из времён Французской революции.

Прежний миропорядок соотносится здесь с внешним блеском придворной жизни. Стилизуя галантный стиль второй половины XVIII века, композитор с сознательной гипертрофией подаёт черты безмятежной пасторальности и аристократической изысканности.

Об авторской иронии свидетельствует не только умилительная буколичность исходного образа и предполагающийся насмешливый тон вокального произнесения (к этому обязывает текст: *«Да, в те весёлые века // Труднее не было науки, // Чем ножки взмах, стук каблучка…»*). В фортепианной фактуре рассеяны всякого рода язвительные уколы; наиболее явственный из них (2 такта до *Tempo I*) – нарочито банальная фраза, имитирующая специфические фигуры в музыке для духового оркестра.

Конфликт вызревает исподволь, почти неприметным внедрением отзвуков *«Ça ira»* («Всё вперёд»). Открытая разработка основных мотивов этой французской революционной песни начинается в среднем эпизоде *(Più mosso, agitato)*.

Коренной жанрово-интонационный антагонизм возникает вследствие изменения всех сторон выразительности. Переход в низкий регистр, опора на доминантовый лад, интенсивная модуляционность, усложнённая альтерированная аккордика, полифонические приёмы, взвихренная фактура – всё призвано подчеркнуть сумрачно-напряжённый тон, общую неустойчивость, ассоциации с бурными порывами ветра, грозовыми накатами.

После подобного вторжения возврат к исходному настроению в репризе оказывается невозможным. Беспечно-светскому тону вокальной мелодики теперь противопоставлена инструментальная фактура с настойчивым вкраплением в неё мотивов *«Ça ira»*, звучащих в характере тревожных предвещаний. Последнее слово остаётся именно за этим роковым подтекстом.

Вслед за фразой *«Ваш конец – на плахе»* начинается фортепианная постлюдия: изложение в одноимённом миноре и наиболее низкий регистр не оставляют сомнений в исходе событий. Как видим, драматургия «Менуэта» основана на принципе стилевой конфронтации. В последующем данный приём получит широкое развитие (с кульминацией в Шестой симфонии Н.Мясковского, где также используется напев *«Ça ira»*).

Таким образом, раскрывая сферу уходящего, композиторы делали акцент на скорбных констатациях и обращались к подчёркнуто ретроспективной манере письма. Идущее на смену былому они воплощали в настроениях бунтарской раскованности и взволнованно-радостного устремления, что нередко сопровождалось прорывами в стилистику XX века.

* * *

Как и для всего искусства России, переломными в отношении разработки революционной тематики становятся **1910-е годы**.

Прежде всего обращает на себя внимание факт неизмеримо более широкого и открытого её воплощения в области профессионального творчества (один из показательных примеров – появление сборника М.Анцева «12 революционных пьес для хора и фортепиано», 1915). В частности в жанре обработки народных песен, наряду с обращением к старинным антикрепостническим и повстанческим песням, всё чаще появляются аранжировки революционно-пролетарского фольклора (серии Н.Леонтовича, М.Петраускаса, К.Стеценко и др.).

С другой стороны, совершенно определённым стал процесс более активного стилистического обновления. Это особенно очевидным предстаёт при сравнении сочинений 1910-х годов с творчеством двух предшествующих десятилетий, образная система которого формировалась на основе постепенно эволюционирующей классической стилистики.

И хотя по-прежнему в достаточном числе появляются опусы, выдержанные в позднеромантической манере (кантата А.Калныньша «Судный день»), в целом композиторское письмо всё чаще отличается теперь подчёркнутой свободой, раскованностью, использованием жёсткой диссонантности и остинатных нагнетаний, что служило динамизации стиля и обострению конфликтности (своего апогея данный процесс достиг в кантате С.Прокофьева «Семеро их»).

Настроения бурного подъёма, характерные для обновляющего искусства 1910-х годов, захватили и рассматриваемую тематическую сферу. В период после поражения Первой русской революции становится совершенно

настоятельной принципиальная необходимость утверждения героико-оптимистического начала.

Идейные колебания, а подчас и пессимистические веяния, охватившие часть интеллигенции в годы столыпинского правления, затронули и некоторых композиторов, обращавшихся к рассматриваемой тематике (романс А.Калныньша «Вдали, я слышу, ветер грозно воет», фортепианный «Прелюд памяти Шевченко» Я.Степового).

Однако в большинстве произведений настроениям разочарования и упадка удалось противопоставить веру в неизбежную победу освободительного движения (симптоматичны отдельные заголовки: мелодрама Н.Лысенко «Последняя ночь», кантата С.Людкевича «Последний бой»). Художественная структура подобных сочинений во многих случаях была одинаковой: начальные медлительно-сумрачные распевы и траурные эпитафии сменяются образами борьбы и активного жизнеутверждения (один из показательных образцов – романс С.Танеева «Узник»).

Окончательное преодоление тягостно-скорбных настроений произошло в начале 1910-х годов и было отмечено появлением большого числа сочинений, наполненных ощущениями радостного подъёма, горячего воодушевления. К примеру, из разноплановых образцов 1912 года можно назвать песню «Мы кузнецы», сделанную М.Сааром обработку эстонской повстанческой «Мы желаем сбросить рабство», хоровую «Песню рабочего» С.Шимкуса, кантату К.Стеценко «Шевченко».

Исходившие от этой музыки свет, энергия, молодая окрылённость имели для себя предпосылки двоякого рода.

С одной стороны, энтузиазм, порождённый новой мощной волной революционного движения, о чём в большевистской листовке того времени говорилось: *«Свежим ветром снова веет в наших рядах! Годы уныния и упадка начинают проходить. Рабочий класс снова поднимает голову и начинает выходить на широкую дорогу борьбы за лучшее будущее. Пусть громко на всю страну прозвучит его могучий голос и вселит бодрость и веру во всех колеблющихся и уставших!»* [56, *336*].

С другой стороны, в развитии отечественного музыкального искусства этих лет обозначился резкий перелом, связанный с утверждением новой жизненной реальности. В чём-то перекликаясь с устремлениями рассматриваемой тематической сферы, *«наиболее значительные из молодых художников (Стравинский, Прокофьев) сумели с громадной силой передать предгрозовую атмосферу времени. Творчество русских новаторов поражало импульсивно-волевым, стихийно-земным характером. В мужицких плясках "Петрушки", в первозданных ритмах "Весны священной" и "Скифской сюиты", в мужественной моторике прокофьевских сонат и концертов слышалась необоримая сила, готовая сломать всё устаревшее, рутинное, мёртвое»* [94, *39*].

Выдвижение новой художественной концепции повлекло за собой коренной переворот в сфере средств выразительности. Явственно отозвалось это и на облике историко-революционной музыки, хотя проявилось здесь не

в столь радикальных формах. В ряде историко-революционных сочинений начала десятилетия всё заметней становится своего рода прорастание новых оборотов в недрах старой интонационности. Причём их открытый прорыв происходит, как правило, в кульминационной зоне произведения.

В хоре М.Петраускаса «Не плачьте над братской могилой» (1910) элементы, идущие от оперной традиции XIX века, вытесняются попевками нового типа именно на вершине развития. Особенно примечательна угловатая фраза, звучащая в октавном унисоне хора и усиленная трёхоктавным унисоном сопровождения. Использованные здесь мелодические и фактурные приёмы станут типичными для пролетарского хорового искусства 1920-х годов.

Теперь композиторское письмо всё чаще отличается подчёркнутой свободой, раскованностью, использованием жёсткой диссонантности и остинатных нагнетаний, что служило динамизации стиля и обострению конфликтности. Эти качества, как и всё основное из проблематики дооктябрьских лет, с полной отчётливостью продемонстрированы в симфонии-кантате С.Людкевича «Кавказ», суть которой может быть сведена к одной фразе: духовное раскрепощение отдельного человека и народа в целом, а если говорить конкретнее – движение от подневолья к революционной героике (см. её подробный анализ во втором разделе *Personalia*).

Надо ли говорить, что до 1917 года отечественное музыкальное творчество, связанное с освободительными идеями, развивалось в чрезвычайно стеснённых условиях. Тем не менее, намеченная выше панорама показывает, насколько примечательной по результатам оказалась эта предыстория. Таковы были истоки того расцвета музыки о Революции, который начался после Октября.

* * *

1917 год вошёл в историю нашей страны как год величайших социальных битв, когда осуществлялась коренная перестройка жизненного уклада. Это год второй (Февральской) и третьей (Октябрьской) русских революций, год всё более острых конфликтных политических ситуаций: Апрельский и Июньский кризисы, Июльские дни и конец двоевластия, Корниловский мятеж и его разгром, военные поражения, финансовое банкротство, экономическая катастрофа, общенациональный кризис.

В этом драматическом бушевании и рождался 1917-й – год эпохального поворота, за которым последовала, вероятно, самая смертоносная в истории России Гражданская война.

Коренное изменение общеисторической ситуации особенно большое значение имело для развития рассматриваемой тематики, поскольку только теперь появилась возможность свободной её разработки. Более того, новый жизненный уклад требовал самого активного развёртывания революционной темы, что определило её важнейшую роль в творчестве 1920-х годов.

О результатах говорит исключительная многосоставность этого музыкально-художественного потока:

– последний активный всплеск народного творчества (песни Гражданской войны, молодёжные песни 1920-х годов);

– огромный интерес к обработке революционного фольклора и его повсеместное цитирование в авторских сочинениях;

– чрезвычайный размах массово-революционного искусства, обращённого к самой широкой аудитории (песни и хоры А.Кастальского. К.Корчмарёва, Г.Лобачёва, композиторов группы Проколл во главе с А.Давиденко);

– далее, разработка освободительных мотивов на традиционной основе (оперы «Декабристы» В.Золотарёва, «Орлиный бунт» А.Пащенко, балеты «Красный мак» Р.Глиэра, «Пламя Парижа» Б.Асафьева) и в подчёркнуто новаторском ключе (оперы «Лёд и сталь» В.Дешевова, «Северный ветер» Л.Книппера, балеты «Красный вихрь» В.Дешевова, «Стальной скок» С.Прокофьева);

– и наконец, концепционное осмысление происходящих процессов (Шестая и Восьмая симфонии Н.Мясковского, Вторая и Третья симфонии Д.Шостаковича, Вторая симфония Д.Ревуцкого, Драматическая симфония В.Шебалина).

В полотнах академического плана делались попытки в призме революционной тематики дать художественный анализ происходящей ломки мира. Конечные устремления песенно-хоровых жанров состояли в том, чтобы вдохнуть двух массовости и коллективизма, суровой дисциплины и решимости к преодолениям, внедрить в сознание волевой призыв, что закономерно влекло за собой обнажение агитационно-пропагандистской функции.

Многое из того, что стало характерным для историко-революционной музыки 1920-х годов, было намечено в творчестве **первых послеоктябрьских лет**: большая значимость революционного фольклора, широкое внедрение агитационно-плакатных форм, параллельное развёртывание двух линий, контрастных по используемым средствам выразительности – «традиционной» и «радикальной».

Роль народного творчества, связанного с освободительным движением, определялась для музыки того времени такими моментами, как рождение песен Гражданской войны, расцвет жанра обработки революционного фольклора и повсеместное цитирование песенного материала в авторских сочинениях.

Известно, что песни Гражданской войны многое унаследовали от боевого фольклора рубежа XX века. Однако при всей преемственности наблюдались и существенные различия. В большинстве образцов оказалась утраченной классическая строгость, присущая лучшим революционным песням дооктябрьского этапа, снизился уровень интонационной и структурной развитости (из редких исключений – «Красная Армия всех сильней»).

На смену попевочно насыщенной и гибкой по рельефу мелодике пришли элементарные, подчас чрезвычайно угловатые обороты. Широко развёр-

нутые напевы были вытеснены краткими формами, порой напоминающими частушечные («Гулял по Уралу Чапаев-герой», «Проводы»).

Но за счёт некоторых потерь была достигнута максимально возможная массовость. В песнях Гражданской войны воплощались мысли и чувства всех социальных слоев, пришедших в Революцию. Отсюда жанровая многосоставность боевых песен конца 1910-х годов с ведущей ролью солдатских, кавалерийских и партизанских.

Расширилась амплитуда запечатлённых характеров, состояний. Скажем, с одной стороны, яркое выражение нашли настроения удали, молодечества («Марш Будённого», «По морям, по волнам»), с другой – усилились черты эпической величавости («Гей, по дороге», «Из-за лесу»).

Обогащение содержания потребовало раздвижения круга интонационных истоков – от исконных (крестьянские исторические и плясовые, старосолдатские песни) до недавно начавших своё бытование (частушка, слободская лирика, эстрада начала века). Чрезвычайно разнородный исходный материал перерабатывался в ходе стихийной фольклорной практики в достаточно единый и органичный песенный сплав, подчиняемый качественно иным социальным функциям.

Переосмысление этого материала состояло в его преобразовании на волевой, динамичный лад и в придании ему гражданственного звучания. Общеизвестный пример – модификация салонного романса «Белая акация» в солдатскую песню «Слушайте, деды», а затем в один из символов Гражданской войны «Смело мы в бой пойдём».

Дух всенародности, характерный для песен Гражданской войны, выразился и в том, что в эти годы заметно расширился круг национальных очагов революционного песнетворчества.

Образцы массового стиля создаются в Прибалтике (например, латышские песни Я.Озолиня «На баррикады!», «Песня кузнецов»), на Украине («Больше надежды, братья», «Греми, греми, могучая песня» В.Верховинца), в Белоруссии («Песня борьбы», «Памяти героев» М.Анцева), в Средней Азии (узбекские песни Хамзы «Да здравствуют Советы!», «Эй, рабочие!»), у ряда малых народов (якутские песни «Тьма отступила», «Век угнетенья миновал»).

Став важнейшим истоком советской песни, рассмотренные образцы многое определили для её развития в 1920-е, а отчасти и в 1930-е годы. Прежде всего это касалось героико-оптимистической настроенности и духа массовости, коллективизма.

С утверждением подобной направленности была связана и начавшаяся в первые послеоктябрьские годы интенсивная разработка революционной песенности в профессиональных жанрах. Отталкиваясь от единичных опытов дооктябрьского периода, исключительный подъём переживает жанр обработки революционного фольклора.

С 1917 года боевые пролетарские песни получают права гражданства, проходят зону наиболее широкого бытования, символизируя вместе с песня-

ми Гражданской войны революционную героику масс. И как параллель этому, их аранжировка приобретает в 1920-е такие масштабы, которые не достигались впоследствии. Показателем уровня выполненных тогда обработок служит то, что лучшие из них (принадлежащие, например, композиторам группы Проколл) постоянно переиздавались.

Аранжировкой революционной песенности был завершён важный для этого времени общехудожественный процесс. Речь идёт о жанре обработки народного творчества, расцвет которого определялся развёртыванием отечественного фольклорного движения на рубеже XX века и в 1910–1920-е годы (от Лядова и Комитаса до Стравинского и Леонтовича).

Другая форма разработки революционной песенности в профессиональных жанрах была связана с методом цитирования. С первых послеоктябрьских лет в обилии появляются сочинения, в ткань которых широко включались фольклорные мелодии (как правило, в опорных пунктах драматургии), составлявшие порой всю интонационную основу композиции. Функция данного приёма всегда была однозначной – вызвать чисто звуковым образом ассоциации с идеей Революции.

Преобладали способы плакатной подачи песенных мелодий, выступавших в качестве музыкальных символов эпохи. Однако постепенно накапливался опыт и более органичного включения революционной песни в авторский материал, её достаточно гибкого развития в соответствии с композиторским замыслом. Такой подход принёс первые ощутимые результаты только на исходе 1920-х годов (балет Р.Глиэра «Красный мак», опера В.Дешевова «Лёд и сталь»).

В любом случае прямое соприкосновение с революционным фольклором становилось для музыкантов этого времени важной ступенью в овладении современной темой.

* * *

В высшей степени характерным для художественной жизни 1920-х годов было *широкое внедрение агитационно-плакатных форм*. В первые послеоктябрьские годы это явление получило наиболее очевидное выражение в практике проведения массовых революционных действ и в деятельности агитгрупп.

Начиная с «Пантомимы Великой революции» (Москва, 1918), массовые действа тяготели к грандиозным исполнительским масштабам (число участников одной из инсценировок превышало 6 тысяч человек). Возрождая традицию гражданских ритуалов Французской революции и претворяя ленинскую идею монументальной пропаганды, их чаще всего проводили на открытом воздухе. Так, в Петрограде в 1920 году «Мистерия освобождённого труда» состоялась у Фондовой биржи, «Взятие Зимнего» – на площади Урицкого.

Подобного рода мистерии разыгрывались и в ряде других городов страны («Восхваление Революции» в Воронеже, «Апофеоз труда» в Самаре и т.д.).

К такому, пленэрному варианту максимально приближались и их театральные аналоги («Джон Рид» Л.Штейнберга, «Вышка Октября» Б.Яворского). Эти представления не мыслились без участия больших хоровых и оркестровых коллективов. Своим пафосом всеобщего происходившее воздействовало настолько, что делались попытки переносить нечто подобное и на собственно музыкальные композиции («Восстание» В.Денбского, «На страже Днепростроя» В.Борисова).

Свою эволюцию массовые революционные действа завершили к концу 1920-х, но их отзвуки можно отметить и впоследствии – в музыкальных олимпиадах, в декадах искусств и различных празднествах, в опытах театрализованных постановок («Патетическая оратория» Г.Свиридова), а в собственно художественном плане – в попытках возрождения их принципов в некоторых музыкально-театральных произведениях 1960–1970-х годов («Революцией призванный» А.Лазарева, «Маяковский начинается» А.Петрова и в наибольшем приближении – в «Опере на площади» М.Зариня).

Своего рода передвижным вариантом массовых действ были выступления агитгрупп типа «Синей блузы». Создававшаяся для них «агитмузыка» ещё более непосредственно повлияла на художественный стиль тех лет. Скажем, оратория проколловцев «Путь Октября» – не что иное, как сюжетно-повествовательная «агитка», во многих отношениях усложнённая и в лучших своих эпизодах поднимающаяся до значительных художественных обобщений.

Воздействие массовой музыкальной практики на профессиональное творчество сказалось прежде всего в активном внедрении в него открытой публицистичности, в связи с чем резко возросла роль ораторского начала. В прямом виде оно проявляло себя через введение партии чтеца и даже нескольких чтецов, через *«скандирующий речитатив»* [22, *91*] и излюбленную тогда манеру ритмодекламации (сольной, групповой, хоровой, без сопровождения и с инструментальные фоном).

Тенденция эта была настолько сильна, что её действие обнаруживается даже в симфонических концепциях (непосредственно звучащее слово в Симфонии «Ленин» В.Шебалина и Второй симфонии Д.Шостаковича).

В отмеченных формах складывался новый тип интонирования, что вытекало в частности из их направленности на самую широкую, чаще всего неподготовленную аудиторию. Для воздействия на неё нужны были средства сильные, броские. Они вырабатывались в ходе стихийного опыта и заметно влияли на облик искусства 1920-х, сообщая ему черты плакатности.

С наибольшей обнажённостью это качество проявляло себя в вокально-хоровой музыке через лозунговость текстов, в сценических формах – через приёмы литературно-музыкального монтажа и введение прямого обращения к зрителю.

* * *

Переходя к академическим жанрам, находим, что уже с конца 1910-х годов в историко-революционной музыке наметилось размежевание на две линии: одна из них достаточно умеренная по формам выражения, традиционная по стилю; другая – отражающая радикальные устремления, связанная с подчёркнуто современными средствами выразительности. За стилевыми разграничениями так или иначе просматривались существенные отличия в восприятии и в отображении революционных событий.

Сочинения традиционной ориентации тяготели к более объективной, порой несколько отстранённой трактовке революционной темы, что особенно явственным представало в претворении драматических ситуаций (симфоническая поэма А.Каппа «Могила», романс Я.Степового «Каменяры»). Безусловно преобладали утвердительные тона – не случайно именно в такой стилистике создавались композиции гимнического характера («Славься, первый майский день» А.Спендиарова, «Свет и радость» Ю.Энгеля).

Основной недостаток подобных сочинений состоял в том, что опора на привычные средства уже далеко не всегда отвечала стремлению выразить новое содержание (симфонические поэмы Х.Эллера «Заря» и «Эпизод из революционного времени»). Попытки более или менее активного обновления только в редких случаях отличались достаточной органичностью (хор Н.Леонтовича «Ледолом»).

Всё существенное и типичное для традиционной линии конца 1910-х сосредоточила в себе Пятая симфония Н.Мясковского (см. *Personalia*). Объективность её образного строя покоится на воспринятых от русской музыкальной классики принципах народности, развиваемых в новых условиях. На той же основе базируется и совершенно недвусмысленная утвердительность произведения, получающая логичный итог в сурово-гимнической коде финала. Наконец, присутствует здесь и явное стилевое разноречие, в данном случае способствующее раскрытию проблемы народа, находящегося на переломе исторических судеб.

Действительно, с одной стороны, находим в этой симфонии прямое обращение к традициям. Таковы, например, главная партия I части (в характере лирико-пейзажных тем Н.Римского-Корсакова) и главная партия IV-й (в духе финальных празднично-танцевальных тем А.Бородина и А.Глазунова), выступающие как разные грани идеализированного, несколько патриархального представления о России.

С другой стороны – образы, в которых *«нашли отражение новые жизненные впечатления, почерпнутые композитором в годы войны и Революции»* [87, *127*]. Среди них яркой современностью облика выделяется тема эпизода рондо-сонатной формы финала (ц.81).

В указанном стилевом размежевании своеобразно отразилась ситуация перехода от старого к новому. Причём, она скорее констатируется, чем «переживается», и взаимодействие двух сопоставляемых сущностей предстаёт в

плане сосуществования. В этом опять-таки сказывалась объективно-отстранённая авторская позиция, характерная для произведений рассматриваемого типа.

Отмеченные особенности сохранялись на всём протяжении 1920-х годов. Прямое обращение к традициям свойственно, например, историческим операм середины десятилетия, посвящённым давним событиям освободительной борьбы: «Степан Разин» П.Триодина, «Орлиный бунт» А.Пащенко, «Декабристы» В.Золотарёва. Развитие линии объективных трактовок на основе непосредственного претворения народно-песенного материала находим в Восьмой симфонии Н.Мясковского, замысел которой связан с образом Степана Разина, и во Второй Л.Ревуцкого с её идеей движения от старого уклада к новому.

До известного предела доводится тенденция стилевого разноречия, возникающего в результате стремления примирить ретроспективное и новое. Так, в балете Р.Глиэра «Красный мак» с традиционными лирическими адажио и феерией позднеромантической дансантности соединялись динамично разработанные народно-социальные сцены (включавшие в свою структуру музыкальные символы революционной эпохи «Интернационал» и «Яблочко»), а также современные танцевальные ритмы, воспринятые от практики мюзик-холла начала века.

Этот стилевой конгломерат дополнялся контрастами возвышенно-патетического и развлекательного, академического и бытового, европейского и ориентального. Совмещение столь разнородного материала приводило на грань эклектики и вместе с тем делало музыку «Красного мака» любопытным портретом пёстрой, многоликой действительности 1920-х годов. Нечто аналогичное встречаем в близком по сюжетной канве и восточному колориту балете Б.Яновского «Ференджи».

Завершая разговор о традиционных течениях в музыке 1920-х, следует согласиться с мнением: *«Многие произведения оказались нежизненными именно потому, что их авторы пользовались для воплощения революционной темы привычными оборотами, вызывавшими далёкие от современности ассоциации»* [45, *396*]. При этом необходимо оговориться, что подобное явление было неизбежным следствием специфики переходного этапа, а в ряде случаев и необходимым *«соединительным звеном»* [2, *133*] между дооктябрьским и послеоктябрьским искусством.

Объективная закономерность существования этого *«звена»* подтверждается тем, что и в других тематических сферах отечественной музыки данного периода заметное место занимали академизм (в творчестве А.Глазунова, С.Ляпунова, С.Василенко, А.Гедике, М.Ипполитова-Иванова) и классическая традиция народно-жанрового симфонизма (главным образом, у композиторов Украины, Белоруссии, Прибалтики, Закавказья).

* * *

Наряду с традиционно-академическими тенденциями в историко-революционной музыке рубежа 1920-х годов отчётливо заявили о себе и *радикальные устремления.* В возникших тогда непосредственных музыкальных впечатлениях от Февральской и Октябрьской революций акцентировалось субъективное ви́дение происходящего, что вызывало поворот к различным специфическим решениям, часто с использованием приёмов гиперболизации.

Отсюда и закономерное влечение к метафорическим формам, наибольшее своеобразие которым придавала разработка мотива «великого пришествия» (кантаты «Судный день» А.Калныня, «Семеро их» С.Прокофьева). Ощущение грандиозной ломки мира, констатация *«невиданных мятежей»* (А.Блок) породили драматический эпос колоссальной мощи с образами глобального размаха, с широким включением фантастически-изобразительного ряда, с форсированными звучностями больших оркестрово-хоровых масс, с жёстко-экспансивной интонационной атмосферой.

Причина появления таких сочинений видится в стремлении передать исключительность происходящего и в такой же мере – в смутных представлениях о конкретно-историческом смысле событий. Любопытно признание Прокофьева по поводу истории создания упомянутой кантаты: *«Революционные события, всколыхнувшие всю Россию,* ***подсознательно*** *проникли в меня и требовали выражения.* ***Я не знал****, как это сделать, и устремление моё,* ***совершив странный поворот,*** *обратилось к сюжетам древности»* [93, *165*].

Субъективно-интуитивное постижение социальных катаклизмов подталкивало к сложной символике, к условным и порой абстрагированным формам выражения. Со временем революционные аллегории наполнялись всё более определённой и реальной «плотью», однако шлейф подобных образов протянулся до второй половины 1920-х годов (Вторая симфония Д.Шостаковича) и наложил заметный отпечаток на структуру произведений, далёких от данного течения (Шестая симфония Н.Мясковского).

В отдельных метафорических трактовках ощущалось воздействие нового понимания народно-национальной стихии, присущего радикальному крылу русской музыки 1910-х («Весна священная» И.Стравинского, «Скифская сюита» С.Прокофьева).

Стравинский, откликнувшись на события 1917 года обработкой песни «Эй, ухнем!» для духовых и ударных, во многом подчинил напев «варваристской» манере: медлительно-тяжёлый разворот народной силы передан через угловатое интонирование в низких регистрах и архаизированный колорит с фовистскими чертами.

Предельное выражение этой тенденции находим опять-таки в кантате «Семеро их» Прокофьева – как в воплощении бурного извержения воинственной энергии, так и в обнажении обрядовой функции. Не случайно произведение носит подзаголовок *«Халдейское заклинание»*, оно действительно воспринимается как мистерия неистово-экстатичных взываний и возглашений (см. *Personalia*).

Хотя такая манера и не получила широкого распространения в историко-революционной музыке, тем не менее в обращении к ней видится определённая художественная необходимость. Это доказывается проникновением подобных образов в ряд сочинений 1910–1920-х годов – от симфонии-кантаты С.Людкевича «Кавказ» (1913) до Симфонии Ю.Шапорина (1932). Не случаен и пристальный интерес к блоковской поэме «Скифы» (одноимённые кантаты А.Пащенко, К.Шведова, М.Юдина).

* * *

Развитие музыки **первой половины 1920-х годов** проходило под знаком антитезы агитационно-плакатных форм и проблемно-психологических концепций.

Становление *агитационно-плакатных форм* во многом определялось воздействием идей Пролеткульта, что особенно заметно в творчестве представителей его левого крыла (Г.Лобачёв, К.Корчмарёв и др.). Тезис *«культура борющегося пролетариата есть культура резко обособленная, классовая»* [102, *6*] стимулировал выработку стиля, в котором его создателям виделись контуры искусства будущего.

Важнейшие свойства были связаны с претворением духа революционного радикализма. Он отразился в воинственно-наступательной ритмике, в подчёркнуто резком и угловатом рельефе мелодики, в жёсткой вертикали с использованием оголённо звучащих секунд, кварт, квинт, октав. Зачастую смысл сводился к интонируемому лозунгу, который нередко выносился в название сочинения («Эй, держите твёрже ногу» Л.Галля, «Держи, товарищ, порох сухим» Г.Лобачёва).

Воспроизведение агитационной речи, сосредоточение на ударном произнесении призыва требовали лапидарно-рубленой, графичной манеры. Впоследствии её стали оценивать как нечто отрицательное, упрекая в *«схематизме, риторичности, сухости»* [45, *201*], в *«гармонической жёсткости, ритмической прямолинейности и чрезмерно подчёркнутом скандировании слов»* [20, *93*].

На деле же это было предельным выражением некоторых особенностей переживаемого исторического этапа. За лозунговостью стояло стремление сделать искусство оружием борьбы, за аскетизмом – суровая романтика Революции.

При всей ортодоксальности было в этой стилистике нечто «магнетически» притягательное для музыкантов того времени. Не случайно воздействие принципов агитмузыки сказывалось вплоть до начала 1930-х годов, дав последние заметные плоды в творчестве представителей группы Проколл (к примеру, песни-плакаты Давиденко «Винтовочка», «Нас побить, побить хотели»).

Теоретические установки Пролеткульта отнюдь не определяли всего в практической деятельности композиторов, входивших в его состав. Поэтому, игнорируя обвинения в *«мелкобуржуазности»*, активно развивалась кре-

стьянская ветвь массовых жанров (ведущий представитель – А.Кастальский) и получила распространение вокально-хоровая литература, опиравшаяся на классическую традицию (типично представлено в творчестве М.Анцева). Наконец, в сущности вне влияния Пролеткульта сложилось такое жизнеспособное явление массовой культуры 1920-х годов, как молодёжная песня.

Ближайшую предысторию она имела в песнях Революции и Гражданской войны. Так, песня «Мы кузнецы» стала прямым прототипом песни «Наш паровоз». Молодёжный акцент неотъемлем от песен, подобных «Маршу Будённого» или «По морям, по волнам».

Своего рода пик творчества в данной сфере приходится на 1922 год, когда появились четыре наиболее известные песни – три фольклорные («Краснофлотская», «Молодая гвардия», «Наш паровоз») и одна авторская («Взвейтесь кострами» С.Дёшкина). Продолжалось развитие молодёжной песни, связанной с революционными мотивами, до самого начала 1930-х («Юность» М.Коваля).

Неотъемлемая от массовых жанров своего времени, молодёжная песня вносила в типичные для них образы и настроения особую ноту. Активно-наступательный тонус приобретал характер боевого задора – поэтому маршевое движение нередко наполнялось «скачущими» фигурами, подхлёстывающими затактами, получастушечной ритмикой, а интонационность получила устойчивую примету в виде клича восходящим скачком на сексту.

Оптимизм переходил в радостный энтузиазм и тяготел к праздничному ощущению мира – отсюда стремительные темпы, «кипучая» моторика, ликующе-звонкие фанфарные обороты. Особенно следует выделить присущий данному жанру дух восторженно-романтической окрылённости, устремлённости *«вперёд, заре навстречу»* (передавался «взлётной» мелодикой и тональной разомкнутостью).

Молодёжное песнетворчество вылилось в весьма представительное движение, охватившее многие национальные регионы (к примеру, на Украине большую известность приобрели песни К.Богуславского). Их представители сознательно стремились к ассимиляции лучшего, что было накоплено в русской советской песне (см. высокую степень интонационной типизации в «Комсомолке» У.Гаджибекова).

Именно молодёжные песни явились в историко-революционном творчестве наиболее представительным аналогом юношеской тематике в отечественном искусстве 1910–1920-х годов, которая широко и ярко разрабатывалась Прокофьевым (Первый и Третий фортепианные концерты, Первый скрипичный концерт и Первая симфония, опера «Любовь к трём апельсинам» и фортепианные сборники «Десять пьес», «Мимолётности»), а частично представлена и в творчестве Шостаковича рубежа 1930-х (24 прелюдии, Первый фортепианный концерт).

* * *

В резком контрасте к массовым жанрам (особенно в варианте агитмузыки) находились *произведения проблемно-психологического плана*. В первой половине 1920-х годов они создавались преимущественно в русле завершавшей своё развитие романтической концепции, характерной для русского искусства конца XIX – начала XX века.

Вместе с близкими по настроенности сочинениями, относящимися к другим тематическим разделам, они составили течение, которое *«в основном продолжало линию развития московской школы (Чайковский, Танеев, Рахманинов, Скрябин), но при этом стремилось к более обострённой музыкальной выразительности, не чуждаясь новых интонационных и гармонических средств»* [45, *138*].

Два фактора определяли направленность данного течения: акцентированное внимание к конфликтной сути происходящего и доминирующее значение субъективного начала. *«Действительность того времени, полная острейших противоречий и борьбы, давала богатый жизненный материал для создания таких произведений»* [45, *403*]. Именно в них *«было с максимальной силой переживания запечатлено то, что В.И.Ленин определял как "невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя"»* [79, *321*].

Всё названное, а также свойственный художественной атмосфере первой половины 1920-х годов *«сгущённый психологизм и трагедийный пафос»* [62, *30*] сфокусировала в себе Шестая симфония Н.Мясковского (см. *Personalia*).

Проблема взаимодействия старого и нового, которая активно разрабатывалась начиная с рубежа XX века и к которой сам Мясковский обратился в предыдущей симфонии, приобретает здесь предельную остроту и в силу поляризации контрастов раскрывается как противостояние двух миров.

Мир рождающийся утверждает себя через стихию ораторских жестов-возгласов (начиная с мотива вступления), мятежной энергии (с главной партии I части) и массовых празднеств (финал). В этом звуковом окружении с самого начала явной становится обречённость мира уходящего, поэтому развитие сферы скорбных стенаний и архаизированных причетов закономерно венчается эпизодами траурных отпеваний (от завершающего хорала I части к хоровому разделу финала).

Сквозной идеей концепции становится трагедийное ощущение неизбежности крушений и жертв в ходе коренной социальной ломки. Узловая для рубежа XX века и 1910–1920-х годов идея конфликта старого и нового получила настолько яркое и законченное воплощение, что это позволяет считать Шестую симфонию центральным произведением историко-революционной музыки не только первой половины 1920-х**,** но и всего периода до начала 1930-х годов.

Исключительную значимость в симфонии приобретает субъективное начало, представленное как форма восприятия реального мира и как объект художественного отображения.

С одной стороны, *«вся картина окружающей действительности дана отражённой в сознании лирического героя, потрясённого небывалыми событиями»* [45, *220*], поэтому *«преобладающее место в произведении занимают субъективно окрашенные состояния»* [88, *137*] и атмосфера времени передаётся чрезвычайно напряжённой, лихорадочно возбуждённой, что позднее вызвало критическую реплику самого композитора об *«интеллигентски-неврастеническом восприятии Революции»* [91, *395*].

Подобное отображение с позиции человека, остро и даже болезненно переживающего происходящее, определяет тон исповедальный, экстатичный, нередко приближающий к экспрессионистской манере.

С другой стороны, существенное значение приобретает собственно образ личности, мятущейся в бушующем море времени. Светлые упования связываются с миром души как возвышенно-прекрасной, непреходящей категории. И в том, что реминисценцией её главного символа (основная тема III части) завершается всё повествование, сквозит субъективно-романтическая мысль: только во внутреннем мире можно найти прибежище от тягот всеобщего разлома.

С годовым интервалом после Шестой симфонии (1923) появляются две во многом созвучные ей концепции – Вторая симфония В.Щербачёва (1924) и «Симфонический монумент» М.Гнесина (1925).

В первом из этих произведений уже сам выбор стихов А.Блока (с главенством настроений катастрофичности и безнадёжности) предопределил акцент на теме личности в её мучительном разладе и столкновении с *«безумным вихрем»* глобального водоворота. Возможности вокально-симфонической партитуры берлиозо-малеровского типа (по размаху, исполнительскому составу и свободе трактовки цикла) подчинены раскрытию содержания, которое Б.Асафьев обозначил как *«трагический пафос, душевный конфликт колоссальной силы напряжения, борьба за освобождение от страшных кошмаров жизни»* [*7, 4*].

Замысел «Симфонического монумента» гораздо объективнее (стремление проследить историю Революции, что отражено в подзаголовке *«1905-1917»*), однако в его реализации индивидуально-личностное оказалось настолько выдвинутым на первый план, что вызвало в своё время упрёки в *«резко выраженных чертах субъективизма и модернистской усложнённости языка»* [51, *254*].

Сейчас, с позиции более отдалённой исторической перспективы, можно утверждать: именно такие, по-своему гиперболизированные субъективно-трагедийные истолкования (какие находим в Шестой симфонии Мясковского и подобных ей произведениях) позволяют со всей отчётливостью судить о сложности и напряжённости переходного времени.

* * *

В сравнении с предыдущим этапом ситуация историко-революционной музыки **второй половины 1920-х годов** заметно меняется. Массовые жанры

постепенно высвобождаются из-под пресса ортодоксальных установок. В академической сфере, вытесняя субъективно-романтическое течение, на ведущие позиции выдвигается «современничество».

Развитие *массовых жанров* внешне проходило под эгидой установок РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов). На творчестве примыкавших к этому объединению музыкантов в какой-то мере сказывались идеи формирования нового искусства единственно через массовую песню и стремление видеть в ней только средство политического воздействия. Однако насколько ограниченным в первой половине десятилетия было реальное влияние Пролеткульта, настолько и теперь между теорией и практикой существовали весьма значительные расхождения.

Главное из них состояло в отходе от тенденций одностороннего развития. Если в первой половине 1920-х годов наблюдалось резкое обособление пролетарской (Г.Лобачёв) и крестьянской (А.Кастальский) ветви, то теперь неуклонно прогрессирует тяга к выражению общенародного (через интонационное скрещивание разноплановых истоков).

Стремление к «золотой середине» обнаруживалось и в постановке проблемы обновления, которая разрабатывалась настоятельнее, чем это делалось представителями крестьянской ветви, но не столь радикально, как сторонниками Пролеткульта. В её решении искался компромиссный вариант соединения накопленного массовым опытом предшествующего времени с новым, отражающим черты современного мироощущения.

Композиторы сознательно стремились к обновлению постепенному и, оставаясь в рамках народного музыкального языка, развивали его на пути внедрения декламационности, призывно-публицистических оборотов, а также за счёт динамизации ритма.

Образцы такого синтезирования находим в творчестве А.Давиденко, который *«активизируя русский и украинский мелос, соединяя его с многоголосием донской казачьей песни, пронизывая этот сплав интонациями революционной песенности и красноармейских песен Гражданской войны, создал стиль новой массовой песни»* [69, *3–4*].

Первый вполне откристаллизовавшийся опыт подобного рода – «Конница Будённого» (1925), где обновление традиции состояло в широком использовании укрупнённой интервалики (кварты, квинты, сексты, септимы), в свободном сочленении основной мелодической линии и подголоска (вплоть до движения параллельными септимами) и в сопоставлении эпически привольного запева с динамичным припевом на дробной «частушечной» ритмике.

Изменение общей ситуации выразилось также в сближении академических форм с массовыми жанрами и во встречном процессе академизации самих массовых жанров.

В первом случае следует выделить академические формы, которые по трактовке и направленности во многом примыкали к массовым жанрам. Это определялось разработкой аналогичных образов, адресованностью широкой

аудитории и соответственно – простотой, доступностью изложения с естественным предпочтением вокально-хоровой миниатюры.

Уже в отдельных опытах первой половины 1920-х годов происходило насыщение профессиональных жанров новой песенной интонацией. Типичный образец – «Песня борьбы» М.Анцева, где гармонические и фактурные приёмы хорового письма конца XIX века соединяются с мелодикой, идущей от пролетарской песенности.

Неизмеримо интенсивнее сближение академических жанров с массовой культурой осуществлялось во второй половине десятилетия, когда выдвинулось поколение молодых композиторов, формировавшихся уже в послеоктябрьские годы, в новой социальной и звуковой атмосфере. Их меньшая зависимость от классических традиций и настойчивое стремление к прямому контакту с широкой слушательской средой порождали во многом новаторскую трактовку хоровой и вокальной миниатюры.

К примеру, своему вокальному плакату «Про Ленина» А.Давиденко предпосылает комментарий, отменяющий условности академического жанра: *«Исполняется без аккомпанемента... Воспрещается исполнять плакат в парадном костюме... Во время исполнения певец должен ходить вдоль рампы, как бы разговаривая с аудиторией»*.

И это, действительно, интонируемый разговор – рассказ простого человека, переданный средствами распетого говора; размышление вслух, непосредственность которого усиливается самоперебивами *(«Нет, и ещё не так»)*.

Важным средством обновления академических жанров служило широкое претворение публицистического начала. В творчестве прокольцев эти жанры насыщаются гражданственным звучанием, а в связи с разного рода гиперболичностью они приобретают черты монументальности, выводящие вокально-хоровую миниатюру за пределы камерного стиля.

Скажем, в романсе Б.Шехтера «Кузнец» подобная направленность реализуется на основе открыто декламационного интонирования в вокальной партии и особенно ввиду жёстко-экспансивной «атаки» фортепиано. Суммарное действие этих линий даёт концентрированное выражение горячего бунтарского темперамента и столь характерной для 1920-х годов лозунговости.

* * *

Параллельно вовлечению академических жанров в русло массовой культуры, примерно с середины рассматриваемого десятилетия начался процесс академизации массовых жанров. Он проходил как путём обогащения содержания и усложнения структуры песенно-хоровых форм, так и по линии циклизации миниатюр (вокальные циклы М.Коваля «Песни из одиночки» и «Из дней великих»).

Основным способом укрупнения стало построение повествования на выпуклых музыкальных контрастах с цементирующей ролью определённого

сюжетного стержня. С наибольшей масштабностью этот принцип был претворён в двух коллективных ораториях – «Ленин» (В.Щербачёв и его ученики – Б.Арапов, В.Волошинов, А.Животов, М.Чулаки, М.Юдин) и «Путь Октября» (А.Давиденко и его товарищи по Проколлу – В.Белый, Г.Брук, М.Коваль, З.Левина, С.Ряузов, В.Тарнопольский, Н.Чемберджи, Б.Шехтер). Названного в данном перечне композитора В.М.Тарнопольского (1897–1942) не путать с композитором В.Г.Тарнопольским (род.1955).

Во второй из этих работ приметы массового искусства представлены со всей отчётливостью: в центре произведения – революционный народ, максимально подчёркнута гражданственная направленность, общий стиль определяется ораторски-декламационной манерой и плакатным выражением идей. Вместе с тем, внутренние составляющие этого действа нередко предстают в развитых формах, а целое претендует на широкий панорамный охват событий и серьёзные художественно-исторические обобщения.

Массовая стихия, являвшаяся в сущности единственным объектом рассматриваемых жанров, предстала в музыке второй половины 1920-х годов в достаточно широком спектре смысловых ракурсов. Отметим важнейшие из них на примере творчества А.Давиденко, ведущего представителя данной линии.

Первый – показ народной силы в её грозном обличье, гневной, порой сумрачной до угрюмости. Именно в таких образах прослушивается единственно отчётливая для массовых жанров классическая традиция, идущая от народных сцен Мусоргского («Песня о Стеньке Разине»).

Второй ракурс – величаво-спокойная поступь масс, наполненная ощущениями бодрости, уверенности и раскрепощённости («Первая Конная»).

Сказанное подводит к мысли об эпическом строе данной образности, что находило себя в размашистом интонировании, в особой грузности ритма, в тяжеловесной фактуре с обилием дублировок. Д.Шостакович отмечал: *«В искусстве А.Давиденко нет аккуратно выписанных деталей, как нет и изображения отдельных людей и характеров. Главное в нём другое – образ народной массы»,* вот почему определяющее место занимают *«произведения крупного плана, ярко красочные картины, выполненные широким плакатным мазком»* [129, *8*].

Другая отличительная черта массовых жанров второй половины 1920-х годов – их героическая направленность. Она акцентировалась обращением к соответствующим сюжетам и образам, выдвижением на первый план мотивов волевых устремлений. Поэтому господствующей жанровой основой становится марш, интонационной базой – фанфарно-кличевые обороты.

Присущий массово-героическому стилю суровый, мужественный тон с особой отчётливостью обнаруживал себя в произведениях трагедийного плана. Обращаясь к скорбным эпизодам революционной истории, композиторы менее всего были склонны подчёркивать настроения горестной ламентозности и соответствующие этому стонуще-плачевые интонации.

Главенствовало героико-эпическое отношение, за трагедийными перипетиями неизменно вырисовывалась идея твёрдого и сильного народного духа (хоровые песни А.Давиденко «Лейтенант Шмидт», «Море яростно стонало»).

Даже в обрисовке самых трудных ситуаций определяющую роль играло волевое начало. Например, в хоровом реквиеме А.Давиденко «На десятой версте» уже в исходной теме драматическим раздумьям о жертвах Революции сопутствует действенная, гневно-протестующая реакция, которая раскрывается в последующем с исключительной интенсивностью.

Вполне естественно поэтому, что столь широкое распространение получила драматургическая идея, связанная с преодолением скорби и утверждением оптимистического начала.

В двух близких по характеру вокальных монологах «Когда умирает вождь» Б.Шехтера и «Двадцать шесть» В.Белого начальное настроение определяется сдержанно-строгим выражением печали (скупой декламационный распев, величаво-патетический траурный «шаг» фортепианной партии). В дальнейшем развёртывании неуклонная активизация ритмоинтонаций и придание гармоническому рельефу особой упругости логично подводят к завершающему торжественно-гимническому апофеозу.

* * *

Движение «современничества», охватившее различные сферы искусства второй половины 1920-х годов, в меньшей степени затронуло историко-революционную музыку. Однако и здесь оно стало на время господствующим, во многом вытеснив субъективно-романтическое течение, которое свою высшую фазу прошло в первой половине десятилетия.

Среди современнических тенденций, коснувшихся историко-революционной музыки, можно отметить неоклассическую (балеты «Пламя Парижа» Б.Асафьева, «Карманьола» В.Фемелиди) и связанную с экспериментами драматического театра (оперы «Лёд и сталь» В.Дешевова, «Северный ветер» Л.Книппера).

Среди названных партитур особенно примечателен балет «Пламя Парижа» (1932). Сам автор подчёркивал, что *«работал над данным заданием не только как драматург, композитор, но и как музыковед, историк и теоретик».* Воссоздаваемую по роману Феликса Гра «Марсельцы» хронику Французской революции он документирует звучавшими тогда мелодиями песен и танцев, а также фрагментами отдельных произведений того периода (Госсек, Гретри, Мегюль).

Инициативный монтаж исторического звукового материала подчинён воплощению идеи социальной конфронтации. Есть стан роялистской Франции с её благородной, возвышенной, но анемичной, отмирающей аристократической культурой (именно так, без какого-либо пародирования).

Отсюда дворцовый колорит, церемонно-мелизматические фигуры, но ещё значимее поникающая элегичность, сумрачно-скорбные тона, блёклые

тембровые краски (в числе самых показательных номеров – Сарабанда из II действия, где музыка Люлли претворена в позднебарочном духе).

И есть лагерь восставшего третьего сословия, народно-демократическая стихия, исполненная жизненных сил, выплёскивающаяся бурно, шумно, экспансивно и нередко в ликующе-победном ключе – здесь столь же показательна сцена под названием «Баски, болеро!» из III действия с её плакатной заострённостью, огненным темпераментом, топочущим ритмом и форсированной акцентностью.

По ряду позиций это была достаточно новаторская партитура. Она давала своеобразный вариант неоклассицизма, основанного на художественной реконструкции стилей прошедших эпох. Здесь был впечатляюще воссоздан образ «массовки», где в целях вящей убедительности в кульминационные моменты вводится хор с пением французских революционных песен на языке оригинала.

В целом «Пламя Парижа» стало в балетном жанре самым ярким воплощением столь актуального для послеоктябрьского искусства противостояния «старый мир – новый мир», что, конечно же, являлось прямой аллюзией на соответствующую ситуацию недавней отечественной истории.

* * *

Наиболее влиятельной из современнических тенденций была конструктивно-урбанистическая. Возникнув в частности как *«реакция на утончённо-субъективистский стиль скрябинско-импрессионистической линии»* [104, *384*], она выражала позицию воинствующего «антиромантизма», утверждая «новую деловитость» и культ энергетизма (близкие этому явления за пределами историко-революционной музыки – прокофьевские Вторая симфония, Четвёртый и Пятый концерты).

Суховато-графичная манера письма, линеарный звуковой строй сообщали облику ряда композиций жёсткий, даже «колючий» колорит, а порой и черты абстрагированности. Всё это типично демонстрируют сочинения раннего Д.Шостаковича, который был самой заметной фигурой «современничества» (Вторая симфония и Первая фортепианная соната, известная поначалу под названием «Октябрьская»).

Любопытный ракурс рассматриваемого течения был связан с тем, что в 1920-е годы называли *«производственной музыкой»*. Позднее её оценивали либо сугубо негативно, либо с непременными оговорками по части прямолинейности и увлечения натуралистическими эффектами.

В известной степени правомерная в отношении чисто урбанистических опытов («Рельсы» В.Дешевова, «Завод» А.Мосолова), эта позиция требует коррективов в отношении произведений, идейно-образный строй которых формировался в контакте с социально значимой темой (симфоническая сюита Ю.Мейтуса «На Днепрострое», Третья симфония Д.Шостаковича).

Не случайно, отмечая *«мужественный гимн рабочей энергии»* в балете Прокофьева «Стальной скок», Б.Асафьев восклицал: *«Вот подлинный стиль*

нашей эпохи, потому что здесь вполне можно говорить о кованых ритмах, об упругих как сталь интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов!» [8, *177*].

Обращение к историко-революционной теме нередко заставляло представителей современнического направления вводить в свою музыку средства, характерные для массовых жанров.

Скажем, в балетах «Стальной скок» С.Прокофьева, «Красный вихрь» В.Дешевова и «Смерч» Н.Бера сказывается *«опыт агиттеатра, особенно в использовании приёмов аллегории, плаката»* [66, *267*], а во Второй и Третьей симфониях Д.Шостаковича *«конструктивистские приёмы соединяются с лозунговой иллюстративностью пролетарского искусства»* [2, *144*].

В свою очередь, и *«пролетарское искусство»* откликалось на зов реконструктивного периода. Воспевая индустриальный лик страны, близкие к РАПМ композиторы в ряде произведений стремятся к строгой, «конструктивной» интонационности, в которую могла включаться и звуковая имитация производственных процессов (хоры А.Давиденко «Рабочий май», «Бей молотом»).

Как видим, и в современнических опусах проявлялось столь характерное для искусства 1920-х годов несоответствие эстетической установки и художественной реальности. Обнаруживалось оно и в часто возникавшей парадоксальной ситуации «конструктивный посыл – деструктивный результат». Стихийное начало нередко как бы подчиняло себе конструктивные замыслы, сводя «на нет» их логическую заданность.

Подобное обнаруживалось и раньше. Так, в прокофьевской Мимолётности № 19, созданной *«под непосредственным впечатлением февральских уличных боёв»* [93, *154*], внешне рационально выстроенное движение в условиях общего звукового контекста (атональный строй и непрерывные перебивы ритма, снимающие ощущение опоры) передаёт порыв неуправляемой энергии.

В проявлениях стихийности состояли для переживаемого исторического момента своеобразие и даже определённая необходимость, на которую указывал В.И.Ленин: *«Стихийность движения есть признак его глубины в массах, прочности его корней, его неустранимости»* [77, *217*].

Вот почему в историко-революционной музыке начиная с 1900-х годов такую большую роль играли различные ассоциации с природными явлениями, которые были созвучны представлениям о революционной стихии. В музыке 1920-х эта линия достигает своего апогея, что было отмечено широким обращением к «экстремальным» метафорам (балеты «Красный вихрь» В.Дешевова, «Смерч» Н.Бера).

Стихийность выражала себя не только в соответствующих состояниях, но и через множественную разноликость образов. В связи с этим обратимся к ленинской характеристике искусства послеоктябрьских лет: *«Хаотическое брожение, лихорадочные искания – всё это неизбежно. Революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубин на поверхность жиз-*

ни» [74, *656*]. Отсюда характерная для творчества того времени фиксация быстрой, как бы спонтанной смены внутренних состояний и впечатлений от внешнего мира.

В этом отношении очень показательны Вторая («Посвящение Октябрю») и Третья («Первомайская») симфонии Д.Шостаковича. Масса всевозможных проявлений, избыток энергии породили в них импровизационно-многосоставную структуру с обилием кратких эпизодов, с непрерывной сменой темпов, ритмов, фактур, постоянно обновляемого тематизма.

Обе симфонии подчёркнуто стихийны в композиционно-технологическом отношении, пестры по материалу. Разнообразие и множественность ракурсов отражения окружающей действительности зачастую оборачиваются фрагментарностью, несводимой к общему эстетическому знаменателю.

Но ведь и сама реальность 1920-х годов находилась в процессе проб, дерзаний. Не случайно Резолюция ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925) призывала творческую интеллигенцию выковывать *«стиль, соответствующий эпохе»* именно в ходе поиска, для чего признавалось необходимым *«свободное соревнование различных группировок и течений»* [106, *154*].

* * *

Облик историко-революционной музыки **рубежа 1930-х годов** определялся прежде всего промежуточным положением данного этапа. Завершая эволюцию 1920-х, он в то же время намечал перспективу творчества 1930-х.

С этим процессом была связана объективация и оптимизация стиля, чем по-своему фиксировались кардинальные сдвиги, происшедшие в окружающей действительности (определённые достижения нового общественного строя, завершение основных революционных преобразований, построение фундамента социалистической экономики).

Одна из линий *объективации стиля* состояла в углублении процесса, который наметился уже во второй половине 1920-х годов. Речь идёт о взаимном сближении тенденций, ранее противостоявших друг другу. Особенно это касалось резко отграниченных между собой массовых и академических жанров.

Теперь, поднимаясь над агитационно-плакатной прямолинейностью первых и преодолевая субъективно-экспрессивную или конструктивно-урбанистическую усложнённость вторых, искусство приближается к более цельной, сбалансированной концепции.

На этой основе складывалось такое перспективное для следующего периода качество, как классичность. Подразумевается кристаллическая ясность идейно-образного строя, чёткость и отточенность интонационного рельефа, выверенность и соразмерность архитектоники. При этом практически неизбежна была ориентация на принципы музыкальной классики, включая опору на те или иные традиции.

И если в творчестве 1920-х годов использование классических средств выглядело чаще всего сомнительной адаптацией, то теперь оно обретало естественность и убедительность. Происходило это по причине свободного претворения традиционных элементов в их органичном сопряжении с ресурсами современной выразительности.

Такими свойствами отмечена, например, вокальная симфония А.Гладковского «Памяти двадцати шести», в которой ощутимо благотворное воздействие классики XIX века – прежде всего Чайковского, отчасти Берлиоза и Листа (в импозантно-декоративной красочности).

При всей очевидности влияний, эта музыка не имеет ничего общего с эпигонством, поскольку композитор оперирует традициями творчески, с активным вовлечением опыта XX столетия, что с полной отчётливостью сказывается в обострённом интонировании при характеристике негативных образов и в драматических монологах баса.

Объективация стиля проявлялась также в отходе от гиперболичности и повышенной патетики, в снятии высоких напряжений, остроты экспрессии. Творчество рубежа 1930-х явно тяготеет к сдержанности, смягчённому колориту, к общей уравновешенности и прояснённости.

Обнаруживается склонность к передаче обычных, внегероических, порой будничных проявлений (с соответствующим выдвижением лирических и бытовых элементов). В связи с этим *«развивается, всё более укрепляясь, ориентация на тематизм народно-песенного, жанрового типа с тенденцией возврата к ясности и простоте музыкального языка»* [104, *385*].

Таким образом, воплощение событий и характеров революционной эпохи становилось несомненно более объективным и достоверным, что означало движение к принципам реализма. Подобными переменами была отмечена эволюция самых различных жанров – от крупных (опера А.Пащенко «Чёрный яр», балет М.Вериковского «Пан Каневский») до миниатюры («Песня о Ленине» А.Давиденко, вокальный цикл М.Коваля «Четыре стихотворения о Ленине»).

* * *

Оптимизация стиля состояла прежде всего в выдвижении созидательного начала и в утверждении духа бодрости.

Касаясь первого из этих моментов, обнаруживаем примечательную метаморфозу: если раньше даже *трудовые* мотивы истолковывались преимущественно в героико-экспансивном плане, то теперь сюжеты революционной *борьбы* всё чаще трактовались в созидательной плоскости. С этой точки зрения любопытно сопоставить, к примеру, в творчестве А.Давиденко хор «Бей молотом» (1925) и «Песню баррикад» (1930).

В избираемых текстах почти обязательным становится сопоставление былых революционных времён и нынешней мирной жизни, образы которой как раз и акцентировались в музыкальном воплощении.

Так, «Песня о героях» А.Давиденко, М.Коваля и Б.Шехтера, связанная прямой преемственностью с революционной песней «Красное знамя» и молодёжной песней 1920-х «Краснофлотская», впитывает именно трудовые интонации и, обновляя их, перекидывает мостик к одному из символов созидания 1930-х годов – «Маршу трактористов» И.Дунаевского.

В крупных композициях разработка рассматриваемых мотивов обычно соединялась с более широкой проблематикой. Например, смысловым стержнем Четвёртой симфонии («Турксиб») М.Штейнберга становится идея *«раскрепощения природы и человека»* [24, *414*], раскрываемая в последовательном движении от образов скованности к образам активной жизнедеятельности, которые воплощаются в опоре на казахский революционный мелос.

Отличительная сторона созидательных трактовок начала 1930-х годов – радостная настроенность, находившая себя в «восклицательном» интонировании, в особой упругости ритма (энергия пунктирных фигур, стремительные пассажи).

Многое из того, что прежде служило выражению наступательного начала, было преобразовано теперь на «мирный лад», но с сохранением былого динамизма, а порой и романтической приподнятости («Героическая увертюра» В.Косенко).

Созидательные мотивы стали ярким знаком музыки рубежа 1930-х годов – *«эпохи, провозглашавшей энтузиастический настрой и бодрость»* [62, *30*]. Свет, ясность, подъём, окрылённость времён первой пятилетки (её своеобразной эмблемой стала «Песня о встречном» Д.Шостаковича) получили в историко-революционной музыке наиболее открытое выражение в жанрах походной песни («Красноармейская застава» и «Чапаевская» А.Давиденко) и марша для духового оркестра (марши С.Чернецкого, «Ворошиловский марш» М.Ипполитова-Иванова).

Всемерно утверждался оптимистический склад и в концепционных жанрах рубежа 1930-х годов. Типичное выражение находим в наиболее известном сочинении историко-революционной музыки тех лет – Симфонии «Ленин» В.Шебалина.

Драматическое действие преобразуется здесь в напряжённую энергию созидания (упруго-токкатный пульс, «собирающе-организующие» *fugati*). Показательно, что в траурной средней части композитор более всего стремится выразить мысль Маяковского *«Нам ли растекаться слёзной лужею»*, преодолевая и в чём-то даже игнорируя скорбную настроенность.

Ещё активнее данная тенденция проявила себя в хоровой «Сюите на чеченские народные темы» А.Давиденко. Её I и III части, повествующие о горькой доле бедняка, весьма сдержанны в выражении печали, которая постоянно оттеняется мажорными высветлениями. Между этими частями автор помещает радужно-игровое интермеццо, а картину социальной борьбы в финале рисует в открыто праздничных тонах.

* * *

Наблюдая за развитием историко-революционной темы, удаётся уяснить примечательный в своём постоянстве внутренний ритм. На смену различного рода активно-динамическим, героическим, конфликтным и трагедийным истолкованиям темы (с соответствующей экспрессией и заострённостью выражения) неизменно приходит её раскрытие в более статическом плане – через уравновешенные формы действенно-драматической образности, эпическую величальность, лирические высказывания с сопутствующим устремлением к сдержанному, светлому и гармоничному строю.

Если обратиться к творчеству начальных этапов, то, минуя разрозненные попытки профессионального искусства дооктябрьских лет, находим следующую схему развёртывания трактовок.

В конце 1910-х – начале 1920-х годов ведущие мотивы были связаны с ощущением грандиозной ломки мира, с настроениями мятежной взвихренности, экстатичных бушеваний (от кантат-аллегорий «День Страшного суда» А.Калныня и «Семеро их» С.Прокофьева к Шестой симфонии Н.Мясковского и Второй В.Щербачёва). Параллельно этому развивалась идея всенародного героического порыва, волевой решимости и самоотречения (прежде всего в массовых жанрах – песня С.Покрасса «Красная Армия всех сильней», хор Д.Васильева-Буглая «Красная молодёжь»).

К середине 1920-х обозначился отход к более спокойным формам выражения (Симфонический монумент «1905–1917» М.Гнесина, балет «Стальной скок» С.Прокофьева) со снятием высоких напряжений (вокальный плакат А.Давиденко «Про Ленина», хор Г.Лобачёва «Песня победная») и даже с попытками лирической интерпретации темы (песня Н.Кооля «Там, вдали за рекой»).

Во второй половине 1920-х годов драматическая стихия (нередко со скорбно-патетическим оттенком) развернулась с новой силой и в очень широком жанровом диапазоне: от вокального цикла М.Коваля «Песни из одиночки» до оратории проколловцев «Путь Октября», от оркестровой «Траурной оды» А.Крейна до балета Р.Глиэра «Красный мак». Попутно с чрезвычайной яркостью заявил о себе мотив деятельного жизненного поиска (опера «Разлом» В.Фемелиди, Вторая симфония «Посвящение Октябрю» Д.Шостаковича).

На рубеже 1930-х устанавливается господство эпически уравновешенных, просветлённых по колориту концепций (Драматическая симфония «В.И.Ленин» В.Шебалина). Широкое распространение получает идея созидательного энтузиазма (опера А.Давиденко «1919 год», Третья симфония «Первомайская» Д.Шостаковича).

Глава II
1930–1950-е годы

Вступление в следующий этап было отмечено для историко-революционной музыки, как и для советского искусства в целом, Постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932).

На всём протяжении 1930-х годов рассматриваемая тема находилась в числе ведущих, что подтверждается появлением множества значительных произведений: оперы «В пущах Полесья» А.Богатырёва, «Кёр-оглы» У.Гаджибекова, «Тихий Дон» И.Дзержинского, «Щорс» Б.Лятошинского, «Михась Подгорный» Е.Тикоцкого, «Семён Котко» С.Прокофьева, «В бурю» Т.Хренникова, «Броненосец Потёмкин» О.Чишко; балеты «Сердце гор» А.Баланчивадзе, «Лауренсия» А.Крейна; оперетта «Свадьба в Малиновке» Б.Александрова; Симфония Ю.Шапорина, Четвёртая Л.Книппера, Первая В.Мурадели, Торжественная увертюра Р.Глиэра; оратория М.Коваля «Емельян Пугачёв», «Кантата к XX-летию Октября» С.Прокофьева; серия песен-воспоминаний о Гражданской войне.

В первой половине 1940-х годов ввиду выдвижения остроактуальной военной проблематики историко-революционная тема отошла на второй план, но и на этом этапе возникали примечательные явления – кантата Н.Мясковского «Киров с нами», Пятая симфония М.Штейнберга, песни-гимны (принадлежавшие прежде всего А.Александрову).

Временный спад был быстро преодолен во второй половине 1940-х годов, и в 1950-е историко-революционная музыка развивается настолько бурно, что происходящее в её сфере начинает многое определять в проблематике и стиле музыкального искусства в целом.

Действительно, его контуры в это время более всего связаны с идеями и обликом таких произведений, как Десять хоровых поэм, кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии Д.Шостаковича, оперетта «Огоньки», «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория», «Пять хоров на слова русских поэтов» и кантата «Песня о Ленине» Г.Свиридова, балеты «Спартак» А.Хачатуряна и «Тропою грома» К.Караева, опера «Декабристы» Ю.Шапорина и «Былина про Ленина» Г.Попова, оратория «Двенадцать» В.Салманова и Четвёртая симфония Д.Гаджиева, опера «Три толстяка» и оратория «Сны Революции» В.Рубина, оперы «Севиль» Ф.Амирова и «Орлиная крепость» С.Бабаева, песни-гимны В.Мурадели, С.Туликова, А.Холминова.

Следовательно, изучаемый раздел отечественного музыкального творчества приобрёл на данном этапе положение, сопоставимое только с тем, что было в 1920-х годах, но значительно превысил сделанное тогда по художественным результатам.

* * *

Первая половина 1930-х годов стала для историко-революционной музыки переломным этапом, когда во многом преодолевались художественные принципы предшествующего времени и вызревали критерии нового периода. Данный процесс отличался большой напряжённостью и внутренней противоречивостью.

В этом состояли особенности переходного времени, и они имели для себя почву в определённых объективных факторах окружающей действительности. Утверждение *«Первые пятилетки были настоящими сражениями за социализм»* [57, *265*] подразумевает имевшее место форсирование темпов индустриализации и коллективизации, болезненный процесс ликвидации кулачества, трудности в перестройке сознания (прежде всего крестьянского).

Не случайно исследователи литературного процесса пишут о *«сложной и противоречивой атмосфере»* этих лет [54, *308*], которые *«знали не только пот, но и кровь»* [52, *255*], и называют первую половину 1930-х *«эпохой противоречий»*, подчёркивая, что *«именно в те годы создаются произведения, отмеченные духом неутомимых поисков, произведения потрясающей трагедийной силы»* [53, *60*] и что литература *«отразила драматичность событий, глубину социальных конфликтов»* [54, *295*].

Постоянно отмечается *«внимание писателей к тому, как человек завоёвывает своё право на счастье в нелёгкой, а порой и ожесточённой борьбе»* [54, *254*]. М.Шолохов, касаясь периода своей работы над «Поднятой целиной», говорил об *«ожесточённой борьбе двух миров. Это последняя схватка в великой борьбе “кто кого?”. Время было суровое, борьба шла не на жизнь, а на смерть, и жертвы были немалые»* [128, *83*].

Для историко-революционной музыки данного этапа отмеченные особенности с наибольшей отчётливостью преломились в двух аспектах: в плане общехудожественной ситуации – через борьбу различных творческих тенденций, в образно-смысловом отношении – через интенсивную драматизацию.

Обострение *борьбы различных творческих тенденций* в первой половине 1930-х годов было особенно заметно ввиду того, что на рубеже десятилетия историко-революционная музыка прошла стадию стабилизации, и в этих условиях уже намечались важные для нового периода принципы, включая складывавшееся в ту пору понимание метода социалистического реализма. Но прежде чем произошла их кристаллизация, искусству предстояло пережить в первой половине десятилетия «болезнь роста».

К поиску и утверждению новых критериев так или иначе стремились все, кто принимал участие в художественном процессе 1930-х. Однако *«при*

решении конкретных творческих задач возникало большое количество споров и разногласий, принимавших иногда острую форму» [46, *473*]. Наибольшей остротой отличалась дискуссия между представителями упрощённого подхода и творческого метода, апеллирующего к высокоразвитым формам музыкального мышления.

Различие позиций обнаруживалось по самым разным линиям: в отношении к фольклору (консервативный этнографизм – инициативное освоение) и классическому наследию (охранительные тенденции – активное развитие), в практической разработке реалистических принципов и проблемы демократизма.

Последний из этих вопросов дебатировался с особой остротой, что отразилось в полуискусственно возведённой антитезе «песенного» и «академического» направлений. Искусственность заключалась в отрыве от живой творческой практики, так как на деле песенные и «непесенные» элементы в разной степени синтезировались представителями обеих линий.

Временный верх одержали сторонники «песенного» направления. Это и понятно: избрав более лёгкий путь интонационного обновления, они быстрее добились видимых результатов и воздействия на широкую слушательскую аудиторию. Опора на массовую песню, которая откристаллизовалась раньше других жанров, обеспечила тематическому материалу свежесть, сочность, яркость.

Следует оценить способность композиторов к созданию броских песенных образов. Не случайно оторвались и зажили самостоятельной жизнью песни «Полюшко» из Четвёртой симфонии Л.Книппера, «От края и до края» из оперы И.Дзержинского «Тихий Дон», а позже – «Песня Богунского полка» из оперы Б.Лятошинского «Щорс».

Нельзя не отметить и драматургическую интуицию авторов, умело внедрявших песенные темы и номера в ткань крупных композиций. Общеизвестна «ударная» сила такого материала, размещённого в узловых моментах оперы «Тихий Дон».

Тщательной продуманностью отличается драматургия Четвёртой симфонии Л.Книппера, где благодаря последовательному проведению лейтпесни прочерчивается ясная смысловая линия: становление героя, испытания и жертвы, окончательное утверждение позитивного идеала.

Однако успехи «песенного» направления остались локальными, а культурно-историческая «селекция» отдала предпочтение более сложным и гибким академическим формам. И в перспективе опосредованное влияние песни на интонационный словарь «серьёзных» жанров оказалось плодотворнее способов её прямого включения.

Отмеченный процесс проб и отбора с наибольшей отчётливостью проходил для советской музыки 1930-х именно в сфере историко-революционной тематики.

Остаётся заметить, что серьёзные осложнения возникали и в организации творческой жизни. *«Отрицательную роль играли тенденции догматиче-*

ского порядка, нашедшие своё выражение в некоторых статьях 1936 года; резко безапелляционные оценки, содержавшиеся в этих статьях были необоснованными и несправедливыми», а сформулированный в них *«узкий и односторонний подход сковывал новаторские искания, парализовал творческую инициативу»* [46, *473*].

И далее: *«Упрощенческие тенденции принимали иногда воинствующий характер, выступая в виде некой принципиальной платформы, позволявшей оправдывать и поднимать на щит в качестве образцов художественно несовершенные сочинения»* [46, *476*].

Так, если взять примеры из круга историко-революционных произведений, непомерно преувеличивались достоинства оперы И.Дзержинского «Тихий Дон», а прокофьевская «Кантата к XX-летию Октября» ожидала исполнения около трёх десятилетий.

* * *

После установившегося в творчестве рубежа 1930-х годов господства просветлённо-уравновешенных концепций *интенсивная драматизация* образного строя (сдвиг произошёл примерно в 1932–1933) оказалась особенно ощутимой. Её наиболее примечательные грани обозначились в только что названных сочинениях – «Тихий Дон» (1935) и «Кантата к XX-летию Октября» (1936).

Для первого из них характерны общая сгущённо-сумрачная атмосфера, сосредоточение на мучительных переживаниях, состояниях неудовлетворённости и ситуациях разлада. Именно этому комплексу подчинены основные лейттемы, а ведущая среди них «лейттема бедствий» становится сквозным знаком жизненной неустроенности, отмечая попутно и свойственный опере *«мелодраматический крен»* [46, *52*].

В кантате Прокофьева главенствует стихия бескомпромиссного социального противоборства, запечатленного в экстремальном варианте – с категорическим разграничением противостоящих образов, с передачей взрывчатого динамизма и неистово-лихорадочного возбуждения, с включением средств натуралистической звукописи. За конкретно-сюжетными формами этого остроконфликтного повествования вырисовывается важнейшая для искусства 1930-х годов проблема столкновения гуманистического начала с враждебными ему силами (см. *Personalia*).

Об остроте драматизма свидетельствовало появление в первой половине 1930-х многочисленных трагедийных произведений, среди которых выделилась группа реквиемов, посвящённых памяти В.И.Ленина (К.Голубев, О.Егиазарян, Д.Кабалевский, Л.Ходжа-Эйнатов) и С.М.Кирова (М.Юдин).

Чувство тяжёлой гражданской скорби (затемнённый колорит, горестно-ниспадающие интонации, траурная патетика остинатных формул), многообразно раскрытое в крупных циклических композициях, выразительно воплощалось и в некоторых малых формах – например, в вокальных монологах (один из них, посвящённый памяти Кирова – «Прощание» В.Белого).

Трагедийное начало затронуло и другие сочинения этого времени, но представало в них в более рассредоточенном виде. Так, в Симфонии Ю.Шапорина и Четвёртой симфонии Л.Книппера оно претворено в медленных частях, написанных в жанре реквиема.

Герой драмы первой половины 1930-х годов находится, как правило, в состоянии трудного, подчас мучительного жизненного поиска. Своё специфическое выражение этот мотив часто получал через господство процессуальности в драматургии и через многосоставность строения с обилием разнородного материала.

Показательны Двенадцатая симфония Н.Мясковского и Первая Д.Кабалевского с их чрезвычайно широкой амплитудой образов (от скорбных, народно-архаичных до современных, динамично-устремлённых), складывающихся в своего рода калейдоскопы с непрерывной чередой вспышек и угасаний, с частой сменой тематизма, подчас немотивированной, что усиливает впечатление противоречивого брожения.

Яркое выражение получил характерный именно для первой половины 1930-х образ всеобщего похода (слово *«поход»* вынесено в заголовки симфонической сюиты А.Штогаренко и финала Симфонии Ю.Шапорина). Страна на марше, народная жизнь, находящаяся в движении к новым горизонтам – эта идея становится смысловым стержнем ряда произведений, а порой и их финальным «многоточием».

Отсюда большая роль ритмоинтонаций песни-марша и широкое распространение красноармейской тематики (например, в жанре симфонии – Первая А.Гладковского, Третья и Четвёртая Л.Книппера, Третья и Четвёртая В.Шебалина).

Казалось бы, в отмеченной обострённости драматизма, в активной роли мотива исканий и в сопутствующих стилистических тенденциях много сходного с художественными процессами 1920-х годов. Однако ещё очевиднее принципиальные отличия.

Теперь это была не трагедия человека, затерянного в бушующем хаосе истории, не констатация разрозненности и противоречивости и, тем более, не самодовлеющая репрезентация множества возможностей и проявлений, а настойчивое стремление к обретению цели и точки опоры.

Истина виделась в том, чтобы понять историческую необходимость происходящего и слить с нею личные судьбы, преодолеть негативное, всё излишне субъективное и конфликтное, войти в «берега» ясности, объективности, уравновешенности, утвердить мерный созидательный пульс общенародной жизни, освещённой позитивными идеалами. Именно таковы (при всём разнообразии) исходы подавляющего большинства драматических концепций первой половины десятилетия.

Завершившая их круг «Кантата к XX-летию Октября» Прокофьева в данном отношении особенно показательна. Её замысел для своего времени уникален по широте охваченной исторической панорамы – от зарождения коммунистических идей в Европе середины XIX века к революционным со-

бытиям в России и строительству новой жизни (вплоть до Конституции 1936 года).

И реализация данного замысла такова, что с начальными частями, раскрывающими конфликт гуманизма и враждебных ему сил (при этом широко используются средства радикального плана), сопоставлены завершающие VII–X части, пронизанные духом созидания и гимничности (в соответствующем реалистическом ракурсе).

Закономерность ситуации, возникшей в историко-революционной музыке первой половины 1930-х годов, подтверждается существованием прямой параллели, которую составили наиболее значительные произведения других тематических разделов творчества этого времени.

Сдвиг в сферу остродраматических и трагедийных образов, разработка мотива жизненных исканий и в большинстве случаев стремление к позитивным результирующим выводам нашло многообразное преломление в опере «Катерина Измайлова» и Четвёртой симфонии Шостаковича, в Первой симфонии и Фортепианном концерте Хачатуряна, в Тринадцатой симфонии Мясковского, Второй Лятошинского и целом ряде других сочинений.

* * *

Главное для историко-революционной музыки **второй половины 1930-х годов**, как и для всего советского искусства данного этапа, заключалось в утверждении таких качеств, как реализм, народность, оптимизм, классичность.

Этот процесс естественно связывался с существенными достижениями во всех сферах жизни страны. К середине 1930-х завершился переходный период коренных преобразований, начатых Октябрьской революцией. Конституция победившего социализма (1936) зафиксировала основные завоевания пройденного исторического пути, состоявшие прежде всего в том, что было построено общество, исключившее классовые противоречия, сформировалась новая социальная структура (рабочий класс, колхозное крестьянство, народная интеллигенция), сложились типично советские нормы морали и психологии – данные постулаты приведены здесь в соответствии с идеологическим «словарём» того времени.

Эти перемены по-своему были отражены и в идейно-образной концепции отечественного музыкального искусства, наиболее существенные черты которой сконцентрированы в шедеврах Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, а также в лучших песнях Дунаевского, Блантера, братьев Покрасс.

Очень показательна в данном отношении эволюция стиля Мясковского, что в одном из исследований о творчестве композитора характеризуется следующим образом: *«Преодолеваются субъективно-трагические мотивы, возрастает смысловая функция народно-массовых образов. Важнейшая тема – герой и народ – теперь получает качественно иное освещение: личные переживания художника не противостоят, а органически сливаются с чаяниями народа*» [38, *26*].

И далее отмечаются *«особая певучесть, мелодическая широта, плавность; претворение песенного и жанрового тематизма, широкое использование лирической мелодики, ассимиляция интонаций массовых музыкальных жанров; прояснение гармонического языка, разрежение фактуры, которая становится менее вязкой, более экономной и прозрачной, усиление роли чистых тембров»* [38, *27*].

Для историко-революционной музыки кристаллизация рассматриваемых качеств раньше всего произошла в *песнях-воспоминаниях о Гражданской войне.*

От революционного фольклора они унаследовали маршевую ритмику, но самое важное состояло в раскрытии завуалированной в нём лирической интонации. В этом отношении их прообразом следует считать песню «По долинам и по взгорьям» (не случайно её всенародное распространение приходится именно на 1930-е годы).

После ряда опытов первой половины десятилетия (среди них получившие широкую известность «Полюшко» Л.Книппера, «От края и до края» И.Дзержинского) жанр приобрёл законченные контуры в образцах 1935–1936 годов («Каховка» И.Дунаевского, «Прощание» Дм.Покрасса, «Песня о Щорсе» М.Блантера, «Орлёнок» В.Белого).

Их драматическое содержание редко заявляло о себе в открытой форме («Орлёнок»). В собственно музыкальном интонировании оно, как правило, ограничивалось запечатлением собранно-сосредоточенного жизненного движения. Это «мирное» наклонение было подчёркнуто созданием образцов, в которых отражались мотивы созидания и проявления повседневной жизни («Песня о Щорсе»).

Раскрывая черты массового сознания, песни-воспоминания вместе с тем были обращены как бы к каждому в отдельности. Так рождалась гражданская лирика, в которой при всей строгости и мужественной сдержанности неизменно присутствовал проникновенно-доверительный, порой меланхоличный тон (мягкая напевность с элегическими оборотами, идущими от городской песни-романса), что в сравнении с песнями 1920-х делало её *«человечнее, общительнее, душевно теплее»* [95, *249*].

Для академического творчества второй половины 1930-х годов всё наиболее существенное сосредоточила в себе советская опера, подытожившая свою пятнадцатилетнюю эволюцию серьёзными достижениями («Кёр-Оглы» У.Гаджибекова, «Щорс» Б.Лятошинского, «Семён Котко» С.Прокофьева, «В бурю» Т.Хренникова).

Значительный шаг вперёд сделал балет («Сердце гор» А.Баланчивадзе, «Лауренсия» А.Крейна). Другие жанры выступали, скорее, в дополняющей функции (самое примечательное – оратория М.Коваля «Емельян Пугачёв», оперетта Б.Александрова «Свадьба в Малиновке», Первая симфония В.Мурадели, музыка Д.Шостаковича к историко-революционным фильмам).

Однако независимо от своей главенствующей или фоновой роли все жанровые разновидности приходят к законченному выражению принципов

реалистической социальной драмы. Её основу составляли обычные человеческие характеры, исследуемые в различных жизненных ситуациях, раскрываемые тщательно, многопланово, на основе художественной типизации и чёткой интонационной дифференциации.

Показателем достигнутого уровня реалистического показа может служить достоверность изображения негативных персонажей – без какой-либо пародированности и, тем более, плакатного гротеска (Сторожев в опере «В бурю», Ткаченко в «Семёне Котко»).

Конфликт определялся действием жизненно обусловленных обстоятельств и воплощался через столкновения конкретных людских судеб. С социальными коллизиями неразрывно сплетены перипетии личной драмы и шире – лирическое начало вообще.

Его ведущая функция – внести ноту эмоциональной отзывчивости, душевной теплоты. Именно с лирическим началом в оперу входил щедрый мелодизм, и оно составляло порой главную ценность произведения («Щорс» Б.Лятошинского).

Реалистический метод заявил о себе и в конкретной обрисовке образов, в сбалансированном соотношении общего и индивидуального. В связи с этим возрастает интерес к отдельному человеку, вот почему по отношению к музыкальному искусству можно перефразировать мысль: *«Главная тема фильмов 1920-х годов – **массы** в Революции, а фильмов 1930-х годов – **человек** в Революции»* [59, *31*].

Обогащение образной системы, желание тщательной, объёмной проработки жизненного материала потребовали укрупнения форм. Миниатюра, которая главенствовала в 1920-е годы, теряет существенное значение. На первый план выдвигается масштабная композиция (опера, хореодрама, оратория, симфония).

Историко-революционная драма второй половины 1930-х по складу своему сугубо народная. В её центре – типажи из массовой среды (чаще всего крестьянской). Они могли наделяться чертами простодушия, даже наивности, но не были упрощёнными. Это были характеры многогранные, психологически насыщенные, раскрываемые подчас в сложном взаимодействии противоречивых стремлений (Семён Котко из одноимённой оперы).

В целях приближения к народной музыкальной речи широко использовались фольклорные цитаты и создавались темы в духе народных. Причём в отдельных произведениях подлинной выразительностью отличались как раз те эпизоды, которые были основаны на подобном материале (опера О.Чишко «Броненосец “Потёмкин”»).

Ещё активнее и органичнее, чем в первой половине десятилетия, эта лексика выступала в гибком сплаве с современными песенными элементами. Подобный синтез как нельзя более отвечал духу времени, вот почему убедительных результатов в данном направлении добивались представители самых разных национальных школ (см. белорусские оперы «В пущах Полесья»

А.Богатырёва, «Михась Подгорный» Е.Тикоцкого, «Цветок счастья» А.Туренкова).

Важнейшее свойство драматических концепций рассматриваемого этапа – их яркий оптимизм. При всей конфликтной напряжённости тонус музыки этих лет определялся безусловной уверенностью в торжестве позитивных устремлений; противоречия и конфликты разрешались в ходе неуклонного продвижения к жизнеутверждающему итогу.

Оригинальное выражение такая настроенность получила в тех произведениях, где существенную роль играли жанрово-бытовые, характеристические и комедийные элементы. Например, опере «Семён Котко» они придают особую сочность, многое определяют в её колорите, широко проникают даже в сцены конфликтного характера, порождая своеобразный гибрид «драма-комедия».

В силу специфики жанра этот акцент ещё сильнее выражен в оперетте Б.Александрова «Свадьба в Малиновке». Нечто близкое за пределами историко-революционной музыки находим в опере Д.Кабалевского «Кола Брюньон».

* * *

Наряду с типом реалистической социальной драмы в творчестве второй половины 1930-х годов развивались две контрастные по своей направленности линии, каждая из которых по-своему отражала события, происходящие во внутренней и внешней жизни страны.

Расцвет одной из них определялся успехами в построении нового общества, что порождало чувство удовлетворённости, стремление утвердить и возвеличить сделанное. В связи с этим в различных тематических разделах музыкального искусства появляется большое число соответствующих по настроению произведений (молодёжные песни И.Дунаевского, опера «Дуэнья» и кантата «Здравица» С.Прокофьева, Скрипичный концерт и балет «Гаянэ» А.Хачатуряна и т.д.).

И в историко-революционной музыке возникает целый ряд созвучных этому решений. Со всей отчётливостью данная тенденция проявилась в создании сочинений, целиком связанных с образами жизнеутверждения. Самые значительные из них – посвящённые 20-летию Октября «Торжественная увертюра» Р.Глиэра и Восемнадцатая симфония Н.Мясковского.

Первое даёт классический образец монументального праздничного панно, живописная картинность которого создаётся соцветием разнонациональных тем, прочностью и органичностью своего сопряжения символизирующих идею единения страны.

Главная особенность второго произведения состоит в том, что наряду с бодрыми и энергичными праздничными настроениями здесь широко запечатлены умиротворённые состояния, нередко с чертами пасторальной идиллличности.

О степени распространения оптимистических мотивов убедительно говорит метаморфоза, которую претерпел в отдельных образцах жанр песен-воспоминаний о Гражданской войне. Обычно строгий, внутренне драматичный по своей природе, он получил совсем иное истолкование в радостных по настроенности «Эшелонной» А.Александрова и «Тачанке» К.Листова.

Одновременно с такими трактовками, причём особенно интенсивно на рубеже 1940-х годов, развивалась другая линия, порождённая нараставшей военной угрозой. Настроения тревоги и озабоченности, подъём чувства национального самосознания, готовность отстоять независимость всё отчётливее заявляют о себе в творчестве предвоенной поры (кантата Прокофьева «Александр Невский», оратория Шапорина «На поле Куликовом»).

По-своему отзывалась на нависшую опасность и историко-революционная музыка. Ставится проблема жизненного выбора, разрабатываются мотивы чести и предательства, звучит мысль о необходимости духовной стойкости в водовороте трудного времени (оперы «Чапаев» Б.Мокроусова, «Любовь Яровая» В.Энке, «Дума про Опанаса» В.Юровского).

Заметно возрастает роль напряжённых, подчас трагедийных медитаций, обостряются драматическая экспрессия и психологизм (вокальный цикл В.Белого «Морские песни», симфоническая поэма И.Туския «У Мавзолея»).

Перемены рубежа 1940-х годов обозначились и в активизации героического начала. Оно часто претворялось в мятежно-экспансивных образах («Вокальный цикл на стихи Маяковского» М.Кацнельсона), в импульсивно-драматических настроениях с сильным патетическим акцентом и с тенденцией к субъективации (в серии сочинений на сюжеты раннего Горького – например, в вокально-симфонических поэмах В.Грудина и Я.Солодухо на текст «Песни о Буревестнике»).

Всё это непосредственно напоминало специфику образного строя таких произведений, как Сонатная триада Г.Галынина и Шестая соната С.Прокофьева, созданных накануне войны.

Развивалась и другая форма претворения героики – более объективного плана, связанная с выражением коллективных состояний, опиравшаяся на демократические жанры и непосредственно соприкасавшаяся с оборонной тематикой (песни «Не скосить нас саблей острой» бр. Покрасс, «Встреча Будённого с казаками» В.Соловьёва-Седого).

* * *

Важнейшая особенность историко-революционных жанров **первой половины 1940-х годов** заключалась в том, что их образная система прочно связывается с военной проблематикой.

Осознанное стремление композиторов к такому истолкованию темы было сформулировано в одном из выступлений Д.Шостаковича, относящихся к тому времени: *«Эта победа ковалась задолго до начала войны. Основы её заложены в дни Октябрьского штурма. Наши бойцы – это дети тех людей,*

которые отстояли молодую Советскую республику от четырнадцати иностранных держав» [130, *120–121*].

В революционном прошлом композиторы находили образцы самоотверженного служения долгу, нередко подчёркивая при этом мысль об интернациональном единении народов. Показательно, к примеру, обращение русских и украинских авторов к образу героя Гражданской войны казаха Амангельды Иманова (симфонические поэмы В.Великанова и М.Скорульского, марши М.Иванова-Сокальского, В.Рунова и С.Туликова, опера Е.Брусиловского, Фортепианное трио С.Шабельского, Песня-поэма М.Гнесина).

Наиболее монументальное выражение идея содружества наций получила в Пятой симфонии М.Штейнберга с воссозданной в ней многоступенчатой панорамой жизни узбекского народа: от древних времён через революционные события и мирную жизнь к финалу, где автор стремился отобразить *«натиск фашистских орд и непреклонную волю советского народа к победе»* [47, *469*].

Воздействие происходящих событий на историко-революционное творчество сказалось многообразно. Подчёркнутой строгостью тона отмечены сочинения, посвящённые 25-летию Октября (в их числе вокальная поэма Л.Шульгина и кантата Г.Юдина на стихи К.Симонова с симптоматичным названием «Суровая годовщина»).

Неразрывно переплетаясь с актуальной тематикой, музыка насыщается настроениями патриотического подъёма, образами мужественной решимости, взрывчатого динамизма (с соответствующей ролью батальной выразительности), а в общей *героико-драматической концепции* творчества тех лет ключевое значение приобретает противопоставление образов мира силам разрушения (вокальный цикл Ю.Левитина «Моя Украина», кантата Н.Мясковского «Киров с нами»).

Эта ведущая линия оказалась в полном созвучии с тем, что предстало, например, в наиболее значительных военных симфониях – Седьмой и Восьмой Д.Шостаковича, Второй А.Хачатуряна, Второй Г.Попова.

При всей суровости и напряжённости общего тонуса господствует безусловная убеждённость в справедливом исходе борьбы. В крупных композициях воплощение этого чувства приобретало свою кульминацию в завершающих победно-торжественных апофеозах.

Утверждение непоколебимости нации являлось ведущим мотивом эпоса военных лет (опера «Война и мир» и Пятая симфония Прокофьева, оратория «Сказание о битве за Русскую землю» Шапорина), который для историко-революционной музыки своё наиболее яркое претворение получил в песенных гимнах.

Причина их высокой художественной ценности видится в гибком синтезе различных свойств.

С одной стороны – дух воспевания и возвеличения. Этому соответствует приподнято-величавый склад, неспешная поступь в характере всенародно-

го шествия, широкие мелодические линии (их привольность подчёркнута неквадратностью строения), массивная фактура хорального типа, опора на национальные традиции гимнических распевов, идущие от российского канта (со всей отчётливостью в песне В.Захарова «Слава Советской державе») и особенно от революционных гимнов (близость песни А.Александрова «Святое ленинское знамя» «Марсельезе», «Гимна Советского Союза» – «Интернационалу»).

С другой стороны – выражение действенной силы, боевого наступательного духа (акцентировано в «Песне о Советской Армии» А.Александрова). Это находит себя в чеканной ритмике с активной ролью пунктирных фигур, в размашистых, твёрдых оборотах (не случайно большинство образцов предназначено для мужских голосов), в общей напряжённости звучания (безраздельное господство *forte*, завышенная хоровая тесситура).

И наконец – лирически-проникновенная интонация, очень сдержанная, крайне редко обнажающаяся («Под солнцем Октября» Г.Верёвки), но тем не менее наполняющая напевы чувством душевной теплоты.

* * *

На состоянии историко-революционной музыки **второй половины 1940-х годов** отозвалась сложность общеисторической и художественной обстановки первых послевоенных лет – от психологического пресса «холодной войны», трудностей восстановительного периода и проявлений культа личности до временного господства в искусстве консервативно-догматических установок, методов критической обструкции и системы административной опеки.

В сочинениях историко-революционного плана была по-своему зафиксирована та особая атмосфера времени, которая за пределами рассматриваемой тематики в художественном отношении более совершенно отражена в Третьем квартете, Первом скрипичном концерте и вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии» Д.Шостаковича, в Шестой симфонии С.Прокофьева и Двадцать седьмой Н.Мясковского, в балетах «Медный всадник» Р.Глиэра и «Семь красавиц» К.Караева, в операх «Семья Тараса» Д.Кабалевского и «Молодая гвардия» Ю.Мейтуса.

Начальная фаза развития историко-революционной музыки второй половины 1940-х годов была обозначена победными юбилеями. Они подготавливались не только упомянутой выше гимнической ветвью первой половины десятилетия, но и отдельными сочинениями последних военных лет, прямо обращёнными к сфере праздничных славлений (вокальная импровизация якутского народного певца С.Зверева «Славлю великого Ленина», песня Р.Степаняна «Октябрь»).

Как ни парадоксально, но в отличие от этих сочинений, наделённых существенными достоинствами, опусы подобной направленности, хлынув-

шие широким потоком в 1946–1947 годах, были отмечены ощутимым снижением художественного уровня.

Внешний, пышно декорированный монументализм, черты парадности и декларативности обнаруживались как в крупномасштабных жанрах (опера В.Мурадели «Великая дружба»), так и в миниатюре (песня М.Раухвергера «Родное имя»), затронув творчество даже крупнейших мастеров (кантаты «Расцветай, могучий край» С.Прокофьева, «Поэма о Родине» Д.Шостаковича).

Аналогичное положение было характерно и для музыкального творчества этих лет вообще, где на смену оригинальным образцам ярко оптимистического стиля середины 1940-х (Первый фортепианный концерт Г.Галынина, Третья соната Д.Кабалевского) пришла большая череда стереотипных решений в духе тяжеловесного и помпезного послевоенного «ампира».

Одно из объяснений отмеченного парадокса состоит в том, что кажущаяся необходимость воплощения победно-величальных настроений неуклонно оттеснялась иной, действительно насущной проблематикой. Причём симптоматично, что многое в очертаниях этой проблематики напоминало направленность творчества времён Великой Отечественной войны.

Ещё раз была подтверждена связь далёкой уже революционной эпохи с военной темой (таков смысл введения революционных песен в операх «Семья Тараса» Д.Кабалевского и «Молодая гвардия» Ю.Мейтуса) и с отражением идей борьбы за мир (многократно отмечавшаяся в исследовательской литературе преемственность песен типа «Гимна демократической молодёжи» А.Новикова с боевым фольклором начала века).

Не менее характерно, что в самой историко-революционной музыке вновь выдвигаются *героические мотивы*. И подобно происходившему на рубеже 1940-х годов возникает новая волна романтизированных композиций поэмного типа, опять-таки опирающихся преимущественно на сюжетику раннего М.Горького (на этот раз наибольшее предпочтение отдаётся «Песне о Соколе» – кантаты М.Багриновского, Д.Васильева-Буглая, Я.Кепитиса, А.Крейна, симфонические поэмы Д.Соловьёва, Г.Финаровского, Ю.Чичкова).

Родство двух этапов обнаруживается и в трактовке героики как тревожно-взвихренной, выявляемой через краткие, нервно-взбудораженные вспышки. К сожалению, композиторам в этом направлении по-прежнему редко удавалось добиться впечатляющей выразительности (в числе относительных удач «Песня о ленинской искре» С.Каца, «Левый марш» А.Титова).

Более плодотворным для второй половины 1940-х годов оказался вариант, когда героическое выступало во взаимодействии с *трагедийным началом*. В одних случаях это мог быть неразделимый сплав, который в ходе развёртывания поворачивался различными своими гранями («Траурная ода памяти Ленина» А.Хачатуряна). В других случаях, напротив, драматургия складывалась на основе многократного контрастного сопоставления двух составляющих компонентов, представленных во всевозможных оттенках (оратория М.Зариня «Валмиерские герои»).

Наконец, самый распространённый вариант – гибкое взаимодополняющее сопряжение трагедийного и героического. В циклических композициях этот принцип действовал в основном на уровне частей (см. близкие по смысловому ракурсу симфонии – Первую «Памяти 26 бакинских комиссаров» М.Ахмедова, Вторую «Памяти Чапаева» Л.Гурова, Вторую «Памяти Котовского» С.Лобеля). В одночастных формах он претворялся в чередовании скорбно-патетических и батально-наступательных эпизодов (симфоническая поэма А.Свечникова «Щорс»).

При всей напряжённости общего тонуса и при известном тяготении к передаче состояний подавленности, героико-трагедийные произведения этих лет неизменно устремлены к жизнеутверждающим выводам. Вот почему настойчивое варьирование во многих сочинениях сюжетно-драматургической схемы «от мрака к свету» приводило подчас к почти буквальным совпадениям композиционного изложения (одночастные кантаты «По пути Октября» В.Каппа, «Песня о Ленине» Э.Каппа, «Бессмертие» Л.Таутса с их однотипной структурой).

* * *

После 1920-х годов в общей панораме развития советского искусства, пожалуй, самый сильный прилив интереса к теме Революции приходится в отечественной музыке на **1950-е годы** – как раз в срединной зоне существования Советского государства: позади осталось тридцатилетие (1920-е, 1930-е и 1940-е годы), а впереди предстояло ровно столько же (1960-е, 1970-е, 1980-е).

Страна переживала в это десятилетие небывалый подъём: гордость за недавно одержанную великую Победу, формирование мировой социалистической системы, духовное раскрепощение времён «оттепели», когда преодолевался культ личности Сталина и ослаб диктат жёстких идеологических установлений и, наконец, прорыв в космос – всё это зачастую ассоциировалось с торжеством тех идей, под знаменем которых проводились радикальные преобразования начала века.

Сохраняя характерную для предшествующего этапа внутреннюю противоречивость, историко-революционная музыка **первой половины 1950-х годов** продвигалась по двум разнонаправленным линиям. Одна из них была связана с тенденцией к снятию конфликтности; смысл другой, напротив, определялся акцентом на драматических состояниях.

Переход к *неконфликтным трактовкам* рассматриваемой темы, казалось бы, объясняется воздействием возникшей в то время *«теории бесконфликтности»*, а отчасти и влиянием *«тенденции к чрезмерной облегчённости»*, вызванной желанием *«отвлечься от сложных проблем»* [48, 9].

Не останавливаясь на потерявших какую-либо ценность попытках пресловутой *«лакировки действительности»*, следует отметить определённую жизнеспособность творчества тех авторов, которые были далеки от искусственного украшательства и для которых тяготение к передаче светлого и яс-

ного мироощущения, покойно-уравновешенных состояний (подчас подчёркнуто умиротворённых, идилличных) оказалось вполне органичным. В этом убеждают широкое распространение и художественная выразительность подобных образов.

И если ещё совсем недавно (вторая половина 1940-х) опыты такого рода были малоудачны даже у ведущих мастеров (кантата-ноктюрн Н.Мясковского «Кремль ночью»), то теперь приемлемых результатов в данном направлении добиваются многие (балет А.Кос-Анатольского «Платок Довбуша», Пятая симфония Б.Шехтера, хор Л.Шульгина «Друг неизвестный» и т.д.).

Не случайно и другое: в ряде драматических сочинений этого времени выделяются именно отстраняющие, «тихие» лирические эпизоды (см. хор матросов «Холодное плещется море» в опере К.Молчанова «Заря»). Столь же показательно, что тема великой утраты, которая активно разрабатывалась во второй половине 1940-х годов в скорбно-патетическом ключе, истолковывается теперь в духе светлого, благостно-созерцательного поминовения (к примеру, «У Мавзолея»– одноимённые симфоническая поэма Ю.Александрова, хор М.Багриновского и вокально-симфонический монолог Д.Шведова).

Таким общим для подобных произведений чертам, как мягкость и гармоничность образного строя, особая сердечность тона, отвечали опора на классические традиции, консонантное благозвучие, лирическая напевность, часто восходящая к русской городской песне-романсу.

Дополняющую грань неконфликтной образности составили композиции праздничного звучания, в которых часто акцентировался красочный колорит и существенную роль играли образы светлой пейзажности (балет В.Власова и В.Фере «Весна в Ала-Тоо», оркестровая сюита Б.Ямпилова «Цветущий край»).

Естественность возникновения подобных мотивов подтверждается их широким распространением в других тематических разделах музыки первой половины 1950-х годов (см. например, в творчестве Шостаковича «Праздничную увертюру», песню «Родина слышит», лучшие эпизоды из музыки к кинофильму «Овод» и несколько позже появившуюся оперетту «Москва, Черёмушки»).

Отдельное русло данной сферы было связано с детской тематикой, которая развивалась с конца 1940-х и вначале тяготела к героико-драматическим аспектам (оркестровый цикл Н.Макаровой «Как закалялась сталь», балет М.Чулаки «Юность»), а затем вместе со всей историко-революционной музыкой совершила поворот к отображению светлых сторон бытия.

Такая направленность была особенно ощутима в большой серии детских песен, элементарных по интонационности, но тем не менее свежих и обаятельных («Песня о Ленине» Х.Заимова, «В Горках» М.Раухвергера, «Маленький Чапаев» Р.Яхина и т.д.).

В сочинения, адресованные более старшему возрасту, включались элементы героики и драматизма, однако главенствовали уравновешенно-повествовательные, мечтательно-лирические и жанрово-игровые эпизоды (опера В.Рубина «Три толстяка», «Павлик Морозов» – опера М.Красева и симфоническая поэма Ю.Балкашина).

Совпадение специфических свойств детской музыки с неконфликтными тенденциями времени определило её расцвет на данном этапе, о чём свидетельствуют отмеченные художественные достоинства, дифференцированность адресата, большой жанровый диапазон, а также включение «детской» образности в ряд «взрослых» произведений (хор мальчиков в кантатах «Земля молодости» И.Неймарка и «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича).

Остаётся напомнить, что и для всей советской музыки этих лет был характерен высокий подъём детской тематики в самых различных жанрах – песенном (М.Блантер, И.Дунаевский, Д.Кабалевский, А.Хачатурян), музыкально-театральном (оперы «Непрошенные гости» А.Букия, «Морозко» М.Красева, балеты «Доктор Айболит» И.Морозова, «Конёк-Горбунок» Р.Щедрина), концертном (Скрипичный и Третий фортепианный Д.Кабалевского, Концертино для двух фортепиано и Второй фортепианный Д.Шостаковича, Второй фортепианный А.Баланчивадзе) и других (хоровая сюита «Зимний костёр» и Седьмая симфония С.Прокофьева, Детский альбом Г.Свиридова). Независимо от тематического ракурса обращение к музыке для детей и юношества прежде всего определялось *«поисками максимальной простоты и ясности»* [48, *22*].

* * *

Ослабленная конфликтность была свойственна и большинству сочинений повествовательно-эпического плана, которые составили отдельный массив в историко-революционной музыке первой половины 1950-х годов. В их образной системе предпочтение отдавалось спокойно-уравновешенным состояниям с соответствующим «сглаженным» интонационным рельефом, плавной ритмикой.

Показательно, например, что в эпически-величавом романсе В.Белого «День рождения Ленина» наиболее яркий фрагмент стихотворения С.Щипачёва *(«Всё затопила вольная стихия; // Как будто, лёд ломая, // Поднялась не Волга вешняя, // А вся Россия»)* не только не становится для музыки ключевым, но и оставлен композитором практически без внимания.

Если драматическое начало и не избегалось, то происходила его нейтрализация – в силу общей отстранённости, неспешного ритма изложения, а также по причине сильного акцента на повествовательности, когда непосредственное действие замещалось рассказом о нём.

Среди разновидностей такого стиля встречалась и традиционная, унаследованная в основном от классического эпико-повествовательного симфонизма рубежа XX века.

Как совершенно типичные могут быть названы сходные по программному замыслу и средствам его воплощения Шестая симфония Я.Иванова и Вторая Ю.Юзелюнаса, для которых характерны опора на *«выработанные в музыкальной классике эпические, картинно-повествовательные формы выражения»* и тяготение к *«устойчивости, душевной ясности, объективности фольклорно-народного мировосприятия»* [64, 57].

Суть другой разновидности состояла в том, что повествование как бы приобретало черты озвученной летописи – через мерную речитацию вокальной строки и изобразительную «скоропись» инструментальной партии (основанные на одном тексте вокальные баллады «Домик в Шушенском» К.Мацютина и «Шушенское» Б.Шехтера).

Ярко выраженной оригинальностью выделилась та разновидность повествовательно-эпического стиля, которую можно назвать былинной, поскольку базировалась она на родовых качествах старинного жанра. Отсюда – архаизированный склад высказывания (от утрированной метафоричности и «стародавнего» колорита словесной лексики до скупого распева сказительского типа), импровизационная свобода изложения, опора на модально трактованную диатонику, имитация приёмов игры на гуслях.

Масштабно развернувшись поначалу в русской музыке (оратория-былина Н.Крюкова «Земля Сибирская», вокально-симфоническая «Былина про Ленина» Г.Попова, симфоническая былина Г.Уствольской «Сон Степана Разина»), эта линия нашла несколько позже преломление на стилевой почве иных национальных школ (скажем, созданные в республиках Средней Азии симфонические поэмы «Акын поёт о Ленине» В.Власова, «Дастан» А.Козловского).

Ориентация на былинность была свойственна и жанрам, весьма удалённым от подобной направленности по своей текстовой основе (хор Г.Брука «Пески в Кара-Кумах волнисты», оратория Р.Пергамента «Обретённое счастье») и по условиям функционирования (песни «Говорят в народе» З.Компанейца, «Приезжал в деревню Ленин» Ф.Маслова).

Любопытно отметить следующую деталь: если в отношении более привычных форм повествовательного эпоса к названным сочинениям можно привести массу аналогий (к примеру, в жанре симфонии – Двадцать шестая Н.Мясковского, Пятая В.Щербачёва, Первая В.Салманова), то его былинная ветвь развивалась почти сугубо в русле историко-революционной музыки (в числе редких исключений – «Эпическая поэма» Г.Галынина).

В рамках повествовательно-эпического стиля обособилась в качестве самостоятельной гимническая линия. Наиболее примечательные результаты дал жанр песни-гимна. Его связи с революционными гимнами обнаруживались не только в интонационных перекличках, но и в унаследованной от них развернутости, многофазности напевов («Партия наш рулевой» В.Мурадели).

Основные образцы рассчитаны на интонирование и исполнительский состав академического типа, ввиду чего производят впечатление песен-кантат, усиливаемое благодаря использованию торжественно-ораторских

оборотов, декорированной фактуры, а также введению оркестровых ритурнелей и код-апофеозов («Нас осеняет ленинское знамя» К.Данькевича).

При том, что песни эти отличаются истинно эпической весомостью и величавостью, в них почти всегда прослушивается проникновенно-лирическая нота, с которой во всенародное изъявление входит индивидуальное начало («Ленин всегда с тобой» С.Туликова).

Жизненная сила песенных гимнов первой половины 1950-х годов определялась искренностью в выражении патриотического чувства, большой убеждающей силой и подчёркнутой серьёзностью, что сказывалось в суровости и вдумчивости тона («Песня о Ленине» А.Холминова).

Аналогичными качествами отличались и крупные сочинения гимнического характера, с той лишь разницей, что отмеченные образные грани представали в них не в виде единого сплава, а были «распределены» между различными разделами или частями произведения и получали более дифференцированное воплощение (кантаты «Ленину» А.Джангирова и С.Алескерова, «Над Родиной нашей солнце сияет» Д.Шостаковича).

* * *

Наряду с тенденцией к уравновешенности и умиротворению, к повествовательной отстранённости и эпическим славлениям, не менее активным было тяготение к *драматическим трактовкам* историко-революционной темы. Отправная точка таких концепций – констатация кризисного состояния действительности и предчувствие перемен.

Первое выражало себя в прозаически-обыденных и меланхоличных настроениях, в ощущениях жизненного увядания и исчерпания, в состояниях скованности и подавленности, нередко побуждавших обращаться к мотиву заточения (оратория А.Флярковского «Колодники», симфоническая поэма Б.Шехтера «Узница»).

И параллельно этому – разработка идеи неизбежного обновления, обрисовка назревающего революционного брожения, что составляло основу эмоционально-психологического комплекса «накануне». Вот почему для музыки тех лет столь притягательным стал образ отдельного человека или народа в целом, пока что скованных инерцией былого, но уже пробуждающихся к иной жизни (сюита из музыки к кинофильму «Тарас Шевченко» Б.Лятошинского, симфоническая поэма Б.Шехтера «Слушай!»).

Одно из самых типичных выражений мотива «накануне» с эволюцией от страданий к борьбе находим в хоровом цикле Г.Фрида с симптоматичным названием «Перед бурей».

Рассмотренные моменты являлись исходным пунктом наиболее распространённого типа драматических повествований первой половины 1950-х годов. Следующая их смысловая ступень – выражение подъёма сил, бодрой призывности, героической настроенности, энергии конфликтных столкновений. Затем через траурную патетику и трагедийные медитации обрисовка си-

туации поражения. И наконец – связываемые с будущим упования на победу справедливости, гимнические провозглашения грядущего освобождения.

Таков драматургический стержень множества произведений этого времени, находивший свою конкретизацию чаще всего в сюжетах из Первой русской революции (допустим, трудно даже перечислить сочинения с одинаковым названием «1905 год» – кантаты Э.Багдасаряна и С.Джербашяна, М.Грачёва, А.Квернадзе и С.Насидзе, О.Тевторадзе, А.Флярковского, симфонические поэмы и увертюры И.Гаршнека, С.Разорёнова, С.Хицунова, А.Чутаева, А.Шаверзашвили).

Поворотом к этой событийной канве объясняется исключительный интерес к творчеству основоположников современной отечественной литературы (М.Горький, Я.Райнис, А.Акопян и др.) и особенно к стихам пролетарских поэтов, очевидцев и участников Первой русской революции (А.Гмырёв, Л.Радин, Е.Тарасов и т.д.).

Столь широким обращением к событиям исходного этапа эпохи пролетарских революций акцентировались некоторые особенности творчества первой половины 1950-х.

Эта канва позволяла уделить значительное внимание процессу вызревания революционной ситуации, придать повествованию особый колорит «начала начал», что находилось в согласии с исторической функцией Революции 1905–1907 годов, которая была по ленинской характеристике *«первым натиском бури»* [75, *261*], *«генеральной репетицией»* Октябрьской революции [78, *306*].

Кроме того, композиторы получали возможность особым образом подчеркнуть гуманистическую направленность революционного деяния, что с наибольшей отчётливостью раскрывалось в претворении чувства сострадания к человеку и по-своему – в столь присущем музыке этих лет тяготении к хоровому пению без сопровождения (вплоть до создания целого ряда образцов «акапелльной оратории»).

Образная система данного направления складывалась преимущественно на соединении элементов лирико-драматического стиля (прежде всего в разного рода *lamenti*), драматического эпоса (служил средством воплощения революционной динамики) и повествовательности (обеспечивала изложению достаточную объективность и уравновешенность).

Названные свойства в подлинно классическом качестве впервые предстали в Десяти хоровых поэмах Д.Шостаковича (см. *Personalia*). И отталкиваясь от этого «инварианта», и независимо от него этот стилевой комплекс многообразно преломился в аналогичных хоровых циклах (в том числе в таких же десятичастных – «1905 год» А.Ленского, Десять хоров Д.Соловьёва) и вокальных сочинениях («Пять романсов на стихи А.Гмырёва» М.Кусс, «Четыре баллады» А.Холминова).

Импульсом могли служить и события, не относящиеся к Первой русской революции, однако отмеченные характеристики и драматургическое по-

следование *«скованность – подъём – поражение – оплакивание – надежда»* сохранялись.

Подобное находим, к примеру, в кантате В.Загорского «Под знаменем побед» (о Бессарабском восстании 1934 года), где *«Пролог рисует страдания угнетённого народа, I часть – призыв к восстанию, II часть – рассказ о гибели героев, а финал посвящён освобождению Бессарабии в 1940 году»* [48, *507–508*].

Тот же смысловой стержень определял содержание более обобщённых по складу оркестровых композиций (см. очень сходные, посвящённые узбекскому революционеру симфонические поэмы «Памяти поэта» И.Акбарова и «Хамза» Д.Закирова). Наконец, свои модели данной драматургической модели дают два выдающихся полотна, обращённые к более отдалённому историческому прошлому – опера Ю.Шапорина «Декабристы» и балет А.Хачатуряна «Спартак».

Рассмотренный идейно-драматургический стержень главенствовал и в некоторых других музыкально-театральных партитурах (оперы «Дударай» Е.Брусиловского, «Белый сокол» С.Ряузова). Однако большая часть произведений данного жанра склонялась к лирико-драматическому типу, обособляясь этим в отдельное течение первой половины 1950-х годов.

Отличие от рассмотренного выше материала состояло том, что здесь исторические события становились фоном для лирических перипетий (опера Д.Толстого «Марюта», балет Г.Литинского и М.Жиркова «Алый платочек»), либо во главу угла ставилась проблема личности, попавшей в водоворот Революции (оперы «Хождение по мукам» А.Спадавеккиа и «Первые радости» А.Чернова).

Сниженная жизнеспособность подобных опусов определялась схематизмом ряда характеристик, чертами мелодраматизма, ослабленностью конфликтного напряжения, рыхлостью конструкции, а нередко и просто недостаточной выразительностью музыки (расплывчатый мелодический рельеф, тусклые гармонические и тембровые краски).

И всё же лучшие страницы этих сочинений отличались искренностью, эмоциональной взволнованностью, психологическими проникновениями. В наибольшей степени удалось избежать типичных просчётов и выявить ценные стороны театрального спектакля данного типа Ф.Амирову в опере «Севиль».

Свою грань в рассматриваемом художественном течении составили музыкально-сценические опусы с сильным бытовым акцентом. Их героем обычно становился человек из низов, поначалу далёкий от революционной борьбы, а его средой чаще всего была рабочая окраина.

В связи с этим резко возрастал удельный вес жанрово-характерного, что подчас приводило на грань сниженно-прозаической, «забытовлённой» трактовки темы и усугублялось в тех случаях, когда музыкальное воплощение сцен гражданственного звучания по своей выразительности явно уступало обрисовке бытовых эпизодов (опера Т.Хренникова «Мать»).

Преодолеть «подводные рифы» подобной трактовки удалось, пожалуй, только в оперетте Г.Свиридова «Огоньки» (см. *Personalia*). Причина удачи видится в том, что, не игнорируя специфику жанра и широко опираясь на бытовой материал (в варианте слободского фольклора), композитор превращает жанрово-характерное в фон, поскольку именно в меньшей по объёму социально-драматической сфере он добивается большой впечатляющей силы, в частности органично включая *«новую для советской оперетты стихию рабочей революционной песенности»* [48, *173*].

* * *

На развитие историко-революционной музыки **второй половины 1950-х годов**, как и на состояние всего советского искусства тех лет, самое благотворное воздействие оказали перемены, происшедшие в связи с оздоровлением общественной и художественной атмосферы (преодоление сковывающих эстетических установок, связанное с утверждавшимся, по тогдашней терминологии, восстановлением ленинских норм партийной и государственной жизни).

Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”» (1958) констатировало закономерную победу передовой творческой интеллигенции. Всенародный трудовой энтузиазм (наиболее яркое выражение получил в движении коммунистических бригад), крупные успехи страны в различных областях (от освоения целины до запуска человека в космос), вдохновляющий вывод о полной и окончательной победе социализма в СССР – всё это наложило сильнейший отпечаток на искусство.

На передний план выдвигается разработка образно-стилевого комплекса, лучшее обозначение которому – *героический эпос*.

Уже в первой половине 1950-х годов возникали созвучные ему явления (с наибольшим приближением в балете А.Хачатуряна «Спартак»). Но типичнее был процесс постепенной трансформации стиля того времени в героико-эпическом направлении. Процесс этот ускорился в середине десятилетия, своеобразно отразившись в структуре ряда произведений.

Отметим несколько характерных примеров из музыки переломных лет (1955–1956):

– на всём протяжении симфонической поэмы К.Доминчена «Герои “Потёмкина”» осуществляется последовательный переход от умиротворённо-созерцательных образов к мощной драматической патетике;

– обратившись к народному жанру в «Думе про Ленина», Г.Верёвка не «саморастворяется» в нём, как было это у представителей былинного течения первой половины 1950-х годов, а от строфы к строфе *«динамизирует произведение, активизирует героический элемент, достигая в кульминации высокой патетики»* [6, *163*];

– в Пятой симфонии А.Караманова повествовательно-эпические формы, казалось бы, доведены до предела (декламационное воспроизведение

полного текста поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин»), однако их внутреннее наполнение (сурово-драматический тон, определяющая роль призывного скандирования и наступательных маршевых ритмов) переводит целое в героико-эпическую плоскость.

К отмеченному в отношении неконфликтных и повествовательных трактовок следует добавить, что и драматическое направление первой половины 1950-х годов испытывает в середине десятилетия сильнейшее устремление к воплощению героики жизненных схваток, бурной действенности, публицистической патетики (Вторая симфония Ю.Александрова, опера Г.Эрнесакса «Огневое крещение»).

Примечательно, наконец, что с точки зрения художественной выразительности всё более впечатляющих результатов композиторы добиваются в это время именно в разработке героико-эпической образности (с нею связаны, например, лучшие страницы оперы «Токтогул» В.Власова, А.Малдыбаева и В.Фере).

В совместном действии названных тенденций, при этом на основе всемерной концентрации эпических, героических, а в большинстве случаев и драматических элементов, как раз и возникло героико-эпическое направление.

Концентрированное воплощение *эпического начала* заключалось в укрупнении всех компонентов выразительности – от мелоса до архитектоники. Особая весомость интонирования, широкий размах звуковых линий, массивная фактура, фресковая манера письма, включение пейзажных ассоциаций, усиливающих впечатление привольности – всё это служило раскрытию грандиозного разворота революционных событий, созданию впечатления колоссальности и величественности происходящего.

Потенциал данного сплава был настолько велик, что обозначения *«героико-эпическое повествование», «народная героическая эпопея», «героико-эпическая концепция»* [30*, 70*; 49*, 501*], адресованные наиболее крупным сочинениям, могли быть отнесены не только к одночастным кантатам, которые тяготели к ораториальной монументальности («Ленинцы» Д.Кабалевского, «Ленин жив» Б.Тищенко), но почти с равным правом к хоровым миниатюрам тех лет («Семнадцатый год» Ф.Маслова, «Повстречался сын с отцом» Г.Свиридова) и даже к вокальным циклам («Светить всегда!» В.Белого, «Поэмы о Ленине» И.Шамо), поскольку их авторам удавалось претворить в камерной фактуре названные выше стилевые качества.

Естественно, что отмеченные особенности определили ведущую роль монументальных жанров, в которых героический эпос и получил своё высшее выражение. В первую очередь это относится к оратории, новаторские образцы которой были созданы в принадлежащих Г.Свиридову «Поэме памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории» (см. о них в *Personalia*), а также в «Двенадцати» В.Салманова.

К жанру оратории примыкали столь же масштабно трактованные программная симфония и музыкально-театральная композиция. Наиболее ти-

пичные и значительные формы историко-революционной симфонии представлены в Четвёртой Д.Гаджиева и Одиннадцатой Д.Шостаковича – причём свойственное творчеству второй половины 1950-х тяготение к широкоохватным концепциям побудило обоих композиторов раздвинуть замыслы за рамки единичного произведения: програмный цикл Гаджиева, связанный с ленинской темой, распространился позднее на струнный Квартет-поэму и Пятую симфонию, а Одиннадцатая («1905 год») Шостаковича получила продолжение в Двенадцатой («1917 год»).

Характерная для рассматриваемого направления склонность к высокой обобщённости мышления, определившая сильный прилив творческих сил к жанру монументальной оратории и симфонии, оказалась в то же время причиной, повлиявшей на меньшую плодотворность развития сценических видов, склонных к образно-сюжетной конкретизации. И всё-таки на данном этапе появился ряд примечательных театральных сочинений, выдержанных в героико-эпической манере (среди них выделяются опера А.Бабаева «Орлиная крепость» и балет В.Загорского «Рассвет»).

Концентрированное выражение *героики* состояло в преобладании волевых устремлений и воинственного напора, что в своих кульминационных проявлениях прямо соотносилось с представлением о высших человеческих дерзаниях. Этому отвечало интенсивное использование «прямых», рубленых интонаций (с выделением кличевых мотивов) и чеканной пунктирной ритмики (в моменты наибольшего напряжения она модифицировалась в заострённые дважды пунктирные фигуры).

Идея раскрепощения, подъёма сил, развивавшаяся на всём протяжении 1950-х годов, именно теперь получает наиболее полное выражение. В музыкально-художественных концепциях этого времени новая Россия поднималась в исполинском развороте энергии социального переустройства. Сквозным образом становится героическое шествие монолитно сплочённых множеств, устремлённых в свой *«последний и решительный бой»*.

Недаром такое большое значение приобрёл мотив *«Революция на марше»*, раскрываемый в размашистых, упруго-мускулистых движениях (отразилось и в ряде названий – «Наш марш» из «Патетической оратории» Г.Свиридова, «Октябрьский марш» А.Николаева, «Левый марш» Р.Щедрина).

Такой образности естественно сопутствовала высокая патетическая нота, находившая себя в приподнятых ораторских произнесениях и призывных фанфарно-сигнальных оборотах. Самое примечательное состоит в том, что эта нота, часто звучавшая торжественно, открыто, не имела ничего общего с парадностью и славословием (от издержек подобного рода оберегали полная искренность и глубокая прочувствованность высказывания).

Выделялась героика второй половины 1950-х годов и подчёркнутой мужественностью тона. Начиналось это с утверждения духа стойкости, несгибаемости, что особенно ярко представало в разработке мотивов преодоления трагизма на пути героических действований (Четвёртая симфония

Д.Гаджиева). Соответственно – строгое, подчас графически-скупое звуковедение, «твёрдая» вертикаль (в опоре на квинто-квартовую аккордику), подчёркнуто суровый колорит, поддерживаемый даже в праздничных апофеозах.

В этом отношении заголовок оперы А.Бабаева «Орлиная крепость» (по названию горного села, где происходит действие) оказался весьма созвучным облику как её героев (в ней и женские лирические высказывания звучат с внутренней силой, в «крепкой» драматичной манере), так и всего массива произведений подобной направленности (с вершиной в «Патетической оратории» Г.Свиридова, давшей высшие образцы героического стиля).

* * *

По наиболее типичным своим проявлениям рассматриваемое направление следовало бы именовать героико-драматическим эпосом, поскольку *драматические образы* составляли хотя и не обязательную, но важнейшую его сторону (причём опять-таки в высокой концентрации).

Конфликтный тонус был особенно свойствен начальной фазе эволюции данного направления (примерно 1956–1957), когда доминировали концепции с высокими напряжениями и преобладающе сумрачным колоритом – от «Поэмы памяти Сергея Есенина» Г.Свиридова до Одиннадцатой симфонии Д.Шостаковича, в которой была достигнута, пожалуй, наибольшая для героического эпоса острота драматизма (см. *Personalia*).

Названные произведения показательны для своего времени и по запечатлению сюжета продолжающейся Революции: их действие в финалах как бы прерывается, отодвигая его завершение в будущее – введение такого ракурса несомненно было порождено высокой драматической настроенностью музыки этих лет.

Конфликтный тонус часто определялся тем, что основой содержания многих сочинений являлась битва за коренное переустройство жизненного уклада, которая связывалась с идеей разлома бытия, с его размежеванием на мир старый, уходящий и мир новый, восходящий.

В обрисовке прежней России господствовали краски жизненного запустения, исчерпанности, «потухшие» тона мертвенного уныния и скорбной обречённости, а также экспрессия исповедей прощания, страдательных *lamenti* с соответствующей фиксацией интонаций стона, причета, отпевания.

Метод воплощения подобных настроений был настолько единым, что порой возникали почти текстуальные совпадения – как, например, в тематическом комплексе призрачно-застывшего оцепенения, представленном во вступительном разделе вокально-симфонической поэмы А.Петрова «Последняя ночь», в «лейттеме старого мира» из оратории В.Салманова «Двенадцать» и в «теме Дворцовой площади» из Одиннадцатой симфонии Д.Шостаковича (создавались в 1957-м независимо друг от друга).

Мир восходящий выступал в прямо противоположных очертаниях, устремлённым в историческую перспективу, полным сил, и главное в его облике связывалось с героической настроенностью, которая отмечалась выше.

Столь резкое расслоение образности не могло не вызывать сильнейшего драматического натяжения и естественно подводило к запечатлению социальных катаклизмов.

Удельный вес рассмотренного сплава (героика, драма, эпос) мог варьироваться, по-разному складывалось его взаимодействие с другими компонентами (медитативность, лирика, жанровость), однако он обязательно подчинял себе всё остальное, являясь стержнем драматургии, выступая на первый план в узловых пунктах концепции («Двенадцать» В.Салманова, «Поэма памяти Сергея Есенина» Г.Свиридова).

Встречались и случаи повышенной «сублимации» героико-эпического начала («Патетическая оратория»), более того – варианты полного сосредоточения на данном типе образности (всё хоть сколько-нибудь отстраняющее исключено, например, в симфонии-оратории Я.Вайсбурда «Про Ленина»).

Неотъемлемым качеством творчества второй половины 1950-х годов являлась *оптимистическая направленность*, которая особенно высвечена в произведениях центральной стадии развития героического эпоса (приблизительно 1958–1959). Эти годы стали временем господства победных утверждений и лучезарной настроенности.

Отмечавшаяся выше столь характерная для первой половины десятилетия драматургическая модель «скованность – подъём – поражение – оплакивание – надежда» сменилась на следующую типичную формулу: от подневолья через борьбу и потери к обретённой свободе (кантата А.Гаршнека «Великий Октябрь», вокально-симфонический цикл А.Тертеряна «Революция»).

Такой смысловой метаморфозе в обобщённом сюжете освободительной эпопеи естественно отвечал поворот к теме Октября (как теме победной), в отличие от тяготения творчества начала 1950-х годов к событиям Первой русской революции (как событиям с трагическим исходом).

Аналогичные перемены произошли и в литературной основе – резко возрос интерес к наследию последних предоктябрьских и первых послеоктябрьских лет, прежде всего к поэзии А.Блока, С.Есенина, В.Маяковского.

Тенденция к победно-утверждающим настроениям была настолько активна, что соответствующий тон нередко устанавливался с самого начала повествования, нарастая в дальнейшем по линии неуклонного *crescendo* (оратория К.Данькевича «Октябрь»).

Более того, подчас дух победоносности определял всё основное в облике произведения, в связи с чем на первый план выдвигались провозглашающие фанфарные обороты и красочные мажорные сопоставления (кантата К.Караева «Знаменосец эпохи»).

Симптоматично распространение мотивов, связанных с воспеванием солнца как символа животворной энергии Революции, что определило популярность соответствующих названий: оперы «Рассвет» И.Геджадзе, «Навстречу солнцу (Зарево)» А.Кос-Анатольского, «Солнце над степью» В.Шебалина, балеты «На заре» Б.Гиенко и Д.Закирова, «Рассвет» В.Загорского и т.п.

С данным образом целиком связана Вторая симфония «*Ave sol*» А.Скулте, где «зона действия» солнца раздвинута до предела: от I части («**Ранний** восход») через II-ю («Праздник цветов») к финалу («**Поздний** закат»).

Этот оптимизм не имел ничего общего с благодушием и иллюзорными упованиями, он был наполнен внутренним напряжением, энергией преодоления. В коренном отличии от повествовательного эпоса первой половины 1950-х годов, где действие часто подменялось отстраняющим пересказом, теперь даже потенция к действию (в тексте), как правило, преобразуется в само действие.

Образцы подобного преобразования, происходившего в ходе музыкального воплощения – II часть кантаты А.Гаршнека «Великий Октябрь», III и IV части симфонии-оратории Я.Вайсбурда «Про Ленина».

Действенный динамизм пронизывал всю образную систему героического эпоса, т.е. не только драматические проявления, но и созидательные мотивы (песни «Будь славен день семнадцатого года» К.Данькевича, «Марш коммунистических бригад» А.Новикова), а также жанровые и праздничные картины (см., к примеру, Гагаузский танец, Болгарский танец и Молдавеняску в балете В.Загорского «Рассвет»).

Этой печатью отмечены и завершающие апофеозы, нередко основанные на претворении «трудной победности», когда заключительный мажор достигался с большой напряжённостью (пробиваясь сквозь минорные и диссонантные «заграждения»), буквально вколачиваемый массированными *tutti* на интонациях героического преодоления (Четвёртая симфония Д.Гаджиева, кантата Б.Тищенко «Ленин жив»).

Ещё одна существенная грань героического эпоса была связана с чертами *романтизации,* которая обнаруживала себя в ярко гражданственном посыле, в открыто звучащей ноте героического отношения к миру, в общей торжественно-приподнятой манере высказывания, чем отмечалось высокое приятие бытия, утверждение в облике человека горделиво-могущественного начала.

В предельных случаях данная тенденция приводила к запечатлению всеобщих битв и празднеств в ореоле исключительного, титанического, восходящего к категориям глобального и надвременно́го (финалы ораторий Свиридова).

Атмосфера раскованности, вообще свойственная музыке этого времени, во всей полноте раскрылась в сочинениях, где акцентировалось мятежно-бунтарское начало, которое, в свою очередь, часто соединялось с воплощением бушующих природных стихий (скажем, в очередной серии интерпретаций горьковской «Песни о Буревестнике» – хоровые поэмы Б.Благовидова и Э.Мяги, кантаты В.Васильева и А.Свечникова, вокально-симфоническая поэма П.Глушкова, симфоническая поэма Б.Лаурушаса, балет В.Успенского и т.д.).

Дух вольницы вызывал повышенное внимание к сфере индивидуального, усиливая интерес к субъективно-психологическим моментам – в первую очередь это относится к камерно-вокальной лирике (см., например, принадлежащий Г.Читчян «Вокальный цикл на слова Е.Чаренца»).

Особенность героического эпоса состояла в том, что в его системе романтическая окрашенность образов сочеталась с главенствующей объективностью тона. При всей раскрепощённости проявлений музыку второй половины 1950-х годов отличали сдержанность, строгость, что давало соответствующую проекцию на стиль – простой, ясный, лапидарный и при этом глубоко выразительный, наделённый богатством внутренних граней.

Объективность состояла и в неизменном устремлении к позитивным сторонам жизненных процессов. Героический эпос практически не нуждался в сатире, гротеске. Спорадически возникавшие субъективные побуждения непременно преодолевались в ходе «саморазвития» концепции (например, эволюция от смуты и разброда к «державному шагу» Революции в вокальном цикле Ю.Буцко «Шесть сцен на стихи А.Блока из поэмы “Двенадцать”»).

Гарантией объективности служил и принцип общезначимости, важнейшим основанием которого была на редкость органичная народность музыкального стиля. Наконец, по-своему преломилось данное качество в чувстве историзма, присущем многим значительным партитурам этого времени (высший образец – Одиннадцатая симфония Шостаковича).

* * *

Главное для историко-революционных жанров **рубежа 1960-х годов** состояло в повороте к трагедийным трактовкам темы и ещё более в переходе к лирическим её воплощениям.

В конце 1950-х героико-эпическое направление стало исчерпывать себя, что отчётливее всего сказалось в повороте к *трагедийным трактовкам.* Трагедийное становится определяющим моментом целого ряда концепций и чаще всего находит своё выражение либо в форме скорбно-философского монолога, либо в виде траурно-обрядовой картины.

Классическую типизированность они приобрели в VI части «Патетической оратории» и в вокально-симфонической «Песне о Ленине» Г.Свиридова (см. *Personalia*). В развёрнутых композициях эти разновидности дополняли друг друга («Героическая поэма» В.Юровского).

Некоторым авторам (как, скажем, Свиридову) удавалось вести разработку трагедийных мотивов с сохранением основных характеристик героического эпоса, у большинства же это происходило с определёнными эстетическими потерями. Так, в «Героической поэме» Юровского патетика временами граничит с публицистической аффектацией, стремление подчеркнуть остроту переживания приводит порой к мелодраматическому нажиму.

Произведения героико-эпического рода всё более наполняются резкими контрастами, обострённой экспрессией, подчёркнутым психологизмом (вокальная поэма О.Тактакишвили «Город выл, словно зверь разъярённый»).

Этим они тесно смыкались с достаточно автономным по своей направленности героико-трагедийным течением, которое развивалось именно на рубеже 1960-х годов.

Эпическое в его образной системе присутствовало, но не было определяющим, поскольку доминировали сопоставленные в резком контрасте скорбно-тоскливые состояния (порой с щемяще-болезненной окраской) и проявления бурного активизма (подчас с нервно-лихорадочным оттенком).

Трагизм во многом предопределялся исключительной напряжённостью этих контрастов, что прямо сказывалось на структуре – неустойчивой, выстроенной на импульсивных перебросах кратких «кадров», на непредвиденных вспышках и прерывах, передающих спонтанно-хаотическое брожение жизненных сил.

Отмеченное с разной степенью интенсивности и в различных градациях представлено в многожанровой панораме данного течения – песни «Мы идём от заводов и пашен» М.Блантера и «Мальчишка семнадцати лет» А.Фляркóвского, симфонические поэмы «Памяти Камо» А.Мнацаканяна и «Рождённые бурей» А.Холминова, вокально-симфонические поэмы «Павел Корчагин» А.Билаша и «Подвиг» В.Чистякова, Первая симфония «Памяти 26 бакинских комиссаров» Б.Парсаданяна, балеты «Тропою грома» К.Караева и «Сильнее любви» А.Караманова, оперы «Костá» К.Плиева и «Домни́ка» А.Стырчи.

И если в сфере героико-эпической образности всё основное для музыки этого времени было связано с историко-революционной тематикой (из редких исключений – романсы Г.Свиридова «Ворон к ворону», «Рыбаки на Ладоге», кантата А.Шнитке «Песни войны и мира»), то среди сочинений героико-трагедийного плана впечатляющие решения находим и в других тематических разделах (опера Н.Жиганова «Джалиль», Восьмой квартет Д.Шостаковича, Первая симфония Р.Щедрина).

Свидетельством кризиса принципов второй половины 1950-х годов являлось и то, что на рубеже 1960-х попытки создания монументальной героико-эпической концепции нередко заканчивались неудачей. Образы подобного плана тускнеют, мельчают, интонационный рельеф становится расплывчатым, внутренний динамизм подменяется внешней, изобразительной имитацией активности (оратория А.Лемана «Ленин»).

Призывно-утвердительное начало приобретает черты декларативности и помпезности, действенно-драматические эпизоды значительно уступают по художественной выразительности жанровым и лироэпическим (опера В.Мурадели «Октябрь», где подлинная кульминация приходится на «тихую» сцену в Разливе).

Перерождаясь, героический эпос всё более склоняется к уравновешенному, смягчённому тонусу, с соответствующим снижением роли конфликтных элементов. Один из показательных примеров происходившего сдвига – эволюция симфонизма Шостаковича от Одиннадцатой к Двенадцатой (см. *Personalia*).

Подобно тому как было это в середине 1950-х годов на пути к героическому эпосу, теперь движение от него к иным эстетическим позициям не раз отражалось в драматургии сочинений.

Взаимодействие сменяющих друг друга исторических фаз могло проецироваться в виде подчёркнутого контраста (резкий водораздел, пролегающий между I-й и последующими II–IV частями в кантате Ю.Левитина «Ленин жив») или в форме постепенного вытеснения (в 8-частной оратории С.Мухамеджанова «Голос веков» перелом становится очевидным только с IV части), но смысл сводился к одному: героико-эпические образы с их волевым настроем, суровой патетикой, концентрированным динамизмом уходили в тень, а в качестве главенствующих закреплялись просветлённая лироэпика, мерно-поступательное созидание, славления и празднества.

Следовательно, магистральная тенденция рубежа 1960-х годов состояла в переходе к более уравновешенным воплощениям историко-революционной темы. Разработка героико-драматических образов не прекратилась, но резко падает их объём (оратория И.Неймарка «Двенадцать»), во многих сочинениях они отодвигаются на задний план (балет Н.Сабитова «Гюльназира») либо напоминают о себе отдалённым виде́нием (вокальный «Триптих о Ленине» О.Чишко), переплавляются в ритмы мирного созидания (хоровой цикл М.Чулаки «Ленин с нами») или приобретают обыденно-ординарную окрашенность, начиная походить на «прозу жизни» (опера Д.Клебанова «Василий Губанов»).

Действие данной «антитезы» было настолько активно, что в отдельных сочинениях отсутствует даже намёк на столкновения, борьбу (кантата Н.Червинского «С Лениным в сердце»).

Причём происходит это и при обращении к текстам с отчётливо выраженным героическим элементом, которые «озвучиваются» теперь в характере умиротворённых песнопений с соответствующей плавностью и закруглённостью контуров, с мягкими опеваниями и ладогармоническими скольжениями («Горская песня» М.Блантера, хор Д.Гершфельда «Партия и Ленин»).

* * *

Определяющим для творчества рубежа 1960-х становится *процесс лиризации*. Опыты в данном направлении изредка предпринимались и в пору расцвета героического эпоса, однако они либо оказывались сомнительными с точки зрения вкуса (песни «Аврора» С.Милютина, «За фабричной заставой» М.Фрадкина), либо отражали скорее намерение автора, чем реальный результат (в «демонстративных» по названию «Пяти лирических поэмах» Г.Сидельникова неизмеримо большего внимания заслуживают напряжённо-драматические, бунтарские настроения).

Лирическая «оппозиция», почти неприметная во второй половине 1950-х годов, превратилась на рубеже 1960-х в наиболее представительное русло развития историко-революционной музыки.

Мягкость, теплота, открытая сердечность – с такими качествами более всего связывалась главная «интонация» этого времени. Не случайны в обилии появлявшиеся заголовки типа «Самый человечный человек» (хор Е.Птичкина), «Песня о ленинской теплоте» (хор Б.Кырвера), «Сердце моё говорит с Лениным» (песня Х.Валиуллина).

Суть лиризации состояла не в ограничении содержания лирической сферой, а в том, что лирическое начало почти в равной степени пронизывало суровое повествование о давних событиях, патриотическое высказывание, сосредоточенную медитацию или возвышенную гимничность, тем самым превращая различные типы образности в гражданскую лирику (кантата А.Долуханяна «Доро́гой Ленина», песенный цикл Г.Подельского «Мы твои, Революция»).

Среди возникавших при этом синтезов господствующей стала *лироэпическая образность*, поскольку при всей своей интенсивности процесс лиризации проходил без утраты унаследованной от музыки 1950-х годов эпической основы, что проявлялось в общезначимости выражения, в сдержанности, уравновешенности тона и в такой немаловажной для сочинений данного этапа детали, как плавная размеренность движения – нередко величаво-медлительного, внутренне покойного.

Отмеченным свойствам более всего соответствовала народно-песенная стилистика. Именно этой склонностью объясняется расцвет творчества, связанного с пением в народной манере и примечательного прежде всего тем, что историко-революционная тема раскрывалась в плоскости крестьянской нравственности и психологии (песни «Ленин с нами» А.Новикова, «В Разливе тихо» В.Шафранникова, песенные сюиты «О Ленине поём» А.Абрамского, «Люди к Ленину идут» А.Мосолова).

Многое в искусстве рубежа 1960-х так или иначе находилось под эгидой лироэпики, вот почему основное направление данного этапа можно назвать лироэпическим. Именно её присутствие придавало другим типам образности свежесть и обаяние.

Скажем, торжественно-гимническое начало, взятое само по себе, явно не давалось в эти годы (песня А.Флярковского «Ленинское знамя», кантата М.Бурханова «Ода партии Ленина»), зато его разработка в соединении с лироэпикой принесла замечательные плоды, породив едва ли не самый распространённый образный сплав – лироэпическую величальность.

Композиторам удавалось органично совместить, казалось бы, трудносоединимое: тонкость, теплота, эмоциональная трепетность чувствований отдельного человека и значительность всенародного славления, всеобщего воспевания, эпический дух привольности, величавого покоя.

Этому отвечало гибкое сопряжение поступенного скольжения и широких мелодических ходов, баюкающей колыбельности и звучных фанфар, интонационности академического типа (восходящей к традиции отечественных здравиц) и распевности народного склада (в том числе идущей от городского фольклора).

В результате рождались особые краски проникновенно-мягкой торжественности, лирической гимничности. Черты такого стиля примечательно преломились в песенном творчестве («Ленина мечты» С.Заславского, «Песня о Тбилиси» Р.Лагидзе) и особенно в жанре одночастной песни-кантаты, который идеально соответствовал выражению типичных сторон лироэпической величальности («Зори Октября» А.Петрова, «Песнь народной любви» В.Чистякова).

Выражая всё самое характерное для творчества рубежа 1960-х годов, лироэпическое направление было весьма предрасположено к выявлению радости бытия. Она могла претворяться и в довольно активных формах торжественных шествий, праздничных плясовых (кантата Ф.Маслова «В честь да во славу»), а также в звонких отроческих напевах и скерцозно-игровых образах новой волны детской музыки (сюиты «Будем как Ленин» М.Карминского, «Красные следопыты» А.Пахмутовой, «Октябрю» Т.Смирновой).

Но чаще всего чувство радости изливалось с тихой ласковостью, в медлительно-величавых ритмах уравновешенного жизнеутверждения, с оттенком светлой, покойной раздумчивости. В опоре на такие тона в качестве центрального образа искусства этого времени вырастает картина мирного, ясного дня страны («Кантата о Ленине» А.Ленского).

Эту гамму в ряде случаев дополняет ощущение достигнутого счастья, благоденствия (кантата Л.Дычко «Ленин»), а также восторженно-мечтательное приятие мира, которое находит себя в юношески-романтических трактовках (оратория В.Рубина «Сны Революции»), в весенних мотивах («Ленинская весна» – вокально-симфоническая поэма С.Бабаева и оратория И.Хамраева, «Весенний тост» – подзаголовок кантаты А.Кленицкиса «Ленин в наших сердцах») и в сказочно-пасторальных настроениях (симфоническая поэма Н.Дремлюги «Поронино»).

Остаётся заметить, что лироэпическая образность, став определяющей для историко-революционной музыки рубежа 1960-х годов, ярко заявила о себе и в других областях искусства этого времени (оратория В.Рубина «Песни ветровые», кантата Г.Свиридова «Снег идёт», оперы «Миндия» О.Тактакишвили и «Не только любовь» Р.Щедрина).

* * *

Резюмируя итоги развития историко-революционной музыки рассмотренного периода, находим, что её тонус в первой половине 1930-х годов был связан прежде всего с усилением внутренней противоречивости, стихийного брожения (опера И.Дзержинского «Тихий Дон», Четвёртая симфония «Поэма о бойце-комсомольце» Л.Книппера). Конфликтный накал достигал порой исключительной остроты («Кантата к XX-летию Октября» С.Прокофьева, Третья симфония В.Шебалина). Характерен активный приток сумрачно-трагедийных эмоций (Третья симфония «Реквием памяти В.И.Ленина» Д.Кабалевского, «Реквием памяти С.М.Кирова» М.Юдина).

На смену подобным настроениям во второй половине десятилетия приходит ясное, гармоничное, безусловно позитивное мироощущение. В эти годы с особой отчётливостью проявились стремление к созданию концепций обобщающего плана (оперы «Щорс» Б.Лятошинского, «В бурю» Т.Хренникова) и оппозиция к духовной перенапряжённости предшествующей фазы, что в предельном варианте выражалось в тяготении к жанрово-характеристическим, подчас скерцозным решениям (написанные в духе «драматической комедии» оперетта Б.Александрова «Свадьба в Малиновке» и опера С.Прокофьева «Семён Котко»).

В конце 1930-х и на большом протяжении первой половины 1940-х годов явственно обозначился подъём героического начала (от песни А.Александрова «Святое ленинское знамя» до Пятой симфонии М.Штейнберга), причём на рубеже 1940-х заметно выделились попытки горделиво-бунтарского, романтически-индивидуализированного претворения героических мотивов (симфоническая поэма Н.Пузея «Данко», оркестрово-хоровая композиция В.Рунова «Буревестник»).

Для середины этого десятилетия характерно нечто иное: объективность и покойная размеренность тона (оркестровая «Степная поэма» М.Скорульского, вокально-симфоническая «Поэма о Родине» Д.Шостаковича), который нередко тяготел к несколько парадной торжественности (опера «Великая дружба» В.Мурадели, кантата «Октябрь» В.Тираняна) и реже к лирической проникновенности (вокальный цикл М.Вериковского «Образ любимой», романс Ю.Мейтуса «Ленин с нами»).

После непродолжительного господства торжественных юбиляций, так соответствующих победным настроениям первых послевоенных лет, во второй половине 1940-х годов происходит стремительный сдвиг в сферу героических мотивов (оратория «Отчизна» Ю.Левитана, вокальный плакат «Левый марш» А.Титова), вновь заявляет о себе линия романтической мятежности (хоровая «Песня о Буревестнике» Д.Васильева-Буглая, кантата «Песня о Соколе» А.Крейна).

Несколько позже возникают трагедийные претворения (реквием «На смерть героя» А.Мачавариани, песня-поэма «Шли бурлаки» Б.Мокроусова), а на линии их пересечения с героическими трактовками – героико-трагедийные воплощения (оратория «Валмиерские герои» М.Зариня, оркестровая «Траурная ода памяти Ленина» А.Хачатуряна).

На рубеже 1950-х в ходе резкого снижения уровня конфликтности выдвигаются два ведущих направления:

– повествовательный эпос, который возник в опоре на величаво-неспешный разворот музыкально-поэтического изложения и отличался сильным акцентом на повествовательности (вокально-симфоническая «Былина про Ленина» Г.Попова, кантата «Шушенское» Б.Шехтера);

– объективно-драматическое направление, которое для творчества послевоенного десятилетия претендовало на роль обобщающего синтеза, так как включало в свою структуру качества, идущие от героического, трагедий-

ного и героико-трагедийного течений, а также от повествовательного эпоса, лирической и жанрово-бытовой образности в их сопряжении под знаком объективности, сдержанности и уравновешенности проявлений (опера «Севиль» Ф.Амирова, Десять хоровых поэм Д.Шостаковича).

Во второй половине 1950-х годов выдвигается новый эстетический феномен – героический эпос, связанный с утверждением образов могучей наступательной энергии масс, несравненной дерзновенности порывов, суровой, мужественной патетики и проявляющий себя в подчёркнуто монументальных формах, в укрупнённой ритмоинтонационности, во фресковой манере письма.

Это отразилось не только в жанрах оратории («Двенадцать» В.Салманова, «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория» Г.Свиридова), симфонии (Четвёртая Д.Гаджиева, Одиннадцатая Д.Шостаковича), музыкально-театрального спектакля (опера «Орлиная крепость» А.Бабаева, балет «Рассвет» В.Загорского), но и в хоровой композиции («Семнадцатый год» Ф.Маслова, «Три хора на стихи из поэмы В.Маяковского «В.И.Ленин» Е.Тикоцкого), и в вокальном цикле («Светить всегда» В.Белого, «Шесть сцен…» Ю.Буцко).

Побочным к героическому эпосу стало героико-драматическое течение, связанное с выявлением личностно-субъективных моментов, бурной импульсивности, повышенной экспрессии (Первая симфония «Памяти 26 бакинских комиссаров» Б.Парсаданяна, вокально-симфоническая поэма «Последняя ночь» А.Петрова), а на рубеже 1960-х годов на передний план выдвинулись трагедийные трактовки (кантата Г.Свиридова «Песня о Ленине», вокальная поэма О.Тактакишвили «Город выл, словно зверь разъянённый») и особенно лироэпические образы (оратория В.Рубина «Сны Революции», кантата В.Чистякова «Песнь народной любви»).

Глава III
1960–1980-е годы

Вступив с начала 1960-х годов в новый период, историко-революционная музыка плодотворно развивалась под знаком художественных идей, существенно отличавшихся от того, что было характерно для предшествующих трёх десятилетий.

Именно новизна облика выделяет основные творческие достижения этого времени: «Казнь Степана Разина» и «Верность» Д.Шостаковича, «Песни вольницы» и «Виринея» С.Слонимского, «Ленин в сердце народном» и «Казнь Пугачёва» Р.Щедрина, «Три новеллы» и «Похищение луны» О.Тактакишвили, «Патетическая поэма» и «Маяковский начинается» А.Петрова, Вторая симфония и «Степан Разин» Н.Сидельникова, «Разгром» и «Песнь о гибели казачьего войска» А.Николаева, «Оптимистическая трагедия» А.Холминова и «Гибель эскадры» В.Губаренко, «Десять дней, которые потрясли мир» М.Карминского и «Огненное кольцо» А.Тертеряна, «Атланты» А.Лемана и «Миг истории» К.Хачатуряна, «Двенадцать» Б.Тищенко и «Ленин с нами» А.Эшпая, «Конец кровавого водораздела» В.Мухатова и «Горцы» Ш.Чалаева, «Октябрьская оратория» И.Калныня, «Двадцать шесть» А.Ализаде и многое другое.

Активный поиск оригинальных решений обусловил впечатляющую многоплановость художественного процесса в рассматриваемой тематической сфере и её важное положение в общей панораме музыкального творчества 1960–1980-х годов.

* * *

Лироэпическое направление, которое завершило эволюцию историко-революционной музыки 1930–1950-х годов и принесло наиболее примечательные результаты на рубеже 1960-х, в ряде своих проявлений продолжило существование вплоть до середины десятилетия. Однако по мере движения к этой черте в целом ряде сочинений наблюдалась прогрессия таких признаков, как вялость и нейтрализованность тона, безликость и вторичность музыкальной лексики, трафаретность художественных решений (см., к примеру, из опусов 1965 года песню Л.Бакалова «Ленин жив», хоровой цикл Ю.Александрова «Мавзолей», кантату Д.Салиман-Владимирова «Заря свободы»).

Наряду с линией исчерпания уже с конца 1950-х шло накопление противостоящих тенденций, развитие которых вылилось в качественно новую

эстетико-стилевую систему. Её ведущие проявления были связаны для историко-революционной музыки **1960-х годов** с кардинальным переосмыслением представлений о фольклорном и публицистическом начале, а также с активизацией урбанистических тенденций.

Самым ранним претворением по-новому трактуемого *фольклорного начала* следует признать V часть «Поэмы памяти Сергея Есенина» (1956), где Г.Свиридову удалось приблизиться к той сокровенной стороне народного, которая оказалась необычайно притягательной для композиторов в 1960-е годы.

В рамках историко-революционного жанра чисто фольклорных сочинений возникло относительно немного (среди них опера-оратория К.Баташова «Песни каторги и бунта», кантата А.Репникова «Песни русских рабочих», вокально-симфонический цикл С.Слонимского «Песни вольницы»), но в большом числе произведений удельный вес фольклорного начала был очень велик и трудно переоценить его роль в качестве сильнейшего творческого импульса, обеспечившего ряду концепций свежесть, одухотворённость, глубокую почвенность (оратория А.Лемана «Атланты», опера С.Слонимского «Виринея», вокально-симфоническая поэма Д.Шостаковича «Казнь Степана Разина» и т.д.).

Именно в опоре на фольклорную самобытность не раз в это время заявляли о себе новые композиторские имена и целые национальные школы (кантата А.Ализаде «Двадцать шесть», опера Ш.Чалаева «Горцы»). Иное понимание народно-национального начиналось с обращения к тем пластам фольклора, которые до этого культивировались мало или были вовсе неведомы для профессиональной практики.

С одной стороны, музыканты проявили интерес к глубинным, часто архаическим формам (языческие заклички, причеты, древние трудовые песни, веснянки). Представители различных школ активно использовали локальные особенности своих национальных систем: специфически тюркские элементы в кантате А.Арутюняна «Ода Ленину», своего рода *cante jondo* старинного молдавского мелоса в оратории Г.Няги «Аурора», капризно-прихотливая метроритмика и терпкая красочная вертикаль, идущие в опере В.Мухатова «Конец кровавого водораздела» от импровизаций народных туркменских инструменталистов.

В насыщении музыки «первозданными» ритмами и попевками ощущалось стремление прикоснуться к истокам народной культуры, почерпнуть из недр этой звуковой материи стимулы живительного обновления.

С другой стороны, композиторы шли по пути претворения неосвоенных ещё современных слоёв песнетворчества (частушка, слободская лирика, бытовые формы последних лет), в том числе в их «неочищенном» варианте.

Следовательно, фольклорный фонд использовался главным образом в его хронологически крайних «горизонтах». Эти две разнонаправленные тенденции нередко сосуществовали в рамках одного произведения.

К примеру, композиторы Латвии многократно соединяли старинные мелодии с песенностью латышских стрелков (оратории «Баллада о матери стрелка» Я.Кепитиса, «Вы возвращаетесь» Я.Лицитиса). В опере Ш.Чалаева «Горцы» переплетаются *«старинные эпические мотивы, обрядовые напевы, культовые песнопения, тягучие завывания муллы, плачи-причитания, партизанские песни революционной эпохи, призывные воинственные кличи, рубленые ораторские возгласы, лирическая песня, горская частушка, бытовая скороговорка»* [136, *189–190*].

В свободном синтезе различных исторических и жанровых пластов проявлялось важное качество манеры 1960-х годов – инициативность в претворении фольклора. Самым широким образом опираясь на его тексты, интонационную базу и эстетику, композиторы почти не цитировали, создавая новый художественный мир по законам народной музыкальной речи.

Раскрепощённость в трактовке фольклорного начала, следование его духу, а не букве, позволяло свободно сочетать изначальную элементарность попевочного материала с усложнённой, насыщенно-диссонантной и политональной вертикалью, с множественно-объёмным линеарным звуковедением, с использованием новейших технических приёмов.

На этой основе композиторы добивались главного для себя – интенсивной психологизации народных прообразов. Не случайно одним из достижений данного этапа стала филигранно разработанная ладовая палитра, с помощью которой передавалась тонкость и многозначность эмоциональных состояний – как, например, делается это на основе плаче-причетных оборотов в оратории Р.Щедрина «Ленин в сердце народном» (см. *Personalia*).

* * *

Другое из определяющих свойств новой фольклорности было связано с поиском «корней» бытия, с настойчивым стремлением постигнуть глубины народно-национального духа. Именно этим более всего объясняется жажда «первозданного» и важнейшее его выражение через обрядовость как особую форму эстетического обобщения, позволяющую проникнуть в изначальную природу явлений.

Спектр смысловых аспектов отмеченного явления был развёрнут чрезвычайно многообразно. Это могли быть более привычные формы – хороводная сцена, танец-шествие, воинственное действо, ритуал клятвы, плач, отпевание, поминовение.

Но встречались и совершенно редкие, неожиданные – таинство ворожбы, обращённое к миру сокровенных чувств (II часть кантаты А.Репникова «Песни русских рабочих»), сложные психологические феномены насторожённых вслушиваний, тревожных предощущений, раскрытие «первородных» инстинктов и побуждений, интуитивно-подсознательных моментов (опера А.Тертеряна «Огненное кольцо»).

Вот что вызвало к жизни соответствующую жанрово-интонационную систему:

– заклички и заклинания в диапазоне от тихого заговора до неистового заклятья (V часть оратории А.Николаева «Песнь о гибели казачьего войска» так и названа – «Заклятье»);

– восклицания и кличи – призывные, возвещающие, угрожающие, ликующие;

– особым образом преломлённая колыбельность (часто в таинственно-завораживающем плане);

– переосмысленные культовые элементы с ведущей ролью «истовых» знаменных и раскольничьих песнопений.

Ритмика тяготеет либо к длительно фиксированной остинатности («магия» многоповторности), либо напротив – к исключительной изменчивости, которая базируется на «запутывающей» метрике. Тем же целям служат специфические инструментальные эффекты: от загадочно-томительных сонорных педалей до пронзительно-набатных звучностей.

Наконец, широко включаются средства «околомузыкальные» (условно-слоговая лексика вокально-хоровых партий) и внемузыкальные (насыщенные символикой стихи, пластика танца и пантомимы как лучший язык для воссоздания ритуальных действ).

Концентрация рассматриваемого качества была в отдельных произведениях настолько велика, что их с полным основанием можно квалифицировать как кантату-обряд («Памяти первых защитников Октября» В.Бибергана), ораторию-обряд («Ленин в сердце народном» Р.Щедрина), оперу-обряд («Огненное кольцо» А.Тертеряна).

Ярким своеобразием отличались сочинения, составившие жанрово-характеристическую линию. Средоточие типичных для неё свойств находим в операх «Мужицкий сказ» К.Волкова, «Клоп» В.Дашкевича и «Клоп» А.Лазарева, в балетах «Клоп» О.Отказова и Г.Фиртича, «Двенадцать» Б.Тищенко, в ораториях «Скоморохи» В.Гаврилина и «Вьюга» Л.Пригожина.

Самое примечательное в этих партитурах связано с современной метаморфозой скоморошьей традиции. В согласии с избранной моделью в образах и ситуациях акцентируется прежде всего характеристическое начало. Подаётся оно в широкой амплитуде: от простодушно-беззлобного юмора и забавной буффонады до бурлескной пародийности и гротеска.

Ведущим средством выступает шаржирование жанров величальной, солдатской, плясовой, а также молитвенных песнопений, плачей, причетов. Своё место находят и собственно скоморошьи формы: погудка, скороговорка, перепляс.

Очень широка ритмоинтонационная шкала – от нарочито архаизированных оборотов до хлёстких попевок современной частушки, от языческого «топота» до урбанизированной маршевости, от заунывной псалмодии до «хулиганского» высвистывания.

Всё это с подчёркнутой остротой ритма и терпкой гармонией, с изобретательными тембровыми эффектами и со структурой, напоминающей мозаику-калейдоскоп (на непрерывных контрастах состояний, темпов, динамики).

Пёстрые, цветистые, зачастую площадные краски требовали для себя зрелищного выражения, что нашло чисто национальный эквивалент в имитациях ярмарочно-балаганного представления (наибольшее приближение достигнуто в опере «Мужицкий сказ» и оратории-балете «Скоморохи»).

Творческая раскованность, вообще свойственная представителям фольклорного направления 1960-х годов, доводилась в этих концепциях «весёлой» Революции до грани риска. Требовалось большое художественное чутьё, чтобы в подобной манере дать убедительное истолкование темы.

Правомерность столь специфического ракурса определялась обличительной направленностью, заставляя вспомнить наблюдение К.Маркса, отмечавшего, что последний этап отмирающей эпохи *«есть её* ***комедия.*** *Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество* ***весело*** *расставалось со своим прошлым»* [81, *418*].

К тому же комикование и эксцентрика – в основном внешний слой рассматриваемых произведений, выступающий в сложном сочленении с весьма серьёзным подтекстом. Это иное – в бережно и трогательно распетых фрагментах лирики и сосредоточенных раздумий, а также в бунтарских всплесках отнюдь не шуточной народной силы.

Обращает на себя внимание драматургическая компоновка материала: в «Мужицком сказе» балаганное действо вписано в рамку печальных осмыслений смутного времени (голос страдающей земли), композиция «Двенадцати» опоясывается пятикратным проведением «темы вселенской вьюги», за картинно-изобразительными очертаниями которой встаёт суровый и величественный лик Истории (см. *Personalia*).

Подобная амбивалентность особенно присуща оратории «Вьюга», где непрерывно сквозит нечто тревожащее, разъедающее «коррозией» горького скепсиса, и скоморошья вольница предстаёт в метаморфозе сумрачной рефлексии, мучительных напряжений – так лубок пронизывается настойчивой мыслью о тяготах и невзгодах трудной революционной поры.

Сделанное в сфере историко-революционной музыки стало весомым вкладом в разработку фольклорного начала, которая осуществлялась в отечественной музыке 1960-х годов чрезвычайно интенсивно.

На этой основе возникло целое течение («новая фольклорная волна»), представленное такими явлениями, как «Русская тетрадь» В.Гаврилина, «Курские песни» и «Маленький триптих» Г.Свиридова, Фортепианная соната и «Пять русских песен» С.Слонимского, «Суздаль» и «Палех» Б.Тищенко, «Семь лакских песен» Ш.Чалаева, хоровое творчество П.Дамбиса и В.Тормиса.

И здесь выделилась жанрово-характеристическая линия (с существенной ролью скоморошины): «Скоморох» А.Рыбникова, Пятая симфония («Глуповские градоначальники») Г.Таранова, «Скоморохи» Ю.Фалика, «Озорные частушки» Р.Щедрина, «Балаганчик» О.Янченко.

* * *

Переосмысление публицистического начала определялось в историко-революционной музыке 1960-х годов обострением конфликтности, усилением гражданственности и активным действием субъективных факторов.

В первую очередь следует остановиться на происходившем *обострении конфликтности*, поскольку именно этот процесс служил главным индикатором резкого сдвига от смягчённо-уравновешенной, несколько благодушной атмосферы рубежа данного десятилетия.

Поначалу изменение тонуса обозначилось в отдельных прорывах. К примеру, в детской кантате А.Пахмутовой «Красные следопыты» подчёркнутым настроением тревожно-собранной решимости выделилась песня «Гайдар шагает впереди», а в опере А.Ленского «Яков Шибалок» взрывчатым элементом стали смятенно-порывистые высказывания Дарьи.

Изменение количественного баланса в пользу подобных образов сопровождалось усилением их художественной выразительности. Так, в вокально-симфоническом цикле В.Фере «Родина Ленина» в сравнении с индифферентно-расплывчатой образностью лироэпического типа явно выигрывает воссоздание патетико-трагедийных и бурно-мятежных состояний (напряжённость звучания определяется здесь интенсивным включением диссонирующей среды).

Логика вещей была такова, что даже в тех случаях, когда отдельные авторы пытались сознанием придерживаться прежних критериев, интуиция заставляла их выходить за пределы первоначальных замыслов и устремляться к разработке конфликтно-драматического начала. Скажем, свои «Песни об Ильиче» Ю.Корнаков назвал лирической сюитой, однако заявленный лиризм оказался не только скромным по объёму, но и наименее интересным, а самое ценное связано с обрисовкой революционных баталий.

Любопытное свидетельство обострения конфликтности находим в серии повторных редакций тех опусов, которые были созданы в предшествующий период или в середине 1960-х и проходили фазу дополнительного совершенствования на протяжении второй половины десятилетия: опера А.Спадавеккиа «Хождение по мукам» (1953 – 1967, во втором варианте «Огненные годы»), вокально-симфонический монолог В.Власова «Интернационал» (1959 – 1968), опера А.Холминова «Оптимистическая трагедия» (1964 – 1967), кантата С.Баневича «Гренада» (1966 – 1968), опера Ю.Мейтуса «Братья Ульяновы» (1966 – 1970) – здесь в скобках указаны годы исходной и окончательной редакций.

При всём различии композиторских индивидуальностей и несходной направленности названных произведений смысл изменений сводился к одному – всемерное насыщение драматическими элементами.

В прямых связях с этим процессом происходит бурное выдвижение оперы. Рассматриваемая тенденция была настолько активна, что захватила в свою орбиту даже жанр оперетты, и в наиболее примечательном для данного этапа образце («На рассвете» О.Сандлера) отмечаются *«черты драматизма,*

едва ли не впервые столь резко проступившие в советской оперетте» [49, *213*].

До середины 1960-х годов ещё наблюдалось действие сдерживающих факторов, особенно в группе крупномасштабных сочинений, которые частично наследовали принципы героического эпоса. Наиболее показательны в этом отношении оратория А.Лемана «Атланты», опера А.Холминова «Оптимистическая трагедия», вокально-симфоническая поэма Д.Шостаковича «Казнь Степана Разина», а также кантата С.Слонимского «Голос из хора» (см. *Personalia*).

Во второй половине десятилетия конфликтно-драматическое начало развернулось во всей полноте. В качестве ориентиров можно назвать оперы «Десять дней, которые потрясли мир» М.Карминского и «Жестокость» Б.Кравченко, кантату О.Галахова «Двадцать шесть» и ораторию К.Хачатуряна «Миг истории» (см. *Personalia*). Предпосылками концентрации конфликтного начала служили общая атмосфера высокой напряжённости и динамизм нового типа.

Напряжённость определялась заведомо суровой настроенностью и большой значимостью тревожно-насторожённых состояний со вспышками бурного возбуждения. Динамизм представал острым, жёстким, взрывчатым.

Действием этой тенденции объясняется возникшее пристрастие к ударным инструментам, которые выдвигались порой в положение ведущей группы (кантата С.Баневича «Гренада») и придавали некоторым сочинениям весьма своеобразный колорит («Патетическая поэма» А.Петрова, написанная для голоса, двух фортепиано и ударных).

Напряжённо-динамичному тонусу соответствовал подчёркнуто импульсивный композиционно-драматургический ритм. На передний план выдвигается сжатая, как бы спрессованная форма, выстроенная на стремительной смене кратких эпизодов, подчас мелькающих с частотой кинокадров. Причём эти «кванты» находятся между собой в заострённом образно-смысловом контрасте, выявляемом через резкие перебивы темпа, динамики, тембра, фактуры (симфония С.Мухамеджанова «Буря»).

Разумеется, подобный тип энергично пульсирующей структуры отличался колоссальным внутренним натяжением. Даже в случае членения композиция тяготела к максимальной слитности, достигавшейся посредством сквозного развития и благодаря тому что, например, *«следующая часть зарождается в недрах предыдущей»* [72, *6*], как происходит это во Второй симфонии Н.Сидельникова.

Естественно, что в столь насыщенной «среде» конфликтность музыки 1960-х годов проявляла себя в предельных параметрах. Наступательный напор сплошь и рядом приобретает открыто воинственную окраску – не случайно в обилии используются средства батальной звукописи с обнажением маршевого нерва и с выделением «хлещущих» аккордов-ударов.

Предпочтение отдаётся большим звуковым массам с заострённым мелодическим рисунком (нередко с угловатым изломом), с чрезвычайно жёст-

кой вертикалью (интервалика секунд, тритонов, септим, нон), с непривычно резкой, форсированной артикуляцией.

Нагнетанию драматического накала сопутствует исключительное обострение экспрессии (особенно при обрисовке состояний перенапряжения). Эпиграфом из В.Маяковского *«Это тебе, революций кровавая Илиада»*, предпосланным балету Ф.Глонти «Рассвет», могли воспользоваться и другие авторы музыки тех лет.

Для примера можно сослаться на кантату О.Галахова «Двадцать шесть», которая открывается резким ударом оркестрового *tutti (sff* пучка из четырёх малых секунд в высоком регистре) и пронзительным сигналом труб (*fa*^{2} в *crescendo* от *f* к *fff*). Узлы конфликтности стягиваются в оглушительных взрывах катастрофичности (щц. 2, 5, 7, 20, 22), в оргии агрессивного втаптывания-подавления (ц. 24), в экстатичных взываниях завершающего реквиема. Остальное пространство заполнено нервным биением тревожных эмоций, патетически-вздыбленными настроениями гнева и противления, оголённой экспрессией боли и сострадания (см. *Personalia*).

Примечательно, что конфликтное напряжение удавалось удерживать и на всём протяжении произведений монументального масштаба, казалось бы, предрасполагающего к неизбежным разрежениям драматической активности. Но, скажем, в опере М.Карминского «Десять дней» эпизоды медитативности, скорби, славления (в Прологе, в 8-й, 9-й и 10-й картинах) решены на основе интенсивнейшей динамизации, а ораториальная линия (обобщающие комментарии статуарного хора) благодаря исключительному драматическому насыщению оказывается обращённой к запечатлению стихии социального противоборства (см. *Personalia*).

Или, для примера, в медленных разделах оратории А.Лемана «Атланты» неизменно включается фактор внутреннего обострения (например, трагедийная экспрессия во II части, «раскручивание» и выплеск мятежности в IV), так что были все основания для вывода: *«Здесь нет частей-отстранений, каждая по-своему конфликтна»* [60, *23*].

* * *

Определяющим знаком рассматриваемого направления служило *публицистическое начало*. Конфликтная стихия активно вбирает энергию призывной декламационности и в своём движении устремляется к мощным императивно-ораторским утверждениям. Так, в V части «Патетической поэмы» А.Петрова динамичнейший напор выливается в кличевое интонирование ленинских лозунгов: *«Власть Советам! Земля крестьянам! Мир народам! Хлеб голодным!»*.

То, что задумывалось в музыке этих лет как монолог, в реальном выполнении обычно представало открыто публицистическим обращением (вокально-инструментальная поэма Б.Арапова «Монолог», где подобное преобразование подчёркнуто включением тембра трубы).

Демонстративная публицистичность отражается в названиях сочинений (кантата В.Баркаускаса «Слово Революции», балет Т.Чудовой «Агитатор»), в заголовках частей («Клич», «Стон», «Вызов», «Порыв», «Набат» из Второй симфонии Н.Сидельникова), в посвящениях (строки из В.Маяковского, М.Светлова, В.Луговского, Э.Межелайтиса и Р.Рождественского в симфоническом цикле А.Петрова «Песни наших дней»).

Большую роль приобретает декламируемый текст, требующий патетического произнесения, что чаще всего делало необходимым введение партии чтеца и даже нескольких чтецов (декламатория Я.Ряэтса «Карл Маркс»). О значимости и распространении этого приёма говорит его использование в опере («Огненное кольцо» А.Тертеряна и «Оптимистическая трагедия» А.Холминова).

Настойчивые поиски ярко публицистического текста привели на рубеже 1970-х годов к выдвижению документалистского течения, в рамках которого появилось множество сочинений, целиком основанных на свидетельствах революционного времени: кантата В.Тормиса «Слова Ленина», оратория К.Хачатуряна «Миг истории» и композиции по эпитафиям Марсова поля – оратория С.Вольфензона «Марсово поле», кантата Т.Ворониной «Памятник», Двенадцатая симфония А.Пащенко.

Действие отмеченных тенденций повлекло за собой новаторскую трактовку оперного жанра.

В одних случаях он становился открытым выражением художественно-этической декларации с моментами прямого обращения к зрителю – «Жестокость» Б.Кравченко и «Интервенция» В.Успенского, в которых современники вершат символический суд над происшедшим в давние годы.

В других случаях, возрождая традицию массовых театрализованных представлений 1920-х годов, этот жанр превращался в грандиозное публицистическое действо, требующее порой исполнения на воздухе («Опера на площади» М.Зариня, «Революцией призванный» А.Лазарева).

В условиях творчески раскрепощённого дерзания принципиально важный этап своего становления прошла опера, связанная с непосредственным воплощением образа Ленина. Можно напомнить, что первая попытка была сделана в опере Т.Хренникова «В бурю» (1939), где композитор ограничился в решении этой задачи средствами драматического театра.

В 1960-е годы процесс шёл по линии неуклонного восхождения: 1961 – «Иван Шадрин» В.Дехтерёва (небольшой речитативный эпизод), 1962 – «Октябрь» В.Мурадели (помимо разговорных сцен участие в пении двух песен), 1966 – «Ветер» М.Магиденко и «Братья Ульяновы» Ю.Мейтуса (на материале юношеского периода жизни, развёрнутые вокальные партии), 1970 – «Правда» Н.Гржибовского и «Десять дней» М.Карминского (события времён Октябрьской революции и Гражданской войны, развитой ариозно-декламационный стиль).

Активный эксперимент привёл к художественно убедительным результатам в опере «Братья Ульяновы» и особенно в «Десяти днях», где достовер-

но воссоздан облик мыслителя и стратега Революции, где *«речитативы в вокальной партии Ленина сочинены очень тщательно, хорошо передают речевые интонации, тут не найдёшь ни одного искусственного, интонационно неверного оборота»* [30, *47*].

Интонационный фонд публицистического направления был связан главным образом с декламационно-ораторской стихией, прежде всего призывного типа. Клич, взывание, повеление, провозглашение – таковы наиболее существенные грани призывности, которая требовала скандированной речи, энергичной «жестикуляции», выделения чеканных реплик-возгласов (обычно в опоре на медные), а подчас и введения заклинательных формул.

Фанфарность, как другой важный атрибут публицистического интонирования, получила особенно интенсивное развитие в своём наиболее обнажённом и сильнодействующем варианте сигнальности – коммуникативной, оповещающей, призывной, повелительной.

В свою очередь, в сфере сигнальности бурно развивалась разновидность, связанная с вовлечением чисто современных звуковых реалий – нервно-иррегулярный ритм «морзянки», жёстко-остинатный перестук телетайпа (эти и другие имитации в обилии представлены в операх «Десять дней» М.Карминского, «Лейтенант Шмидт» Б.Кравченко).

Страстный пафос, горячий запал, отличавшие музыкальную публицистику 1960-х годов, побуждали ко всякого рода заостреniям и гиперболизации. Во II части кантаты «Слова Ленина» В.Тормис раскрывает три тезиса текстовой канвы на основе энергичной препарации старинного принципа антифонного пения: сопрано (за сценой) – возглашения о нетленном, смешанный хор – эпические изъявления народной массы, отдельная группа мужских голосов (пение в микрофон, указание «яростно») – гневная отповедь сеющим национальную рознь.

Программный замысел Третьей симфонии Н.Мартынова полемически подчёркнут особым темброво-конструктивным приёмом: I часть («Февраль. Свобода») – нарочито пёстрое и хаотичное скерцо деревянных инструментов, II-я («Июль. Расстрел») – «милитаристское» шествие ударных, III-я («Август. Разлив») – возвышенные медитации струнных, IV-я («Октябрь. “Аврора”») – декламационно-сигнальные звучания медных, финал («24-е») – вихревое действо полного *tutti* с кодой-апофеозом.

В опере О.Тактакишвили «Три новеллы» столкновение гуманизма и противостоящих ему сил передаётся через буквально кричащие контрасты света и тени, образов естественного и противоестественного существования, враждебного потока негативных проявлений и манящих виде́ний тишины, поэзии, красоты.

Главным источником столь ярко выраженного публицистического темперамента являлась *открытая гражданственность* творчества 1960-х годов. Её важнейшая особенность состояла в мятежно-бунтарской настроенности.

Ставит ли произведение вопрос *история и народ* (оратория А.Лемана «Атланты») или сосредоточивается на личностной проблематике (балет

К.Баташова «Первые грозы») – независимо от этого высказывание направлено вовне, отмечено несогласием, противлением, гневными тирадами в адрес власть предержащих, взрывается вызовом, горделиво-патетическими вздыманиями непокорного духа, бушеванием набатных звучаний и баррикадных баталий.

Мятежный строй образов и порождённая им атмосфера всеобщего разлома вызвали к жизни специфическую выразительность с исключительно изменчивой метроритмикой и сложноладовой организацией, с подчёркнутыми контрастами и резкими перебивами драматургических планов.

Во всём этом нетрудно усмотреть активное действие *субъективных факторов*, что являлось ещё одним существенным признаком музыкальной публицистики 1960-х годов. Экстатичность проявлений (с непредсказуемыми перепадами от яростной одержимости до отчаяния), рефлексия мучительных осмыслений, вопрошаний, сомнений, исповедальность и явственно ощутимое авторское «я» – таковы были основные следствия вторжения личностного начала.

Свой отдельный ракурс в данной сфере выдвинула песенная гражданская лирика. И здесь встречались «экстремальные» решения – либо в сторону бескомпромиссной конфликтности («Баллада о коммунарах» И.Ковача), либо в направлении безыскусно-интимного «гитарного» музицирования («Гренада» В.Берковского).

Однако безусловно преобладали более сдержанные по своему тонусу образцы, органично соединявшие эти разнонаправленные устремления, то есть приводившие к единому знаменателю сурово-мужественный тон (обязательная опора на чёткую маршевую основу с «зовущими» военными фанфарами) и «прораставшую» изнутри лирическую проникновенность (элегическая распевность, дающая ощущение доверительности).

Провозвестницей стала «Песня о тревожной молодости» А.Пахмутовой (1958); основные вехи последующего развития – «Красная гвоздика» А.Островского, «Комсомольцы двадцатого года» О.Фельцмана, «Посвящение» Ю.Чичкова. Воздействие этого стиля сказывалось вплоть до второй половины 1970-х (песенный цикл М.Таривердиева на стихи М.Светлова).

Открыто публицистическая направленность рассмотренных сочинений ясно осознавалась и не раз подчёркивалась их авторами. Характерно признание, сделанное А.Петровым: *«“Патетическую поэму” я задумывал прежде всего как сочинение публицистическое»* [121, *107*].

Столь же акцентированная тенденция отличала и ряд значительных партитур, принадлежащих другим тематическим разделам творчества этих лет: «Пассажирка» М.Вайнберга, Реквием Д.Кабалевского, «Июльское воскресенье» В.Рубина, «По следам Руставели» О.Тактакишвили, «Лунная оратория» Э.Тамберга, Тринадцатая симфония Д.Шостаковича, «Поэтория» Р.Щедрина и т.д.

Ко многим из них могли быть отнесены слова, адресованные одному из названных произведений: *«В Тринадцатой симфонии Шостаковича дости-*

гает своего апогея гражданско-публицистическая, проповедническая направленность, издавна служившая нервом искусства Шостаковича, но никогда ещё не выражавшаяся с подобной прямотой, открытостью и пафосом» [49, 59].

* * *

Важная линия коренного обновления музыки 1960-х годов была связана с активизацией *урбанистических тенденций*. Их истоком можно считать отдельные эпизоды балета К.Караева «Тропою грома» (1957), основанные на претворении элементов джаза и южноафриканского фольклора. Внутренний смысл данного течения чаще всего определялся проекцией духа революционной эпохи на жизнедеятельные процессы актуальной действительности.

Отсюда предпочтение сюжетно-текстовой канвы из периода первых лет социалистического строительства, а также минимальная дань интонационному колориту начала века и всемерное привнесение чисто современных звуковых ощущений. Другие особенности динамизма 1960-х – ярко выраженный активизм, гражданственный посыл, склонность к конфликтной заострённости и собственно урбанистический акцент.

На смену уравновешенному пульсу произведений рубежа 1960-х годов приходит настоящий «бум энергетизма» (симптоматичен заголовок Двенадцатой симфонии Я.Иванова – *«Simfonia energica»*).

Деятельно-трудовые процессы воспроизводятся теперь с исключительной интенсивностью, устремлённость преодолевающих усилий отличается чрезвычайной настойчивостью. «Силовые поля» пронизаны горячим темпераментом, который заявляет о себе в смелом, размашистом мазке, в бурном возбуждении стремительного движения.

Этот динамический напор базировался на массированных ритмах токкатно-моторного типа – нередко с взаимодействием чёткой метрической акцентности и внутренней иррегулярности, что придавало звуковому потоку пружиняще-взрывчатую насыщенность.

Воздействие ритмической экспрессии дополнялось ударной артикуляцией, сверхплотной гармонической вертикалью и «густой» оркестровкой (особенно в кульминирующих нагнетаниях с наращиванием «многоэтажных» полиаккордовых комплексов).

Импульсивности интонационного строя отвечала аналогичная структура с развёртыванием по драматургической схеме «накат-откат». В зонах переключения происходил резкий сброс напряжения, предельное разрежение фактуры, сдвиг в «далёкие» состояния.

Это могли быть более традиционные по характеру раздумье-рассуждение, пейзаж-созерцание, лироэпический гимн, мечтательная лирика (кантата И.Цветкова «Гудел Октябрь») и менее привычные для такого рода опусов рефлексирующие настроения, наполненные сонорной вибрацией призрачно-зыбких тонов (кантата А.Эшпая «Ленин с нами»). Но в любом случае

функция подобных эпизодов была одинаковой – дать временное отстранение перед очередным броском энергии.

Деятельное начало, о котором идёт речь, часто наделялось открыто гражданственной окраской. Дух героического подъёма, страстная одержимость, пафос призывно-ораторских императивов и утверждений – благодаря всему этому динамизм 1960-х годов приобретал «революционные обертоны» (публицистический строй более всего ощутим в кантате А.Холминова «Ленин жив»). Они порождались и общей атмосферой высокого напряжения, которое по временам достигало столь высокого накала, что движение энергии начинало походить на битву созидания.

И действительно, обострение интонационного контура, «эскалация» экспансивно-наступательных мотивов и всякого рода «рубящей» аккордики, преобладающая опора на группу медных и ударных, а подчас и включение батальных элементов сближали с конфликтно-драматической образностью.

Произведение могло открываться таким, предельно концентрированным выражением динамизма деятельных процессов, растекаясь затем от «вершины-источника» в более умеренные формы, а также в лирические отстранения и праздничные картины (кантата Ю.Буцко «Ода Революции»). Но чаще эта форсированная энергия рассредоточивалась по кульминационным зонам, отмечая узлы наибольшего напряжения (кантата Г.Белова «Так велел Ильич»).

В пору своего высшего цветения (вторая половина 1960-х) рассматриваемая сфера обнаружила явные урбанистические склонности.

Получали они и чисто конструктивное преломление (Двенадцатая симфония Я.Иванова). В этом случае на первый план выдвигалось рациональное начало, находившее себя в графичности письма, в известной деформированности интонационного рельефа и в общей аскетично-объективистской окрашенности (кварто-секундовые созвучия, жёсткий линеаризм, холодные тембры духовых).

В отличие от отмеченного «академического» аспекта, основной тип урбанистики апеллировал к открыто демократическим формам выражения. Твёрдый ритм «производственного» процесса соединялся в них с живостью и горячим темпераментом, к тому же бег «стальной» энергии нередко представал овеянным поэзией ассоциаций с природной стихией.

Общительность такого стиля определялась опорой на интонации современной маршево-трудовой песенности, а также ассимиляцией джазовых элементов. Во всей своей привлекательности эта «революционно-индустриальная» манера предстала в кантате А.Эшпая «Ленин с нами».

Названные произведения составили внушительный раздел в общем движении «современного энергетизма», отмеченного такими образцами, как Симфония «Жиге́р» Г.Жубановой, «Время, вперёд!» Г.Свиридова, Вторая соната и *«Simfonia robusta»* Б.Тищенко, *«Basso ostinato»* и Вторая соната Р. Щедрина, Вторая симфония, Концерт для оркестра и Второй фортепианный концерт А.Эшпая.

* * *

В развитии историко-революционных жанров **конца 1960-х и первой половины 1970-х годов** происходит временный отход от тенденций радикального обновления, что по-своему выразилось в выдвижении нравственно-психологической проблематики, а с наибольшей отчётливостью осуществлялось через утверждение главенствующей роли повествований объективного плана и разработку мотивов активного жизнеутверждения.

Выдвижение в творчестве рубежа 1970-х годов *нравственно-психологических истолкований* историко-революционной темы повлекло за собой снятие бурных действенно-динамических проявлений и акцентированной патетики. Возрастающее значение этой тенденции хорошо просматривается в ряде относящихся к этому времени сочинений публицистической направленности.

Так, центральной идеей «Патетической поэмы» А.Петрова стала мысль: Ленин был несравненным поэтом Революции; «Жестокость» Б.Кравченко по сути своей – этическая драма; в «Трёх новеллах» О.Тактакишвили происходящее вращается либо вокруг страданий человека, совершившего невольное преступление («Два приговора», «Солдат»), либо вокруг спора о жизненной позиции в водовороте революционного времени («Чикори»).

И всё-таки подобные мотивы разрабатывались в характере открытого обращения, «громко», с выходом вовне. Нравственно-психологический ракурс давал иное – поворот внутрь, в себя, и в раскрытии этической, философской, эмоциональной сферы он тяготел к тону «тихому», сокровенному.

Композиторов начинает интересовать не столько действие, сколько его осмысление или эмоциональная реакция на него, даже если это приводило к разночтению с текстом. К примеру, И.Калнынь в хоре «Ленину» совершенно не выделяет фразы типа *«зов к восстанью»*, *«слово как пламя»*, переводя всё в плоскость мягкого проникновенного распева.

В двух отмеченных линиях (осмысление – эмоциональная реакция) как раз и осуществлялась разработка нравственно-психологической проблематики.

Для сферы осмыслений было характерно сосредоточение на самой мысли, что естественно влекло к монологическому типу высказывания (отразилось и в ряде названий – «Монологи о Ленине» А.Богатырёва, «Три монолога о Ленине» Р.Габичвадзе).

С одной стороны, медитативный процесс претворялся в формах свободного, ничем не стеснённого излияния с соответствующим «размыванием» метроритма, тоникальности (модальное скольжение устоев) и структуры, тяготеющей к поэмному развёртыванию по типу прорастания («Лакская песня о Ленине» Ш.Чалаева).

С другой стороны, доминанта интеллектуального вела к активизации элементов *ratio*, к строгости и сдержанности выражения, так что в сочинени-

ях, подобных Тринадцатой симфонии Я.Иванова, не могло быть *«ни захватывающего пафоса, ни декоративного блеска, ни ярких живописных эффектов»* [27, *178*].

Это приводило порой на грань эмоциональной «охлаждённости» и некоторой отвлечённости (в частности проявлялось в вуалировании национальной окраски). Но как бы там ни было, именно в такой атмосфере сосредоточенных раздумий достигалась подлинно философская углублённость в постижении идеи и этического смысла Революции.

Показательно в данном отношении последнее произведение Д.Шостаковича, обращённое к рассматриваемой тематике – хоровой цикл «Верность». Безупречная цельность этой концепции определяется многогранной разработкой единой музыкально-художественной идеи: напряжённый, сосредоточенный поиск истины и венчающее его прозрение.

Не ограничиваясь общим величаво-эпическим характером музыки, композитор апеллирует к практике хорового письма старинных мастеров. Это сказалось в обращении к модальной ладовости, в выборе исполнительских ресурсов (мужской хор *a cappella*) и в типично мадригальной манере голосоведения (даже с сохранением традиции графической записи в ключах *до*).

Две черты отличали сферу осмыслений рубежа 1970-х годов – психологизм и возвышенность.

Первая из них отражала сложность и напряжённость воплощаемых состояний. Поиску истины сопутствовала сгущённая вопросительность, интонация чуткого вслушивания в окружающее и в свой внутренний мир.

Фиксации прихотливых изгибов мысли, рефлексирующему строю соответствовала тонкая вибрация гармонической светотени, общая зыбкость, неустойчивость. Однако в завершающие моменты изложение, как правило, достигало утвердительной ноты, что знаменовало выход к интеллектуальному прозрению; духовный катарсис подчёркивался прояснением фактуры и мажорным кадансированием.

Возвышенный характер, помимо господства неспешно-величавых темпов, акцентировался опорой на хоральность и неоклассическую стилистику. Претворение хоральности осуществлялось в самой широкой смысловой амплитуде – от просветлённо-благоговейной созерцательности (хор А.Эшпая «Красный угол моей души») до «глаголящей» истовости, восходящей к традиции знаменных и раскольничьих песнопений (кантата В.Бибергана «Памяти первых защитников Октября»).

Обращением к неоклассической стилистике, с одной стороны, усиливалась мысль о нетленности наследия великих лет, с другой – оттенялись благородство, одухотворённость образов. В большом диапазоне используемых моделей новизной и своеобразием выделилось наклонение, которое можно назвать мадригальным.

Хотя его истоки хронологически могли быть очень различными (от Ренессанса, как в «Верности» Д.Шостаковича – до отечественной культуры ру-

бежа XX века, как в «Трёх стихотворениях о Ленине» В.Власова), объединяющими признаками служили изящество мелодического рисунка, изысканность гармонического письма, камерность и особая гибкость вокально-хорового звуковедения, дающие ощущение лирической утончённости.

От медитативных ракурсов во многом отличались эмоциональные претворения нравственно-психологической проблематики. В контрасте с отмеченной выше объективностью, даже отстранённостью тона, находились открыто экспрессивные высказывания, нередко субъективное отношение к теме, её восприятие через чувство и соответственно – самая интенсивная апелляция к сфере *emotio.*

Причём подчёркивались состояния сопереживания, сострадания, прямой сопричастности. Повышенная острота и напряжённость эмоционального отклика вызвала прилив трагедийных трактовок и в частности обращение к жанру эпитафии (оркестровые прелюдии «Героям Революции 1905 года» Д.Кабалевского и «Памяти 26 бакинских комиссаров» К.Караева).

В раскрытии подобных настроений установилась определённая смысловая логика: главенствовала атмосфера тихой проникновенной скорби (в ритмах траурной процессии), но постепенное накопление патетических элементов приводило на кульминации к сбросу оцепенения и обнажению экспрессии взывания, боли (кантата В.Успенского «Памяти Владимира Ильича Ленина»).

Насколько интеллектуально-медитативным ракурсам была свойственна склонность к стилистике, абстрагирующейся от национального, настолько эмоционально-экспрессивные решения тяготели к его выделению, в чём сказывалось стремление к восприятию Революции через призму народных этических идеалов.

При этом желание подчеркнуть мысль о значительности совершённого в давние годы заставляло обращаться к наиболее почвенным, порой архаическим пластам фольклора, используемым в такой концентрации, что возникало впечатление предания, исходящего из глубин народного духа (опера Ш.Чалаева «Горцы»).

Однако и в этом случае на концепцию активно воздействовала общая для данного этапа тенденция к психологизации, к выделению личностного начала. В числе самых выразительных примеров – оратория Р.Щедрина «Ленин в сердце народном», где в структуру эпического народно-национального реквиема включены словно прожектором выхваченные конкретно-локализованные портреты (II и IV части), вносящие в главенствующий спектр всеобщего черты неповторимо-особенного.

Всё отмеченное выше естественно вписывалось в общую картину нравственно-психологических исканий, охвативших музыкальное творчество рубежа 1970-х годов.

Примерно те же грани (но с более широким включением трагедийных мотивов) находим в Десятой симфонии М.Вайнберга, в ряде хоровых сочинений Г.Свиридова (музыка к драме «Царь Фёдор Иоаннович», Концерт па-

мяти А.Юрлова), во Второй симфонии, Скрипичном и Фортепианном концертах Б.Чайковского, в Четырнадцатой симфонии и последних квартетах Д.Шостаковича, в балете «Анна Каренина» и Третьем концерте Р.Щедрина, в большой группе камерных опер («Записки сумасшедшего» и «Белые ночи» Ю.Буцко, «Письма любви» В.Губаренко, «Мастер и Маргарита» С.Слонимского, «Лебединый полёт» В.Тормиса, «Дневник Анны Франк» Г.Фрида).

* * *

Движение к *повествованиям объективного плана* наметилось в историко-революционной музыке уже во второй половине 1960-х годов – первоначально в формах реальной исторической драмы (получила распространение почти единственно в жанре оперы). В её контурах можно обнаружить немало общего с публицистическим направлением, проходившим в то время свою кульминационную фазу.

Это касалось, главным образом, большой роли конфликтного начала (преимущественная опора на сцены столкновений и поединков), заострённости ситуаций и активности бунтарских настроений. Весьма сгущённой предстала общая сурово-сумрачная атмосфера, велика была доля тяжёлых осмыслений, сильны накаты тревожной экспрессии, подчас обнажалась трагедийная нота, а в обрисовке негативных персонажей преобладал метод гиперболизации (гротеск, открытый авторский сарказм).

Всё сказанное с полной отчётливостью обнаруживает самый ранний из ярких образцов драмы нового типа – опера В.Губаренко «Гибель эскадры» (1966), в которой не случайно выделена фигура Гайдая, натуры горячей до запальчивости, отчаянной до безрассудства, эмоционально-импульсивной в своих проявлениях, непримиримой в гражданской позиции.

Однако при чертах сходства с опусами публицистической направленности были у реальной исторической драмы и принципиальные различия. Она явно тяготела к большей объективности и важнейшим каналом утверждения этого качества являлось претворение в ней народного начала. Вот почему рассматриваемый тип произведений – в сущности, всегда драма *народная*.

Воздействие фольклорной практики 1960-х годов чрезвычайно обновило этот тип. Народно-песенная стихия, претворяемая широко, гибко, свободно, в исключительном многообразии жанровых и исторических истоков, обеспечила образам яркость и богатство, а глубокое постижение фольклора стало предпосылкой жизненно убедительной обрисовки народных характеров.

Поэтому не только к опере В.Мухатова «Конец кровавого водораздела», но и по отношению к остальным сочинениям такого рода можно отнести наблюдение: *«Отдельные эпизоды впечатляют тем больше, чем полнее в них выразилось национально самобытное»* [19, *1*].

Но и в этом (опять-таки по причине стремления к объективности) композиторы предпочитали более умеренные, устойчивые фольклорные формы, воздерживаясь от слишком специфического и самоценного.

Акцент объективно-народного обнаруживал себя и в следующем: если при разработке индивидуальной сферы автора порой подстерегали всякого рода затруднения, то массовые сцены в том же произведении почти всегда выделялись художественной значительностью («Сквозь метели» О.Гравитиса).

Количественная и качественная доминанта данной сферы определяла, помимо всего прочего, эпическое наклонение, что сказывалось в тяготении не просто к укрупнённым масштабам, но конкретнее – к жанру оперы-оратории.

И наконец – то была драма *реальная*, которая в отличие от публицистической раскрывала конкретные события и судьбы, снимая символику и ораторскую патетику, устремляясь к жизненной достоверности. Поэтому повествование разворачивалось в точном хронологическом последовании, без произвольных перебросов во времени.

И если в основной массе сочинений 1960-х годов историческому колориту особого значения не придавалось, то здесь реалии воссоздаваемой эпохи включались обязательным атрибутом. Образы и ситуации требовали тщательной мотивации и обстоятельной проработки на основательной жанрово-характеристической базе с привлечением лучшего из того, что накоплено оперной традицией XIX и XX столетий (от Глинки и Мусоргского до Прокофьева и Шостаковича).

Но «реальность» эта была новой, что заключалось прежде всего в настойчивом художественном исследовании сложного переплетения противоречий революционного времени, в пристальном интересе к индивидуально-личностной сфере и вызвало интенсивную психологизацию образного строя, потребовало сопряжения народно-песенного интонирования с развитыми вокально-симфоническими формами. Лучшие черты такого подхода продемонстрированы в «Виринее» С.Слонимского (см. *Personalia*).

В сравнении с только что рассмотренным материалом объективные повествования первой половины 1970-х годов составили к ведущим течениям 1960-х и рубежа 1970-х ещё более отчётливую оппозицию и выдвинулись для своего времени в положение самого представительного направления.

Как всегда в подобных случаях, существенное изменение идейно-эстетической ориентации влекло за собой появление на стыке исторических этапов особого рода «микстаструктур», в различных пропорциях соединявших черты взаимодействующих направлений и по-своему зафиксировавших постепенный выход из прежней «системы координат» в новую.

На рубеже 1970-х годов смыслом ряда произведений становится идея прорыва сквозь битвы, тяготы и потери к умиротворяющему исходу (Пятая симфония С.Лобеля). В других передаётся преодоление трагической депрес-

сии на пути высветления колорита и утверждения энергичной жизнедеятельности (вокально-симфоническая поэма Я.Солодухо «1924»).

Возникали и сочинения, подобные кантате Б.Архимандритова «Ковровщики» с отражённой в её структуре эволюцией от подчёркнуто специфического (этнографическая экзотика, эстетизированная колористика) к общезначимым стилевым формам.

«Укрепление светлого, певучего, тёплого начала и преодоление диссонантного, механического, устремление к гармоничности – такова направленность развития в "Циремпиле Ранжурове"» [68, *179*]. Приведённое суждение об опере Б.Ямпилова могло быть отнесено ко многим произведениям первой половины 1970-х. Отказ от завышенных притязаний и сверхвысоких напряжений, выход в сферу ясных, здоровых ощущений – такова магистральная линия развития музыки тех лет.

Сюжетно-драматургически это могло представать как движение от тяжёлого былого через борьбу к светлым далям грядущего (Третья симфония М.Таджиева). Другой вариант – преодоление мучительной противоречивости с нарастающим утверждением позитивного начала (опера О.Тактакишвили «Похищение луны»).

К середине 1970-х годов всё чаще появляются сочинения, почти единственным смыслом которых становится воплощение поступательного ритма общенародной жизни, протекающей преимущественно в плоскости мирного созидания (оратория В.Агафонникова «Ленин жив»). Такой образной системе более всего отвечали уравновешенный тонус, смягчённый колорит, компромиссное сочетание традиционных и современных элементов.

* * *

Основным средством объективации становится обращение к народной стихии. Она оказывается для композиторов настолько притягательной, что в большинстве произведений первой половины 1970-х годов образ народа (в прямом и узком понимании слова) составляет единственный предмет содержания.

В частности рождается жанр «народной оратории», в ряде образцов которой используется народная манера пения и народный инструментарий («Северный сказ о Ленине» И.Белорусца, «Песни села Шушенского» Ю.Шишакова).

Опора на устои объективно-народного мироощущения переводит многое на сугубо реальную почву. Даже неординарная личность рисуется теперь без романтического ореола и патетики (Левинсон в опере А.Николаева «Разгром», Чапаев в одноимённой опере А.Холминова).

Для примера остановимся на опере «Чапаев». Немаловажное место занимает в ней героика, драматический эпос, трагическая экспрессия, есть здесь и подлинно высокие обобщения. Но преобладает конкретно-реалистический штрих, и не может не обратить на себя внимание большой

удельный вес картин повседневной народной жизни, широкая обрисовка различных людских характеров во всевозможных житейских ситуациях.

Эти два разнонаправленных плана взаимодействуют интенсивнейшим образом на всём протяжении произведения. С особой концентрированностью их переплетение представлено в череде «массовок» – по-настоящему достоверных запечатлений движения большой, разноликой человеческой толпы.

Первая из них – сцена на вокзале (1-я картина), где неразрывно сплетаются героический порыв и «проза жизни», серьёзный диалог и шутливая перебранка, торжественная патетика и сатирическое осмеяние. Этому соответствует необычайно пёстрая, но слитая воедино интонационная смесь (боевой марш, ораторская речь, обыденный говор, частушка, слободской напев-страдание, залихватский гармошечный наигрыш).

Для общей художественной направленности произведения во многом показательна трактовка образа главного героя. Чапаев показан без какой-либо идеализации – как характер, сотканный из противоположных устремлений, «настоянный» на разноречивых качествах (из «неположительных» черт в музыке особенно удалось воплощение «ершистой» задиристости, вспыльчивости, экспансивной бравады).

Таким образом, повествования подобного плана насыщаются реалиями повседневной жизни, обрисовка характеров часто ведётся в материале сугубо житейских ситуаций, драма революционного времени приобретает отчётливо выраженное жанровое наклонение, усугубляемое тем, что *«наибольшая концентрация музыкальной выразительности приходится на картины быта»* [41, *191*].

Вот почему «вне конкуренции» оказалась сюжетика Гражданской войны, которая давала наиболее естественную почву для подобных трактовок (см. очень сходные во всех отношениях оратории «Песнь о гибели казачьего войска» А.Николаева, «Стрелок» П.Плакидиса, «На Гражданской на войне» А.Флярковского).

Фундаментом стиля становится обыденная народная речь, ведущим средством характеристики – обобщение через бытовой жанр. Песенность, как качество высказывания, главенствует на всех уровнях художественной структуры (опера В.Губаренко «Мамаи», «Октябрьская оратория» И.Калныня).

Вместе с тем стиль этот был далёк от упрощённости. Не случайно предпочитаются масштабные эпические полотна, основанные на широком охвате жизненных явлений, позволяющие дать объёмный, многоплановый срез действительности – прежде всего благодаря разветвлённой интонационно-жанровой дифференциации образов (кантата Л.Балая «Россия пишет Ленину», оратория И.Ковача «Солдаты Ильича»).

Реалистическая конкретность изображения отличается не только точностью, но и тонкостью. Показательно, например, претворение особенностей южнославянского фольклора в балете А.Боярского «Олеко Дундич» и одноимённой опере Г.Ставонина.

Упомянутая выше «тотальная» песенность сочетается с гибкими, свободными методами драматургического развёртывания. При сохранении изначальной свежести и простоты она наполняется весьма непростой, часто психологизированной игрой ладогармонических красок.

В целом обогащённая исканиями 1960-х годов образная структура предстаёт сложной, многосоставной, но ввиду апелляции к народному мироощущению не имеющей ничего общего с переусложнённостью.

Именно благодаря ярко выраженной песенности и народности сделанное в рассмотренном русле историко-революционной музыки внесло свою индивидуальную грань в общий процесс объективации, который был характерен для творчества первой половины 1970-х годов и основные результаты принёс в более «академизированных» формах претворения: оперы «Давид Сасунский» Э.Оганесяна и «Пётр I» А.Петрова, «Весенняя кантата» Г.Свиридова, балет «Ярославна» Б.Тищенко, Второй фортепианный концерт Т.Хренникова, вокальные циклы Б.Чайковского «Лирика Пушкина» и «Знаки Зодиака», Пятнадцатая симфония и вокальная «Сюита на стихи Микеланджело» Д.Шостаковича.

* * *

С рассмотренной линией объективных повествований тесно соприкасался большой круг произведений, возникших в результате разработки *мотивов активного жизнеутверждения.* Объединяющими моментами служили позиция противостояния акцентированной проблемности и усложнённости концепций остроконфликтного плана, стремление к ясности, простоте, оптимистическому мироотношению. Но тенденции эти были выражены в данной сфере ярче и отчётливее.

Как и в эволюции объективных повествований, наибольшая интенсивность потока «высвобождения» приходилась здесь на первую половину 1970-х годов, причём по мере движения к середине десятилетия нарастала значимость открыто радостных, праздничных образов. Общая гамма оттенков жизнеутверждения предстала весьма разнообразной и красочной.

Её стержнем стали всякого рода деятельно-бодрые настроения (в диапазоне от собранно-наступательных до раскованно-задорных), активность которых опиралась на размашистое интонирование (с выделением фанфарных оборотов) и упругий ритмический пульс (с синкопированием явно «молодёжного» происхождения).

В дополняющей функции выступали образы, пронизанные восторженным ощущением жизни (радужный колорит, звончатые эффекты) и мягким лиризмом (в контурах ноктюрна, баркаролы, колыбельной). Всё это нашло лучшее выражение в жанре небольшой по масштабам кантаты («Лети над Родиной, песня» Р.Жигайтиса и «Апрель-100» А.Красотова).

Свою кульминацию рассматриваемая сфера получила в сочинениях, запечатлевших праздничные картины. Дух радостного воодушевления и ликующих славлений передавался в мощных фанфарах провозглашения, в ко-

локольном перезвоне, в импозантно-декоративном убранстве многозвучной фактуры. Как правило, это были зарисовки всенародного торжества. К примеру, в кантате Э.Бальсиса «Слава Ленину» подобная направленность подчёркнута использованием трёх детских, юношеского, женского и мужского хоров.

Следует признать, что активнейшее устремление к таким трактовкам историко-революционной темы было чревато подчас опасностью развлекательно-облегчённых решений (кантата А.Бражинскаса «Октябрь – наша звезда», увертюра-кантата Б.Терентьева «Голос сердца»). Органичнее всего стихия веселья претворялась в жанре музыкальной комедии («В Анаткасах» Ф.Васильева, «Бабий бунт» Е.Птичкина).

Отдельный раздел рассматриваемой сферы составили сочинения детской тематики. Она получила в историко-революционной музыке 1970-х годов настолько широкое распространение и достигла такого художественного уровня, что в сравнении с предыдущими волнами (в 1920-е, в первой половине 1950-х и на рубеже 1960-х) явилась, несомненно, высшей кульминацией, выступая теперь в полной жанровой «номенклатуре».

Для примера можно назвать произведения по сказке А.Гайдара «Мальчиш-Кибальчиш» – фортепианный цикл И.Шамо, кантата С.Бажова, симфоническая поэма Л.Вайнштейна, балет Н.Сильванского, опера-балет К.Кацман, опера-оратория Л.Пригожина.

«Прорастая» из конфликтной почвы конца 1960-х годов, творчество для детей ещё несло следы напряжённости («Белеет парус одинокий» – балет Ю.Александрова и опера С.Баневича).

Однако его определяющая функция состояла в том, чтобы непосредственностью жизнеощущения составить противовес подчёркнуто проблемным концепциям, высветлить общую атмосферу безмятежно-радостными, скерцозно-танцевальными настроениями, которые оттенялись чистой, трогательной лирикой (см. «солнечные» кантаты «Сердцем к Ленину» Е.Зубцова, «Лампочка Ильича» Г.Седельникова).

Обаяние этой стилистики было столь велико, что композиторы не раз подпадали под влияние отрочески непосредственного взгляда на мир и при создании вполне «взрослых» сочинений (специфика игровых песен-считалок в последнем из «Трёх стихотворений о Ленине» В.Власова и в хоре Х.Леммика «Ленина видел я»).

В музыке первой половины 1970-х годов, связанной с мотивами активного жизнеутверждения, были не только ярко отмечены черты «нового оптимизма», но и с предельной отчётливостью выявлены принципы «новой простоты».

Простота состояла в чётком жанровом базисе, в широкой апелляции к песенному слогу (вплоть до прямого выхода к строфической форме), в открытом демократизме (не случайно появление демонстративных обозначений: оратория-*плакат* «Ленин» К.Караева, кантата-*плакат* «За Лениным» А.Флярковского), а в детской музыке и в ориентации на классику.

Новой эта простота оказывалась ввиду вовлечения актуального пласта бытовой культуры (например, активная ассимиляция «битовых» ритмов и гармоний) и благодаря таким качествам, как свежесть ладомелодического рельефа, неожиданность гармонических сопоставлений, прихотливо-затейливая игра метроритма, свобода линеарных напластований и, наконец, смелое внедрение шумной, звонкой кластерной аккордики.

Остаётся заметить, что, будучи резко выраженной антитезой к усложнённости и углублённости проблемных концепций, сфера жизнеутверждения всё же несла на себе их печать. Как правило, это ограничивалось частичными «инъекциями» повышенной экспансивности (обрамляющие эпизоды кантаты Э.Бальсиса «Слава Ленину»), суровой сосредоточенности (песня А.Пахмутовой «Новый день»), омрачённой лирической эмоции (первая из «Трёх песенок о Ленине» Д.Кабалевского). И следует признать, что включение осложняющих подтекстов придавало музыке дополнительную содержательность и одухотворённость.

В отмеченном нетрудно обнаружить сходство с представлениями о новой простоте и новом оптимизме, которые утверждались в таких произведениях, как мюзикл «Неистовый гасконец» К.Караева, балет «Сотворение мира» А.Петрова, «Весёлые песни» и Концерт для бит-группы с оркестром С.Слонимского, «Гурийские песни»и «Мегрельские песни» О.Тактакишвили, «Тема и восемь вариаций» Б.Чайковского. В этих и подобных им сочинениях для всей отечественной музыки данного этапа обозначился активный подъём жизнеутверждающих настроений.

* * *

В историко-революционной музыке **второй половины 1970-х и начала 1980-х годов** получили прямое продолжение основные тенденции предшествующего пятнадцатилетия.

В проблемных концепциях второй половины 1970-х были до известного предела доведены такие качества, как обострённая конфликтность, подчёркнутая публицистичность, пафос нравственных исканий. На рубеже 1980-х вновь выдвигаются повествования объективного плана, в которых утверждается более уравновешенное и оптимистическое мировосприятие.

После спада драматической активности, которым была отмечена первая половина 1970-х годов, в музыке середины десятилетия с новой силой всколыхнулись конфликтные и публицистические тенденции. Именно на их основе и складывались *проблемные концепции.*

Резкий скачок уровня напряжённости обозначился в приливе воинственно-экспансивных образов, которые раскрывали себя в чеканно-рубленом интонировании краткими фразами, в форсированной звуковой атаке с «хлещуще-выстреливающими» акцентами слабых долей, в горячем и жёстком маршевом натиске, в батальном ритме репетиций и настойчивых сигнальных *ostinati,* в «ощетинившейся» квартаккордовой и кластерной вертикали.

Этот устремлённо-наступательный напор коснулся буквально всех жанров – от масштабных (балет-оратория В.Бальяна «Неистовые толпы») до миниатюры (песня А.Пахмутовой «И вновь продолжается бой»). В предельном выражении он превращался в яростный, нервно-взбудораженный акт «самоиспепеления» с обнажением первозданно-стихийного начала и соответственно – с выходом к самым элементарным звуковым формулам в их многоповторной фиксации заклинательного склада.

Пожалуй, самой насыщенной репрезентацией подобной стилистики стала кантата А.Ализаде «Двадцать шесть», музыка которой вполне отвечает направленности избранного текста *(«Кипит во мне и бушует гнев! Ревёт во мне разъярённый лев!»)*.

Этот «экспансионизм», как правило, был нацелен на выявление бескомпромиссности социального противоборства. Происходит в полном смысле конфронтация образных сфер, основанная на категорически резком разграничении, и их столкновение композиторы рисуют, передавая всю силу и остроту антагонизма (вокально-симфоническая фреска Е.Гохман «Баррикады» – см. *Personalia*).

Отмеченный уровень конфликтности, взрывчатый темперамент, гражданская страстность, героическая приподнятость сочетались с подчёркнутой строгостью и лапидарностью изложения, что сказывалось в отсутствии «лирических отступлений», в полном сосредоточении на «сути дела» (образец предельно компактной, концентрированной формы – симфоническая поэма Ч.Нурымова «Пламя Октября»). В этой «тотальной» социальности состояло ещё одно из отличий от публицистической манеры 1960-х.

Наряду с действенно-динамичными трактовками с середины 1970-х годов в новый этап развития вступила и линия нравственно-психологических исканий, что выразилось в дальнейшем усложнении образного строя, в широкой разработке субъективно-рефлексирующих состояний, в усилении концепционной многозначности.

Данный процесс ощутимо затронул даже песенное творчество («Далёкие красногвардейцы» М.Таривердиева, «Октябрь» Д.Тухманова), не говоря о крупных академических жанрах («Бег» – одноимённые оперы В.Бибика и Н.Сидельникова, опера Р.Кангро «Жертва», балет Т.Шахиди «Смерть ростовщика»).

На пересечении этой линии с рассмотренными выше публицистическими трактовками возникло течение, которое внесло в почерк историко-революционной музыки второй половины 1970-х годов наиболее яркую и своеобразную краску. Генеральный принцип состоял в максимальной поляризации образно-смысловых планов.

Так, в опере А.Петрова «Маяковский начинается», ставшей весьма типичным выражением подобной эстетики, *«образы построены на сшибке высокой символики и бытовых реалий, набатной патетики и нежнейшей лирики, героики и сарказма»* [85, *2–3*].

До известного предела доводились, с одной стороны, субъективно-тревожные опущения, настроения томительных предчувствий, скорбные осмысления, состояния душевного оцепенения, жизненной потерянности, с другой – бурный мятежный натиск, грозовая патетика, грохот баталий, катастрофические бушевания, фатальные императивы. Этому отвечали прозрачная до хрупкости фактура, приглушённая звучность, заторможённость движения и, напротив, извержение массированных *tutti*, максимальная динамика, стремительные темпы.

Причём взаимодействие контрастов часто строилось на непрерывных переключениях, подчас немотивированных вспышках и сбросах, создающих нервозно-лихорадочный, «рваный» композиционный ритм.

Допустим, в вокальной «Балладе о гибели комиссара» Г.Свиридова на совсем малом протяжении происходит 19-кратная смена «микрокадров» с резкими перебивами настроения (от насторожённой затаённости до яростно-фанатичных утверждений), темпа (от ♩ = 44 до ♩ = 200), динамики (от *p* до *ff*), фактуры (от широкой распевности и *legato* до скороговорки и *secco)*, что дополняется нескончаемыми внутренними метрическими, динамическими и агогическими колебаниями.

В результате взаимодействия столь гиперболизированных контрастов устанавливалось крайнее эмоциональное напряжение, свойственное трагедийным ситуациям. И действительно, именно в таком ключе выполнялись наиболее проблемные концепционные решения, и их характернейшей чертой было исключительное обострение психологизма.

В числе лучших – оратория В.Бибика «Любящий тебя, В.Ульянов...»), музыка которой основана на резкой конфронтации двух звуковых пластов: скорбные сомнения в непомерно-тревожной, томительно-зыбкой тишине (нюанс *pp* – *ppp*, смысл – стон и жгучее сострадание, вызывающие стремление изменить порядок вещей) и бурный мятежный подъём, остроконфликтные бушевания (*ff* – *fff*, лейтобразом становятся сонорно-трактованная, пронзительно звучащая набатность).

Экстремальность заключалась в обрисовке состояний на грани срыва, в передаче почти физиологических ощущений мучительной боли (оголённая экспрессия стонов, взываний), а также в филигранной разработке тончайших нюансов эмоции, в том числе в её подсознательных проявлениях (на основе сонорной вибрации кратких оборотов, отдельных гармонических бликов, тембровых пятен).

Примерно в тех же стилевых координатах, но в более умеренном выражении, создавалась и основная масса сочинений данного течения. Принцип поляризации использовался в них не столько для трагедийных констатаций дисгармонии мира и человека, сколько для того, чтобы подчеркнуть противоречивость бытия, наполненного катаклизмами.

Конечный смысл таких повествований сводился к оптимистической идее: пройдя круг тревог и потрясений, возвеличить ищущий человеческий

дух (Четвёртая симфония Б.Арапова, вокально-симфонический цикл Ю.Зарицкого «Владимир Маяковский»), утвердить во всеобщем существовании разумные и прочные основания (Четвёртая симфония М.Алексеева, Шестая А.Штогаренко).

Свидетельством значимости конфликтного активизма и подчёркнутой проблемности творчества этих лет стал бурный подъём героико-драматической оперетты. В лучших образцах композиторы сумели синтезировать естественный и убедительный сплав, объединяющий ритмоинтонации революционного фольклора и современной бытовой музыки, сочетающий острый драматизм ведущих характеристик и буффонно-сатирическую окрашенность побочного материала («Перекрёсток» Р.Гаджиева, «Товарищ Любовь» В.Ильина, «Трубы зовут» Я.Кайякса).

В подобных произведениях удавалось привести к одному эстетическому знаменателю песенное качество высказывания и развитость драматургии (развёрнутые монологи, ансамбли, хоровые сцены, оркестровые эпизоды, тщательно разработанная лейтсистема, широкое использование приёма реминисценций). По такому же пути продвигался детский мюзикл («Судьба барабанщика» С.Баневича, «Пулемётная пурга» В.Беренкова) и молодёжная рок-опера («Сказание о Емельяне Пугачёве» В.Ярушина).

Происшедший в середине 1970-х годов резкий поворот к проблемным концепциям не был случайностью. Аналогичный сдвиг оказался коренным для всей советской музыки этих лет. Достаточно сослаться на такие значительные произведения, как Пятая и Шестая симфонии Г.Канчели, балет «Пушкин» А.Петрова, рок-оперы А.Рыбникова «Звезда и смерть Хоакино Мурьеты», «“Юнона” и “Авось”», Четвёртая и Пятая симфонии А.Тертеряна, Пятая симфония и Концерт для арфы Б.Тищенко, Фортепианный квинтет, *Concerto grosso № 1* и Третий скрипичный концерт А.Шнитке, опера «Мёртвые души» и балет «Чайка» Р.Щедрина.

Причём не только для названных партитур Щедрина, но и для большинства других был чрезвычайно важен принцип столкновения *«разных музык»*, выступающий, по мнению исследователя, как *«исходное звено продуманной концепции, утверждающей глубокую связь различных проявлений современного мира, в том числе находящихся в острой конфронтации»* [120, *14*].

* * *

Повествования объективного плана, которые главенствовали в первой половине 1970-х годов, а во второй половине десятилетия были оттеснены проблемными концепциями, вновь выдвигаются на рубеже 1980-х. В основном они продолжали развитие ранее определившихся принципов.

В частности возродился тип сочинений, основанных на свободном претворении фольклорно-песенного материала (оратория В.Калистратова «Стенька Разин», балет Н.Сидельникова «Степан Разин», хоровой концерт С.Слонимского «Тихий Дон», кантата Р.Щедрина «Казнь Пугачёва»).

Определённая новизна объективных повествований рубежа 1980-х годов заметна в чертах строгости и лапидарности, в предпочтении сдержанной, лаконичной манеры, отвергающей какую бы то ни было аффектированность (кантата А.Холминова «Ленин»).

Другая линия обновления связана с проникновением неоромантических веяний, что в отношении искусства данного периода сформулировано как *«возврат от сухого расчёта к красоте в исконном смысле этого слова, к искренности чувства, к прямоте душевного высказывания»* [124, *3*].

Речь идёт о музыке, в которой подчёркивалась душевная отзывчивость, эмоциональная теплота, открытость (вокальный цикл Ю.Мартынова «Думы о Ленине»). Это находило себя в красивой и тонкой мелодической пластике, в возросшей роли лирических жанров, характерных для искусства XIX века (романс, элегия), а порой и в прямых соприкосновениях с тем или иным романтическим стилем (к примеру, шубертовские тона в хоре И.Калныня «В годовщину»).

Не отличаясь принципиальной новизной, данное течение при всём том составило к главенствующей линии своего этапа ещё более ощутимую антитезу, чем объективные повествования первой половины 1970-х годов к трактовкам 1960-х.

Объяснялось это следующим: насколько проблемные концепции второй половины 1970-х были устремлены к заострённому выражению трагедийного ощущения бытия и взрывчатого гражданского темперамента, настолько объективные повествования рубежа 1980-х годов тяготели к оптимальному, сбалансированному «режиму» жизненных проявлений.

С наибольшей отчётливостью подобная направленность выразилась в группе опер («Сергей Лазо» Д.Гершфельда, «Наша молодость» Г.Шантыря и др.), где ценностные критерии связаны прежде всего с такими установками, как сдержанность и уравновешенность эмоциональных реакций, преемственность и демократизм стиля.

Деятельно-бодрая настроенность, объективность и ясность мировосприятия естественно выводят к недвусмысленному жизнеутверждению даже в самых острых драматических ситуациях: оратория Г.Портнова «Песнь о Первой Конной», кантата Е.Гохман «Гренада» (см. *Personalia*).

Естественность оптимистической настроенности подтверждается появлением на рубеже 1980-х ряда удачных сочинений гимнического рода, написанных в торжественно-динамичной манере (оратория И.Шамо «Ленин», кантаты «Революцию славлю» А.Петрова, «Ленин – это мир» Е.Станковича, песни «Здесь Ленин жил» Ю.Евграфова, «Когда мы думаем о Ленине» Н.Золотоноса и т.д.).

Именно в таком направлении преимущественно и развивалась историко-революционная музыка 1980-х годов. В ту же плоскость более объективных и уравновешенных решений склонялся и основной баланс художественных тенденций всей отечественной музыки того десятилетия.

Достаточно назвать хоровой концерт «Перезвоны» В.Гаврилина, «Пушкинский венок» и «Отчалившую Русь» Г.Свиридова, оперу «Мария Стюарт», Вторую и Третью симфонии С.Слонимского, Скрипичный концерт и «Карталинские напевы» О.Тактакишвили, Третью симфонию и симфоническую поэму «Подросток» Б.Чайковского, Фортепианный концерт, Вторую и Третью симфонии А.Шнитке, «Песни горных и луговых мари» и Четвёртую симфонию А.Эшпая.

* * *

В целом, безусловно, положительно оценивая происходившее в историко-революционном жанре на рубеже 1980-х годов, следует всё же признать, что за тяготением к уравновешенности подчас угадывались симптомы определённого кризиса, который с достаточной отчётливостью заявил о себе несколько позднее.

Подразумеваются собственно **1980-е годы**, когда в музыке за внешне благополучным положением нередко скрывались инертность мысли, склонность к апробированным решениям, риторическая аморфность, дефицит крупных творческих идей, что отразилось в несопоставимости художественных результатов этого десятилетия с тем, что принесли 1960-е и 1970-е годы.

Любопытно ещё одно – в самой образной системе заметно возросла роль настроений неопределённости, брожения, а порой и откровенной растерянности. Складывалась картина, которая до известной степени напоминала то, что в отношении общественной жизни было квалифицировано тогда как период стагнации, застоя.

Сразу же следует оговориться, что к чести композиторов на всём протяжении 1980-х годов шёл настойчивый поиск выхода из кризисной ситуации. Выход виделся в отказе от всего излишне субъективного, в отходе от крайностей, в движении к демократически-общезначимому, устойчивому, позитивно-утверждающему.

Впрочем, творческая практика никогда не исключает всякого рода неожиданностей. Вот показательный пример. Казалось бы, слушательское восприятие 1980-х годов категорически не приемлет открыто публицистических решений и того, что не связано с личностной проблематикой. Но появляется балет А.Чайковского «Броненосец “Потёмкин”» (1986) и оказывается, что успех возможен и в направлении искусства насквозь социального, в формах абсолютно внелирического действа-массовки…

Подводя итог развитию историко-революционной музыки рассматриваемого периода, находим следующее.

К середине 1960-х годов в качестве наиболее представительного выдвигается конфликтно-драматическое направление. Никогда ранее не испытывала историко-революционная музыка подобного тяготения к столь заострённой обрисовке жизненных столкновений, к такому уровню напряжения и противоречивости (наиболее ярко представлено в операх «Гибель эскадры» В.Губаренко, «Десять дней, которые потрясли мир» М.Карминского, «Вири-

нея» С.Слонимского, «Три новеллы» О.Тактакишвили, «Огненное кольцо» А.Тертеряна, «Горцы» Ш.Чалаева).

Параллельно этому в качестве побочного развивалось «ультрадинамическое» течение, конечный смысл которого заключался в стремлении спроецировать нормы и критерии революционной борьбы на трудовую деятельность с утверждением в ней аналогичного энтузиазма, горения, героики (*«Sinfonia energica»* Я.Иванова, кантата «Ленин с нами» А.Эшпая).

На рубеже 1970-х годов в большом числе произведений конфликтно-драматическое начало переместилось из открытых, действенных проявлений в «скрытый», внутренний план, в результате чего возникло особое направление, аппелировавшее к нравственно-психологической проблематике и тяготевшее либо к углублённо-философским осмыслениям («Три монолога о Ленине» Р.Габичвадзе, хоровой цикл «Верность» Д.Шостаковича), либо к эмоционально-экспрессивным претворениям (оратории «Аурора» Г.Мяги, «Ленин в сердце народном» Р.Щедрина).

В музыке первой половины 1970-х процесс выхода из сферы высоких напряжений и углублённой проблемности наиболее широко развернулся в формах реальной исторической драмы, где во многом смягчалась острота жизненных противоречий, оттеснялось на второй план героическое начало, а на смену романтической патетике и гиперболизированности отображения выступала более объективная очерченность социальных коллизий, активно-действенная направленность сочеталась с внутренней уравновешенностью, с безусловно позитивным мироощущением. При этом встречались воплощения как в сюжетном плане (оперы «Разгром» А.Николаева, «Чапаев» А.Холминова), так и в обобщённом роде (кантата «Слова Ленина» В.Тормиса, оратория «На Гражданской на войне» А.Флярковского).

Примерно с середины 1970-х годов в историко-революционной музыке наметился новый прилив динамических трактовок. Развитие действенно-драматических устремлений не приобрело на этот раз того могучего размаха, который был свойствен героическому эпосу второй половины 1950-х, и той обострённой конфликтности, которая была присуща сочинениям второй половины 1960-х, однако оно принесло с собой напряжения, явно выходящие за рамки оптимальных, тем более что сопутствовали им заметная патетика и черты героической приподнятости (Четвёртая симфония Б.Арапова, кантата «Баррикады» Е.Гохман, оперетта «Товарищ Любовь» В.Ильина, песня «И вновь продолжается бой» А.Пахмутовой).

С полной отчётливостью данная тенденция обозначилась в группе произведений сугубо романтического склада, в которых до известного предела были доведены субъективно-тревожные ощущения и импульсивно-взрывчатый строй (камерная оратория «Любящий тебя, В.Ульянов» В.Бибика, вокальная «Баллада о гибели комиссара» Г.Свиридова).

В творчестве 1980-х годов происходил поворот к объективности и уравновешенности тонуса с попутным снятием трагедийных моментов и повышенных напряжений, с тяготением к уравновешенно-созидательным обра-

зам и величаво-покойной торжественности (Пятая симфония «Хамза» Т.Курбанова, вокальный цикл «Думы о Ленине» Ю.Мартынова, симфоническая поэма «Весна Революции» В.Успенского, кантата «Ленин» А.Холминова).

Поскольку в данный период на передний план выдвинулось оперное творчество, отметим следующие его особенности:

– активное расширение круга оперных сюжетов, поиск неординарных аспектов в воплощении темы Революции;

– тяготение к разнообразию и оригинальности жанровых и типологических решений, коренное обновление драматургических принципов;

– возрождение утраченных и выдвижение качественно новых оперных идеалов, утверждение новой оперной эстетики;

– инициативность, свобода, раскованность композиторского мышления, преобладающе романтическая направленность образов и концепций;

– выход к чётко выявленной современной интонации по всем компонентам музыкальной ткани.

* * *

Бурные перемены, коснувшиеся всего жизненного уклада страны с конца 1980-х годов, в сущности, прервали дальнейшее развитие отечественной историко-революционной музыки в том её виде, который был характерен для многих предыдущих десятилетий.

В связи с коренной метаморфозой идеологической платформы немалой части нынешнего российского общества трактовка рассматриваемой темы, если она и осуществляется, то по преимуществу под знаком минус, развивая главным образом те грани, которые в годы Советской власти обозначали словом *контрреволюция* (особенно часто в фильмах о белом движении времён Гражданской войны).

Сказанное имеет прямое отношение к судьбе шедевров, созданных в русле историко-революционной тематики в советскую эпоху. Теперь чаще всего принято открещиваться от социалистического прошлого, заново переписывая историю и нередко огульно зачёркивая всё подряд. В своём рвении адепты «неокапитализма» подчас преуспевают больше, чем в своё время это было свойственно большевизму.

Красноречивый пример – «повал» памятников государственным деятелям, особенно широко развернувшийся на территориях ряда республик бывшего СССР. Стоило бы помнить, что, к примеру, в Петербурге на заре Советской власти, исходя из соображений художественной ценности, были сохранены памятники не только «прогрессивному» Петру I (так называемый Медный всадник), но и Екатерине II – *«душительнице восстания Пугачёва»* и даже Николаю I, растоптавшему движение декабристов.

Миновала уже четверть века, с тех пор как страна простилась с коммунистическим прошлым, однако до сих пор действует негласное вето на всё «советское» в искусстве. Логика происходящего элементарна: если семь с

лишним десятилетий отечественной истории XX века считать сплошным недоразумением, значит, нужно вычеркнуть из неё и жизнь нескольких поколений, а с ней и огромные усилия целой плеяды мастеров художественного творчества. Не «большевизм» ли это новейшего образца и не пора судить о нашем наследии по мере его эвристической ценности?

Думается, что в будущем мы вынуждены будем признать: столетие назад в нашей стране произошёл не Октябрьский переворот, как ныне принято уничижительно именовать это эпохальное событие – то были в полном смысле слова *«Десять дней, которые потрясли мир»*, если воспользоваться формулировкой выдающегося американского публициста.

Поэтому симптоматичен, к примеру, тот факт, что исторический факультет Уральского государственного педагогического университета (г.Екатеринбург) инициировал в 2017 году проведение конференции «Великая Российская революция: достижения и проблемы научного познания и преподавания», что подразумевает прямые параллели с Великой Французской революцией.

И будем надеяться также, что шедевры отечественного искусства советского времени рано или поздно будут восприниматься с должной объективностью независимо от их тематической направленности, равно как должно восторжествовать и понимание закономерности того, что происходило с нашей страной в XX столетии.

То, о чём мечтало человечество со времён «Утопии» Томазо Кампанеллы (начало XVI века) и до «Коммунистического манифеста» Карла Маркса и Фридриха Энгельса (середина XIX-го), где уже говорилось о том, что *«призрак коммунизма бродит по Европе»*, и то, что после предварительных проб Парижской Коммуны впервые удалось осуществить в России посредством череды трёх революций начала XX века с продолжением на протяжении семи с лишним десятилетий – это следует воспринимать прежде всего как необходимые для человечества попытки доказать возможность построения царства *«справедливости и всеобщего равенства»*.

Мы не обсуждаем сейчас вопрос о том, что зачастую происходило в реальности и её подчас фантастически невероятное несоответствие желаемому – в сущности это обычное для человеческой практики несовпадение идеала и действительности.

Суть же заключалась в том, что в XX столетии главным образом в нашей стране ценой огромных усилий и жертв был проделан грандиозный социально-исторический эксперимент, результат которого, к сожалению, неутешителен: кажется, не только коммунизм, но даже социализм в его марксистском истолковании невозможны – с мечтой о них предпочтительно распрощаться навсегда.

Один из примеров объективного отношения к коммунистическому прошлому, подал нам Георгий Васильевич Свиридов. К концу жизни, хорошо представляя себе неслыханные бедствия происходившего во время русских революций, Гражданской войны и последующих лет Советской власти,

он ни в коем случае не отрекался от понимания огромной значимости того периода жизни России.

Уже на закате своего земного пути, касаясь «Поэмы памяти Сергея Есенина», композитор-мыслитель подчёркивал: *«Такие события, как революции и гражданские войны – события слишком большие. Их нельзя кончать какой-нибудь похоронной нотой – это будет ничтожно. Это громадные события, они несут в себе космическое. И событие русской революции имело гигантское значение для всего человечества, для всей истории»* [112, *453*].

И собственно в научном мире уже с самого начала утверждавшегося «неокапитализма» звучали предостерегающие голоса, подобные следующему: *«В современном искусствознании уже не первый год идёт процесс радикального пересмотра художественных явлений советского прошлого. На первых порах могло казаться, что достаточно поменять положительные оценки на отрицательные, как истина будет обретена. Сейчас очевидно, что многосоставный, противоречивый феномен советского искусства требует очень взвешенного, объективного, диалектического к себе отношения»* [119, *3*].

И как бы продолжая эту мысль, десятилетием позже музыковед Л.Акопян, говоря о том, что Вторая симфония Шостаковича *«заслуживает к себе самого серьёзного отношения»*, выводит её в общее проблемное поле, характерное для художественного творчества 1920-х годов – оно обозначено следующим образом: *«Непримиримая борьба с отжившим миром, в конечном счёте победоносная, но сопровождающаяся тяжёлыми потрясениями»*. И далее исследователь подчёркивает, что соответствующая тематика *«нашла своё воплощение в ряде классических в своём роде произведений, который имеют все шансы остаться в истории литературы»* [1, *55*].

Среди подобных произведений он называет следующие: «Владимир Ильич Ленин» В.Маяковского, «Разгром» А.Фадеева, «Сорок первый» Б.Лавренёва, «Бронепоезд 14-69» Вс.Иванова, «Дума про Опанаса» Э.Багрицкого, присоединяя к этому из других видов искусства картины «Расстрел двадцати шести комиссаров» И.Бродского, «Оборона Петрограда» А.Дейнеки, «Большевик» Б.Кустодиева, «Смерть комиссара» К.Петрова-Водкина, плакаты Д.Моора, скульптуры И.Шадра, фильмы С.Эйзенштейна и К.Пудовкина.

И позже, в той же книге, Л.Акопян квалифицирует «Кантату к XX-летию Октября» как *«замечательное творение Прокофьева – несомненно, одно из самых вдохновенных во всём его наследии»* [1, *166*].

Заключение

Советская историко-революционная музыка… Трудно представить себе в отечественном музыкальном искусстве более масштабную по объёму и значительную по результатам тематическую линию.

Её развитие, которое шло параллельно широкому потоку историко-революционной литературы, историко-революционной драматургии, историко-революционного кинематографа, было настолько интенсивным, что возникли отдельные жанровые ответвления: историко-революционная опера, историко-революционный балет, историко-революционная симфония и т.д.

На протяжении семи с половиной десятилетий композиторы настойчиво и многообразно разрабатывали данную тематическую сферу, и плодотворность обращения к ней подтверждается тем, что на ряде этапов она выдвигалась в положение ведущей.

Выше была рассмотрена только малая часть огромного массива произведений историко-революционной тематики.

В личном архиве автора находится свыше шести тысяч сочинений подобного рода, принадлежащих различным представителям советского многонационального искусства и, кроме того, около тысячи образцов народного творчества, связанного с мотивами освободительной борьбы, более трёхсот сочинений дооктябрьского периода, обращённых к освободительной и социально-обличительной тематике, а также почти двести произведений зарубежных композиторов о революционных событиях в России.

Приведённые цифры говорят об исключительном размахе творчества в данной тематической сфере. Но, думается, достаточное представление о происходящем в ней можно было составить и на отдельных избранных примерах, вовлекавшихся в ходе обзора, проделанного в основной части данного исследования. Теперь самое время подвести некоторые итоги и выйти на необходимые обобщения, касающиеся проанализированных художественных процессов, взятых как целое.

Раскрытая выше панорама историко-революционной музыки свидетельствует о том, что в трактовке рассматриваемой темы происходили *непрерывные изменения.*

Чаще всего эволюция протекала постепенно, реже – в резкой, взрывчатой форме. Однако в любом случае исторический процесс представал, как правило, достаточно расчленённым, с ясно различимыми гранями сменяющих друг друга этапов, облик которых определяли те или иные генерализующие тенденции (на их анализе и строилось изложение в центральной части исследования).

Протяжённость таких этапов обычно ограничивалась четырьмя-шестью годами. За тенденциями локального плана просматриваются факторы более высокого порядка, на основе долговременного действия которых складыва-

лись большие периоды. Попытаемся установить эти основополагающие факторы, обусловившие коренные изменения в истолковании рассматриваемой темы на уровне хронологически крупных стадий.

Не останавливаясь на предыстории музыкального творчества, связанного с освободительными мотивами (см. начальный раздел *Главы I*), обратимся к эпохе *рубежа XX века и 1910–1920-х годов.* Основанием для объединения последних предоктябрьских и первого послеоктябрьского этапов служит то, что *«в советской музыке 1920-х годов нашли продолжение стилистические тенденции предреволюционных десятилетий»* [21, *409*].

Из общих черт на данном этапе прежде всего следует отметить множественность и разноречивость художественных проявлений, что получило выражение в поляризации образных контрастов. Одна из кардинальных антитез состояла в сопоставлении массово-объективного и личностно-субъективного.

Первое утверждало себя в массовом искусстве, важнейшей родовой чертой которого являлся коллективистский пафос. С наибольшей отчётливостью он выразился в характере интонирования, рассчитанного почти исключительно на хоровое исполнение и передававшего спаянность людского потока.

В предельном варианте возвеличение всеобщего доводилось до грани объективизма, когда происходило полное исключение индивидуально-конкретного, что сказывалось в чрезмерной обобщённости и типизированности образов, в снятии эмоционально-лирического начала.

Личностно-субъективное, напротив, базировалось на академически концепционных формах, было устремлено к выявлению дифференцированных состояний индивида и подчёркнуто «необщего» ви́дения происходящего вокруг него, сосредоточивалось на проблемно-процессуальном освоении бытия во всей его сложности и противоречивости, нередко акцентировало мотивы душевного смятения, нервной взвинченности, чем приближалось к грани субъективизма.

Было бы упрощением думать, что в этой сгущённо психологической гамме была претворена только тема «интеллигенция и Революция»; в ней отражалось нечто более широкое – напряжённейшие процессы перестройки сознания вообще.

Одно из доказательств находим в разительном эстетико-стилевом смещении, наблюдаемом в принадлежащих А.Давиденко вокальных монологах типа «Свинцовый град косил свои покосы», в которых ведущий представитель массовых жанров, утверждавший принцип демократизма в непосредственной опоре на народно-песенную традицию, обращается к прямо противоположной манере (сумбурно-хаотичное изложение, обрывочная речитация, внетональный склад, переусложнённый гармонический язык, политональные приёмы).

Оппозиция массово-объективного и личностно-субъективного имела несколько дополняющих антитез. Одна из них состояла в резком контрасте плакатно-агитационного стиля (обращение к музыкально неподготовленной

аудитории, акцентированная актуальность тематики, однозначность смысла, фронтально-публицистический посыл) и искусства усложнённо-интеллектуального (апелляция к развитому слушателю, стремление подняться к надвременны́м обобщениям, многозначность образов, нередко насыщенных символикой, тип высказывания исповедальный либо эзотерически замкнутый).

Можно назвать и ряд других разноплановых антитез: трагедийное – оптимистическое, жертвенное – героическое, стихийное – организованное, деструктивное – конструктивное. Эта множественность противостоящих тенденций была свидетельством интенсивных творческих исканий и многоликости отображаемой действительности, что объяснялось переходной сущностью данной эпохи.

Помимо упомянутого принципа антитез необходимо отметить, что многое в творчестве этого времени было наполнено особым энтузиазмом, доходящим до экстатических проявлений, *«стремлением жить удесятерённой жизнью»* (А.Блок), мятежно-бунтарским пафосом, который принимал подчас радикальные формы, наконец – ярко выраженным гиперболизмом.

Сказанное позволяет говорить о романтической направленности творческого процесса, неоднократно отмечавшейся как современниками, так и позднее: *«романтическая атмосфера»* [129, *8*], *«яркая романтика»* [45, *393*], *«героический романтизм»* [99, *20*] и т.д.

«При всей разноречивости художественных исканий 1920-х годов, в исторической перспективе очевидно, что не пройдя через эту полосу напряжённых поисков, советская музыка не могла бы достигнуть того высокого творческого расцвета, которым было ознаменовано следующее десятилетие» [47, *304*]. Эти слова с полным основанием могут быть распространены и на оценку историко-революционных жанров данной эпохи.

* * *

Следующий большой период охватывает *1930–1950-е годы*. Первое, на что обращает на себя внимание в творчестве этих лет – подчёркнуто оптимистический склад. Иногда в его претворении возникал оттенок нарочитости (середина 1940-х), приукрашивания (первая половина 1950-х), идилличности (рубеж 1960-х). В остальном же это был оптимизм совершенно органичный, реальный, главным основанием чему служила его действенная природа.

Он мог быть «тернистым» (как в драме 1930-х), достигаемым в борьбе противоречий, ценой немалых жертв и высоких напряжений, однако выход к жизнеутверждающему итогу обретался непременно и недвусмысленно, в опоре на чувство коллектива и силу общенародного движения.

Жизнелюбие 1930–1950-х годов с особой отчётливостью было выявлено в торжественно-гимнических утверждениях (первая половина 1930-х, рубеж 1960-х) и по-своему – в образах благоденствия (начало и вторая половина 1930-х, первая половина 1950-х и рубеж 1960-х).

Другой ведущий принцип – народность – со всей осязаемостью заявлял о себе в следующем: народно-массовое начало доминировало в общей концепции искусства тех лет, главной точкой притяжения являлся мир чувств и мыслей рядового человека. Порой это акцентировалось настолько, что возникали специфические жанры «народной оперы» (1930-е годы), «народной кантаты» (послевоенное десятилетие).

Естественно, что подобные устремления неразрывно переплетались с демократической направленностью, которая проявлялась в простоте и конкретности образов, в искренности и общительности высказывания, в способности захватить эмоциональной силой.

Опорой демократизму служили интенсивное использование ресурсов устойчивого, находящегося на слуху фольклорного фонда (включая революционную песенность) и широкая ассимиляция средств современной массовой песни (вплоть до возникновения в академическом творчестве отдельной ветви «песенных» жанров).

Установка на «доходчивость» приводила порой к срывам в упрощённость, прямолинейность, плоскостное воплощение темы (главным образом в музыке послевоенного десятилетия). Однако наряду с этим в творчестве данного периода были выдвинуты и своего рода эталоны подлинной народности.

Один из них сложился в практике второй половины 1950-х годов на основе гибкого взаимодействия следующих моментов: апелляция к кругу простых, эмоционально наполненных побуждений, действий, реакций и тщательная интеллектуально-психологическая их проработка, тяготение к широко распространённым типам массово-песенного слога и поддержание норм художественного академизма, строгость стиля и обращение к сочным краскам жанровой стихии.

В гармоничном сочетании этих и подобных им сопряжений как раз и заключался секрет бесспорной доступности для восприятия широкой аудитории и безупречности с точки зрения высокого вкуса.

В ходе художественной эволюции 1930–1950-х годов временами возникало тяготение к романтизации образов (вторая половина 1950-х), а порой и к весьма заметному романтическому брожению (первая половина 1930-х), однако для периода в целом это было побочным явлением, входившем дополняющей или контрастной гранью в безусловно доминирующий реалистический тип музыкального мышления.

Его сущность особенно отчётливой предстаёт в сопоставлении с направленностью творчества рубежа XX века и 1910–1920-х годов. Так, в рассматриваемый период искусство почти не испытывает необходимости в гиперболизации и метафоричности. На задний план отходят героическая патетика, стихийность. Избегаются проявления радикального, предельного. Резко снижается значимость критического начала, а с ним и средств деформации, гротеска.

Точкой опоры становится принцип оптимальности, сказывающийся в тяготении к сдержанности, умеренности, к воспроизведению уравновешен-

ного течения жизненных процессов. Противоречия действительности и личностной сферы раскрываются широко, обстоятельно, но в художественном ви́дении этого времени мир и человек предстают внутренне едиными, не «расщепленными» на поляризованные сущности.

Наконец, в целом главенствует состояние удовлетворённости реально существующим. Эстетическая установка на простоту, конкретность, достоверность (вплоть до жизнеподобия) отнюдь не препятствовала воссозданию гибко дифференцированной, разветвлённой системы жизненных отношений, глубокому проникновению в человеческую психологию. Впервые такой тип реализма был сформулирован в лучших произведениях второй половины 1930-х годов.

Последний из основных художественных факторов данного периода – классичность. К сказанному выше в отношении сочинений рубежа 1930-х годов (кристаллическая ясность идейно-образного строя, отточенность интонационного рельефа, соразмерность архитектоники, ориентация на дух и принципы музыкальной классики, включая опору на те или иные традиции) следует добавить следующее.

Качества, необходимые для соответствия столь высокому определению, состояли в естественности, благородной простоте и одухотворённости высказывания, в гармоничной сбалансированности всех элементов художественной структуры, в бережном отношении к традициям, дающим критерий разумного, непреходящего, и вместе с тем творчески активное их переосмысление в согласии с потребностями своего времени.

Конечно же, подобное было достигнуто только в наиболее совершенных творениях (к примеру, если обратиться к самому демократическому жанру – в гимнах А.Александрова военных лет и в лучших патриотических песнях первой половины 1950-х), однако действие принципа классичности так или иначе ощутимо во всём основном массиве произведений 1930–1950-х годов.

* * *

Переходя к рассмотрению особенностей историко-революционной музыки *1960–1980-х годов*, следует сразу же отметить явные переклички с важнейшими чертами творчества эпохи рубежа XX века и 1910–1920-х годов, в конечном счёте определявшими романтическую сущность художественного процесса.

Разумеется, происходило это на новом витке исторической эволюции, получало иное содержательное наполнение и стилевое выражение, но именно данной направленностью происходящее в творчестве последних десятилетий коренным образом отличалось от искусства 1930–1950-х с его реалистическими устремлениями.

Как и в начале XX столетия, историко-революционная музыка 1960–1980-х была отмечена интенсивностью поиска с вытекающим отсюда многообразием тенденций. Но всё это так или иначе вращалось в двух взаимодей-

ствующих плоскостях, связанных с подчёркнутой конфликтностью и субъективностью выражения.

Многое в творчестве данного периода носило не просто конфликтный, а остроконфликтный характер. Главным содержанием становится стихия бескомпромиссной жизненной борьбы, часто протекающей в лихорадочно-возбуждённых формах, на грани с перенапряжением воли, чувства, мысли, что обусловило большую значимость трагедийных мотивов.

Метафора *«клокочущие разряды»* [72, *7*], адресованная музыке быстрых частей Второй симфонии Н.Сидельникова, могла быть отнесена и ко множеству других произведений, удачно характеризуя экспансивно-взрывчатый строй образов. В смысловом отношении воспроизводимые катаклизмы были обусловлены не только столкновением противоборствующих сторон, но и напряжённейшим, противоречивым саморазвитием «сил действия».

Драматический нерв пронизывает и островки затишья, наполняя их ощущениями насторожённости, беспокойства, разъедая «коррозией» тревожности даже сферу жизнерадостных настроений. В этом смысле название оратории А.Мурова «Бессонница века» очень точно отражает атмосферу, воссозданную в произведениях 1960–1980-х годов. Более чем когда либо, запечатление грозовых событий начала XX века соответствовало ленинской формулировке *«Революция есть война»* [76, *212*].

Столь радикальный идейно-эстетический поворот требовал изменения многих сторон музыкальной выразительности. Резко возрастает значение диссонанса с его сильнейшей концентрацией на любом уровне вертикали и горизонтали.

Мелодическое интонирование насыщается всякого рода фиксациями (передавали состояние чрезвычайной настойчивости), экспрессивной макроинтерваликой (с главенством септим и нон), которая дополнялась экспансивной речитацией на одной-двух нотах и вокализацией *Sprechstimme*. Терпкая многозвучная вертикаль с подключением «скрежета» политональных перечений и резко форсированная артикуляция усиливали впечатление жёсткого, колючего звукового строя.

Параллельно «экстремальной» трактовке ранее применявшихся средств выразительности шло бурное развитие новейших приёмов: додекафонные и серийные ряды, сонорные, алеаторические и пуантилистские эффекты, кластерная аккордика – всё это так или иначе подчинялось задачам более острого и дифференцированного раскрытия всевозможных драматических ситуаций (полный свод атрибутов авангардного стиля см. в кантате О.Галахова «Двадцать шесть», опере А.Тертеряна «Огненное кольцо», в ораториях «Любящий тебя, В.Ульянов» В.Бибика, «Миг истории» К.Хачатуряна, «Ленин в сердце народном» Р.Щедрина).

Введение названных техник было не экспериментом, а насущной необходимостью, доказательством чего может служить не только художественная органичность названных партитур, но и факт широкого включения подобных средств в сочинения заведомо демократической ориентации (скажем, в опер-

ном жанре – «Похищение луны» О.Тактакишвили, «Чапаев» А.Холминова, «Горцы» Ш.Чалаева).

Конфликтность выступала острым выражением таких более общих свойств данного периода, как высокая напряжённость и акцентированный динамизм. Подобно возросшей роли диссонанса резко поднимаются «акции» ритма, часто жёсткого и возбужденного, что, в свою очередь, заставляет широко обращаться к ударным инструментам (в том числе в их монопольном применении – «Революционная поэма» А.Калныньша для хора и ударных).

Концентрация напряжения требовала непрерывного развёртывания действия с минимумом отстранений или вообще без них (даже в монументальных полотнах). Это в буквальном значении слова сквозное развитие вызвало интенсивнейшую симфонизацию всех жанров. Не случайно в обилии появляются вокально-оркестровые произведения, названные симфониями – тип их концепционности и драматургической логики вполне соответствовал данному обозначению.

На многие сочинения можно распространить следующую характеристику: *«“Гибель эскадры” следовало бы назвать оперой-симфонией; в симфоничности оперы В.Губаренко – главное её достоинство»*, позволившее *«запечатлеть накалённость революционной эпохи, остроту социального конфликта, напряжение борьбы»* [18, *13–14*].

Спрессованность действия, стремительная пульсация музыкальных «событий», резкое переключение смысловых планов – всё это смыкалось с представлениями о динамике кинематографа. Поэтому в исследовательской литературе возник целый поток соответствующих ассоциаций: *«кинематографический темп развития»* [97, *416*], *«драматургия по принципу стремительной смены контрастных сцен, кадровость»* [92, *71*], *«композиция основана на резкой монтажной стыковке»* [41, *185*] и т.д.

* * *

Второе из определяющих качеств историко-революционной музыки 1960–1980-х годов было связано со всякого рода субъективными проявлениями. Их важнейшей предпосылкой явился расцвет личностной сферы, что сказалось в сильном акценте на индивидуальных образах, в пристальном внимании к внутреннему миру, в раскрытии *«грандиозных событий через призму человеческих переживаний, личных отношений»* [16, *128*].

Своё наиболее отчётливое выражение сказанное получило в активной разработке психологического начала. Героя многих произведений отличает высокое напряжение духовной жизни, углублённый нравственный поиск, проблемное ощущение бытия. Поэтому даже при воплощении сугубо народных образов так часто обнаруживается тяготение к передаче сложных состояний, порой с запечатлением утончённо-изысканных эмоциональных движений.

Жажда музыкального психоанализа нередко влечёт в область рефлексивного и подсознательного, к особым, специфическим ощущениям, к зыб-

ким, трудноуловимым настроениям, обрисовка которых напоминает подчас *«погружение в какое-то таинственное забытьё, марево»* [17, *22*].

В атмосфере подобных исканий естественными становились концепционная неоднозначность, отказ от фронтальных решений. Показательный момент – почти полное исчезновение заключительных апофеозов. Их заменяют *piano* и *pianissimo* «возносящего» катарсиса, а ещё чаще длительное *morendo*, истаивающее на многоточии (недосказанность), вопросе (неведомость) или даже обрывающееся на трагедийной ноте (констатация неустроенности человеческой судьбы).

И вся образная система отличается особой многомерностью, исключающей плоскостное изображение, насыщается сложными звуковыми красками (вибрация светотени, всевозможные *poli* – полигармония, полиладовость, политональность).

Одним из прямых следствий психологической детализации явился расцвет камерных жанров и тенденция к камерной трактовке крупных форм: камерная оратория – «Любящий тебя, В.Ульянов» В.Бибика и «Вьюга» Л.Пригожина; малая опера – «Пробуждение» Н.Закирова и «Соль» И.Рогалёва; хореографическая сцена – «Октябрьская легенда» Л.Колодуба и «Агитатор»Т.Чудовой.

Субъективная настроенность музыки 1960–1980-х годов проявлялась, с одной стороны, в экстатичном темпераменте (горячность, запальчивость, возбуждение, доходящее до лихорадочной взбудораженности), с другой – в широком распространении разного рода отрицательных эмоций, приобретающих иногда болезненно-гипертрофированную, экспрессионистскую окрашенность.

Нагнетание подобных свойств могло привести к несоответствию избранной теме, что и произошло в оратории Р.Вильданова «Ленин», где *«нагромождение остронапряжённейших звучностей, нервно-возбуждённые стенания хора и оркестра создают ощущение трагической обречённости человека, затерявшегося в хаосе»* [50, 198].

Пафос тревог и смятений был отражением не просто психологической неустойчивости, а явной противоречивости, которая, в свою очередь, чаще всего являлась следствием неудовлетворённости индивида самим собой и окружающим миром. Будучи сильнейшим «раздражителем», чувство неудовлетворённости служило в то же время мощным двигателем переустройства бытия.

Вслушиваясь в музыку этих лет, удаётся отчётливо уловить: революционные перемены были продиктованы не только действием факторов объективной действительности, но и в немалой степени влиянием процессов, происходивших в человеческих душах.

Более того, некоторые авторы как бы настаивают на мысли: источник обновления именно в тех противоречиях, которые возникают вначале во внутреннем мире. Это с особой очевидностью проявилось в сочинениях с

ослабленной ролью действенно-событийного ряда («Памяти первых защитников Октября» В.Бибергана, «Огненное кольцо А.Тертеряна»).

Результатом такой постановки вопроса явилось выдвижение на первый план идеи высвобождения личности из пут сковывающей жизни, чему отвечал общий дух творческой раскрепощённости – от полной свободы текстового монтажа и смелого технического эксперимента до принципов спонтанности высказывания и парадоксальной логики.

Присущие творчеству данного периода черты радикализма, образно-смысловая гиперболизация, различные экстремальные устремления, общая обострённость выражения явились почвой для развёртывания системы антитез.

В обнажённой форме предстало размежевание позитивных и негативных образов. На смену смягчённой, более реальной обрисовке сил контрдействия, к которой тяготела музыка предшествующего периода, приходят резкий, однозначный штрих, «злая» фоника, пародийно-гротескные средства, что характеризует нетерпимость авторской позиции, беспощадность обличения.

Но это только частный случай общей поляризации образного строя, которая и в сфере положительных ценностей коснулась всевозможных аспектов: пьянящая радость праздничной гедонии – безысходность гнетущего существования, утончённо-одухотворённое – брутально-экспансивное, яростный активизм – апатия и прострационность, бушующий водоворот всеобщего разлома – забытьё в манящих грёзах о тишине и покое.

В столь драматичной «игре» исключительно резких контрастов, дополняемых парадоксальным совмещением несовместимого (архаика – модерн, фольклорное – урбанистическое, неоклассическое – авангардное и т.д.), отразилась внутренняя разноречивость творчества 1960–1980-х годов.

Вне сомнения, во всём отмеченном в отношении историко-революционной музыки тех десятилетий по-своему сказалась общая ситуация, которая была охарактеризована в политическом докладе М.Горбачева на XXVII съезде КПСС: *«Современный мир сложен, многообразен, динамичен, пронизан противоборствующими тенденциями, полон противоречий. Это мир сложнейших альтернатив, тревог и надежд – мир, перегруженный опасностями и противоречиями, побуждающими говорить о едва ли не самой тревожной полосе истории… Никогда прежде наш земной дом не подвергался таким политическим и физическим перегрузкам. Никогда человек не взимал с природы столько дани и никогда не оказывался столь уязвимым перед мощью, которую сам же создал…»* [25, *2*].

* * *

Сделанная выше общая характеристика больших периодов развития историко-революционных жанров совпадает с основными свойствами, присущими аналогичным стадиям в эволюции всего советского музыкального искусства. Эта связь выступает естественным продолжением той синхронно-

сти движения частного (рассматриваемый раздел творчества) и целого (общехудожественный контекст), которая систематически отмечалась в центральных главах данной работы.

Отмеченная закономерность выступает ещё более определённо ввиду того, что наряду с произведениями, в которых конкретно-историческое содержание воплощено со всей отчётливостью, в обилии представлены сочинения, в которых «революционное» выражено не столь явственно или отсутствует вовсе. Принадлежность к историко-революционной теме в таких случаях скорее определяется избранным текстом либо программным подзаголовком.

Данная ситуация позволяет отчётливее ощутить смысловую бифункциональность: необходимости обозначить колорит воссоздаваемой эпохи, дать достоверную обрисовку её характеров и событий неизменно сопутствовало стремление отозваться на давно прошедшее с позиций своего времени. Так рождалось сложное, изменчивое двуединство: историзм ви́дения и современность выражения.

Действие второго из этих компонентов (современность выражения) вело к *актуализации историко-революционного материала*, состоящей в том, что события прошлого рассматривались в свете проблематики того исторического этапа, на котором осуществлялось их художественное освоение.

Помимо многократно отмечаемой в главах синхронности развития историко-революционной музыки и общехудожественного контекста, свидетельством актуализации могут служить и многочисленные факты одновременного возникновения близких по направленности концепций внутри самой историко-революционной музыки.

Созвучность устремлений с особой наглядностью проявляется в художественной трактовке одного литературного источника при обращении к нему разных композиторов в близкое время. Несколько примеров из творчества конца 1960-х – начала 1980-х годов:

1969 – «Мальчиш-Кибальчиш», опера-балет К.Кацман и опера-оратория Л.Пригожина;

1970 – «Белеет парус одинокий», балет Ю.Александрова и опера С.Баневича;

1971 – «Лейтенант Шмидт», оперы Б.Кравченко и Б.Яровинского;

1974 – «Разгром», оперы О.Головиной и А.Николаева;

1978 – «РВС», мюзикл В.Беренкова («Пулемётная пурга») и опера К.Волкова («Наш Гайдар»);

1980 – «Ленин» (по В.Маяковскому), кантата А.Холминова и оратория И.Шамо.

Аргумент противоположного свойства – разительная несхожесть музыкальных истолкований одного и того же текста или сюжета на разных этапах. Скажем, стихотворение С.Щипачёва «День рождения Ленина» получает спокойно-уравновешенную, повествовательно-эпическую трактовку в одноимённом романсе В.Белого (1950) и мятежно-конфликтную в первом из

«Трёх монологов о Ленине» Р.Габичвадзе (1969), «Баллада о гибели комиссара» А.Прокофьева – объективно-жизнеутверждающее решение в финале оратории А.Флярковского «На Гражданской на войне» (1973) и трагедийно-экспрессивное в вокальном монологе Г.Свиридова (1977).

Для такого рода наблюдений массу интересного даёт сравнение современных интерпретаций поэмы А.Блока «Двенадцать» – коренные различия между сериями второй половины 1950-х (вокальный цикл Ю.Буцко, оратория В.Салманова), первой половины 1960-х (оратория И.Неймарка, балет Б.Тищенко) и второй половины этого десятилетия (кантата В.Бибергана, оратория Л.Пригожина).

Было бы упрощением видеть причину отмеченных колебаний только в различии авторских индивидуальностей, тем более что всё художественно-значительное складывалось в определённые направления, течения, линии, тенденции, на основе рассмотрения которых и была в данной работе выстроена панорама историко-революционной музыки.

Главное в происходивших изменениях несомненно определялось различием задач, которые ставили перед собой композиторы в разное время, а внутренний смысл выдвигаемых задач в конечном счёте связывался с актуальным состоянием окружающей действительности.

Неизбежность актуализации темы детерминировалась и самой природой художественного процесса, решающую роль в котором играет творческая личность, всецело принадлежащая своему времени. Следовательно, воплощаемый комплекс идей, образов, сюжетов неизбежно переплетался с насущной проблематикой, разрабатываемой в сопоставлении с опытом давней эпохи.

Путь свободного и множественного претворения темы Революции в её связях с актуальными социально-психологическими явлениями, в соответствии с целями, которые выдвигались меняющейся реальностью – это был путь наиболее плодотворный и в сущности единственно возможный.

В сказанном нетрудно увидеть преломление закономерности, касающейся исторической тематики вообще: *«Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объясняло нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем»* [10, *18*], *«Обращаясь к событиям прошлого, мы всегда оцениваем и воспринимаем их с позиций дня сегодняшнего»* [132, *3*].

* * *

Отвечая актуальным потребностям, развиваясь в рамках эволюционирующего контекста, историко-революционная музыка вместе с тем располагала автономной «территорией», была наделена определёнными особенностями. Так, пользуясь всеми художественными ресурсами своего времени, она выработала и некоторые собственные стилевые средства, позволяющие с наибольшей убедительностью раскрывать события и образы воссоздаваемой эпохи.

Процесс семантической дифференциации более всего затронул действенно-драматическую сферу. В её разработке широко использовались и общедраматические формы, то есть такой тип музыкальной стилистики, посредством которой могли быть воплощены всевозможные конфликтные ситуации, но которая не несла в себе достаточно конкретных примет социального противоборства времён Революции. Однако максимальной точности и достоверности композиторы добивались в тех случаях, когда эти приметы воссоздавались со всей отчётливостью.

Ядро такой выразительности сложилось в революционных песнях и для профессионального творчества оно всегда служило определяющим семантическим ориентиром. Становление *революционной образности* оказалось длительным. Самым широким потоком накопление необходимых средств и приёмов происходило в 1950-е годы, что привело к кристаллизации рассматриваемой семантики (прежде всего в творчестве Д.Шостаковича). 1960–1980-е годы стали временем её закрепления и дальнейшего углубления.

Подробному рассмотрению данного стилевого феномена посвящено **Приложение I** (Семантика революционной образности).

Произведения, связанные с подобными типами образности, составляют магистраль историко-революционной музыки, выявляя своеобразное, неповторимо-специфическое в её облике.

Другие особенности историко-революционной музыки состоят в том, что, разрабатывая общие для своего времени идеи и мотивы, она устремлена главным образом к социально-значимому, гражданственному типу высказывания. Поэтому ей так часто свойственны открытая публицистичность, романтическая приподнятость, героическая настроенность – всё, что характеризует высокий подъём человеческих сил.

Основное поле их приложения – действенно-драматическая сфера, представленная в градациях от сурово-мужественных преодолений до напряжённейшей жизненной борьбы, нередко устремлённой к предельному уровню конфликтности. Обращение к «болевым» вопросам существования, разработка мотивов преобразования мира отражают обострённую проблемность наиболее значительного из созданного в рассмотренной сфере творчества.

Развитие этой стороны не раз проводило к подлинно философским осмыслениям переломной эпохи, что выражалось в выдвижении концепций, утверждающих для музыкально-художественного мышления принципы историзма и основанных на самых высоких обобщениях, на соотнесении актуального с непреходящим, частного со всеобщим (с наибольшей отчётливостью в ораториях Г.Свиридова и в Одиннадцатой симфонии Д.Шостаковича).

Отмеченные качества, характеризующие серьёзность и глубину историко-революционной музыки, сочетаются с таким родовым её свойством, как демократизм. Связанная преимущественно с воплощением народных движений, она неизменно тяготела к тому, чтобы быть музыкой о массах и для масс.

В целом проделанный выше экскурс позволяет утверждать, что эволюция историко-революционной темы носила закономерный характер и была связана с поступательным движением всего отечественного музыкального искусства.

Этот экскурс доказывает также, что единственно приемлемый путь разработки данной темы состоял не в следовании каким-либо стереотипам, а в постоянном обновлении творческих решений. Для искусства она всегда служила особым художественным инструментом, помогающим осмыслить проблемы актуального бытия в сопоставлении с опытом революционной эпохи.

Отмеченные черты и особенности определяли особое положение историко-революционной темы, которая была ключевой для советского музыкального искусства на всём протяжении его существования.

Personalia
Аналитические очерки

Осуществлённый в предыдущей части книги обзор историко-революционной музыки, основанный на обобщённом рассмотрении магистральных тенденций её развития, необходимо дополнить обстоятельными анализами хотя бы отдельных произведений, чтобы через идейно-образную конкретику осязаемо ощутить живую «плоть» и нерв их художественного мира. Разумеется, это будут только несколько штрихов огромного массива, созданного усилиям целого ряда поколений отечественных композиторов, но будем надеяться, что чуткий читатель и в этих малых «каплях» сумеет уловить контуры и суть безмерных пространств.

Эмилис Мелнгайлис (1874–1954)

Впервые в отечественном музыкальном искусстве начала XX века концепция революционного прорыва к свободе была крупномасштабно разработана в «Латышском реквиеме» Э.Мелнгайлиса (1906–1911).

Ключевую роль в этом четырёхчастном хоровом цикле играют крайние части. Его исходная точка («Сон мой храните, возницы») – траурная фреска-эпитафия, являющаяся непосредственным откликом на поражение Первой русской революции. Но внутренне смысл I части шире – это обобщённый образ скованной народной силы.

Скованность фиксируется в затруднённой речи с обилием пауз-прерывов, в заторможённом движении (ощущение медлительности усиливается благодаря сплошь поступенному интонационному скольжению), в закрепощающем действии остинатной фигуры с томительным педалированием на квинте лада, в «стоячей» фактуре с пустотными созвучиями и преобладанием одноголосия или октавных унисонов.

Воссозданию состояния подавленности способствуют также угрюмо-сумрачный колорит, тихая звучность (в основном от *mf* до *pp*) и господство плагальности. Однако сковано не бессилие, а на время затаившаяся сила, и это хорошо чувствуется в общей эпической укрупнённости рельефа, в объективно-сдержанном выявлении скорби.

II и III части – два интермеццо, как по объёму (краткость в сравнении с крайними частями), так и по настроению. Однако интермедийность эта особого рода и совершенно необходимая.

Появление этих интермеццо предвосхищалось в среднем эпизоде исходной части *(Più mosso),* в его просветлённо-пасторальном настроении с соответствующим тяготением к звучанию верхних голосов хорового массива. Отсюда ведут свой отсчёт постепенные, но необратимые перемены, происходящие в следующих двух частях.

Музыка в них становится всё мягче, лиричнее, живее. Светлеет колорит: если II часть («Помаленьку, шажком») ещё несколько сумрачная и неопределённая (с частичным высветлением за счёт дорийского наклонения и гармоний с VII натуральной в миноре), то в III-ей в противовес тексту («Меркнет свет») музыкальное изложение, начинаясь в натуральном миноре, довольно быстро и уже до конца переходит в параллельный мажор.

Более того, возникает радужный оттенок – не только благодаря мелодико-гармоническому колорированию, но и ввиду прихотливой игры метра (3/4, 4/4, 3/2). Таким образом, в средних частях рисуется своего рода пробуждение души, занимается её внутренний свет.

Так подготавливается коренной перелом, происходящий в финале («День страшного суда») с возвращением повествования в сугубо социальную плоскость, как было это и в I части. Это в прямом смысле слова поэма революционной битвы, пронизанная *«испепеляющим гневом против угнетателей»* [27, *65*].

Людская масса предстаёт здесь совершенно иной, чем вначале – радикально настроенной, в состоянии исключительной решимости, бесстрашно идущей на конфликт. Сильнейший запал гнева естественно сопряжён с открытым публицистическим темпераментом, который достигает своего апогея в коде *(Allargando)*: многочисленные броски на октаву вверх и вниз (нередко с добавлением скачка на кварту в том же направлении) почерпнуты из арсенала экспрессивной ораторской речи.

И это не просто эмоции. За ними стоит твёрдый и мощный всенародный монолит. Такое ощущение воссоздаётся прежде всего через массированную фактуру аккордового изложения. Причём превалирует дублированное двухголосие, чем подчёркнуто впечатление собранности и ударной силы, а в последних тактах выделен грозный трёхоктавный унисон, сменяемый «ощетинившимися» квартоквинтовыми и секундовыми созвучиями.

Сила всеобщего движения передана и через обострённый динамизм в различном его выражении: напор ритма с его пунктирными фигурами и синкопами, форсированная звучность (с самого начала заявлено *con forza*) и неуклонное нарастание громкости (от *f* до *fff*), наконец – движущаяся в непрерывном варьировании форма-процесс, «смывающая» двухчастную схему.

Остаётся заметить, что именно непосредственное соприкосновение с революционными событиями подтолкнуло автора «Латышского реквиема» к кардинальному стилистическому перевооружению. Для этого достаточно сопоставить рассмотренный цикл с другим известным хоровым произведением Мелнгайлиса «Былое», которое также связано с освободительной тематикой, но написано раньше (1904) и в совершенно традиционной манере.

Особенно ощутим стилевой сдвиг в крайних частях, открыто социальных по своей направленности. Строгий декламационный распев I части, её аскетичная вертикаль и суровая диатоника, в которой выделены обороты с VII натуральной в миноре, предвосхищают хоровой стиль А.Давиденко и даже далее – Г.Свиридова. В финале перспектива нового звукового мышления связана с диссонантным «скрежетом» (созвучия с малыми секундами и уменьшёнными октавами) и с ассимиляцией интонационности пролетарских песен борьбы.

Станислав Людкевич (1879–1979)

Всё наиболее ценное и значительное в историко-революционной музыке 1910-х годов сконцентрировала в себе симфония-кантата С.Людкевича «Кавказ» (1905–1913). Приступая к её рассмотрению, сразу же следует сделать оговорку относительно названия.

Оно заимствовано из одноимённой поэмы Т.Шевченко, один из фрагментов которой представляет собой саркастическое пророчество горцам: царизм научит вас истинной жизни – с грабежом, произволом и тюрьмами. Композитор использовал текст только начальных разделов (приблизительно одна треть поэмы), и носит он обобщённый, внелокальный характер.

Таким образом, в заголовке отражена лишь связь с данным литературным источником, содержание же не имеет никакого отношения к упоминаемой географической местности и вполне естественно, что в музыкальной стилистике нет даже намёка на ориентальный колорит.

Суть произведения Людкевича может быть сведена к одной фразе: духовное раскрепощение отдельного человека и народа в целом, а если говорить конкретнее – движение от подневолья к революционной героике. Но процесс этот далеко не однолинеен, он предстаёт во множестве стадий и в большом разнообразии проявлений.

Только единственный раз исходной ступенью одного из звеньев отмеченной эволюции служит мечта о лучшем будущем, озаряющая светом надежды и воспринимаемая как покойно-радостный вздох среди жизненных бурь (раздел *Moderato cantabile* в I части). Во всех остальных случаях это мотивы безотрадного существования, скорби и мрака.

В свою очередь, и здесь опять-таки лишь однажды подобная настроенность раскрывается в субъективно-личностном роде, что передаётся интонационностью ариозно-элегического склада. Это происходит в начальном эпизоде I части, который развивается от горестной томительности ко всё большей взволнованности и драматической порывистости, перерастающей на кульминации в экспрессию открытого страдания.

Ведущий тематический элемент данного эпизода (такт 7 ц.1) разительно напоминает ламентозный лейтмотив Царевны из корсаковского «Кащея» – совпадение это объясняется созвучностью художественных устремлений,

желанием обрисовать состояние скованности человеческого духа, силящегося вырваться из-под гнёта (образ Царевны, как известно, служил у Римского-Корсакова символом порабощённой России).

За исключением отмеченного эпизода скорбные настроения неизменно соотносятся с образом народа, с его безотрадным существованием *(«Нам только плакать и хлеб насущный замесить кровавым потом и слезами»).* Именно скорбь народная становится исходным моментом концепции, составляя основу содержания начальных разделов каждой из четырёх частей (помимо того, неоднократно фиксируются подобные состояния и на других этапах повествования).

Всё наиболее существенное для этих печальных зачинов собирает в себе «тема народной судьбы» – не случайно, широко прозвучав в I части (ц.2), она возвращается и вновь разрабатывается в начале III-ей. Показательно её экспозиционное изложение: октавный унисон мужского хора в низком регистре создаёт характер сумрачный, даже угрюмый; за тяжёлым раздумьем ощущается нечто давящее извне, отдающее порой мертвенным оцепенением (недаром довольно часто вводится застывшая краска увеличенного трезвучия).

Время от времени из этого «подземелья жизни» слышатся взывания боли, душевной муки, что происходит обычно на гребне скорбного излияния. Наиболее впечатляющая из таких кульминаций возникает в ходе постепенно разрастающегося потока хоровых и оркестровых голосов в разделе *Moderato* из III части, где композитор стремился передать поэтическую метафору *«Слёз девичьих, материнских горьких, отцовских и дедовских кровавых не реки – море разлилось! Пылающее море!».*

И всё же горестная эмоция предстаёт в основном в сдержанно-объективных тонах, что достигается благодаря опоре на народно-песенный материал со свойственной ему отстраняющей повествовательностью – поэтому, например, «тема народной судьбы» звучит не как плач, а как проникновенный сказ о людских судьбах, которые *«засеяны горем, кровью плиты»*. Свою объективирующую роль играет и чисто песенный склад интонирования, подчёркнутый звучанием оркестра, соответствующим вокально-хоровой манере (певуче, мягко, широко).

Наконец, существенно и то, что при достаточном разнообразии фольклорных истоков основополагающей является ориентация на лироэпику украинской думы. Кроме всего прочего, использование этого старинного жанра придаёт изложению возвышенный характер, определяемый также введением академических форм полифонии, а иногда и барочных элементов (как в упоминавшемся разделе *Moderato* из III части). Так подчёркивается авторская мысль: народ переносит выпавшие на его долю невзгоды и лишения мужественно, с достоинством.

Источник людских бед в симфонии-кантате Людкевича чаще всего подразумевается, и непосредственно обличье сил угнетения раскрывается только на выходе к решающей фазе развития конфликта.

Эта образность предварительно намечается в самом конце II части, а затем во всей полноте предстаёт в чётных разделах III-й – втором *(Allegro molto)* и четвёртом (ц.11), зловещий смысл которых обнажается с особой силой ввиду прямого сопоставления с нечётными разделами (первым и третьим), относящимися к сфере народной скорби.

Именно здесь, пожалуй, единственный раз во всём произведении, существенное значение приобретает текст. В одних случаях сам по себе, в силу откровенной издёвки (смысл тирад, произносимых от лица власть имущих: мы – благодетели, мы отняли у голи всё, а уж волю и подавно). В других случаях во взаимодействии с музыкой, поскольку саркастический эффект состоит в вопиющем разноречии слов *(«Легло костьми людей муштрованных немало. А слёз, а крови? Напоить всех императоров достало»)* и музыки.

Музыка ведущих образов III части передаёт дух воинствующей бравады. Звучание здесь не просто шумное, как бы напоказ – подчас оно просто крикливое, с вызывающей помпой. Пронзительные фанфары, сомнительная яркость хроматических пассажей-гирлянд, бутафорская роскошь множественной ткани (имитации у четырёхголосного хора с дополняющими автономными линиями оркестра), назойливая бравура эллиптических восхождений с опорой на дразнящую звучность доминантсекундаккордов, скандирующие выкрики *«Слава!»* – вот из чего ткутся пышные завесы внешнего блеска, пустоты, суесловия.

Исходным «сырьём» служат средства романтической иронии XIX столетия, но изрядно перелицованные, словно вывернутые наизнанку (мефистодемоническое начало, поданное в сугубо негативном, одиозно-инфернальном ключе).

Сознательно утрируя деформированные черты изображаемого явления, композитор применяет новейшие приёмы воздействия («скрежет» полигармоний типа *h+e, dis+f, f+B* и т.д. – см. ц.11), а в коде (ц.12), конденсируя последнее нарастание дьявольской оргии, он вводит гротесковую тему, близкую «Поганому плясу Кащеева царства» из «Жар-птицы» Стравинского (тот же выделенный тритоновый скачок и нарочито варваристская огрублённость).

Так объединёнными усилиями текста и музыки рисуются сцены черносотенного разгула реакции. Причём вслед за поэтом Людкевич многое облекает в метафорическую форму кровожадной охоты на людей (название части – *«Борзым и гончим слава!»*, одна из узловых фраз – *«Слава борзым и гончим, и псарям, и нашим батюшкам царям!»*).

Вот почему такое место отводится соответствующим звукоизобразительным эффектам, поданным опять-таки в сатирическом искажении: неистово-зычные охотничьи кличи на оголённо звучащих квинтах, стаккатированные секстаккорды с форшлагами как имитация лающего смеха и порождаемое «злой фоникой» впечатление хищного оскала.

Кроме того, посредством ресурсов собственно музыкальной выразительности в общую картину привносится ещё один обличительный нюанс.

Не раз в процессе развития рассматриваемой образности обращают на себя внимание фанфаронская помпезность, нахрапистый натиск, чему отвечает преобладание приёмов, идущих от духовой музыки, и введение эффектов батальной звукописи (стреляющие пунктирные ритмы, оглушительный треск барабана, зигзаги флейт, тяжёлые залпы медных, форсированность кульминаций, напоминающих атаки-приступы).

За этой звуковой экспансией несомненно проглядывает образ военщины и угадываются отголоски милитаристского угара накануне Первой мировой войны.

* * *

Итак, в симфонии-кантате «Кавказ» со всей остротой ставится проблема людского подневолья, народной юдоли и беспощадно бичуется разнузданный произвол власть предержащих. Но особая смелость автора, определившая идейно-художественную неординарность данной концепции, состояла в том, что он сумел высветить историческую перспективу, сосредоточив основное внимание на обрисовке сил активного противостояния, благодаря действию которых и происходит духовное распрямление народа.

Причём раскрывается это как процесс диалектический, что проявляет себя трояко: через показ в образах подневолья потенции к сопротивлению, через периодически происходящую трансформацию скорби в гнев и, наконец, через неуклонное, но длительное и многофазное преодоление тягот и терний на пути к торжеству позитивного утверждения. О последнем из трёх названных моментов говорилось в самом начале, поэтому обратимся к двум первым.

Образы подневолья, как уже отмечалось, связаны преимущественно с народным характером, а характер этот обрисован как сугубо эпический. Заложена в нём особая кряжистость – в сурово-угловатом рельефе, в архаизированной диатонике с «твёрдыми» плагальными соотношениями и своеобразными ладовыми красками (к примеру, дорийский звукоряд и большетерцовое сопоставление *f–a–f* в мелодике «темы народной судьбы»).

Разумеется, при столь весомом интонационно-фактурном наполнении с сопутствующим ему ощущением величавости не может быть и речи о слабости, надломленности. Скорее чувствуется преклонение перед народной силой.

Более того, здесь угадывается как бы взгляд исподлобья, взгляд угрюмо-ненавидящий, слышится затаённая угроза, подспудная мятежность. Не случайно, например, в «теме народной судьбы» легко уловимы связи с русскими бурлацкими и украинскими повстанческими песнями (конкретно – с известной песней о Кармелюке «Солнце всходит за Сибирью», которой, кстати, присуща та же дорийская окраска).

Людкевич не ограничивается фиксацией потенциальной возможности противодействия злу – он неустанно показывает, как среди скорби зреет гнев,

многократно перерастающий в сопротивление, отпор. В этом состоит другой принцип раскрытия диалектики духовного распрямления.

Очень характерен в данном отношении первый раздел II части (с показательными словами *«Правда спит. Когда она проснётся?»*), где вначале происходит постепенный переход от *lamento* ко всё более экспрессивным взываниям (ц.6), а затем следует ещё большее нагнетание и вводится целый комплекс средств, способствующих трансформации исходного состояния: сдвиг от распевного интонирования r публицистически-речевому, *crescendo* до *ff* с одновременным перемещением в высокую тесситуру хора, «вскипающий» склад оркестровой фактуры с дробным ритмом секстолей на многозвучной патетике альтерированных созвучий и больших септаккордов.

На этой основе достигается протестующая кульминация, непосредственно подготавливающая мощный подъём волевых образов следующего раздела (ц.7). И вся партитура представляет собой череду малых и больших ступеней, где скорбные настроения оказываются «трамплином» для стремлений воспрянуть, для гордых и нестеснённых вздыманий человеческого духа (последняя из них – ц.4 IV части).

Именно эти выходы к активному действию являются в симфонии-кантате «Кавказ» определяющими как по объёму, так и по значимости. Её символическим знаменем становится клич *«Боритесь!»*, давший название финалу. Сфера героического разрабатывается самым интенсивным образом, в целом ряде граней и оттенков. При этом заметно чёткое разграничение на два взаимодополняющих, но весьма контрастных пласта: героика стихийного плана с доминантой субъективно-личностного и героика организованной борьбы с опорой на объективно-массовое, общенародное.

О том, что героика стихийного плана всецело связана с субъективным миром личности, свидетельствует порывисто-импульсивный тон, возбуждённость которого временами доходит до неистовства (симптоматично обилие ремарок *con fuoco, appassionato* и особенно *agitato*).

На горечь, боль и несправедливость, царящие в окружающем мире, герой отзывается горячо, взволнованно, часто взрываясь бурей возмущения, бунтарским противлением (всевозможные из таких реакций самым широким образом представлены во втором разделе I части – *Allegro molto agitato*). Причём именно взрываясь, порой совершенно непредвиденным всплеском (см. такты 11–14 в III части).

Эта спонтанность становится важным фактором стихийности, столь характерной для рассматриваемого типа героики и обеспечиваемой различными средствами – от резкоконтрастной драматургии до чрезвычайно интенсивной модуляционности. В ряде разделов, особенно в I части, композиция оказывается сотканной из массы кратких эпизодов с частыми перебивами настроения, с непрерывно сменяющими друг друга подъёмами и спадами, вспышками и затуханиями, вторжениями и прерывами.

Во взаимодействии с бурлящее-вихревой фактурой такая драматургия способствует созданию впечатления кипящего водоворота жизненной борь-

бы. Недаром время от времени возникают отчётливые ассоциации с бушеванием природной стихии (впервые в оркестровой интерлюдии ц.3 I части), чему способствует широкое включение изобразительных приёмов.

В сказанном естественно видеть преломление не просто субъективности, а субъективности, отражающей особенности романтической натуры. В этом – объяснение «котурновости» (горделивые жесты-изъявления, исполненные пафоса исключительности), оттенка абстрагированности (героическому побуждению недостаёт полновесной «земной» опоры) и слишком ощутимой неустойчивости проявлений, когда повышенный активизм мгновенно сменяется неожиданным торможением, бурный порыв – спадом обессиленности.

Однако при всех «но» и отнюдь не являясь преобладающей по своему удельному весу, героика стихийно-субъективного плана накладывает сильнейший отпечаток на произведение в целом. Не случайно в его начале «программной» преамбулой звучит резкая вспышка драматической патетики (троекратная тирата-взлёт на *fff*). Как раз здесь и в других подобных фрагментах явственно прослушивается авторский голос – искренне заинтересованный, страстный, звучащий на горячем запале.

Особенно ощутимо воздействие индивидуально-личностного начала в идущем от романтизированного восприятия действительности поэмном характере развёртывания. «Кавказ» очень свободен по структуре, целиком построен по принципу волнового изложения, а сутью волн (нарастания–спады, накаты–откаты) становится, как уже отмечалось, движение от скорбных констатаций к героическому действию.

Волновой принцип действует на любом уровне. Система музыкальных волн особенно разветвлена в I части – к примеру, упоминавшийся её второй раздел *(Allegro molto agitato)* состоит из четырёх всё выше вздымающихся гребней с перемещением тонального центра по большим секундам вверх.

В масштабе всей композиции совершенно очевидно последование двух сверхволн: исходная – I и II части, завершающая – III-я и IV-я. Такое расчленение драматургически подчёркнуто тем, что III часть открывается реминисценцией «темы народной судьбы» из I-й.

* * *

Совсем иные параметры характеризуют тот пласт героики, который связан с показом организованной борьбы, отображая движение широких масс, и можно понять, почему он выдвигается на главенствующие позиции как для сферы героики, так и для всей концепции.

Определяющую роль в этом играет тот факт, что данная образность выступает в качестве итоговой: в решающие моменты смыслового развития она вытесняет героику стихийно-субъективного плана и утверждает своё первенствующее положение. Подобное происходит в последнем разделе I части (ц.13), такую же функцию по отношению к целому приобретает финал.

Это героика реальная – исходящее от неё ощущение силы и уверенности базируется на чувстве коллективной спаянности, на энергии общенародного движения. Поэтому при всей приподнятости ей свойствен объективный склад и чрезвычайно показательно, что в отличие от скоропреходящих, «вспышечных» проявлений стихийной героики, ей присуща способность к длительному развёртыванию.

Впервые в полной мере это качество заявляет о себе в оркестрово-хоровой фуге, завершающей I часть (ц.13), где избранная полифоническая форма как раз и служит воплощению протяжённейшего, многоэтапного процесса становления единого образа, образа преобразовательных усилий большого людского потока.

Тем же целям создания долговременного, непрерывного тока развития подчинён и широко претворяемый принцип симфонизма. Композитор имел все основания для того, чтобы назвать сочинение симфонией-кантатой, поставив в обозначении жанра на первое место слово *симфония*.

Оркестр несёт здесь основную нагрузку, одним из показателей чего может служить отношение к литературной канве. Используется минимум слов, которые многократно повторяются и варьируются, так что сам по себе текст оказывается не столь существенным.

Ставка делается на звуковое воздействие, причём практикуется такое даже в распевных эпизодах (к примеру, *Moderato cantabile* из I части построено на обыгрывании фразы *«Вновь и вновь смеётся сердце и живёт упорно»*). Хоровые реплики нередко оказываются на большом отдалении друг от друга, только как бы поясняя и конкретизируя смысл доносимого в оркестровой партии – показателен большой раздел IV части (ц.2), где хор интонирует единственное слово *«Боритесь!»*.

Добавим к сказанному уподобление композиции симфоническому циклу (I – *Allegro*, II – медленная часть, III – скерцо, IV – жизнеутверждающий финал), стремление к связыванию частей (посредством тематических арок и благодаря использованию приёма *attacca*), широкое использование разработочных средств с созданием на их основе длительных и мощных нарастаний.

Из последнего замечания можно заключить, что применение симфонических методов в партитуре Людкевича способствует динамизации материала. Красноречивое подтверждение находим в только что упоминавшейся оркестрово-хоровой фуге.

Уже собственно тема по характеру очень динамична (настойчивые акценты сильных долей, энергичные квартовые ходы) и напряжённость её восходящего движения умножена наслоением хоровых голосов, вступающих во вздымающей последовательности: басы, тенора, альты, сопрано. Однако композитор не довольствуется этим и в последующем постепенно «подменяет» способы контрапунктического развития приёмами чисто симфонической разработки, заодно вводя в виде интонационного стимулятора решительные рубленые кадансы.

Динамизм, в свою очередь, является одним из проявлений такого важного качества образов реальной героики как действенность. В самом общем плане оно характеризуется тем, что всё в рассматриваемой сфере пронизано духом упорных преодолений, связанных с активной наступательностью, конфликтным строем и сопутствующей этому сурово-мужественной окрашенностью.

Показательнее всего в данном отношении трактовка победно-утверждающих апофеозов. Они всегда возникают как результат предшествующего противоборства и в полной мере солидаризуются с общей твёрдой, волевой настроенностью (мощные императивы, жёсткий оркестровый ритм с пружинящей силой маршевых формул и пунктирных фигур).

Так, в последнем из апофеозов (ц.21 финала) именно для поддержания действенности интегрируется целый ряд тематических элементов из предыдущих «сцен борьбы», сохраняется высочайшее напряжение (особенно в эпидозе *Molto piú mosso* – завышенные регистры, обилие минора, остинатный пульс пунктирного ритма) и многое основывается буквально на вколачивании ключевых оборотов (предельная фактурная плотность, указание *Con tutta la forza, marcatissimo*). В итоге славление оказывается чрезвычайно динамичным, напористым, боевитым по тону.

* * *

Сказанное о реальном и действенном характере героики становится предпосылкой к самому существенному: в «Кавказе» воплощена не просто героика, а героика революционной борьбы. Автор делает здесь художественное открытие особого стилевого пласта – обозначим его понятием *революционная образность*.

Открытие тем более примечательное, что позднéе, в творчестве отечественных композиторов, эта образность появлялась только в виде отдельных элементов (Шестая симфония Н.Мясковского, хоры А.Давиденко, «Кантата к XX-летию Октября» С.Прокофьева), и лишь в 1950-е годы она сложилась в виде целостной системы (прежде всего в творчестве Д.Шостаковича – в его эволюции от «Десяти хоровых поэм» к Одиннадцатой симфонии).

Людкевичу удалось сделать данное открытие не только благодаря интуиции. В годы создания симфонии-кантаты он стоял на самых леворадикальных позициях того времени, примыкая к социалистическому крылу западноукраинской интеллигенции и находясь под прямым влиянием И.Франко. Свои взгляды и симпатии композитор тогда же открыто зафиксировал на титульном листе партитуры, сделав надпись: *«Посвящается российским революционерам»*.

Революционный строй образов, о котором идёт речь, складывается в «Кавказе» постепенно, начиная с частичных прорывов в I части (впервые в разделе с ц.5) и кончая полной кристаллизацией в финале (со всей очевидностью в разделах ц.9 и ц.12, причём во втором случае выход к результирующему рельефу подчёркнут простановкой генеральной паузы).

Жанровым базисом становятся маршевые ритмы, которые в ходе развёртывания композиции активизируются настолько и в таком направлении, что в последней части основные образы оказываются непосредственно сближенными с выразительностью революционных песен, притом в разновидности боевой пролетарской песенности начала XX века, то есть в опоре на самое «ударное» и современное в сфере революционного фольклора тех лет.

В соединении с призывными возгласами (энергия квартовых оборотов) и преимущественно духовой окраской оркестрового звучания обнажённо-чеканный маршевый шаг позволяет добиться ряда взаимодополняющих семантических эффектов: всенародное гимническое песнопение, массовая демонстрация воли и решимости, собранно-сосредоточенное революционное шествие, картина баррикадной схватки.

В последнем из этих вариантов автор вводит ещё одно весьма перспективное для революционной образности средство – восхождение краткого мотива по малотерцовому тональному кругу (например., в ц.7 *e–g–b–cis–e*), что своеобразно воплощает характер напряжённо-драматического преодоления и служит особым приёмом интенсификации разработочного развития.

Становление отмеченного типа образности идёт в симфонии-кантате «Кавказ» рука об руку с кристаллизацией идеи революционной борьбы как высшего выражения тех коренных изменений, которые происходят с народом в процессе духовного раскрепощения.

Смысловым итогом этого процесса является победно-утверждающий апофеоз в коде финала. В согласии с присущей данному произведению диалектичностью он возникает не как нечто единичное, а как конечный результат целой цепи нарастающих прорывов *«к свету, воле»* – от далёких зарниц (цц.7, 9) и «малого» апофеоза в конце I части и бурному половодью высвобождения сил в последней.

Характернейшее свойство подобных эпизодов – торжественность (не случайно в финале композитор делает пометку *Solenne*). Проявляет она себя через самое активное претворение особенностей ораторской речи (призывно-скандирующей или провозглашающей), через общую приподнятость тона (в частности используются возможности «патетического» мажора с пониженными II и VI ступенями), через декоративное убранство оркестровой фактуры с её насыщением фанфарными рисунками.

Временами звучание приобретает открыто величественный характер – как, например, в одной из кульминаций II части (ц.7), где фраза *«Мы верим: встанет правда! встанет воля!»* интонируется в духе могучего гимна-воспевания (мощные унисоны хора, укрупнённый распев в широких длительностях).

Зачастую торжественности сопутствует радостное воодушевление с резонирующим ему чувством окрыляющей раскованности – в смелых «росчерках» и мощных затактах-толчках оркестровой партии, в красочных тональных сопоставлениях типа *F – A – Des – F* (кода I части) или *F – A – D – Fis* (ц.11 в IV-й).

Итоговая роль рассмотренных героико-утверждающих апофеозов, их большая впечатляющая сила, сообщающая образам убедительность и достоверность, порождают в «Кавказе» впечатление реально достигнутого торжества революционных идей.

Могла ли идти речь о победоносном шествии Революции в годы создания данной партитура, то есть в середине 1900-х и первой половине 1910-х годов? Конечно же, Людкевич заведомо опережает исторические события, демонстрируя тем самым исключительный социальный оптимизм, непоколебимую уверенность в грядущем освобождении.

Но более всего сотворённая композитором «иллюзия» отражала действительно происходивший подъём нации и вызванный этим энтузиазм, что было характерно для переживаемой эпохи как раз в моменты, совпавшие с решающими пунктами создания симфонии-кантаты: её I часть написана в 1905 году, то есть в разгар Первой русской революции, а завершение относится к 1913-му, когда, пройдя полосу спада во время столыпинского правления, траектория освободительного движения вновь стремительно поднималась вверх.

Утверждающая направленность данной концепции состоит и в другом: исходя из своих политических убеждений, автор всемерно стремится к возвеличению и освящению героической борьбы. Тенденция к возвеличению с наибольшей осязаемостью проявилась в том, что средствами музыкального искусства он возвёл в полном смысле слова монумент Революции.

Обстоятельность и многоплановость повествования, господство всенародного и общезначимого, отмечавшийся выше дух величавости и даже величественности, грандиозный размах композиции, звучащей свыше часа – всё говорит о том, что перед нами произведение, созданное в жанре эпопеи.

Ораториальные очертания этого действа сознательно акцентированы введением ряда эпизодов, перекликающихся с монументальными творениями Генделя и Бетховена (начиная с оркестрово-хоровой фуги в I части). Но исходная модель в таких случаях трансформируется в соответствии с требованиями нового времени, что позволяет говорить о чертах неоклассицизма, своеобразно преломляемого в соответствии с содержанием произведения, повёрнутым в плоскость революционного динамизма.

Освящение героической борьбы не ограничивается высоким гражданским пафосом, пронизывающим все ключевые моменты симфонии-кантаты. Композитор вводит ещё два существенных фактора, способных подчеркнуть его убеждение, что Революция – дело не только правое, но и святое.

Во-первых, таково основное назначение только что упомянутых неоклассических средств. Аллюзии с барочным стилем призваны высветить возвышенность и значительность героического деяния. Поэтому в партитуре не редкость последования типа секвенции *t–VI–VII–d–VI–s–D–t* (см. в IV части такт 15 ц.8).

Во-вторых, неоднократно появляются культовые элементы, по-своему отмечающие святость происходящего. Чаще всего обиходные гармонии или

соответствующие жанровые прототипы входят в структуру тематизма дополняющим компонентом (скажем, многосоставный сурово-скорбный образ в начале IV части – это и сказ, и дума, и величание, и молитва, приглушённо звучащая из храма).

Среди таких прототипов безусловно главенствует хорал с его строгостью, истовостью, даже аскетизмом, предстающий обычно в виде гибрида «марш-хорал» (*Meno mosso e solenne* в IV части). В сознательности намерений автора сомнений быть не может – во II части он проставляет обозначение *Religioso*, а в IV-й выделяет фразы *«Боритесь! С вами правда, с вами слава и воля святая!.. Боритесь – и поборете, вам Бог помогает…»*

* * *

Завершая рассмотрение симфонии-кантаты «Кавказ», необходимо подчеркнуть, что процесс духовного распрямления раскрыт в ней с впечатляющей объёмностью, в большом спектре взаимодополняющих граней и ракурсов. С одной стороны, эпическая фундаментальность, выражение общенародного, объективно-реального, утверждение могучей поступи организованных масс. С другой – стихийное брожение, экстатичность и гиперболизм, клокочущий вулкан порывов мятежной личности.

Подобные сопряжения делают концепцию не только многомерной, но и придают ей большое своеобразие. Добавим к этому, что активное использование украинского песенного материала (прежде всего в обрисовке народного подневолья) сочетается здесь с прочной опорой на ресурсы общероссийской профессиональной музыки, а через неоклассические элементы устанавливаются связи и с европейской традицией. Таково эстетическое основание разработки избранной проблематики в самом широком плане, с учётом как интернациональной перспективы, так и национальной конкретности.

Реализация столь объёмного замысла потребовала привлечения разнообразных стилевых форм, амплитуда которых колеблется преимущественно от перекличек с поздним творчеством Н.Римского-Корсакова, С.Танеева, А.Скрябина до выхода к новейшим звуковым средствам. В основе своей это была та переходная, «нейтральная» стилистика, которую почти с равным успехом можно представить и на рубеже столетий, и в первой половине XX века (в художественных направлениях умеренной ориентации).

В годы создания симфонии-кантаты композитор был «правофланговым» не только в мировоззренческом отношении – он находился на уровне современного ему профессионального мастерства, обладал замечательной интонационной чуткостью. Это позволило создать концепцию, основанную на сложной, разветвлённой системе связей, сопоставлений и столкновений, благодаря чему удалось запечатлеть диалектически развивающийся мир чувств, мыслей, действий отдельного человека и народа в целом.

В сфере монументальных форм отечественного профессионального искусства Людкевичу принадлежит честь впервые открыто обличить царизм и восславить «святую рать» поборников нового. Охват ряда важных смысло-

вых мотивов начала XX века, яркость и совершенство художественной выразительности, масштабность решения позволяют считать «Кавказ» наиболее значительным произведением дооктябрьской музыки о Революции.

Николай Мясковский (1881–1950)

Николай Яковлевич Мясковский как один из ведущих представителей мирового симфонизма XX века, опередивший в излюбленном жанре многих композиторов даже в чисто количественном отношении, прошёл с симфонией большой путь, в котором ясно различимы два периода: творчество 1910–1920-х годов (симфонии №№ 1–10) и творчество 1930–1940-х (симфонии №№ 11–27). Для первого из этих периодов особенно примечателен находящийся в его центре диптих Пятой и Шестой симфоний, создававшийся на переломном этапе российской истории и составивший уникальную музыкально-художественную летопись происходившего тогда.

Пятая симфония (1914–1919) явилась для русской музыки наиболее значительным итоговым обобщением исключительно многообразной и разноречивой действительности, характерной для середины и конца 1910-х годов. Здесь со всей отчётливостью представлено расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причем с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Параллельно этому поставлена проблема вытеснения индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым. Переходя к конкретному рассмотрению данной концепции, обрисуем вначале облик каждой из двух взаимодействующих сущностей – старого мира и мира нового.

Лик *прежней, уходящей России* предстаёт в двух очень различающихся между собой гранях – через идиллическое и мертвенное. Первое определяется идеализированными представлениями об окружающей жизни. Самое важное из них воплощено в главной партии I части: лирическое чувство, раскрывающее себя в слиянии с красотой родной природы. Пасторальные ощущения заложены в мягком колыхании фактуры и в свирельном контуре наигрыша (не случайно композитор поручает мелодию кларнетам, флейтам и гобою, которые играют *solo*, в диалоге и наложении).

Можно встретить в симфонии и не менее идилличный взгляд на народ – в трио скерцо (ц.56) на основе колядки, записанной композитором на Западной Украине, разворачивается наивно-простодушная жанровая сценка «пейзан» (с привычным волыночным бурдоном тонической квинты и традиционными приемами фактурно-вариационного развития).

Приглаженной, «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведениях темы главной партии финала с характерным для неё налётом былинной старины. Отзвуками былого величия воспринимаются провозглашения медных в разработке I части (преобразование третьего мотива побочной партии в характере типично русских «слав»).

Совсем иным, мертвенным и пугающим предстаёт лик уходящей России в крайних разделах II части. Как и в главной партии I части, здесь есть черты пейзажности, но это пейзаж тусклый, блёклый, сумеречный, ночь остывающей жизни.

Отсюда призрачно-ирреальный оттенок (в зыбком шуршании тремолирующих струнных), общая скованность, оцепенение, обессиленность (остинатное покачивание никнущих ламентозных попевок), состояние гнетущей безотрадности (синтез жанрово-интонационных признаков колыбельной, заплачки и отпевания), закономерно приводящее к завершающему угасанию (*morendo* до *pppp* на флажолетах). Так рисуется тяжёлая дрёма, от которой веет дыханием смерти.

При всём различии названных граней уходящей России, их объединяет ретроспективный характер стилистики, отмечающий принадлежность последнему этапу Классической эпохи как эпохи, начинавшей своё развитие в середине XVIII века и завершавшей его на рубеже XX столетия. Совершенно очевидны непосредственные связи рассмотренных образов с традициями русской музыкальной классики (прежде всего с традициями петербургской школы).

Хорошо ощутимы специфические признаки исхода: заметная эстетизация образов (истончённость колорита с наплывами марева завораживающей красоты в зонах заключительной партии I части) и в ряде случаев – утрата внутренней значительности (суетливо-витиеватый оттенок главной партии финала, находящий себя в измельчённой ритмике и в перегруженности хроматикой). При всём том данный материал, вне всякого сомнения, несёт на себе отсветы гуманизма XIX века, напоминая о «старой, доброй Руси».

* * *

Совсем иным обрисован в Пятой симфонии Мясковского *мир восходящий*. Главное в изменившихся представлениях об окружающей действительности состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу. Здесь в качестве тематических опор выделены побочная партия I части, основной тематизм III части и тема-эпизод рондосонатной формы финала.

В группе тем побочной партии I части определяющую роль играет обрамляющая тема (начальное проведение – ц.5, завершающее – ц.8), суммирующая в себе характерные для всей побочной партии приметы нового русского стиля, лишённого каких-либо прикрас, что воспроизводится на основе свойственного фольклоризму начала XX века синтеза архаики и модерна.

В основном тематизме III части за внешне привычными контурами жанрового скерцо проглядывает оттенок явной деформированности. Под покровом грубовато-терпкого трепака скрывается недобрая, колючая усмешка с чертами скоморошьего глума, Скажем, в исходной теме она передана через ироничный излом мелодической линии и включение «язвительной» триоли,

через интенсивную хроматизацию, глиссандирующие эффекты и «вертлявый» тембр кларнета.

Тема-эпизод финала, соединяя в себе мужественно-волевую устремлённость и упругость поступи связующей партии (ц.74), побочной партии (ц.75), а также обрамляющего их мотива (ц.73 и перед ц.81), становится для симфонии самым ярким прорывом в современную стилистику. Образ собранной, наступательной энергии претворён здесь на основе урбанизированной токкатно-репетиционной фактуры, и развёртывание темы строится по типу раскручивающейся пружины, что передаёт дух настойчивых преодолений, который своего предела достигает на кульминации разработки, когда и без того холодноватая тембровая гамма флейт, гобоев и кларнетов переходит в открытую «сталь» труб.

Это драматическая токката жизненной борьбы, и её внутренняя конфликтность определяется интонационной заострённостью (включая скачки на большую септиму, малую нону и далёкие то́новые соотношения опорных гармоний *f – d – a – e*), а также противоречивым сопряжением регулярной моторной пульсации восьмых фона и вырывающейся из-под его «опеки» мелодической линии (пунктирный ритм и синкопы на слабых долях).

Рассмотренные грани облика новой России очень контрастны, и тем не менее между ними без труда обнаруживаются определённые общие черты. Одна из них – склонность к динамизму в различных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения.

Важнейшая сторона сходства состоит в активном действии таких качеств, как жёсткость и напряжённость. Отсюда общая суровость колорита, угловато-прямолинейный интонационный контур, широкая опора на увеличенные, квартосекундовые и квартовые созвучия (в том числе из трёх кварт подряд), а также аккордика с побочными то́нами и подчёркнуто диссонирующее голосоведение (см. в побочной партии I части переченье параллельных септим, а в теме-эпизоде финала взаимодействие *re* ♭ и *fa#* мелодии с *f-moll* фона, *do* с *f* увеличенным, *mi* и *si* с *d-moll* и т.д.).

* * *

Итак, основной «водораздел», отчленяющий новое от прежнего, пролегает по линии стилистической ориентации: одни темы находятся в прямых связях с русской музыкальной классикой, чем акцентирована их обращённость в прошлое, другие отмечены современными чертами и их направленность в историческую перспективу не вызывает сомнений.

Чрезвычайно любопытно взаимодействие этих двух разнонаправленных сущностей. Только изредка наблюдается их непосредственный контакт, при этом есть случаи достаточно органичного срастания – скажем, в среднем разделе II части соединяются черты музыки позднего Чайковского и экспрессионизма XX века, в связующей партии финала черты рахманиновской героики и будущей советской песенности 1930-х годов.

Как правило, взаимодействие строится по принципу сопоставления. Однако контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат. Чрезвычайно разнороден уже сам по себе стилевой калейдоскоп: «ретро», переходная стилистика, новый стиль. И показательно, например, что среди обилия истоков, составивших базу «ретро», есть принадлежащее как петербургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов).

Всё это дополняется отчётливо поляризованными образными напластованиями (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо индивидуальное и надличное), причём контрастность может быть представлена даже на уровне самых малых построений (побочная партия I части построена из четырёх тематических элементов и состоит из пяти микроэпизодов: ц.5, т.5 ц.5, ц.6, ц.7, ц.8).

Следовательно, можно говорить не только о многоликости, подчас даже пестроте, но и о явной разноречивости, которая скрывается за внешним «благополучием» облика симфонии, за её соответствием традиционному строению цикла в его привычной трактовке. Разноречивость эту в данном случае нужно расценивать не как композиционно-структурный просчёт, а как отражение противоречивости, сумятицы и разлаженности самой жизни того времени.

В становлении столь множественного вороха явлений улавливается достаточно отчётливая тенденция – многоступенчатый, зигзагообразный, но, тем не менее, определённо выраженный переход от старого к новому.

Взаимодействие этих двух сущностей в событийно насыщенной I части находится, на первый взгляд, безусловно, под эгидой классических ориентиров, так как они занимают драматургически ключевое положение (прежде всего благодаря обрамляющему местоположению главной партии, открывающей экспозицию и завершающей зеркальную репризу).

Однако под идиллическим покровом зреют иные, чуждые силы, заявляющие о себе в наплыве образов побочной партии. При этом очень важно, что именно с ней связаны все кульминации (начиная с ц.8 и кончая ц.24), и её отголоски нарушают иллюзорное забытьё в зонах заключительной партии (предостерегающие «уколы» засурдиненных валторн на сумрачных аккордовых сопоставлениях *T – ♭VI moll* и *T – ♭II moll*).

В подобном контексте совсем не случайным оказывается вторжение взбудораженной разработки, где посредством *fugati* (цц.13, 17) передаётся «заворошка» смутного времени, а резко трансформированная тема главной партии становится практически неузнаваемой. Таким образом, взятый изнутри, мир былого во многом оказывается расшатанным, и процесс этот развивается вширь и вглубь в следующих частях.

Во II части, выражаясь образно, новое жизнеощущение (средний раздел) рождается в душной тьме избываемого прошлого (крайние разделы). В скерцо III-ей прежнее уже оказывается оттеснённым на задний план (трио с его отголоском в начале коды, ц.68).

Наконец, в финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что торжественно и громогласно подтверждается кодой – она построена на основной теме побочной партии I части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии.

Примечательно, что господствуют в финале бодрые, динамичные ритмы марша, шествия, и это призвано высветить основную мысль всего произведения: Россия пришла в движение, она находится на переломе своих судеб, в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

* * *

Параллельно движению от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени фиксируется другой важный процесс – вытеснение индивидуально-интеллигентского народно-массовым.

Первое из этих начал представлено в двух ракурсах. С одной стороны (главная партия I части), это комплекс качеств, типичных для человека русской классической культуры: благородство, одухотворённость, поэтичность, чувствительность к тонким нюансам настроения, впечатлительность до прекраснодушия и сентиментальности.

С другой стороны (средний раздел II части), это метаморфоза личностного сознания в условиях воздействий нового времени, когда рефлексия неотвратимо эволюционирует в плоскость тревог и смятений, душевных мук и терзаний, когда посещают приступы непереносимой депрессии, жуткие галлюцинации и возникает ощущение фатальной обречённости (сложная, сплошь хроматизированная полиритмическая вязь многослойной линеарной ткани, болезненная экспрессия «говорящих» интонаций взывания, стона, а на кульминации – подавляющие обвалы *tutti*).

Рассмотренным материалом собственно и ограничивается зона влияния индивидуально-интеллигентской сферы. Как видим, драматургически он расположен по убывающей: от формального главенства в I части к скромным рамкам среднего раздела во II-ой, а затем ему и вовсе не находится места.

Главным симфония обращена к народной России, находящейся в постепенном перерождении. И пусть лик её далек от прежних представлений и в немалой степени настораживает, в целом автор склоняется перед ним и возвеличивает его как единственно прочный жизненный устой в брожении переломного времени.

Свидетельство тому – кода-апофеоз, где в качестве генеральной кульминации всего произведения проводится побочная партия I части, символизирующая грозную, исполинскую, несколько загадочную массовую стихию (подчёркнуто сурово-гимническое звучание темы в увеличении и в хоральном произнесении всем оркестром с доведением динамики до *ffff*).

Остаётся заметить, что Пятая симфония явилась для Мясковского этапной не только в силу того, что в ней он впервые достиг художественного

результата на уровне наиболее значительных образцов отечественного музыкального искусства, но и потому, что в ней определились многие существенные элементы его последующего творчества.

По мнению самого композитора, отсюда ведёт начало *«объективная линия»* его симфонизма. Здесь Мясковский сформулировал для себя позицию прямой преемственности с русской музыкальной классикой, что с наибольшей последовательностью скажется в 1930–1940-е годы. А в основной теме побочной партии I части он обращается к казачьей песенности, которая станет для его творчества важнейшим фольклорным истоком (см. «Казачью колыбельную» в вокальном цикле на слова М.Лермонтова, отдельные образы Восемнадцатой симфонии).

Особенно много здесь параллелей к следующей, Шестой симфонии, где также разрабатывается проблема взаимодействия классического и современного (но уже в остроконфликтном, трагедийном истолковании) с сопутствующей ей темой «интеллигенция и народ» и есть прямые концепционные «мостики»:

– от главной партии I части Пятой симфонии к лирическим оазисам Шестой;

– музыка II части ведёт к скорбно-плачевой сфере следующей симфонии (в том числе средний раздел этой части – преддверие сгущённо субъективного психологизма с характерной для него инструментальной речитацией);

– в III части намечены подступы к инфернальному скерцо Шестой;

– а в финале Пятой намечается стихия празднеств-шествий Шестой (включая соприкосновение с мелодикой революционных песен – см. побочную партию финала рассматриваемой симфонии).

* * *

Как можно было заметить, Пятая симфония, открывшая *«объективную линию»* творчества Мясковского, на самом деле содержала в себе и достаточно много субъективного. Следовательно, то, что он именовал объективной и субъективной линиями, отнюдь не существовали изолированно друг от друга. Они взаимодействовали между собой, нередко сплетаясь в трудноразделимом целом.

И подчас нелегко понять: воспринималось ли некое объективное субъективно или само это объективное было изнутри насыщено субъективным. Но по музыке Мясковского можно с достаточной отчётливостью судить о том, что так или иначе существовала жизнь, происходящая вовне, а параллельно ей протекала жизнь души человеческой.

Жизнь вовне властно вторгалась в образную ткань произведений композитора, и это была жизнь многосложная, невероятно противоречивая. В музыке Мясковского тех лет нередко чувствуется горячий, а подчас просто бешеный пульс времени страшных катаклизмов, сотрясавших Россию и порождавших социальный хаос, разлом, распад, когда царил дух яростного

бунтарства и ниспровержения основ (не случайно замысел другой его симфонии тех лет – Восьмой – связан с образом Степана Разина).

И среди этого хаоса, возникшего на волне того, что А.Блок обозначил как *«неслыханные перемены, невиданные мятежи»*, продолжала своё существование жизнь человеческой души, обретался внутренний мир впечатлительной натуры, остро, порой болезненно реагирующей на происходящее вокруг. Отсюда смятенность умонастроений, сгущённо драматическое, даже трагическое восприятие импульсов, исходящих извне, и соответственно – обжигающая патетика, экстатичность, экспрессионистский накал страстей.

Всё это своё законченное выражение получило в **Шестой симфонии** (1918–1923). Здесь уместно позволить себе небольшое отступление на предмет её далёкой предшественницы с аналогичным номером. Имеется в виду Шестая симфония Чайковского. По признанию Мясковского, *«потрясающее впечатление»* от неё послужило для него *«последним толчком к музыкально-творческим устремлениям».*

Заметим, этим толчком послужила не опера или вокальное произведение, а симфония – жанр, ставший определяющим для Мясковского. И далее. Толчком послужила музыка Чайковского – свойственный ему лирико-драматический и лирико-психологический строй художественного высказывания стал характерным и для Мясковского.

Наконец, толчком послужила именно Шестая симфония Чайковского. Завершая эволюцию русской музыкальной классики, она в то же время как бы «открывала занавес» конфликтности и трагизма XX столетия. Мясковский подхватил эстафету, воплощая эти качества в условиях следующего исторического этапа. И если Шестая симфония Чайковского отметила вхождение в период эпохальной социальной ломки, то Шестая симфония Мясковского до предела обнажила суть этой ломки.

Шестая симфония высится в творческом наследии композитора недосягаемой вершиной, но у неё был целый ряд «спутников» – произведений, в которых раскрывалась та же проблематика и которые отличались тождественным тонусом звуковой атмосферы.

Подобные аналогии начинаются со Второй фортепианной сонаты (1912), где впервые вводится мотив католической секвенции *Dies irae*, приобретающий значение символа фатальности, и с Третьей симфонии (1914), с экспрессионистским накалом передающей смятение душ и умов в условиях кардинально меняющегося порядка вещей.

Помимо Пятой и Шестой симфоний, всё это нашло своё продолжение в Третьей и Четвёртой фортепианных сонатах (1920, 1924), в которых средствами фортепианной фактуры претворены свойственные Шестой симфонии ораторская патетика, конфликтность яростных жизненных схваток и блики ирреально-фантастических образов. К этим сонатам следует также присоединить Десятую симфонию (1927), неистовая экспрессия которой была навеяна «мученическими» мотивами поэмы А.Пушкина «Медный всадник».

* * *

Тем не менее, своё главное слово о жизни России её переломного этапа, Мясковский сказал в Шестой симфонии, где отразились его непосредственные впечатления и переживания времени двух революций 1917 года (Февральская и Октябрьская), Гражданской войны и «военного коммунизма», а также потрясения в личной жизни композитора (смерть близких людей).

В отличие от предыдущей симфонии, Шестая регистрирует уже не разноречие и сосуществование, а исключительно острое противоречие и противостояние, то есть конфликт уходящего и нового, что порождает качественно иную концепцию. Кратко сформулировать её можно так: трагический разлом бытия (экспансия революционной стихии – погребение старого мира) и поиск духовной опоры в водовороте исторических катаклизмов.

Революционная стихия получила многоплановое отображение. Один из её ликов – властный императив, звучащий крайне категорично, требующий беспрекословного подчинения. На одном из митингов времён «красного террора» (то был митинг 1918 года по случаю ранения Ленина) Мясковский слышал речь прокурора Республики Н.Крыленко, провозглашавшего: *«Смерть, смерть, смерть врагам Революции!»*.

Это почти буквально «процитировано» во вступительных тактах симфонии, где патетика ораторского обращения передана через плакатные, отрывисто-скандирующие произнесения медных. Их подчёркнуто жёсткое, отчуждённое звучание олицетворяет грозную внеличную силу.

В подобных эпизодах до мыслимого предела доведена острота экспрессии гармонического письма, насколько она была возможна в рамках музыкального языка Мясковского. Самые сильнодействующие средства выразительности связаны в таких случаях с введением целотонной аккордики, напряжённость звучания которой усиливается добавлением большой септимы.

Другая грань революционной стихии – мощный, неукротимый напор драматической энергии, которая разворачивается в стремительных преодолениях, мощными импульсами-толчками и молниеобразными росчерками волевой жестикуляции, передавая взвихренно-вздыбленную атмосферу клокотания яростных социальных баталий. Это начинается с тематизма главной партии I части, с его исключительным возбуждением и с его экстатичностью наступательного натиска, всё сметающего на своём пути.

Ещё один ракурс связан с разрушительным бушеванием поднявшихся на поверхность бытия инфернально-демонических сил, созвучных природным стихиям. Вот почему, раскрывая смысл II части, исследователи единодушно приводят строки из поэмы А.Блока «Двенадцать».

Ветер, ветер –
На всём Божьем свете!

Но это *inferno* несёт в себе и определённый подтекст. Когда-то Ф.Достоевский вывел людей зарождавшегося в России революционного движения в романе с симптоматичным названием «Бесы». Нечто подобное тому находим и в ряде эпизодов симфонии Мясковского (главным образом в её II части): игрище «бесов», зловещее мельтешение сатанинских сил, претворённое в формах «адского» скерцо, с его дьяволиадой заострённо-импульсивного синкопированного ритма и гротескной искажённостью интонационного контура.

И, наконец, в финале симфонии композитор рисует картину шумного, красочного торжества революционных масс, в котором раскованность праздничных проявлений своеобразно сочетается с собранностью и боевой устремлённостью. Для передачи подобных настроений он воспользовался мелодиями Французской революции «Карманьола» и *«Ça ira»* («Всё вперёд»).

Эти мелодии Мясковский взял не из известных сборников, а записал в 1918 году от художника, который только что вернулся из Франции и слышал их в предместьях Парижа у рабочего люда тех лет, то есть в актуальном звучании другого исторического времени. Тогда же возник и замысел симфонии. Таким образом, ещё не завершив Пятую, композитор уже приступил к созданию Шестой.

* * *

Мир уходящий предстаёт только в одной плоскости: страдание, скорбь, обречённость. Но раскрывается это состояние в широкой амплитуде оттенков: от горестной унывности до мрачной безысходности, от тоскливых вопрошаний до буквально кричащего стона на болевом пределе. Почти всё необходимое в данном отношении экспонируется уже в разделе связующей партии I части.

Констатации скорбного исхода начинаются с первой темы побочной партии I части, развёртывание которой заканчивается реквиемом. Далее на протяжении всего повествования вестником смерти служит простирающий свою гнетущую длань средневековый мотив *Dies irae*.

В финале вершится окончательное отпевание, основанное на старинном духовном стихе «О расставании души с телом». И чтобы не возникало никаких сомнений в истолковании данной цитаты, автор вводит для её исполнения хор с пропеванием текста. Так фиксируется не только обречённость, но и как бы состоявшееся погребение былого.

Как видим, лик двух миров разительно несхож, что подчёркнуто резко выраженным стилевым размежеванием. С одной стороны, сугубо современный музыкальный язык, экспансивный настрой, напряжённейший динамизм, стремительное движение (об использованной им «Карманьоле» композитор говорил: *«Меня особенно поразила её ритмическая энергия»*). С другой – архаизированная лексика, заторможённость пульса, пассивность и обессиленность.

Столь ярко обозначенная поляризация противостоящих сущностей, доведённая до уровня их несовместимости, как раз и определяет воссозданный в симфонии остроконфликтный разлом бытия. Вслушиваясь в музыку, вербально его можно обрисовать приблизительно так:

– всё в жизни сорвалось и ринулось в неведомое;

– мир потерял равновесие, превратился в клокочущий водоворот;

– доминирует бурная, лихорадочно-взрывчатая пульсация стихийных сил;

– царит нескончаемое напряжение тревог, потрясений, катастроф.

Отсюда проистекают композиционные особенности этой, самой сложной из всех 27 симфоний Мясковского. Огромное музыкальное полотно, звучащее свыше часа, поражает уникальным для данного жанра обилием образов, непрерывно сменяющих друг друга. Всё здесь построено на резких контрастах, атмосфера накалена максимально (не случайно симфония написана в *es-moll*, одной из самых мрачных тональностей).

В этой атмосфере всеобщего разлома, катаклизмов и бушеваний как естественная необходимость выдвигается проблема поиска духовной опоры. Данная сторона концепции соотносится практически единственно с личностью русского интеллигента, который мечется между громадами столкнувшихся миров, горячо и зачастую даже болезненно переживает происходящее вокруг него. Как раз через его реакции в симфонии с максимальной силой и остротой запечатлено то, что В.Ленин определял как *«невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя»*.

Лирический герой симфонии не стоит в стороне от битвы миров, но у него своя, особая функция: в его патетических тирадах и возвышенных упованиях прослушивается стремление поддержать среди всесокрушающего неистовства идеалы благородства и человечности (эта линия открывается, начиная со второй темы побочной партии I части).

Однако чаще всего он находится в состоянии нервной взбудораженности и душевной смуты, избывая себя в экстатических мольбах и заклинаниях. Вероятно, именно это имел в виду сам композитор, когда писал об *«интеллигентски-неврастеническом восприятии Революции»*, отразившемся в Шестой симфонии.

Кстати, сходная настроенность, столь же экспрессивная и экстатичная по тону, отличает оперу С.Прокофьева «Огненный ангел», законченную в первой редакции в том же 1923 году, что и симфония Мясковского. Параллели такого рода доказывают закономерность подобного восприятия действительности тех лет.

Обе отмеченные ипостаси (экстатическая взвинченность и просветлённый лиризм) связаны с традициями русской музыкальной классики, восходящими к Чайковскому, Скрябину и Рахманинову. Творческое переосмысление этих традиций шло у Мясковского в направлении максимального обострения выразительных средств.

Субъективно-исповедальный характер высказывания потребовал самого широкого включения речевого начала, что породило особого рода инструментальный речитатив, который стал важной приметой индивидуального стиля Мясковского, начиная уже с Третьей симфонии. В контексте Шестой инструментальный речитатив приобрёл некое чрезвычайное качество с характерной для него взволнованной прерывистостью музыкальной речи.

* * *

Выход из всеобщего хаоса, невзгод и внутренних терзаний видится герою Шестой симфонии в том, чтобы встать над схваткой миров, подняться к тем духовным ценностям, которые находятся как бы вне времени и пространства и сопричастны идеалам вечной красоты. Подобное стремление вполне объяснимо – можно понять человека, безмерно уставшего среди нескончаемых треволнений, тягот и жертв.

Такие настроения были типичны для русской интеллигенции начала 1920-х годов. Не случайно кода Шестой симфонии перекликается с завершением написанного незадолго до неё романа А.Н.Толстого «Сёстры» (первая часть трилогии с чрезвычайно знаменательным названием «Хождение по мукам»). Вот слова Рощина, обращённые к его возлюбленной в конце романа.

«Пройдут года, утихнут войны, отшумят революции и нетленным останется только одно – кроткое, нежное, любимое сердце ваше».

Подобно завершению кантаты С.Рахманинова «Колокола», написанной десятилетием раньше и посвящённой катастрофе поколения «серебряного века», в Шестой симфонии Мясковского после реквиема-отпевания следует кода-катарсис (реминисценция основной темы III части), одаряющая умиротворением духа и немеркнущим светом надежды.

Шестая симфония Мясковского вещала о коренной ломке бытия, которая происходила в начале XX столетия и остриё которой в нашей стране пришлось на рубеж 1920-х годов. То, о чём ровно за три десятилетия до этого произведения пророчила Шестая симфония-трагедия Чайковского, так много значившая для становления Мясковского-симфониста, обрело реальные очертания, вызвав к жизни симфонию-трагедию Мясковского как наиболее яркий и впечатляющий музыкально-исторический документ *«страшных лет России».*

Для самого композитора она явилась центральным, наиболее масштабным и концепционно концентрированным произведением, кульминацией его творчества, которому предстояло плодотворно развиваться ещё более четверти века.

Взятые как целое, рассмотренные выше Пятая и Шестая симфонии Н.Мясковского по хронологии их написания (охватили десятилетие 1914–1919 и 1918–1923) и по затронутой в них проблематике составившие единый монументальный диптих, стали своего рода музыкально-художественной ле-

тописью происходившего в России в период коренного перелома её истории (Первая мировая война, две революции 1917 года, Гражданская война и окончательное установление большевистского режима).

Сергей Прокофьев (1891–1953)

Искусство Сергея Прокофьева – явление чрезвычайно многогранное и многоликое. Одна из ипостасей его раннего творчества была связана с особым, в высшей степени неординарным художественным феноменом, который вошёл в анналы истории культуры начала XX века с целым «букетом» обозначений.

Основное из них – *«язычество»*, и возникло это обозначение, отталкиваясь от произведения, ставшего «альфой и омегой» данного направления. Имеется в виду балет Игоря Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины *языческой* Руси».

Параллельно этому термину в искусствознании закрепился ряд других, чаще всего употребляемых в качестве синонимов: *варваристское* («варварство»), *скифское* («скифство»). Реже используются понятия *примитивизм* (или *неопримитивизм*) и *фовизм*.

«Скифство», как один из коренных устоев языческого направления, исторически неотрывно от русской почвы. Оно прежде всего подразумевает воспроизведение особого типа воинственной настроенности, что передаётся через мощный, неукротимый напор экспансивной энергии, в которой подчас осязаемо ощущается азартное буйство мышц, горячая, пружинящая мускульная сила. Отсюда исключительная роль ритма – динамично-импульсивного, властного, наступательного.

Приподнимая декоративную завесу мифической старины, обнаруживаем, что буйственная стихия первородных сил накрепко обвенчана с мощным «мотором» современности. Детищем парадоксального синтеза архаики и модерна становятся особого рода скифская урбанистика и машинизированный варвар, или, по выражению А.Тойнби, *mechanicus neobarbarus*.

Ведущим представителем этой линии стал С.Прокофьев. Образы скифства, возникавшие во множестве его сочинений («Наваждение» из *op.4*, Токката *op.11*, Аллеманда из Десяти пьес *op.12* и т.д.) максимальную концентрацию получили в балете «Ала и Лоллий», который был переработан в четырёхчастную оркестровую композицию с симптоматичным названием **«Скифская сюита»** (1914).

Неожиданный поворот языческая образность получила в связи с революционными событиями в России 1917 года. Особого внимания в плане «революционного скифства» заслуживает кантата Прокофьева **«Семеро их»** (1917–1918). Смысл происходящего в ней можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения.

С самого начала устанавливается атмосфера катастрофичности, дух всеобщего разлома. Вздыбленность оркестрово-хоровых линий, их сумбурные напластования, сотрясения и обвалы звуковых масс, изобразительные эффекты бушевания (вибрация трелей и тремоло, вихреобразные пассажи) создают ощущение абсолютной неустойчивости, брожения, хаоса, в котором происходит извержение первородных сил, вырывающихся как бы из глубин земли.

Это внеличные, всеобщие силы, принадлежащие стихийному потоку движущихся множеств. И хотя есть корифей (тенор *solo*), всё определяется сверхнасыщенным звучанием большого хора и четверного оркестра (с участием двух больших барабанов).

В данном случае людской лавиной движет экстаз мятежных бушеваний, выраженный в воинственных кличах и возглашениях. Всё пронизано высочайшим напряжением, которое базируется на сквозной роли тритона и локрийского лада, на предельно жёсткой диссонантности и на форсированных звучностях.

Передаче экстатического характера служит причудливый, но очень эффективный синтез фовистской и экспрессионистской выразительности. Многое построено на имитации выкриков, на воющем и ревущем интонировании (включая «варварские» *glissandi*), на различных топочущих и стучащих эффектах (немаловажную роль при этом играет резкий, пронзительный тембр ксилофона), а на кульминациях *«звучность хора и оркестра доходит до исступления»* (И.Нестьев).

Может быть, композитор несколько наивен в этом нагнетании ужасов и устрашающих акций, тем не менее цели своей он добивается. Ему удаётся воспроизвести невероятный накал ярости, даже своего рода бешенство массовой стихии, которая в диком фанатизме подминает под себя всё и вся и сама полыхает в оргии самоиспепеления.

И.Нестьев справедливо квалифицирует кантату как *«один из самых экстремистских опусов Прокофьева»*, добавляя, что *«автор вложил в это сочинение всю взрывчатость своего темперамента, возбуждённого бурлящей атмосферой времени»*. «Обертоны» революционной эпохи с наибольшей явственностью заявляют о себе в те моменты, когда движение стихии переплавляется в ритмы организованного шествия (это происходит дважды – цц.10 и 18).

Жёстко впечатываемая поступь, обостряемая чеканным скандированием (с фонетическим усилением *«Семь-ме-рро их»*), созвучна образности и инструментовке стихов В.Маяковского тех же 1917 и 1918 годов («Наш марш», «Левый марш»). Но в то же время за аскетизмом и самоотречённостью этого маршевого движения со всей отчётливостью проступают контуры властной, подавляющей силы, её неумолимость, беспощадность, что отражено в тексте: *«Злые они! Благотворенья не знают они. Молитв не услышат – нет слуха у них к мольбам»*.

Экспансия этой силы безмерна в своих притязаниях. Отсюда особая укрупнённость масштабов, чрезвычайный гиперболизм образов. Глобальность охвата в сочетании с полуфантастическим колоритом способны вызвать ассоциации с картиной всемирного потопа, великого пришествия.

Укрепляет в этой ассоциации ритуальный характер происходящего. Обрядово-магические функции обнажены здесь до предела. Сознательная авторская установка зафиксирована в подзаголовке произведения: *«Халдейское заклинание»*.

Многое предопределял текст К.Бальмонта, представляющий собой свободную расшифровку древнееврейской надписи. Отталкиваясь от этого текста, композитор вводит целый набор ритуальных формул (особенно часто звучит клич *«Закляни!»*, порой многократным повторением на одной ноте, как в ц.32), и словесно-музыкальное целое воспринимается как мистерия неистово-экстатических заклятий, пророчеств, взываний.

Магия обрядовости, апокалиптический оттенок, фантастические очертания, погружение в стихию иррационально-инстинктивного – всё говорит об интуитивном постижении катаклизмов тех лет. Дополнительным свидетельством тому служит завершение кантаты (ц.37): быстрое затухание звучности, невнятная просодия мужских голосов, глухое тремолирование большого барабана, педаль «пустой» квинты, повисающей у засурдиненных струнных в крайних регистрах – то есть повествование как бы уходит в дымку времени, растворяясь в неведомости.

Никто не вправе потребовать от Прокофьева тех лет конкретно-исторического осмысления происходивших событий – композитор откликнулся на них так, как подсказывала ему художническая интуиция, подтолкнувшая его к тому, чтобы передать в ирреально-символических образах наплыв величайшей смуты, ощущение грандиозной ломки мира, извержение невиданных сил, угрожающую поступь «революционных гуннов».

* * *

В 1930-годы, возвратившись на родину после полуторадесятилетия странствий за рубежом, композитор испытывал исключительный творческий подъём. Причиной этого подъёма было не только желанное вхождение в естественную национальную «среду обитания», но и столь же чаемый им разворот к новым эстетическим горизонтам.

Дело в том, что после пройденного в предыдущее десятилетие пика авангардных исканий и экспрессионистской заострённости время потребовало на выходе в 1930-е коренных перемен – это отчётливо сказалось и в музыке Прокофьева, и у многих других творцов искусства.

В сознании композитора переход к новым принципам перекликался прежде всего с представлениями о *«новой простоте»* художественного высказывания: *«Наступает время **простоты** в музыке»* (из интервью 1932 года).

Простоту он связывал с большей доступностью музыкального языка, что главным образом осуществлялось посредством более широкой опоры на выразительную мелодику: *«Я стремлюсь к большей простоте и мелодичности»*, – говорит Прокофьев в другом интервью и убеждённо добавляет, что теперь *«музыка нуждается в более мелодическом стиле, в менее сложном эмоциональном выражении»*.

Реально за понятием *новая простота* стояло много большее. Используя по мере необходимости освоенный им арсенал радикальных средств художественной выразительности, Прокофьев всё сильнее склоняется к творческой ассимиляции классического наследия, добиваясь органичного синтеза традиционного и современного. В частности он переходит к характерным для классики широким музыкальным построениям, к цельным и завершённым формам.

Но, разумеется, отмеченные устремления не возникли в некоем готовом качестве – они утверждались в ходе творческого поиска, который особенно интенсивно протекал в первой половине 1930-х годов. И это шло в незримых параллелях с процессом активного формирования тех принципов, которые стали определяющими для социума ближайших десятилетий.

Совершенно замечательно то и другое представлено в **«Кантате к XX-летию Октября»**. Её замысел возник у Прокофьева сразу после возвращения в Советский Союз. Непосредственно соприкоснувшись с новой реальностью, он задумал монументальное полотно, в котором можно было бы воссоздать целостную панораму развития революционного движения, реконструируя поэтапное движение от зарниц коммунистической идеи на Западе до её воплощения в жизнь в России, включая момент принятия в 1936 году социалистической Конституции СССР.

При этом его не устраивал проторённый путь литературных сценариев. Он, который и в своих операх отвергал традиционный стихотворный слог, искал для оратории о Революции нечто адекватное в вербальном отношении. Так возникла дерзкая мысль опереться на тексты тех, кого именовали классиками марксизма-ленинизма, к которым в 1930-е годы, помимо Маркса, Энгельса, Ленина, был причислен и *«вождь народов»*. И стоит подчеркнуть: композитор подбирал фрагменты, изложенные, как он полагал, *«таким образным, ярким и убедительным языком»,* что ему тем более казалось бессмысленным перекладывать их на поэтический лад.

Задуманное Прокофьев начал осуществлять с неподдельным энтузиазмом, воодушевляемый тем, что делалось на родине, увиденной им после многих лет эмиграции. Выполнив монтаж документально-публицистической прозы, он добился одобрения руководителей советского искусства, в 1935 году получил заказ Всесоюзного радио и летом 1937-го закончил работу над этим проектом, невероятным по смелости и оригинальности.

Таким образом, процесс создания произведения охватил весь период первой половины и середины 1930-х годов, когда в стране в остром противоборстве различных позиций складывались контуры жизненного уклада и гос-

ударственной системы «сталинской эпохи». Данное обстоятельство определило существенную переакцентировку вербальной канвы в её музыкальной реализации, актуализируя сюжет применительно к происходившим на глазах композитора конкретным событиям.

Судя по уровню конфликтности образно-драматургического профиля ряда произведений, для СССР 1930-х годов была характерна сложная политическая обстановка, особенно накалившаяся к середине десятилетия, когда в стране кипели настоящие идеологические битвы. И оказалось, что это можно было передать даже в формате так называемого госзаказа, но пользуясь языком аллюзий.

«Кантата к XX-летию Октября» в этом отношении очень показательна. Линия социальной драмы последовательно разворачивается здесь поначалу в оркестровых I, III и V частях. В первых двух из них (Вступление – с эпиграфом *«Призрак коммунизма бродит по Европе»* и Интерлюдия I) конфликтное напряжение связано с противопоставлением образов зла и вызываемых им страданий народных.

Под злом подразумевалось с плакатной гротесковостью обрисованное чудище капитализма, патологически хищная, устрашающая личина которого передаётся буквально через рык низкой меди под предводительством тубы. В этом одиозно-агрессивном образе при желании можно уловить и намёк на антигуманную сущность активно развивавшейся в «стране Советов» практики репрессий.

Постепенно складывающаяся ситуация противоборства особенно ощутима в V части (Интерлюдия II), и звучащие здесь призывные кличи и грозовые сполохи уже непосредственно предвещают взрыв яростных баталий в следующей, наиболее развёрнутой и динамичной VI части произведения, основанной на текстах из статей и писем Ленина, относящихся ко времени октябрьских событий 1917 года.

Почти два десятилетия назад под непосредственным впечатлением от этих событий композитор запечатлел стихию грандиозной ломки мира в кантате «Семеро их». Но то была полуфантастическая метафора и стилистически то была совершенно иная музыка. Теперь, обозначая данную часть «Октябрьской кантаты» словом *«Революция»*, Прокофьев всем строем художественного высказывания явно актуализирует вербальную канву, проецируя её на реалии середины 1930-х годов.

Это поистине «шквальная» кульминация произведения, и композитор вводит максимально возможные исполнительские ресурсы: два хора (профессиональный и самодеятельный), четверной состав симфонического оркестра, военно-духовой и шумовой оркестры, а также ансамбль аккордеонов (баянов). По замыслу композитора, общее число музыкантов должно было достигать пятисот человек.

Начальные эпизоды данной части, составляющие её пролог, передают ситуацию собирания сил и решены преимущественно в психологическом плане. В зыбкой, полупризрачной атмосфере насторожённого затишья за-

рождается диалог колеблющихся (женские голоса) и радикалов (мужской хор). Вторые настаивают на решительном, немедленном перевороте и, в отличие от робких констатаций первых *(«кризис назрел»),* императивно требуют незамедлительно одолеть «капиталистическое чудовище», абсолютно уверенные в том, что *«победа восстания обеспечена»*. И их твёрдый, волевой настрой одерживает верх в горячих дебатах *pro et contra*.

Последующее действо разворачивается в виде грандиозной панорамы стремительно сменяющих друг друга батальных сцен. Этой событийной динамике соответствует обилие ярких тем, сцепленных в единый поток идущими от кинематографа монтажными приёмами кадровой драматургии. Исключительный накал противоборства, его поистине огнедышащее клокотание подхлёстывается горячей пульсацией зажигательных ритмов и «мотором» однотактовых *ostinati*.

Атмосфера уличных боёв воссоздаётся средствами виртуознейшей звукописи: молниеобразные пассажи, сигнальность, порой непосредственно идущая от пронзительно-острого выстукивания морзянки (на малосекундовых созвучиях), цепная реакция перекличек хоровых групп и прямые «съёмки с натуры» (вой сирен и изобразительные эффекты ружейной перестрелки, треска пулемётов, орудийной канонады).

Стремясь подчеркнуть воспроизводимый дух массовки, композитор вводит гармошечные наигрыши. Плакатную заострённость образности подкрепляют бросаемые в гущу людской толпы зажигательные агитационные лозунги (от лица вождя, с использованием микрофона): *«Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти…»*

* * *

В своей музыке Прокофьев явно актуализирует описываемые события двадцатилетней давности, с захватывающим темпераментом передавая вздыбленную атмосферу и кипение ожесточённых схваток середины 1930-х годов. Вероятно, он воспринимал происходящие тогда в стране партийные чистки, борьбу с «врагами народа» и государственный террор как некую необходимость. Композитор отстраняется от оценок (позитив – негатив), не вникает в подоплёку – ему важно было в этой драматической фреске воспроизвести общую атмосферу времени с её остротой и высочайшей напряжённостью.

При всей значимости конфликтно-драматических сцен основной акцент в кантате проставлен не столько на мотивах борьбы, сколько на картинах мирной жизни (в том числе по объёму – этому посвящены шесть частей из десяти). В конечном счёте, определяющей идеей произведения становится преодоление социальных противоречий и «негатива» первой половины 1930-х годов с вхождением в русло уравновешенности, стабилизации, гармоничности и оптимального тонуса жизненных проявлений, света и ясности. Таким образом, революционная тематика с привычным для неё пафосом ниспро-

вержения и разрушения истолковывается в кантате преимущественно в ракурсе позитивно-утверждающих и созидательных начал.

Как линия социальной драмы кульминировала в VI части, так и для данной образной сферы ключевой становится II часть («Философы») – своего рода «вершина-источник», поскольку её музыка наиболее выразительна, и суть выраженного в ней затем проецируется на остальные части аналогичной направленности.

На фоне неспешного *(Andante assai)*, но неутомимо-деятельного репетиционного движения (оркестр и мужской хор, в непрерывной пульсации восьмых скандирующий слово *«философы»*) женские голоса в широких длительностях интонируют необычайно красивый, привольный и величавый распев знаменитого резюме *«Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его»* («Тезисы о Людвиге Фейербахе» К.Маркса).

Незамирающий фоновый ритм наполняет пластику мелодической линии, и это сопряжение двух взаимодополняющих фактурных пластов (мерная поступь верхнего и неустанный «рабочий мотор» нижнего) создаёт удивительное полнозвучие. Кроме того, впечатляющая объёмность образа в немалой степени определяется также богатейшей ладогармонической светотенью в чисто прокофьевской расширенной диатонике (условно: *C–G–F–Des–d–A–B–H–C*). Так складывается вдохновенный гимн, утверждающий дух созидания, несущий в себе спокойствие и уверенность.

Многообразно варьируя этот образ созидательной деятельности в следующих частях, композитор привносит в него сурово-деловитый настрой, тон твёрдой непреклонности, усиливая значимость декламационного интонирования (IV часть «Мы идём тесной кучкой…» и VIII-я «Клятва»), либо в опоре на светлую лироэпику акцентирует черты мягкой умиротворённости и даже чувство достигнутого благоденствия (VII часть «Победа») или, наконец, выводит к состояниям всеобщего радостного подъёма, расцвечивая его торжественно-праздничной славицей (IX часть – инструментальная «Симфония» и X-я «Конституция»).

В любом случае всеми силами утверждалось то, что несла в себе ленинская фраза из VII части *«Нам нужна мерная поступь железных батальонов пролетариата»*, так отвечавшая духу второй половины 1930-х годов.

Важным составным элементом подобной настроенности была коллективистская сплочённость, и Прокофьев всемерно утверждает это, категорически отказываясь от сольных номеров. Народные массы у него не просто главное, а единственное действующее лицо. Облику этого коллективного героя в «Кантате к XX-летию Октября» отвечают фресковая манера письма и широкое использование плакатных приёмов картинно-зримого изображения.

Остаётся добавить, что при всём соответствии запросам своего времени этот звуковой монумент был воспринят руководящими инстанциями как эксперимент, обречённый на неудачу, в том числе отпугивало и «кощунственное» обращение к текстам «классиков марксизма-ленинизма». Произведение

впервые прозвучало только три десятилетия спустя. Исполненное с огромным успехом, оно воочию подтверждало булгаковское *«Рукописи не горят».*

* * *

Благополучнее сложилась судьба другого прокофьевского произведения, также имевшего прямое отношение к столь поощрявшейся тогда тематике. Имеется в виду опера **«Семён Котко»** (1939), написанная по повести В.Катаева «Я сын трудового народа», рассказывающей об одном из эпизодов Гражданской войны.

Отдельные моменты этого произведения воспринимаются как определённая уступка господствующим в отечественном искусстве того времени идеологическим установкам. М.Тараканов в своих последних материалах о Прокофьеве, отмечая конформизм его отдельных работ советского периода, без околичностей квалифицирует «Семена Котко» как конъюнктурное сочинение.

Признавая долю справедливости в столь жёсткой оценке, тем не менее необходимо заметить, что всё-таки пресловутые «соцзаказы» подобным образом не выполняются. И не случайно у этой оперы нашлись горячие поклонники – так, для С.Рихтера, резко порицавшего склонность Прокофьева к компромиссам, «Семён Котко» был в числе самых ценимых им произведений.

Начнем с того, что события Гражданской войны на Украине раскрываются здесь с житейских позиций, в ви́дении рядовой крестьянской массы, и выдающееся завоевание композитора состоит в поразительно выпуклом и достоверном запечатлении народных характеров.

Как никогда ни до, ни после он демонстрирует здесь чуткое проникновение в особенности крестьянской психологии и соответствующего уклада, сочными красками живописуя колорит сельской жизни – именно в этой опере самым непосредственным образом отразились впечатления детства, проведённого Прокофьевым в украинском имении Сонцовка.

Он создаёт целую галерею разнообразных типов, раскрывая их внутренний мир объёмно, в тонкой психологической нюансировке, порой в сложном взаимодействии противоречивых стремлений. Ярким свидетельством реалистически полнокровной обрисовки образов можно считать фигуры основных антиподов.

Ременюк (председатель сельсовета, затем командир партизанского отряда), как правило, неотрывен от своего окружения, сродни односельчанам, изъясняется на их «наречии», с живой непосредственностью, без какой-либо выспренности.

Ткаченко (бывший фельдфебель, состоятельный хозяин) изображен без малейшей пародированности и тем более плакатного гротеска, но от бесхитростных, открытых натур положительных героев его отличает угрюмый, тяжелый нрав и язвительная, недобрая ироничность.

Ведущим средством приближения к народной музыкальной речи становится претворение людского говора – через гибкий речитатив, иногда почти напрямую воспроизводящий специфику разговорного диалога, но чаще распевный. Своеобразие интонационности, «пересыпанной» просторечно-грубоватыми оборотами, опирается на специфичность диалекта смешанной русско-украинской лексики прозаического текста.

С той же целью воссоздания народного духа Прокофьев впервые для себя широко вводит фольклорные цитаты и по их подобию создаёт ряд собственных мелодий. Свою лепту в ощущение подлинности происходящего на сцене вносит и по-шекспировски органичное сопряжение драматического и комедийного, возвышенного и жанрово-характеристического.

Полюсы этого сложного, многосоставного симбиоза определяют, с одной стороны, тщательно выписанный бытовой фон, как выражение обыденного течения повседневной жизни, и группа тем эпического звучания, величаво-суровых, словно пришедших из толщи веков, а с другой стороны – трагедийные страницы бедствий и противостоящее этому неистощимое жизнелюбие, коренящееся в цельности и душевном здоровье народного мироощущения.

К слову, на второй из отмеченных оппозиций лежит отчетливый отпечаток реалий 1930-х годов: мрачная тень массового террора, насилия (через образ гайдамаков и немцев) и несмотря ни на что – яркий оптимистический настрой, а также твердыня человеческого прямодушия и доброты, отстаиваемая в столкновении с чуждыми проявлениями.

Живой поток жизни, переданный в «Семёне Котко», базируется на тематической работе исключительной тонкости и на той удивительно свободной организации оперного действия, которая создаёт впечатление максимальной достоверности изображения (закономерно, что именно с этим сценическим опытом связано появление специальной работы М.Сабининой «“Семен Котко” и проблемы оперной драматургии Прокофьева»).

Новаторское музыкально-драматургическое мастерство композитора кульминирует в эпизодах, основанных на совмещении двух и даже трёх планов действия – подобный монтаж событий, происходящих одновременно, как бы независимо друг от друга, даёт полный эффект жизнеподобия.

С точки зрения убедительности воздействия оперы не менее важен и эффект совсем иного рода – чисто эмоциональный. Автор рисует своих героев с теплотой, доброй улыбкой, искренней симпатией, поэтизируя их облик, что в частности находит себя в щедром мелодизме, особенно обаятельном в лирических страницах (их череду начинает «лейттема родного края», открывающая оперу, а одну из вершин представляет оркестровый ноктюрн из III действия).

Итак, «народная опера» как совершенно новый жанровый вид прокофьевского творчества, позднее отозвавшийся в «Войне и мире» и в «Повести о настоящем человеке». В панораме аналогичных опусов историко-революционной тематики 1930-х годов «Семён Котко» выделился неорди-

нарным, живым и жизненно убедительным решением. Поэтому вполне справедлива следующая оценка: *«По своему художественному уровню и мастерству опера Прокофьева значительно превосходила все остальные советские оперы того времени на современную тему… Новаторская драматургия и своеобразие музыкального языка "Семёна Котко" сделали это произведение выдающимся явлением»* (Н.Туманина)…

Таковы были три чрезвычайно контрастных отклика выдающегося композитора на эпохальный слом времён, происшедший в истории страны на рубеже 1920-х годов.

Дмитрий Шостакович (1906–1975)

Ровесник Первой русской революции и очевидец обеих революций 1917 года, Д.Шостакович уже в самом конце жизни, когда вряд ли имело смысл демонстрировать перед зарубежным телережиссёром И.Энгельманом свою лояльность в отношении Советской власти, утверждал: *«Именно Революция, я убеждён в этом, сделала меня композитором. Может быть, это слишком сильно сказано, но именно тогда я впервые почувствовал своё призвание композитора. Конечно, в 1917 году я был очень молод, но мои первые детские композиции посвящены Революции и ею навеяны. Я написал нечто вроде революционного гимна без слов, затем "Траурный марш памяти жертв Революции", а потом незаконченную работу, которую назвал "Революционный Петроград". Это же название я дал и одной из частей Двенадцатой симфонии»* [108, *51-52*].

К этому следует присоединить тот факт, что в семействе Шостаковичей были очень сильны гражданские традиции: прадед композитора за участие в освободительной борьбе был выслан на Урал, дед являлся профессиональным революционером и после убийства Александра II отправлен в сибирскую ссылку.

Тема Революции сопровождала Шостаковича на всём протяжении его жизненного пути, что подробно рассмотрено в очерке «Настоящая музыка всегда революционна…» [32], название которого автор данной книги извлёк из высказываний самого композитора. Поэтому сейчас достаточно отметить три наиболее важные хронологические точки.

На исходной фазе самостоятельного творчества Шостаковича появились Вторая («Посвящение Октябрю») и Третья («Первомайская») симфонии, написанные соответственно в 1927 и 1929 годах, и им предшествовала Первая фортепианная соната, известная поначалу под названием «Октябрьская» (1926).

На завершающей фазе художественной эволюции композитора создавались вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» (1964), симфоническая поэма «Октябрь» (1967) и хоровой цикл «Верность» (1970).

Центральный этап воплощения образов Революции приходится в творчестве Шостаковича на 1950-е годы, когда среди целого ряда произведений соответствующей тематики особенно выделились «Десять хоровых поэм» и второй диптих историко-революционных симфоний – Одиннадцатая и Двенадцатая. Обратимся к рассмотрению этих партитур, по мере необходимости попутно затрагивая некоторые другие сочинения.

* * *

Открывали историко-революционную эпопею Шостаковича 1950-х годов «**Десять хоровых поэм»** (1951, полное название – «Десять поэм для хора *a cappella* на слова русских революционных поэтов»).

Сюжетно-текстовая драматургия этого произведения не лишена недостатков. Слишком велика экспозиционная часть (№№ 1–5, то есть половина цикла). Учитывая объём печальных констатаций (№№ 7–8) и эпилога, обращённого в будущее (№№ 9–10), придётся признать, что на долю собственно действия приходится слишком небольшая часть повествования (№ 6).

Отсутствует картина восстания – сразу же после «Девятого января» (№ 6) следуют «Смолкли залпы запоздалые» (№ 7). Непропорционально соотношение текстов, раскрывающих обобщённый портрет революционной интеллигенции (№№ 1–5, 9–10) и образ народа в целом (№№ 6–8).

Но как всё преображается в музыкальной концепции! Кажущиеся дефекты либретто в полной мере «перекрываются» работой драматурга-композитора.

Две первые претензии к текстовой канве (малый удельный вес действенных номеров и отсутствие картины восстания) теряют смысл вследствие того, что музыка вносит в исходные поэтические строки исключительной силы заряд решимости, бодрой наступательности, революционного пафоса. Эта акцентуация ведётся настолько настойчиво, что музыкально-образная сфера действенно-активных состояний вне всяких сомнений оказывается главенствующей.

Обратимся к двум экспозиционным поэмам действенно-активного склада (№№ 1, 3). Они вполне могли быть решены в духе ораторской призывности. И композитор достаточно широко использует этот потенциал избранных стихов. Но главное для него – передать в музыкально-обобщающей обрисовке подъём народных масс, их революционных энтузиазм.

В результате, призывно-фанфарная интонационность первой поэмы («Смелей, друзья, идём вперёд»), соединённая с твёрдой и мужественной маршевой поступью, обретает силу действенного социального преодоления. В III части («На улицу!») призывность почти целиком растворяется в безостановочной, неудержимо-бурлящей токкатности с её возбуждённо-стремительным ритмическим движением.

В центре повествования действенные образы приобретают сумрачно-драматическую окраску. Гнев, негодование, возмущение, протест определяют настроенность № 6 («Девятое января») и № 8 («Они победили»). В связи с проявлением открытого публицистического пафоса здесь резко возрастает роль декламационных интонаций. Шостакович широко вводит обострённые средства выразительности. К примеру, в начальном тематизме части «Девятое января» это резкие, рубленые кадансы, отсекающие друг от друга каждую из кратких, отрывистых фраз.

В № 8 композитор интенсивно использует выразительную силу задержаний, дающих резко диссонирующие созвучия (см. такты 22, 29, 33-34, 35 и т.д.), и нередко доводит экспрессию до предельного уровня (к примеру – ц.77, где после скачка на малую нону в партиях сопрано и теноров на доминантовом органном пункте многократно обыгрывается звучание малого доминантнонаккорда).

Эта часть, может быть, особенно показательна в плане характерной для Шостаковича трактовки: вместо уныния и отчаяния на твёрдой фиксации текстовой фразы *«Они победили…»* воссоздаётся состояние гневной решимости, сурового протеста, действенного отпора.

В завершающих частях (№ 9 «Майская песнь» и № 10 «Песня») утверждается третья грань действенно-активных состояний – решимость, переданная в сурово-торжественных, гимнически-провозглашающих тонах. Черты действенной торжественности проступали и раньше (№№ 1, 3, 5, 7), но только в эпилоге цикла они становятся главенствующими. В то же время данная образность в полной мере сохраняет общность основных элементов с другими гранями действенно-активных состояний: дух суровости и отваги, внутренняя напряжённость жизненных преодолений, твёрдый маршевый шаг.

Примечательным образом использует композитор для разработки действенных состояний возможности ладотонального развития. Частые тональные сдвиги и сопоставления, интенсивное модуляционное движение постоянно становятся важнейшим приёмом активизации динамичного, возбуждённо-бурного социального потока (в этом отношении особенно показателен № 3). Причём преимущественные погружения в глубокую бемольную сферу подчёркивают ощущение драматизма, конфликтности происходящего. С той же целью усиления действенной процессуальности используется ладотональная разомкнутость отдельных частей (так, № 1 модулирует из *B* в *F*, а в № 2 обратное движение – от *F* к *B*).

С другой стороны, использованием ладотональных возможностей не менее ярко высвечивается столь важная для действенно-наступательных состояний (при всей их суровости, драматизме) устремлённость к светлому, радостному жизнеутверждению, к лучезарному оптимизму.

Так, широко применяются терцовые сопоставления (см., например, в конце первого периода № 8 характерный неожиданный сдвиг *G–H*). Всеми силами утверждается мажор – см., к примеру, № 1, где на кратком протя-

жении всего 28 тактов «вспыхивает» гирлянда мажорных трезвучий *B, F, A, C, A, D* и некоторые из них по нескольку раз.

* * *

Третий из отмеченных недостатков поэтического либретто (непропорциональность соотношения текстов, раскрывающих обобщённый портрет революционной интеллигенции и образ народа в целом) восполняется путём композиторского переосмысления не менее успешно.

В ряде частей (№№ 1, 3, 9, 10) переинтонирование избранных стихов из индивидуально-групповой плоскости в массово-общенародный план осуществлено посредством соответствующей музыкально-стилевой направленности, состоящей в следующем:

– исключение ощутимо индивидуализирующих черт;

– обобщённый строй мелодико-гармонического письма, основанного на типичных формулах революционно-пролетарского фольклора;

– характерная фактура массово-хорового монолита, подразумевающая растворение личного в общем.

Показательно, что индивидуально-групповое начало, характеризующее облик революционной интеллигенции, раскрывается только в сфере образов, по функции своей призванных оттенить действенно-наступательные состояния. Данную линию составляют скорбные настроения, печальные констатации, сосредоточенная медитативность и редкие лирические отступления. Причём в рамках этой побочной сферы происходит примечательная эволюция от горестности, подавленности к эпической просветлённости, и одновременно с этим – движение от субъективно-индивидуального к общенародному.

Действительно, экспозиция побочной сферы (№№ 2, 4) может даже удивить концентрированностью «слабых» настроений. Эти две скорбно-ламентозные поэмы, опосредованно связанные с траурными пролетарскими песнями, основаны на глубоко задушевных интонациях, которые в своей трогательности балансируют на грани с чувствительностью. Но даже в этих двух номерах можно отметить определённое различие.

По-русски жалостливая и тоскливая заунывность части «Один из многих» настойчиво пронизывается на всём своём протяжении несколько мелодраматически трактованной лейтинтонацией скорби (к примеру, в начальном разделе это оборот *la♭–sol*). А в части «При встрече во время пересылки» горестное настроение уже в немалой степени вуалируется нейтрализованной ладовостью (модальное движение в пределах белоклавишной диатоники) и открыто прорывается благодаря интонациям жалобы, плача только в среднем разделе (с ц.30).

При переходе от экспозиции цикла в зону развития (№ 5 «Казнённым») скорбное повествование при всей душевной трогательности ведётся в подчёркнуто сдержанных тонах и только на протяжении первого эпизода

(до ц.37). Движение к эпической просветлённости завершается в № 7 («Смолкли залпы запоздалые»).

В этом реквиеме нет и намёка на жалостливость и уныние, скорбь овеяна спокойствием и уверенностью в грядущем. Впечатляющая уравновешенность духа покоится на плавных и мерных ритмах колыбельной (особенно в мажорном завершении – с ц.35), а также на созвучиях, как бы нейтрализующих печаль траурного обряда и возносящих её в вечность (квинты и октавы в опорных точках изложения).

Отмеченная эволюция побочной сферы, независимо от того, сознательно делал это автор или нет, отразила важную сторону в обрисовке развёртывания революционного процесса: от слабости индивидуально-групповых усилий (они могут показаться бесплодными) к могучей энергии общенародного движения, которое даёт Революции размах, почвенность, жизненность.

* * *

Музыкальная драматургия «Десяти поэм» отличается неуклонной целенаправленностью и твёрдой логикой, что определяется взаимодействием всего двух образных сфер, рассмотренных выше. Взаимодействие это отличается гибкостью и жизненной убедительностью поступательного контрастно-волнообразного сопоставления «накатов» действенно-наступательных состояний и «откатов» статико-осмысливающих настроений.

Композитор преодолевает механичность драматургического ритма в чередовании этих образов двумя путями. С одной стороны, он «сдваивает» некоторые сходные по настроению соседние части (№№ 4+5, 8+9). С другой – соединяет развитие главной и побочной сфер в единый пучок в узловых пунктах повествования: в кульминационной зоне (№№ 5, 6) и в заключительной части цикла (№ 10) – и каждый раз по-разному.

В № 5 это осуществляется путём прямого противопоставления двух эпизодов. Первый из них основан на траурно-повествовательном распеве, и ввиду его наслоений в новых и новых голосах фугатного последования скорбная настроенность обостряется.

Второй эпизод (с ц.37) передаёт стремление гордо поднять голову, и, подобно многим другим проявлениям сферы действенно-наступательных образов, он основан на декламационных интонациях призыва.

А в № 10, напротив, передаётся постепенное перерастание медитативной повествовательности в светлую и спокойную решимость, опирающуюся на торжественно-величавую поступь марша-гимна.

В № 6 сопряжение главной и побочной сфер выполнено в виде последовательно разворачивающейся эволюции народа от забитого, угнетённого состояния к битве на свободу. Для того чтобы ярче подчеркнуть диалектику качественного скачка массового сознания, Шостакович единственный раз в данном цикле прибегает к своего рода полистилистике. Все

окружающие части основаны на материале, близком пролетарской и иногда общегородской (№№ 2, 4) песенности, а в «Девятом января» композитор опирается и на крестьянскую интонационность (синтез сказыванья, плача и заговора).

Введение дополняющего интонационного слоя резко обнажает облик старой Руси – крестьянской, согбенной, многострадальной, всепрощающей. Диалектика перехода народа к качественно новому мироотношению строится в основном на драматическом саморазвитии именно этих крестьянских интонационных элементов: в первой волне разгорающегося возмущения (раздел от ц.40 до ц.48) и особенно в мощном взрыве *Allegro* второй волны (с ц.48), где основное попевочное ядро подвергается наиболее интенсивной разработке и трансформации в энергию гнева, протеста, сопротивления.

Завершает и подытоживает это движение на пути к новой России обрамляющая рамка вступления и коды. Будучи по своему интонационному строю подчёркнуто пролетарского происхождения, данные эпизоды, тем не менее, вполне органично вписываются в структуру части:

– и в идейно-смысловом плане, поскольку они становятся как бы символом той цели, к которой устремляется теперь былая Россия;

– и в интонационном отношении, так как благодаря перекрёстным связям темы «Обнажите головы» и темы «Гой ты, царь наш батюшка» резко динамизированные интонации первой темы совершенно естественно вторгаются в кульминационные пункты развития второй (см. раздел *Allegro*).

Далеко выходя за рамки текстовой канвы, Шостакович в этой части воплотил, по существу, картину народного восстания, что особенно очевидно в кульминационных пунктах, как ни ограничивали композитора скромные возможности хорового пения *a cappella*.

Именно подобная трактовка данного номера, подкрепляемая наибольшей интенсивностью всех параметров (размах композиции, смысловое многообразие, острота конфликтности, сила пафоса), и делает его центром цикла. Вот что, вероятно, заставило автора отказаться от введения какой-либо другой части, воспроизводящей классовые сражения начала XX века.

В целом эпико-драматическое повествование Десяти поэм представляет в отечественной музыке наиболее монументальное, всеобъемлющее и последовательное воссоздание сюжета Первой русской революции.

Постепенный разворот действия в экспозиции цикла осуществляется на основе противопоставления двух наиболее ярких и далёких друг от друга по своему тонусу состояний: радость жизненных битв (№ 1, 3) и скорбь утрат (№ 2, 4, первая половина № 5). Развитие драмы происходит в центре цикла (вторая половина № 5, №№ 6–7) в форме конфликтного столкновения с его трагическим исходом.

Разрешение социального конфликта осуществляется в две стадии. Первая стадия (№ 8) – реальная развязка, в которой обращает на себя внимание смысловая бифункциональность: с одной стороны, горечь обречённости (текстовые констатации), а с другой – убеждённость в прямо противоположном (музыкальный ряд). Вторая стадия (№№ 9–10) – символическая развязка-эпилог, отнесённая в будущее, с которым связываются светлые надежды, лучезарные мечтания, уверенность в грядущей победе.

В этой направленности последних частей, а также в простоте музыкального строя всего произведения, в общем духе открытого пафоса и святой веры в грядущее, более всего и отразилась близость к тонусу стихов пролетарских поэтов и вместе с тем достоверность, убедительность музыкально-художественного воспроизведения событий Революции 1905–1907 годов.

* * *

В «Десяти хоровых поэмах» Шостаковича сосредоточено многое из того, что стало характерным для воплощения данной темы в отечественной музыке первой половины 1950-х годов: обращение к событиям Первой русской революции как к «началу начал», использование текстов пролетарских поэтов рубежа XX века (А.Гмырёв, Л.Радин, Е.Тарасов и другие), разработка своеобразного жанра «акапелльной оратории».

Типичной оказалась и драматургия, на основе которой раскрывалось движение от скорбных медитаций и энергичных призывов к острой конфликтности, а затем к гимническим утверждениям. Наконец, здесь был найден соответствующий фонд выразительных средств, включающий элементы лирико-драматической образности, драматического эпоса и повествовательности.

Лирический драматизм был во многом унаследован от музыки конца 1940-х годов, с естественным для неё преломлением переживаний прошедшей войны, и раскрывался он в разного рода *lamenti* (№№ 2, 4, 5 и 7).

Драматический эпос, напротив, оказался характерным для композиторских устремлений последующих лет – у Шостаковича он служил средством воплощения революционной динамики (речь идёт прежде всего о №№ 3, 6 и 8).

Повествовательные формы, столь присущие музыкальному искусству начала 1950-х годов (достаточно вспомнить хотя бы вокально-симфоническую «Былину про Ленина» Г.Попова, написанную в том же 1951 году), придавали изложению объективность и уравновешенность.

Напрямую резонируя времени создания, «Десять поэм» дают повод и для того, чтобы усмотреть в них определённые подтексты. Один из наиболее очевидных, М.Якубов усматривает в № 8 («Они победили»). Напомнив его текст *(«Рекою крови залита святая свобода. // Гремят по стране расстрелы, террор и нагайки. // Как ульи, кишат борцами Сибирь, казематы»)*, исследователь даёт следующий комментарий: *«В стране, где*

террор стал повседневностью, а ГУЛАГ был переполнен инакомыслящими, эти слова вполне могли восприниматься слушателями и как эзопова речь о современности, о них самих» [135, *7*].

Начиная с «Десяти поэм», Шостакович в опоре на собственные искания предшествующих десятилетий и многообразный опыт всей отечественной музыки вырабатывает особый стилевой сплав, который можно назвать революционной образностью. Её краткие характеристики таковы:

– жанровая опора на боевую пролетарскую песенность;

– интонирование призывно-агитационного и фанфарно-сигнального типов;

– ладообразование тяготеет к минору с пониженными ступенями;

– темпоритм в любой своей разновидности базируется на маршевых формулах;

– общий колорит определяется духом напряжённейших преодолений, совмещением гневной настроенности и суровой лучезарности.

В типичной и концентрированной форме отмеченные качества предстали в финале Одиннадцатой симфонии. Введение такого комплекса средств выразительности способно чисто музыкальным путём, без посредничества текста или литературной программы вызвать в восприятии подготовленного слушателя вполне конкретные ассоциации со стихией революционной борьбы.

Кристаллизация революционной образности у Шостаковича оказала большое влияние на других композиторов, обращавшихся к рассматриваемой теме в последующие годы. В отношении же творчества самого Шостаковича можно не только говорить о единстве творческого метода, но и утверждать, что там, где обнаруживаются приметы описанного выше семантического слоя, мы имеем дело с разработкой историко-революционной тематики – независимо от наличия соответствующих заголовков. Вовлечение подобной образности в структуру ряда его непрограммных сочинений 1950-х годов даёт основание предполагать их причастность циклу историко-революционных полотен.

В числе таких произведений представляется возможным назвать Десятую симфонию (1953), полную насторожённых ожиданий, вслушиваний во внутренний и в окружающий мир, пронизанную рефлексирующими медитациями, томительными зовами-вопрошаниями, неясными предчувствиями. Но это не только музыка, передающая сложные психологические ощущения. В ней подчас вспыхивают и грозовые сполохи, ощущаемые в бурных, экстатичных кульминациях: в I части на стыке разработки и репризы, вся II часть, реприза III-й, разработка и кода финала.

Именно здесь возникают прорывы революционной образности. И со всей очевидностью предстаёт она во II части, прямо предвосхищающей «сцены борьбы» в двух последующих симфониях Шостаковича. Необычайная возбуждённость и стремительность темпа, форсированные остинатные ритмы, обострённый строй декламационно-сигнальных интонаций с

опорой на «стреляющие» попевки, лихорадочная пульсация ладогармонических функций, поистине клокочущая фактура с контрастными сдвигами туттийных масс, импульсивность драматургического движения, подобного раскручиванию пружины – всё призвано передать могучий пафос конфликтных столкновений, запечатлеть яростный шквал взрывчатой энергии.

Достаточную ясность в отношение к семантике этой музыки внёс и сам композитор, использовав её для озвучивания эпизода ожесточённой схватки демонстрантов с полицией в фильме «Единство» («Дефа», 1954), к которому, кроме того, он написал по предложению и на текст Б.Брехта песню, выдержанную в традиции революционных массовых жанров Г.Эйслера.

* * *

Во многих сочинениях на историко-революционную тему, созданных в первой половине 1950-х годов, на первый план постоянно выдвигалось эпико-драматическое начало, перерастающее в герический эпос. В творчестве Шостаковича подобная тенденция обозначилась в музыке к кинокартине «Незабываемый 1919» (1951) и в кантате «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952).

Центром музыкальной драматургии фильма стал эпизод «Штурм Красной Горки», отмеченный огромным конфликтным напряжением и открыто романтической патетикой. Это в частности сказалось в использовании жанровых особенностей инструментального концерта – новаторском как для историко-революционной темы, так и для киномузыки вообще.

В среднем разделе кантаты (рассказ о революционном подвиге народа), после мягких и умиротворённых красок экспозиции, сразу же обращают на себя внимание подчёркнутая суровость колорита, динамизм мужественных преодолений, перекликающихся с маршевой наступательностью пролетарских песен. Торжественно-праздничные славления в репризе также несут черты героической действенности.

В полной мере отмеченная тенденция раскрылась во второй по счёту дилогии историко-революционных симфоний Шостаковича, создание которой совпало с общим для советской музыки расцветом героико-эпических устремлений (достаточно напомнить монументальные произведения тех лет, принадлежащие Г.Свиридову – «Поэму памяти Сергея Есенина» и «Патетическую ораторию»).

Происходило это в годы так называемой хрущёвской оттепели – в атмосфере социально-политического раскрепощения, в условиях всеобщего подъёма, нацеленного на преодоление режима жёсткого тоталитаризма, под официальным лозунгом возвращения к ленинским нормам партийной и государственной жизни.

В искусстве данный процесс получил своеобразное отражение через исключительно активную разработку историко-революционной тематики,

поскольку перемены второй половины 1950-х годов живо ассоциировались с бурными событиями начала XX века. В творчестве Шостаковича подобные аллюзии получили реализацию в диптихе программных симфоний, посвящённых революционному прошлому Петербурга–Петрограда, которое весьма недвусмысленно связывалось с актуальной реальностью времени создания этих произведений.

* * *

Напомним их сюжетную канву, отображённую в соответствующих заголовках рассматриваемых симфоний и составляющих их частей.

Симфония № 11 ***«1905 год»*** (1957)
I. Дворцовая площадь
II. Девятое января
III. Вечная память
IV. Набат

Симфония № 12 ***«1917 год»*** (1961)
Памяти В.И.Ленина

I. Революционный Петроград
II. Разлив
III. «Аврора»
IV. Заря человечества

В отличие от аналогичного цикла историко-революционных симфоний, написанного во второй половине 1920-х годов и нацеленного на подчёркнутую актуализацию содержания, композитор стремился теперь построить максимально достоверные и диалектичные музыкально-художественные модели событий начала века. Для обеспечения безусловной достоверности симфонического повествования первоочередной задачей для себя он поставил создание сценария, который при всей обобщённости должен был в точности соответствовать историческим фактам.

Успех в разработке программы базировался отнюдь не только на художественной интуиции. Написанию программы предшествовали кропотливые гуманитарные изыскания. Немалым подспорьем послужили личные воспоминания: *«Я был свидетелем событий Октябрьской революции, был среди тех, кто слушал Владимира Ильича на площади перед Финляндским вокзалом… Я жил тогда в Петрограде, и все события того времени запомнились мне на всю жизнь»* [130, *318*].

Немаловажно, наконец, что освещало этот труд чувство горячей заинтересованности, живой сопричастности к воссоздаваемым образам, позволившее сказать: *«Я очень люблю этот период в истории нашей Родины»* [130,*197*].

В результате сложился замысел, с впечатляющей полнотой раскрывающий путь давней эпохи: в Одиннадцатой симфонии («1905 год») – глухие потёмки царской России («Дворцовая площадь»), стихийное брожение масс («Девятое января»), траурное шествие («Вечная память»), баррикадные баталии Декабрьского восстания («Набат»); в Двенадцатой («1917 год») – атмосфера всеобщего подъёма («Революционный Петроград»), последнее подполье вождя («Разлив»), решающий штурм старого мира («Аврора»), празднество победившего народа («Заря человечества»).

Будучи до конца последовательным в претворении задуманной сюжетной канвы, Шостакович прочно цементирует Одиннадцатую симфонию рядом сквозных лейттем, а в Двенадцатой, усиливая действие этого принципа, переводит изложение практически на уровень монотематизма. Более того, он впервые для себя и отечественной музыки вообще соединяет все части в каждом из произведений приёмом *attacca*, что подкрепляется прямым сочленением повествовательного ряда.

Так, в самом конце I части Одиннадцатой симфонии возникает неясно-глуховатый всплеск затаённой угрозы, предвосхищающей бурные перипетии *Allegro*; в коде II части призрачно-ирреальная вибрация «дыхания» смерти подводит к погребальной процессии второго *Adagio*; резкое сокращение репризы III части с «недопетой» фразой мелодии «Вы жертвою пали» перебивает ожидаемый композиционный ритм, вводя в действенный разворот финала.

В Двенадцатой симфонии система «размыкания» получает дальнейшее развитие, перерастая в мастерски выполненное неразрывное сцепление частей посредством чрезвычайно плавных переходов с постепенным истаиванием предыдущего «кадра» и наплывом следующего.

Кроме всего прочего, разомкнутой по существу оказывается и Одиннадцатая симфония в целом. Её последние такты, опирающиеся на неукротимый ритмо-динамический порыв и оригинально трактованный доминантовый лад, рождают впечатление не завершения, а прерыва, что подчёркивает устремлённость к грядущей борьбе.

Это было сделано сознательно: *«Заканчивая Одиннадцатую симфонию, я стал думать о её продолжении»* [130, *234*]. И действительно, Одиннадцатая симфония естественно переходит в Двенадцатую как в символическом плане (победа Революции), так и в идейно-образном отношении: Двенадцатая начинается с того пункта, на котором прерывается Одиннадцатая – с картины пролетарского восстания.

* * *

Образуя единую по замыслу эпопею, симфонии, тем не менее, очень не похожи, в чём лишний раз сказался историзм мышления Шостаковича. Моделируя разные этапы революционного движения, он подчеркнул в каждом из них неповторимо-своеобразное. Если в Одиннадцатой акцент

сделан на жертвенности и конфликтности, то в Двенадцатой всё устремлено к утверждению победоносности и лучезарности.

С этой точки зрения весьма показательна дифференциация в отборе автоцитат. Для Одиннадцатой симфонии использованы темы из драматически наиболее насыщенной VI части Десяти хоровых поэм («Гой ты, царь наш батюшка» и «Обнажите головы»), в финале Двенадцатой большое значение приобретает «мотив утверждения» из Второй «Октябрьской» симфонии (см., например, *solo* валторны ц.106). То есть, не только поддерживается хронологическая однородность (Первая русская революция – Октябрьская революция), но и чётко различается смысловая направленность (плач, гнев – светлая гимничность).

В отмеченном факте видится одно из дополнительных свидетельств тщательной продуманности в применении столь характерного для позднего творчества Шостаковича метода автоцитирования как средства наведения перекрещивающихся связей между созвучными концепциями.

Эффективным средством приближения к духу и колориту событий начала века послужила широкая опора на музыкальные реликвии эпохи. Шостаковичу удалось одному из первых отыскать художественно убедительный путь во взаимоотношениях современного профессионального творчества с пролетарской песенностью. Он отказывается от способов так называемого пассивного цитирования и даёт в Одиннадцатой симфонии классические образцы в использовании метода инициативного цитирования.

Суть его состоит в следующем:

– используются, как правило, только наиболее выразительные, «ударные» фрагменты фольклорных мелодий, заключающие в себе идейно-смысловой сублимат образа, остальной же объём тематизма наполняется авторским материалом;

– исходные зёрна обрабатываются на основе индивидуального мышления композитора, который в ходе изложения обращается с ними как с собственными, свободно формируя на их основе симфоническое действо любой протяжённости;

– конечной целью данного метода становится всемерная динамизация фольклорного материала, что находится в полном соответствии с природой воссоздаваемых процессов и для чего широко применяются возможности инструментализма, используемые прежде всего в плане чрезвычайно длительной напряжённо-драматической разработки избранных интонационных элементов.

Дальнейшее движение в этом направлении привело выдающегося мастера к ещё более высокой стадии в отношениях с песенными прототипами. Суть её можно обозначить как творчество по законам революционного фольклора, то есть создание новых, чисто композиторских образцов в стилистике боевой рабочей песни, не утрачивающих семантики жанра, однако целиком подчиняемых характеру авторского замысла.

Такой метод был продемонстрирован в Двенадцатой симфонии, где Шостакович воспользовался только одной фразой, процитированной из мелодии «Смело, товарищи» и к тому же великолепно авторизованной, опираясь в остальном на собственный материал (особенно ярко революционно-пролетарская образность представлена в тематизме главной партии I части).

Один из основных каналов обеспечения достоверности был связан с заботой о зримости, конкретности, наглядной осязаемости в передаче программного замысла. Общепризнано, что в этом направлении композитор достиг поразительных результатов, сочетая глубокую психологическую проработку ситуаций с плакатно-фресковой манерой, так подобающей монументальному историческому полотну, тонкую живописную очерченность образов – с выпуклой и броской театральностью. Поэтому вряд ли случайным оказалось появление нескольких хореографических истолкований данной симфонической дилогии (один из балетных опытов такого рода получил название «Симфония революций» [111]).

Причём поучительно следующее: в обилии используя опосредованную «натуру», связанную с воспроизведением общеизвестных песенных мелодий, а также сторожевых фанфар и батальной звукописи, Шостакович избегает прямолинейной изобразительности – даже, скажем, в III части Двенадцатой симфонии, где трудно было не впасть в соблазн воспроизведения орудийного залпа.

* * *

Яркая картинность и театральная рельефность не стали препятствием для реализации другого важнейшего свойства рассматриваемых произведений, определяемого стремлением к философскому постижению событий давней эпохи. Прежде всего это относится к Одиннадцатой симфонии, где композитору удалось средствами музыкального искусства в полной мере раскрыть сложную диалектику становления революционного процесса.

Повествование начинается от самых истоков, когда новое ещё только зарождается в недрах дряхлеющего старого мира. И важный акцент: революционное сознание, олицетворяемое в I части светлым напевом «Слушай», противостоит отжившему только идеально, поскольку ростки будущего накрепко «замурованы» в архитектонических тисках беспредельных пространств инертно-равнодушной ткани тематизма Дворцовой площади, а редкие вспышки конфликтности (фрагмент ц.12 с последующими отзвуками в эпизоде цц.18-21) – не более чем предвещание грядущих реальных столкновений.

На следующем этапе (II часть) раскрывается подъём бунтарских настроений, которые ещё не оплодотворены ясным осознанием цели и носят характер спонтанно выплёскивающейся смуты. Вот почему композитор опирается на идущую от Мусоргского интонационность темы «Гой ты,

царь наш батюшка», напоминая тем самым о традиции крестьянских мятежей прошлого.

Однако по мере приближения к генеральной кульминации неуклонно нарастает доминанта пролетарского по своему облику мотива «Обнажите головы». И в критической точке развития («эпизод расстрела») происходит коренной сдвиг – архаично-крестьянский элемент безвозвратно исчезает.

Вновь и неоднократно тема «Гой ты, царь наш батюшка» появляется во второй половине финала, но принципиально важно, что звучит она в таких метаморфозах и в таком контексте, который совершенно снимает её первоначальный колорит и подчиняет господствующей пролетарской стилистике.

После III части, где прогрессирующая стилистика закрепляется окончательно, финал выводит энергию всенародного движения не только на высший уровень интенсивности, но уже и целиком в формы организованной революционной борьбы (посредством предельной акцентуации таких качеств, как волевая собранность, целеустремлённость и монолитность звукового потока). В результате, в последовательном развороте конфликта складывается исторически безупречная траектория: от устремлений горстки представителей интеллигенции и стихийного бунтарства масс к поступи «железных батальонов» Революции.

Очерченный выше магистральный стержень диалектики Одиннадцатой симфонии дополняется рядом других художественно-философских прозрений, упрочивающих его действие. К примеру, в безотрадном оцепенении и гнетущей отрешённости основного тематизма I части несомненно присутствует ощущение жизненной исчерпанности.

Более того, сквозь внешнюю индифферентность глубоко изнутри пробивается затаённая тоскливость панихидного молебна, томительное предчувствие конца. О неотвратимости перемен пророчествуют стонущие обороты в кадансах лейтфанфар, и симптомы непрочности затишья слышатся также в гулкой педали мотива литавр. Следовательно, идея конфликта не привносится извне, она «прорастает» в исходном тезисе как логически неизбежное отрицание отмирающего.

В начальном разделе первого *Allegro* с помощью приёма драматургической двуплановости удаётся запечатлеть многосложную гамму оттенков народного состояния в противоречивом совмещении разнонаправленных смысловых векторов: жалоба, мольба, стон, плач, отчаяние (верхняя фактурная линия) – ропот, глухое возбуждение, вскипающее недовольство, негодование, противление (нижний слой, хотя и на той же тематической основе, но в ритмическом уменьшении и локрийском наклонении).

Кульминация «Девятого января» – это не только «сцена расстрела», но и неистовое клокотание народного гнева, то есть мгновенный ответ на преступление царизма (причем, здесь нет исторической натяжки, ведь первые баррикады выросли в Петербурге в тот же день).

III часть оказывается не просто картиной траурного обряда – всепроникающая скорбь, горячее сострадание порождают на динамическом гребне чувство гнева, протеста, действенного отпора.

Наконец, немаловажным компонентом диалектической «подпочвы» Одиннадцатой симфонии становится и то, что можно было бы назвать сверхконцепцией. Если попытаться мысленно абстрагироваться от конкретно-исторического ряда, то обнажится дополнительный глубинный смысл: вызревание нового в недрах старого и неуклонное становление народившегося с постепенным изживанием породившего как один из вечных актов всеобщего жизненного процесса.

* * *

Максимально приближаясь к характеру и колориту воплощаемых событий, рассматриваемая дилогия, вместе с тем, в достаточной мере согласовывалась с актуальным состоянием общественного развития. В этом можно убедиться, сравнивая её идейно-стилевую направленность с другими произведениями историко-революционной музыки.

Так, в Одиннадцатой симфонии (1957) представлен особый декоративно-психологический эпос жизненной статики, заторможённости, анемии – он выявлен в интонационном комплексе Дворцовой площади и разительно напоминает лейттематизм «старого мира» в оратории В.Салманова «Двенадцать», а также оркестровое вступление вокально-симфонической поэмы А.Петрова «Последняя ночь», которые создавались тогда же и, разумеется, совершенно независимо от Шостаковича.

Здесь нашла своё место и мятежно-бунтарская образность, сосредоточенная в основном во II части и прямо перекликающаяся, например, с аналогичными страницами хоровой симфонии Р.Бойко «1917 год» (закончена одновременно с Одиннадцатой Шостаковича).

В III-й и особенно в IV-й части отчётливо раскрыты черты главенствующего направления тех лет – героического эпоса (могучий размах, суровая драматическая патетика, запечатление грандиозности происходящего).

Синтезируя характерные особенности этого стиля, главенствующего на данном этапе, композитор передал в опосредованно-историзированной форме не только активный процесс преодоления застойных традиций и бурное утверждение прогрессивных явлений, но и более специфическую идею времени – переход на новую ступень современного индустриального уклада (см. аналогичный сдвиг стилистики у Г. Свиридова того же времени в его эволюции от «Поэмы памяти Сергея Есенина» к «Патетической оратории»).

Поворот к большей уравновешенности внутреннего тонуса, резкое снижение роли действенного начала, устремление к величально-гимнической и лироэпической трактовке в Двенадцатой симфонии (1961) были предварительно намечены в серии песенно-хоровых миниатюр Шо-

стаковича (к примеру, «Заря Октября», «Мы в сердце Октябрьские зори храним») и целиком совпали с «модуляцией» основного массива историко-революционной музыки начала 1960-х годов (в числе лучших произведений – «Кантата о Ленине» А.Ленского, опера «Октябрь» В.Мурадели, оратория «Сны Революции»В. Рубина, вокально-симфоническая «Поэма о Ленине» В.Чистякова).

К сожалению, подобная направленность не во всём соответствовала складу дарования композитора. Именно это, очевидно, и следует считать главной причиной затруднённости творческого процесса (симптоматична реплика, обронённая за год до завершения произведения: *«Самое обидное, что я не успел до сих пор закончить работу над Двенадцатой симфонией»* [130, *234*]), а в итоге – и определённых эстетических потерь, не позволивших подкрепить единство замысла дилогии равновесием художественного уровня составляющих её опусов.

При всём том Двенадцатая симфония типично отразила характер своего времени, ибо её конечный смысл – окончательное утверждение тенденций жизненного обновления с установлением соответствующей тому атмосферой успокоения, торжественных славлений, праздничности.

Итак, актуализированность рассмотренного симфонического диптиха несомненна, и в этом отношении примечателен тот факт, что «сцену расстрела» из части «Девятое января» композитор в определённой степени связывал с подавлением советскими войсками антисоциалистических волнений в Будапеште (1956 год).

Георгий Свиридов (1915–1998)

Пожалуй, самый сильный из приливов особенно жгучего интереса к теме Революции приходится в отечественной музыке на 1950-е годы – как раз в срединной зоне существования Советского государства: позади осталось тридцатилетие (1920-е, 1930-е и 1940-е годы), а впереди предстояло ровно столько же (1960-е, 1970-е, 1980-е). Страна переживала в это десятилетие небывалый подъём: гордость за недавно одержанную великую Победу, формирование мировой социалистической системы, духовное раскрепощение времён «оттепели», когда преодолевался культ личности Сталина и ослаб диктат жёстких идеологических установлений, и, наконец, прорыв в космос – всё это зачастую ассоциировалось с торжеством тех идей, под знаменем которых проводились радикальные преобразования начала века.

Вот что стало причиной всколыхнувшегося интереса композиторов к историко-революционной теме, и именно в это десятилетие Георгий Свиридов создаёт всё примечательное в данной сфере, в том числе два грандиозных вокально-симфонических монумента – «Поэму памяти Сергея Есенина (1956) и «Патетическую ораторию» (1959), которым непосредственно предшество-

вала неоконченная оратория «Вольность» («Декабристы») на стихи поэтов-декабристов (1955).

Царившая тогда атмосфера больших надежд и ожиданий, социальный энтузиазм, процесс «распрямления» человеческих душ, стремление передать гордое, могучее и величественное в человеческой натуре и в облике народа – всё это породило в искусстве ярко выраженную героико-эпическую настроенность, и Свиридов утверждал её как никто другой, воплощая пафос общенародных деяний и устремлений.

Траектория судьбы Свиридова практически целиком совпала со временем существования «страны Советов». Появившийся на свет Божий за два года до Октябрьской революции и ушедший из жизни на седьмом году после распада СССР, он прошёл с Отечеством, вознамерившим построить «светлое царство» коммунизма, все стадии неосуществлённого исторического проекта: от исходных проб до времён застоя и катастрофы.

Отношение к тому, с чего это начиналось (три русские революции и последовавшая затем Гражданская война), у него менялось. Долгое время Свиридов расценивал революционные события вполне лояльно, как исторически закономерные, и только на склоне лет стал воспринимать их как безусловно негативные, принёсшие слишком много лишений, жертв и невозвратимых утрат.

В подобной эволюции взглядов он, конечно же, был сыном породившей его эпохи со всеми колебаниями её «маятника». Но, разумеется, для нас Георгий Свиридов притягателен не столько как один из многих, принадлежавших тому времени, сколько как выдающийся творец искусства. И с этой точки зрения обнаруживается, что он оказался в музыкальном искусстве самым значительным выразителем революционных идеалов.

В 1950-е годы этому предшествовал своего рода «предыкт» – оперетта **«Огоньки»** (1951). Революция и оперетта?! Звучит несколько парадоксально, однако ещё в 1930-е годы широкую популярность приобрела «Свадьба в Малиновке» Б.Александрова на сюжет из времён Гражданской войны, а уже по следам свиридовского начинания несколько позже скрещивание «лёгкого жанра» с революционной тематикой не без успеха было осуществлено в таких опытах, как «На рассвете» О.Сандлера и «Белая ночь» Т.Хренникова.

Творческой удаче Свиридова способствовали два обстоятельства: он уже приобрёл в данном жанре предварительный опыт (оперетты «Настоящий жених» 1939 и «Раскинулось море широко» 1943), а главное – в противовес господствующей ориентации на сентиментально-мелодраматические стереотипы, «забытовлённость» и обыденную развлекательность композитор пошёл по пути создания *драматической* оперетты, что было запрограммировано в образцово написанной пьесе Л.Захарова (Трауберга) и С.Полоцкого.

Это вовсе не означало, что композитор проигнорировал специфику жанра. Он широко опирается на песенные формы, вводит буффонные куплеты и «забористые» плясовые – причём всё это материал, во многом идущий от слободского фольклора. Однако начисто исключаются каскадные приёмы

и фарсовые ситуации, а используемые народные прототипы подчинены требованиям вкуса, поскольку Свиридов апеллирует преимущественно к нетрафаретным интонациям и поэтично расцвечивает их оригинальными гармониями, выразительными подголосками.

Немаловажно для метода Свиридова и то, что в обрисовке жанровых сцен он активно оперирует средствами оперной драматургии (показательны эпизоды вербного базара), скрепляет целое сквозными мотивами и нередко втягивает бытовой материал в драматические перипетии (характерно завершение I действия на коренной трансформации тематизма праздничного гулянья).

И самое главное состоит в том, что, сохраняя внешнее главенство характерного и характеристического, композитор превращает его в фон, поскольку именно в меньшей по объёму драматической сфере он добивается высокой концентрации выразительности и большой действенной силы. Это касается и серьёзно-раздумчивых песенных высказываний главных героев, но прежде всего относится к стержневой по значению линии пролетарской борьбы (своё название оперетта получила по словам, звучащим в финале I действия: *«За огоньком огонёк, пока не зажжётся пламя!»*).

Ток конфликтного напряжения идёт по нарастающей от Увертюры к финалу I акта, а затем от оркестрово-хорового вступления II акта к завершающим сценам этого действия (в большинстве театров действие ограничивалось двумя первыми актами из трёх без всякого ущерба для идеи и драматургии). В качестве лейтобразов выделены две рельефные песенно-маршевые темы, поступательное фактурно-динамическое развитие которых передаёт неуклонный подъём классовой борьбы.

Семантика боевой рабочей песни сконденсирована в них настолько ярко и отчётливо, что критика сразу же заговорила о прорыве в новую для советской оперетты стихию революционного фольклора. Что касается второй из этих лейттем, то она представляет собой своеобразный парафраз песни «Смело, товарищи, в ногу» (в том числе и по тексту – *«Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою!»*). Выразительность этой волевой, собранно-устремлённой мелодии побудила Д.Шостаковича воспользоваться ею в финале Одиннадцатой симфонии наряду с цитатами общеизвестных революционных песен.

Конкретика сюжетной ситуации (рабочие готовятся к всеобщей забастовке) в музыкальном воплощении поднимается на уровень примечательного социального обобщения: из обыденной низовой жизни, из слободской «замшелости» вырастает уверенная в себе, гордая, наступательная сила, прозревающая новые горизонты мироустройства.

Это в равной мере касалось канунов Первой русской революции (авторы со всей определённостью отмечают время и место действия: 1903 год и «За Нарвской заставой» – таким было первоначальное название данного произведения) и общественного состояния первой половины 1950-х годов с характерным для той поры предчувствием назревавшего раскрепощения. О

насущности подобной актуализации свидетельствует появление в это время множества аналогичных по тематике сочинений, начиная с «Десяти хоровых поэм» Д.Шостаковича, написанных в том же 1951 году.

* * *

Именно Свиридову удалось с наибольшей силой выразить царивший тогда в стране дух подъёма и социального энтузиазма, возникший во времена так называемой «оттепели» (недолгий период, связанный с именем Хрущёва, когда преодолевался культ личности Сталина и ослаб диктат жёстких идеологических установлений).

Эта атмосфера больших надежд и ожиданий, процесс «распрямления» человеческих душ, мощный всенародный прилив сил породил в искусстве ярко выраженную эпическую настроенность, и Свиридов утверждал её как никто другой.

Примечательно, что это удавалось ему даже в фактуре камерных сочинений. Когда же композитор включал ресурсы хора и оркестра, его музыка поднималась к выражению общенародных деяний и устремлений. Фресковая манера письма, исключительный размах звуковых линий позволили воплотить гордое, могучее, величественное в отдельном человеке и в народе, взятом как целое (словно напоминая хрестоматийное: *«Человек – это звучит гордо»*).

Во второй половине 1950-х годов главенствующим творческим принципом Георгия Свиридова становится то, что можно обозначить понятием *героико-драматический эпос.* Контуры данного понятия наиболее естественным образом связываются с обликом таких монументальных полотен, как «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория».

Но действие этого принципа было поистине всеобъемлющим, так что даже миниатюра могла приобретать соответствующее звучание. Решающим фактором оказывается дух, строй и направленность музыкально-поэтического высказывания. Превосходный тому пример – **«Повстречался сын с отцом»** из цикла «Пять хоров на слова русских поэтов» (1958), где круг исполнительских средств ограничен возможностями пения *a cappella*.

Одна из наиболее заострённо-драматических ситуаций Гражданской войны, запечатлённая в стихах А.Прокофьева (жестокая сеча, в которой самые близкие по крови люди вынуждены биться друг с другом насмерть) воплощена здесь со столь присущей стилю композитора высокой обобщённостью.

События легендарных лет – это для него прежде всего героический эпос. Такую настроенность в полной мере раскрывает уже вступительная строфа, в которой через размах и широту привольного интонирования обрисован могучий и гордый разворот народной силы.

В третьей по счёту строфе героика подаётся особенно впечатляюще благодаря гимническим утверждениям с опорой на яркое провозглашение трезвучия *A-dur* в его сопоставлении с основным *F-dur*.

В четвёртой строфе все средства мобилизуются для того, чтобы подчеркнуть – происходит нечто чрезвычайно значительное: минорный вариант основного распева, мастерское варьирование туттийных унисонов и аккордовых звучаний, а также предельная динамика *(ff)* передают грозную торжественность и кульминационность момента.

Наконец, строфа-кода – светлый, мечтательный реквием, «прорастающий» в конце повествования «травой забвения». Мягкость его тона в немалой степени определяется тем, что основная часть мелодической линии проводится в тёплом, грудном тембре альтов, а дух эпически позитивного мироотношения отмечен подчёркнутой мажорностью (особенно это заметно в ладовом высветлении *h – H*).

Таким образом, трагедийная ситуация освящается в рассматриваемом хоре эпически поданным законом необходимости, поднимающим поэтику произведения над горечью и страдательностью, что отмечено в контрастной ко всему остальному второй строфе, с её звучанием в параллельном миноре, с её дробным ритмом и ускоренным движением, а главное – с её по-женски жалостливыми попевками.

Общий же тонус определяется духом светлой мужественности и величавой торжественности, а также особым строем повествования, которое разворачивается в характере исторического предания, с исключением каких-либо частных деталей и субъективного отношения, так что сохранено только непреходящее и общезначимое.

Однако композитор не ограничивается даже таким уровнем обобщения. По существу, за локальным событием встаёт тема Родины в очень лаконичной и концентрированной её трактовке. Так, в музыке первой строфы (мужской хор) воссоздаётся образ Руси вольной и могучей, в её удалых, молодецких проявлениях, и этому соответствует размашисто-укрупнённый ритмоинтонационный рельеф.

«Мужское» начало дополняется в музыке следующей строфы (женские голоса хора) образом другой Руси – неброской, «ситцевой», обрисованной через пустотность квинтовых созвучий в кадансах, через ветвистую ритмику и ласково-приговаривающую интонационность.

И в обоих случаях возникают свойственные национальному стилю пейзажные ассоциации: с одной стороны, ощущение степи с её просторным и свободным дыханием, с другой – колорит «дождливости», образ скромной деревенской тропки.

Не может не обратить на себя внимание и вневременной склад этой музыки. Скажем, основной напев наделён приметами солдатских песен Гражданской войны, и склад его напоминает о песнях А.Давиденко 1920-х годов, но целое выходит далеко за пределы подобной стилистики, в том числе благодаря использованию особого свиридовского ладового строя, минующего VII ступень и опирающегося на пентатонный звукоряд.

Или характерный штрих в заключении хора: истаивающие звучания как бы уходят в бесконечность, и тем самым даётся поэтический коммента-

рий, возносящий перипетии начала XX века в вечность народной истории. Именно такая способность к крупным художественным обобщениям, создаваемым даже на самом конкретном материале, позволяет причислить Свиридова к художникам-мыслителям.

* * *

Во всей многомерности и полноте это качество заявило о себе в **«Поэме памяти Сергея Есенина»** (1956), где к тому же впервые с исключительной силой открылось гениальное дарование Свиридова в его ярко выраженной народно-национальной сути. Столь мощному творческому самопроявлению в данном случае сопутствовал необычайный всплеск вдохновения: в основе своей произведение было написано всего за две недели. По особенностям жанровой структуры оно содержит признаки вокального цикла (с этого начинались подступы к сочинению), кантаты и вокально-симфонической поэмы, но в конечном счёте масштаб и заведомо эпический контур формы дают все основания для обозначения его ораторией.

При кажущейся простоте «Поэма…» по внутреннему своему строю стоит в ряду глубинно-философских концепций, обнаруживая по меньшей мере четыре слоя содержания. Первый из них связан с фигурой поэта, а другие – поданный в трёх измерениях образ России: в ситуации начала XX века, поднимая повествование в выси надвременны́х измерений и, наоборот, локализуя его проекцией на жизнь страны середины столетия, то есть на время создания произведения.

Первый из этих уровней концепции имеет принадлежность собственно к композитору в основном постольку, поскольку именно он осуществлял соответствующую подборку стихотворений. Когда «Поэму…» воспринимают в призме есенинских текстов, идейный каркас произведения определяют в таких ракурсах, как судьба поэта в переломную эпоху, поэт и Родина, поэт и Революция.

Личностный план в оратории, конечно же, присутствует, подчёркнут введением тенора *solo* и самим названием *(«… памяти Сергея Есенина»)*, но в музыкальном воплощении он неизбежно деперсонализирован, приобретая сугубо обобщённый смысл. А в силу того что в ряде частей произведения повествование ведётся от лица большой человеческой массы, то в лучшем случае этот содержательный пласт предпочтительно трактовать следующим образом: личность поэтического толка и громада общенародных событий.

Второй слой содержания «Поэмы…» также в определённой степени следует «по тексту», но в данном случае роль композитора неизмеримо активнее – он выступает отнюдь не как иллюстратор стихотворной канвы, а как её истолкователь, многое привносящий от себя и тем самым создающий принципиально новое творение.

С данной точки зрения, вслушиваясь в музыкально-поэтическое целое прежде всего с позиций его звукового наполнения, находим в качестве главной проблемы драму России начала XX века, находящейся на коренном ис-

торическом переломе, в движении от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

Композиционно это воссоздаётся посредством резко выраженного размежевания старого, изживаемого и нарождающегося, несущего в себе перспективу. В немалом своём объёме данная драма эпохального разлома разворачивается в плоскости крестьянского мирочувствия, что составляет важную особенность свиридовского ораториального действа. Начнём рассмотрение именно с точки зрения только что отмеченного интерпретационного ракурса.

* * *

Образ Руси, «сходящей со сцены», разворачивается в три фазы.

В экспозиции (I часть – «Край ты мой, заброшенный») сразу же устанавливается неизменный тип воплощения этой сферы в чисто эмоциональном, лироэпическом ключе (от протяжных песен в сочетании с причетом), что позволяет с максимальной обострённостью передать настроение горькой и неизбывной печали прощания, глубоко русской заунывно-стонущей тоскливости, характеризующей состояние потерянности, обессиленности, духовной депрессии (состояние психологической заторможённости усиливает статика «стоячих» гармоний, в семантике которых заложены флюиды погребальности).

Помимо оттенка сумрачной раздумчивости, неотступно сопровождающей ламентозное повествование, в разных пунктах его акцентируются ещё две образные грани: настроение мягкой грусти, неземной, возносящейся ввысь меланхолии и, напротив, состояние скорбной обречённости с приливами щемящей, пронзительной тоски.

Эти две образные грани становятся основополагающими соответственно в III и IX частях. Строй музыки III-й («В том краю») определяет особая «унывная» меланхолия – грусть русской души, затерянной в природном запустении. Это тихое, мягкое настроение с наибольшей выразительностью воплощено в оркестровом ритурнеле с пением гобоя, звучащего как пастуший рожок.

Здесь острота печали несколько вуалируется, чтобы с предельной силой, буквально смертельным приступом нахлынуть на завершающей фазе развития образа старой Руси (IX часть – «Я последний поэт деревни»), где с наибольшей интенсивностью разрабатывается вторая из отмеченных образных граней. Общая для всей сферы горестно-тоскливая настроенность достигает теперь открыто пессимистического выражения: подавленность, жгучая горечь безысходности, ощущение всеобщей опустошённости, гнетущее впечатление погребальной тризны.

Существенным фактором в эмоционально-лирическом воплощении образа уходящей Руси становится использование тенора *solo*. Индивидуализируя обрисовку данной сферы через голос личности, композитор обостряет общий плаче-реквиемный тон, состояние человеческой одинокости, обречён-

ности, подчёркивает ту окраску прощальной исповедальности, которая неизбежно нивелируется при массово-групповом произнесении.

Истинно философское постижение идеи Революции в «Поэме…» состоит в частности в том, что новая Русь поднимается как бы из самых глубин природы, словно зарождаясь во всеобщей жизненной материи (II, V и VI части), затем конкретно-исторически раскрывается в VII и VIII частях, а в финале вновь возносится к высотам великих мятежей, понимаемых как вечная стихия.

В VII и VIII частях в двух гранях представлено грозное вторжение молодых, восходящих сил в реально-объективное бытие начала XX века и их могучее утверждение.

Смысл VII части («1919 год») – новый мир, рождающийся в чреве неизбежных бедствий и пепелищ. Поток бунтарски-экспансивной народной силы запечатлён здесь бушующим язычески шумно, диковато, угрожающе.

Иной образный поворот даёт VIII часть («Крестьянские ребята»): праздничное буйство народной энергии, ступающей с размашистой удалью и боевитой весёлостью (открытое, «зычное» интонирование в ритмах частушечного выплясывания на пёстром, нарядно-ярмарочном бурлении оркестровой педали).

В музыке этих контрастных частей можно почувствовать авторский подтекст, подтекст воссоздаваемого исторического катаклизма, о последствиях которого для себя композитор с болью говорил: *«В девятнадцатом году половина нашего рода сгинула в Гражданской войне. Брат отца и брат матери погибли на стороне белых, а отец – на стороне красных, и я остался сиротой».*

* * *

Ситуация слома времён инкрустирована в главенствующую по объёму и значимости сферу извечно-национального, непреходящего, которая не ограничивается половиной всего объёма оратории и простирает своё влияние на отмеченные выше образные линии, дополняя их конкретность большей или меньшей по интенсивности вневременно́й окраской, внося в их содержание дух нетленной идеи сосуществования двух неразрывных начал – старости, отмирания и молодости, обновления.

Так, в I части дано не только воплощение образа уходящей Руси, но и нечто неизбывное в национальном характере: истово-элегическая заунывность, своеобразная эпическая меланхолия. В III-ей то же настроение обрисовано в соединении с пейзажными ассоциациями, отражая ещё одну своеобычную черту русской натуры – глубоко меланхоличное ощущение Родины, тоскливо-щемящее чувство любви к отчему краю.

Вечностные акценты хорошо ощутимы и в сфере восходящей Руси. В VII части пафос всеобщих катастроф воссоздаётся с непреложностью закономерности объективно необходимых, периодически повторяющихся явлений исторического перелома, поэтому их воплощение осуществляется не в

искажённо-экспрессионистском, а в величаво-эпическом тонусе. При этом вневременно́е звучание обеспечивается стилевым синтезом варваристски-языческих и отчётливо современных элементов.

В следующей части разбитной частушечный поток парадоксальным образом опирается на архаичную интонационную основу, что и этой музыкальной картине придаёт характер надвременно́го социального празднества.

Наконец, вечностное начало в обеих конкретно-исторических образных сферах проявляется в заметной объективистской тенденции, которая реализуется и благодаря фольклорной насыщенности музыкальной лексики, и за счёт безраздельного господства эпического, всенародного, общезначимого.

В наибольшей степени объективистский тонус, как одно из средств воплощения нескончаемости и незыблемости сущностных жизненных явлений, характерен для главенствующей сферы, которая раскрывается в двух мирных картинах (IV часть и V-я, объединённая с VI частью) и в двух воинственных фресках (II, X).

В IV части («Молотьба») воспроизводится процесс вечного труда, предстающий благодаря обобщающее-идеальным формам скорее в виде обряда созидательной жизнедеятельности вообще. Вечностный колорит этого действа основывается на модернизированной былинности, которая находит выражение и в замедленном, степенно-неспешном темпоритме, и в грузном, тяжеловесном интонировании (наиболее последовательно в «трудовых» движениях звукоизобразительных *ostinati* оркестровой партии), и в разнообразно претворённой архаизированной ладовости (гексахорд гармонического мажора и пентатоника с характерной её трактовкой в «языческом» плане).

Идеальность состоит также в воплощении этого эпического обряда как празднества могучих деятельных усилий, что сказывается не только в общем бодром, радостном тоне, но и в открытых гимнически-колокольных звучаниях (особенно ярко в ц.37).

Автор очень точен, «не отыскав» разных названий и «неудобно» обозначив V и VI части одинаковым образом («Ночь под Ивана Купала»), чем подчеркнул неразрывность воссоздаваемого явления – таинство зарождения жизни в лоне животворящей природы.

В V части начало этого извечного обряда обрисовано в характере неизъяснимо загадочного действа, волнующего своей заповедной сокровенностью. Волшебно-таинственный колорит достигается не только благодаря особой фактурно-тембровой атмосфере (мерцающе-приглушённые движения оркестровых голосов), но и введением ладогармонической расплывчатости (полифункциональное равновесие *c–As*).

Многое здесь, и прежде всего контраст тихих закличек сопрано и громких призывных заклинаний хорового *tutti*, восходит к стихии языческих культов и верований, что подкрепляется элементарностью интонационного фонда и господством пантеистических ощущений (эта сторона со всей отчётливостью представлена в репликах гобоя, напоминающих «гуканья» лесной птицы).

Следующая часть завершает обряд таинства зарождения жизни. Здесь объективистски-эпический просветлённый колорит совершенно свободного говорного сказывания возникает благодаря тому, что изливается оно в нейтрализованных ритме и ладовости.

Подобно тому как участие тенора обнажает в сфере старой Руси скорбно-страдальческую направленность, теперь звучание *solo* в ласковой, трогательно-бережной оркестровой среде призвано подчеркнуть особую нежность и хрупкость нарождающихся побегов юной жизни. Экстатическая вспышка всей фактуры в конце части своей восторженно-ликующей гимничностью венчает утверждение одной из вечных истин бытия.

* * *

Если V–VI части, составляющие поэтический центр оратории, рисуют в подсознательно-фантастическом ключе слияние с природой и рождение из неё человеческого, то II-я («Поёт зима») служит в концепции своего рода пантеистическим импульсом-первоначалом.

Это воплощение новых жизненных токов, восходящих в природной стихии раньше их проявления в «человечьем» виде, это обновление бытия, идущее из глубин первородной материи и устремлённое в перспективу *(«Плывут в страну далёкую седые облака…»)*.

В основном разделе рисуется властный, неудержимый «экспансионизм» кряжистой, молодой, безграничной силы. Её контур складывается из могучих, укрупнённо-титанических призывов-кличей монолита мужских голосов и мощных гимнических ответов-утверждений женского хора.

Этот исполинский рельеф, врезанный в непрерывное бурление клокочущего фона, передаёт атмосферу героического порыва и разлома колоссальных природных материй – атмосферу, в которой присутствует ощущение неизбежности, неумолимости (наиболее отчётливо в оркестровой интерлюдии, где возникает впечатление неудержимо обрушивающегося обвала грандиозной стихии).

Ведущая образность данной части оттеняется характером двух контрастных эпизодов. Первый из них – середина основного раздела (с ц.12) с изобразительными чертами («чириканье», восходящее к птичьим сценам «Снегурочки» Римского-Корсакова), которые усугубляют настроение жалостливости и сиротливости. Здесь словно бы рисуются в метафорической форме «жертвы» могучего потока, всё сметающего на своём пути.

Второй эпизод – кода, основанная на коренном преобразовании исходного материала в тёплые и мягкие линии распева альтов, в радужно-лучезарные краски, возникающие в завораживающих фигурациях оркестровой фактуры и в сказочной темброво-гармонической колористике, венчаемой в конце «набухающим» полиаккордом. Благодаря введению этого образного штриха не только передаётся сопоставление двух изначально сопутствующих друг другу природных начал (суровое, мужественное, напористое и нежное,

женственное, баюкающее), но и осуществляется поэтическое воплощение упоительно-манящей мечты-весны, рождающейся в бушевании вьюги.

И, говоря в целом, можно только присоединиться к сказанному автором первой монографии о композиторе: *«Значительность и размах образов, созданных Свиридовым во II части, не позволяет принять её за обычный пейзаж… Услышать можно нечто большее: мысль о могучих, богатырских силах, что таятся в русском народе, и мечту о лучших, светлых днях, которые должны наступить после гроз и бурь»* [115, *110*].

X часть («Небо – как колокол») становится финальной прежде всего потому, что в ней пафос надвременны́х категорий доводится до предела. Здесь раскрывается для данной концепции последняя из вечных истин – нескончаемость, безграничность и нетленность жизни.

Осуществляется это утверждение в характере гимна-славления колоссальной мощи, безмерно титанического, поистине планетарного размаха, в чём композитор отталкивался от несравненной поэтической метафоры есенинского стиха, придавая происходящему в России всечеловеческую значимость.

***Небо** – как колокол.*
***Месяц** – язык.*
*Мать моя – **Родина.***
Я – большевик.

Воплощению космической грандиозности служит гиперболизированная величественность очертаний с сопутствующей заторможённостью движения и монументальнейшей пышностью подчёркнуто декоративной фактуры.

Ощущение действа, происходящего как бы вне времени, усиливается благодаря своеобразной нейтрализации лада: центральный *As* дополняется звучанием минорных трезвучий снизу *(f)* и сверху *(c)*, и на этой единой для части полифункциональной основе возглашается нескончаемо-вечный, колокольный перезвон всего мироздания.

Лапидарные фразы хора звучат как заклятия-заклинания (такому впечатлению способствует остинатность произнесения, так как все фразы – не более чем варианты исходного оборота). В его интонировании, как и в общей грозовой набатности звучания, явственно прослушивается некая пронзительная нота, определяющая внутреннюю жертвенность происходящего. Тем самым подтверждается диалектика неотвратимого приношения Жизни на алтарь Вечности – приношения, осуществляемого в ходе бесконечного круговорота старого и нового, уходящего и восходящего потоков бытия.

На склоне лет, в 1991 году, Свиридов сформулировал своё понимание финала «Поэмы…» следующим образом: *«Это громадный вселенский колокольный звон, всемирный бла́говест, это бессмертие… Это преображение, вознесение России и вознесение поэта, бессмертие человеческого творче-*

ства. Что сохраняется от жизни, от истории? Сохраняется искусство. Оно концентрирует в себе духовную сущность огромных событий, в которых принимают участие массы людей».

* * *

С интонационно-стилевой точки зрения звуковой строй «Поэмы…» разработан в преобладающе крестьянском наклонении (относительное его вуалирование наблюдается в некоторых «вечных» частях, особенно в X-й).

Такой склад устанавливается с I части – индивидуально, характерно посвиридовски преломленная народная интонационность в современной опоэтизированной передаче, начиная с более общих примет (связи с протяжной песенностью, натурально-ладовая система) и кончая более частными элементами (к примеру, мастерское сопряжение *solo* и мужского хора, имитирующее черты крестьянского вокально-хорового музицирования на родном приволье).

Музыка II и VII частей восходит к молодецкой песне, VIII-й – к крестьянской частушечности. Для воплощения процесса жизнедеятельности в IV части избрано именно деревенское действо («Молотьба»), и ритмоинтонационный фонд базируется здесь на давней традиции сельских трудовых песен с характерной для них угловатостью.

Отмеченное наклонение невозможно объяснить только складом есенинского стиха или некоторыми музыкальными предпочтениями композитора. Основная причина состоит в стремлении приблизить дух повествования к земле, природе, пантеистически соединить его с вечными закономерностями движения первородной жизненной материи.

В состав этой материи широко включается разного рода звонность как неизменный спутник-символ российского национального бытия. Колокола и колокольцы вызванивают практически на всём протяжении оратории – и хрустально-серебряные, и погребальные, и набатные, и торжествующие.

Но в музыке «Поэмы…» при всей значимости извечно-исконного явственно просматриваются и проекции на актуальную социально-историческую ситуацию России середины 1950-х годов. Для соответствующих аллюзий на революционные веяния начала века были достаточные основания. В приближении к финишу «сталинской эпохи» возникло расслоение психологических установок и типов мировосприятия. В оратории Свиридова это получило художественное выражение через поляризацию двух образных сфер.

Первая из них связана с настроениями «слабости», глубокой меланхолии, наболевшей горечи, печали, тоскливости, скорби – за всем этим в конечном счёте стояла былая скованность, закрепощённость и приниженность человека времён тоталитаризма. Характерное для этой лироэпики состояние подавленности осложняется и обостряется тем, что за прошедшие десятилетия Советской власти были в корне подорваны основы векового крестьянского уклада.

Явью становилось то, о чём пророчествовал *«последний поэт **деревни**»*: *«Скоро явится **железный** гость».* Именно это прежде всего имел в виду композитор, когда избирал в качестве эпиграфа к «Поэме…» строки из есенинских «Стансов».

… более всего
Любовь к родному краю
Меня томила,
Мучила и жгла…

«Мучила и жгла» боль за безвозвратно уходящее в исконно аграрной стране, за исчезающие крупицы драгоценной патриархальности, которые ещё гнездились в памяти россиянина. К этому примешивалось и ощущение горемычной Руси-страдалицы, безысходной в своей вечной юдоли, обречённой на неустроенность и невзгоды.

Из сказанного можно заключить, что Георгий Свиридов написал своё ностальгическое «Прощание с Матёрой» много раньше Валентина Распутина, первым прикоснувшись к той теме, которая скорее стала главной для так называемых писателей-деревенщиков.

Вторая образная сфера, как она может быть истолкована с точки зрения перекличек с событиями начала XX столетия – это и есть героико-драматический эпос. В «Поэме…» он нацелен на всемерное утверждение «сильного», мужественного, могучего в народе и человеке.

Если довериться художественному ви́дению композитора, неисчислимое людское множество вставало в мощном развороте энергии, с исполинским размахом, исполненное оптимизма и воодушевления (надо признать, что и в действительности тот этап был кульминационным в социальной истории Советского Союза).

Гордый, раскрепощённый человеческий дух, устремлённый вперёд, вдаль и ввысь, способный к грандиозным дерзаниям и готовый для их осуществления пройти через горнило суровых испытаний и драматических преодолений – вот на что был нацелен конечный пафос свиридовского творения.

Движение обеих драматургических линий направлено к кульминациям в двух последних частях: одна из них (лироэпика) знаменует катастрофу, другая (героико-драматический эпос) решена как апофеоз. При этом знаменательно, что в целом композиция остаётся разомкнутой – в финале звучание как бы прерывается.

Годом позже аналогичным образом поступит в конце своей Одиннадцатой симфонии («1905 год») Д.Шостакович. Таким образом, эти два выдающихся образца героико-драматического эпоса середины 1950-х годов содержали злободневную констатацию: борьба за высвобождение человеческих душ ещё продолжается.

Что касается Георгия Свиридова, то, помимо «Поэмы памяти Сергея Есенина», он неоднократно обращался к стихам поэта, в том числе написан-

ным в революционные годы – как до неё (вокально-симфоническая фреска «Братья-люди!», 1955), так и после неё (кантата «Светлый гость», 1965–1975).

* * *

И появившаяся три года спустя **«Патетическая оратория»** (1959) может, на первый взгляд, произвести впечатление открыто демократического в своей простоте и доступности музыкального полотна. Но и здесь в полной мере сказалась способность Свиридова к самому широкому охвату и глубинному художественному исследованию избранной темы.

Однако поэтико-философское осмысление Революции сложилось в «Патетической оратории» во многом иначе, чем в «Поэме памяти Сергея Есенина». Если в «Поэме» сделан весьма сильный акцент на образе уходящей Руси, то в «Патетической» он практически целиком перемещается в сферу обновляющейся России (только II часть с определёнными оговорками может быть отнесена к линии старого мира). Каждая из семи фресок последовательно раскрывает один из завершающих этапов Революции и первых лет Советской власти.

И автор всемерно подчёркивает актуальность концепции, её устремлённость в будущее страны сугубо «индустриальным» строем общего интонирования – опять-таки в коренном отличии от «Поэмы памяти Сергея Есенина», где не только вечностная направленность, но в определённой мере и ретроспективный угол зрения определяли большую значимость «аграрного» элемента.

Кроме того, общая ситуация эпохального разлома в «Патетической оратории» неизмеримо активнее дополняется линией Поэта, сублимирующего в себе наиболее яркие личностные качества. И вновь, в сравнении с «Поэмой…», Поэт здесь не печальный певец уходящей Руси, а страстный глашатай нового, революционный трибун, увлекающий в своём дерзновенном порыве народные массы.

Наконец, раскрытие идеи Революции осуществляется в «Патетической» в совершенно иных образных ракурсах, которые можно определить как действенно-ораторская сфера, медитативная линия и величальное начало. Причём, облик этой оратории формирует доминирующая опора на различные аспекты действенно-ораторской сферы, которая активно воздействует на медитативную линию и величальный слой, что обеспечивает диалектику гибкого взаимодействия воссозданных в оратории образов и состояний.

Эта диалектичность внутренне присуща и ведущей образной сфере, отражаясь в непрерывном переплетении действенного и ораторского проявлений. В I части («Марш») она начинается, казалось бы, с формального, но очень важного для стиля Свиридова момента – свободной и оригинальной трактовки формы.

Трёхчастная с кодой оказывается в то же время строфической, «запевно-припевной» – так в неразрывности соединяются академическое и демо-

кратическое. Функционально это выглядит следующим образом: первый «запев» – экспозиция, первый «припев» – середина, второй «запев» – реприза, второй «припев» (в сильном сокращении) – кода.

В «запевах» солирующий бас определяется в роли трибуна, и ораторское начало с первых же тактов выявляется с исключительной мощью. Истинно революционный темперамент страстных, открыто публицистических обращений состоит не только в обнажённо-мятежном духе вызова, не только в гиперболизированно-укрупнённой призывной декламационности и героическом титанизме, но и в особом строе оптимистического драматизма, когда колоссальное напряжение жизненного преодоления, могучий богатырский разворот социального разлома соседствует с абсолютной уверенностью в исходе борьбы.

Такой синтез обеспечивается главенством мажорной окраски, но в мажор непрерывно внедряются гроздья малых секунд, а фундамент грузных, гулко «ухающих» оркестровых басов базируется на тритоновости.

«Припевы» трактуются как действие, возникающее в ответ на призыв «запевов». Голос масс, монолитная воля бойцов Революции зафиксированы здесь средствами хоровой песни.

Чеканные, рубленые, плакатно-выпрямленные интонации (суровый, мужественный дух революционной пролетарской песенности дополнительно усилен здесь колоссальной мощью попевочной элементарности), тяжёлые, «стальные» маршевые ритмы (буквально впечатывают неодолимую поступь масс), суровая строгость «ощетинившихся» гармоний, массированное оркестрово-хоровое *tutti* – всё это осязаемо рисует грозное шествие сомкнутых повстанческих колонн, их грандиозное неумолимо-наступательное движение.

Помимо того что ораторское и действенное начала выступают в сопряжении на уровне этой части в целом, они вступают в диалектическое взаимодействие между собой и самым непосредственным образом. На песенно-маршевый строй «припевов» активно воздействует агитационно-речевая декламационность «запевов». В свою очередь, во втором «запеве» происходит сращивание ораторской призывности с маршевой ритмикой, так что он воспринимается как прямое продолжение первого «припева».

Кроме того, в этом эпизоде к солисту присоединяется хор, благодаря чему своей кульминации достигает выражение горделивого бунтарства, мятежного вызова изжившему себя жизненному укладу, а также удаётся создать впечатление слияния трибуна и масс в едином революционном порыве дерзости и энтузиазма грандиозных исторических свершений.

Наконец, ещё одним фактором в создании ощущения полноты и множественности образа выступает взаимодействие вокально-хорового массива и оркестровой партии. Будучи мощным фундаментом разворачивающегося героического действа, оркестр к тому же открывает второй «запев» (вместо голоса, подхватывая его декламацию, что образует своеобразнейший оркестровый речитатив) и полностью берёт на себя итоговую функцию, воспроизводя второй «припев» – эти могучие туттийные эпизоды становятся важней-

шими моментами в предельном звуковом наполнении нарастающей динамической волны.

* * *

I часть выступает в качестве своего рода программы оратории, экспозиции её героической сферы, соединяющей в себе ораторское и действенное начала. В других частях диалектика их взаимодействия раскрывается в иных ракурсах.

Так, во II части («Рассказ о бегстве Врангеля») меняется метод воплощения, непосредственное действие (как это было в I части) переходит в повествование о действии. Это именно рассказ – отсюда и свобода структурного развёртывания, и практически безраздельное господство открытой декламационности в вокальной строке. Ораторское начало преобразуется здесь в повествовательность, которая нераздельно сливается с действенностью, а в остальном сохраняются основные константы ведущей образной сферы: патетическое интонирование поэта-трибуна и напряжённый динамизм жизненной борьбы.

Но, кроме того, во II части включается и более существенный фактор – сопряжение сил действия и контрдействия. И опять-таки происходит это не только на уровне крупного масштаба (II часть выступает в окружении частей, раскрывающих силы действия), но и внутри самой части, что реализуется в основном путём сопоставления двух стилевых планов.

Первый – обряд отпевания, стилизованный в характере «ветхозаветной» панихиды, причём имитация архаично-православной заупокойной молитвы интонационно и акустически выполнена таким образом, что создаётся впечатление не столько звучания, идущего из-под сводов храма, сколько голосов, как бы доносящихся «с того света».

План прямо противоположный выражен в двух гранях: с одной стороны, победно-лучезарные фанфары несомненно позитивного и именно красноармейского склада (ц.11, *«Наши наседали»*), с другой – играющее чрезвычайно важную роль насмешливое отношение рассказчика (в поэтическом выражении и в музыкальном интонировании), который набрасывает картину всеобщей паники в стане белогвардейцев с иронией, комедийным оттенком и карикатурными штрихами.

Диалектическое начало вносится здесь и в характеристику основного персонажа данной части. На смену шумной, почти буффонной пестроте первого раздела приходит предельная строгость, суровость до аскетизма, трагедийная направленность второго раздела, целиком сосредоточенного на одном образе – и это при сохранении таких объединяющих с первым разделом моментов, как продолжающийся сюжет, декламационно-повествовательный тон, близость гармонического колорита, реминисценция заупокойной молитвы.

Там, где рассказ переходит к личности генерала, сарказм и карикатурность уступают место глубокому психологизму. Врангель – белый, враг, но

он и русский, теряющий Родину. Поэтому композитор вслед за поэтом воссоздаёт здесь высокую человеческую драму и при всей сдержанности повествования находит возможности внести в него проникновенную ноту, выявить авторское сопереживание.

Затаённый трагизм происходящего (гнетущая тишина с глухими, еле слышными «шагами» низких струнных) только единожды взрывается патетическим всплеском, в котором обнажается смертельная тоска по уходящей Отчизне, пронзительный крик души, катастрофа личности. Так складывается сложная, необычайно достоверная картина со своим обликом, своей экспрессией, своим изобразительным рядом.

* * *

Действенно-ораторская сфера, раскрытая в двух первых частях в конфликтно-драматическом плане, в последующем развёртывании оратории воплощается уже не самостоятельно, а в различных сопряжениях с медитативной линией (IV и VI части) и величальным слоем (III, V и VII части).

В IV части («Наша земля») встречаем ещё одно по-свиридовски оригинальное истолкование строфической формы. Каждая из строф открывается своего рода оркестровым «припевом», в котором сконденсировано музыкально-поэтическое ощущение Родины – необычайно чистое и возвышенное. Это ощущение возникает на основе превосходно воссозданной пейзажности. Композитор обращается здесь к своеобразно трактованной импрессионистичности: окружающее видится как бы сквозь трепет земных испарений, в дымке вибрирующего воздуха.

За этим чудесным русским пленэром встаёт нежный и хрупкий образ восторженной души, сливающейся в мечтательном упоении с отчим краем. В лучезарно-идеальное звучание инструментального ритурнеля привносится вместе с тем и оттенок высокой, эпически просветлённой печали, что сообщает настроению нечто извечно русское, национально неповторимое.

В «запевах» баса *solo* раздумье о Родине звучит как признание в любви, изливаемое в особом ракурсе – с сурово-грубоватой ласковостью, причём в этот угловато-нежный напев соответствующую поправку вносят мечтательно-лучезарные блики оркестра и волшебно-экзотическое звучание вибрафона, ведущего оркестровую тему Родины. Такой ракурс во многом определяется воздействием на «запевы» действенно-ораторской сферы.

В первой строфе оно проявляется завуалированно – в виде говорного пения, идущего от непосредственного воспроизведения речевого интонирования. Во второй строфе это воздействие становится открытым – с вспышкой тревожно-драматического эпизода-дополнения на грузных и жёстких маршевых ритмах *(«Где с пулей встань, с винтовкой ложись…»)*.

Столь неожиданное завершение части обрисовкой напряжённого, «вздыбленного» лика защитника перерождённой страны в сопоставлении с хрупкой нежностью начального образа ярко подчёркивает характерные для

человека революционной эпохи резкие переключения в психологическом состоянии.

В VI части («Разговор с товарищем Лениным») воздействие действенно-ораторской сферы ограничивается только второй стороной (ораторской). Этот *quasi*-диалог (с *«портретом на стене»*) оказывается на деле монологом-размышлением о судьбах Революции и время от времени переходит в пламенно-публицистическое ораторское обращение.

VI часть становится кульминацией раздумий героя оратории, и медитативность обретает здесь подлинно философское звучание. Эта страница творчества композитора тем драгоценнее, что при несомненно философской природе своего дарования Свиридов очень редко обращался к открыто философскому типу высказывания.

Примечательно, что данная часть в интонационном отношении прямо отталкивается от тематизма IV части (ср. начальные обороты оркестрового ритурнеля и вокальной строфы IV части с попевочным ядром VI-й), но материал этот преображается коренным образом. Здесь музыка передаёт высокое интеллектуальное напряжение и зримо воспроизводит медлительно-плавное развёртывание мыслительного процесса, проходящее три большие фазы-волны.

Оркестровое вступление к первой из них определяет тип, склад и тонус высказывания, которые останутся неизменными на протяжении всей части. Скорбная выразительность тяжёлых задержаний на интонациях вздоха-стона, тягучие, заторможённые линии струнных, «устало» ползущие в вязком нижнем регистре, обильная хроматизация этих линий, приводящая к почти атональной расплывчатости, подчёркнуто омрачённая бемольная сфера, сумрачно-напряжённые гармонические последования с выделением «аккордов оцепенения» (увеличенные трезвучия) – всё вместе взятое превосходно передаёт атмосферу трудного, предельно сосредоточенного, почти мучительного интеллектуального поиска, рефлексирующих блужданий разума в тенётах томительной тишины.

Бас *solo*, опираясь на движение этой оркестровой фактуры, подхватывает и развивает скорбно-медлительный разворот философско-аналитического процесса в том же волнообразном раскручивании распетой речитации, вздымающейся с каждым витком выше и напряжённей.

На второй фазе-волне (с ц.50) в соответствии со смысловым поворотом в тексте (о теневых явлениях, сопутствующих строительству новой жизни) в общем для всей части сумрачно-проблемном строе усиливается печать тягостности.

Происшедший спад компенсируется активным подъёмом настроения на третьей фазе-волне (с ц.54, констатации главного – свершений страны). На высшей точке этого постепенно «оживающего» состояния вспыхивает словореплика хорового *tutti «Ленин!»*, которая слепящим лучом солнца, светочем надежды озаряет сумрак и тягостность предшествующих медитаций.

Впечатляющая сила данного момента определяется абсолютной неожиданностью вторжения хора – только единожды, без всякой подготовки, сразу же в высшем регистре и на *ff* (свидетельство полной свободы художественного мышления). Значимость кульминационного пункта тем ощутимее, что в этой наиболее проблемной, углублённо философской и усложнённо психологической из всех частей оратории устанавливается равновесие «отрицательных эмоций» и веры в победу позитивных начал. И при всей исключительной напряжённости состояния, при всей обременённости сомнениями и колебаниями, эта философская поэма воспринимается как монолог мужества, поддерживая тем самым героическую настроенность произведения в целом.

* * *

Третий, величально-гимнический план произведения также выступает в постоянном переплетении с действенно-ораторской сферой. Действенное начало наиболее активно проецируется на V часть («Город-сад»). Интонационно-гармонический фонд ведущей темы этой части очень близок к тематизму «припевов» I части. Но как всё переосмыслено! Там – глобальный разворот социального противоборства, экспансивно-вздыбленный марш Революции, устанавливающей новый жизненный строй. Здесь – суетный бег трудовых будней, мельтешение дней в их повторяющейся череде, почти обычная людская работа.

Сознательная «приземлённость» образа подчёркнута и введением вместо патетической укрупнённости произнесений солирующего баса «частого», дробного по ритму и «обыденного» по интонации «говорка» меццо-сопрано (этот голос использован только в одной части из семи – ещё один факт художественной свободы автора).

Большое изобразительно-выразительное значение приобретает оркестровый ритурнель, в звукописном ряду которого осязаемо предстаёт атмосфера первых социалистических строек, где будни переплетались с невзгодами и тревогами (переданное в музыке ощущение затаённых ожиданий и насторожённых вслушиваний).

Однако цель этой созидательной жизнедеятельности, высокая идея, поддерживающая тружеников нового типа, настолько значима, что постепенное раскручивание энергетического потока, общее фактурно-динамическое нарастание, передающее дух одержимости и энтузиазма, приводит в конце каждого из двух разделов, составляющих данную часть, к прорывам из настоящего, прозаического в будущее, несказанно желанное.

Первый такой прорыв возникает в форме могуче-патетического взлёта к гимну-славлению, который интонируется звонко, с горячей верой, наполнен героикой мужественно-суровых преодолений. Второй, завершающий прорыв-кода звучит как всенародная грёза: величание грядущего ведётся в идеально-лучезарных тонах, с каким-то особым, баюкающим лиризмом (ц.45 – длительная фиксация оборота $do_2 – la_1$). Так, в ярко контрастных сопостав-

лениях воссоздаются будни и романтические мечтания первых лет социалистического строительства.

В отличие от действенной V части, в III и VII частях наиболее ощутимо влияние ораторского начала. В III части («Героям Перекопской битвы»), соединяясь с величальностью, оно формирует своеобразный вид здравицы в честь Красной Армии. Три строфы этого музыкального монумента – не только три различные варианта, но и три взаимодополняющие вариации единого музыкально-поэтического образа. Множественная образная наполненность экспозиционной строфы даёт, по существу, весь спектр смысловых граней данной части.

С одной стороны, это суровость, сдержанность, мужественность тона: в духе красноармейских песен, преобладающая опора на партию мужского хора, а также особый величаво-размашистый склад интонирования, создающий впечатление «орлиного пения», необычайная широта и «просторность» напева, всенародность проявления (запев мужской группы подхватывается всем хором), что дополняется краской звонкой победности (блестящие фанфарные реплики высокой меди).

С другой стороны, это внутренний лиризм, задушевная теплота и нежность, идущая от лироэпической песенности, приволье плавного распева, отмеченное даже графически – размером 3/2. Так рождается могучий и в то же время глубоко проникновенный гимн в честь свершивших воинский подвиг.

Вторая строфа развивает сурово-мужественную сторону исходного образа, преобразуя гимничность в эпитафию памяти жертв Революции. Подчёркнуто сдержанное повествование лишено и тени слезливости, надрыва. Реквиемный склад формируется в основном благодаря величаво-скорбному *ostinato* оркестровых басов.

В третьей строфе акцентируется состояние радостного ликования, которое находит своё выражение и в привносимой теперь лучезарности тона (фанфарные восклицания оркестра, кадансовая цепочка *H – As – C*), и в характере всеобщего воодушевления (взволнованный триольный ритм фактуры, хоровое скандирование *«Слава!»* в конце), и в ощущении беспредельной широты пространства, в котором льётся песнь всенародного восхваления.

Если в III части ораторское начало проступало сквозь величальность незримо, завуалированно, то в финале («Солнце и поэт») оно проявляет себя в открытых и действенных формах. Аркой к I части здесь вновь в полный рост поднимается величественная фигура Поэта, трибуна-глашатая, обращающегося к миру с ораторской речью, основанной на необычайно весомых, широких и могучих интонациях. Эта символико-образная перекличка дополняется интонационно-тематическими связями (ср., например, с материалом финала фанфарно-звонные обороты ц.2 в I части).

Эпилоговая функция VII части состоит и в том, что здесь в равной пропорции соединяется всё характерное для оратории:

– повествовательность, пронизывающая начальные разделы (до ц.63);

– медитативность с соответствующим некоторым омрачением тона, что усиливает настроение сосредоточенности (в эпизоде с ц.57 с характерным сдвигом в параллельный минор);

– проникновенный лиризм (см. *solo* баса с ц.64) и героическая действенность, выраженная в форме активного ораторского призыва.

И предстают эти грани под эгидой величальности, которая по классической традиции финалов обобщающих художественных концепций выливается в радостное празднество всенародного жизнеутверждения.

Отмеченные выше фрагменты раздумчиво-повествовательного отстранения-спада и индивидуально-ораторского клича солирующего баса становятся эпизодами свободно выстроенной рондальной формы. Трижды возвращающийся тематизм рефренов преподносит каждый раз новые грани основного состояния со всё более активной динамизацией исходного материала.

В рефрене-экспозиции славление ещё только намечено в кличах-тезисах, так что первая строфа воспринимается как провозглашение-прелюдирование к празднеству.

В следующем рефрене (с ц.59), наиболее развёрнутом по объёму, постепенное нарастание радостного возбуждения, подчёркнутое двукратным ускорением темпа, приводит в оркестровом апофеозе к первой кульминации – громогласной, основанной на необычайно блестящих, открыто плакатных тембровых красках и нарядно-шумных гармониях (к примеру, перед ц.63 тонический квартсекстаккорд *C-dur* интонируется на *fff* с внедрением миксолидийской терции *si*♭ – *re*). Этот фрагмент становится кульминацией праздничной настроенности финала.

Наконец, рефрен-кода (с 4 т. до ц.66), максимально обогащённый призывно-ораторскими оборотами из музыки второго эпизода, даёт предельное выражение восторженно-ликующей и вместе с тем могуче-утвердительной гимничности, составляя высшую и завершающую кульминацию произведения.

Если утверждение этой гимничности в финале возложено в основном на вокально-хоровой массив, то ощущение праздничности передаётся главным образом средствами оркестровой партии (напомним отмеченную выше первую кульминацию в заключении второго рефрена). И действительно, праздничность воплощается на основе чисто инструментальной стихии колокольности. В непрерывных *ostinati* нисходящих пентатонных трихордов соединяется исконно русский дух звонности и небывало мощный размах пореволюционному экстатичного всенародного ликования.

* * *

Есть произведения искусства, которые отражают самое главное и существенное для своего исторического периода. В них как в призме сходятся важнейшие проблемы, узловые темы времени и они концентрированно, всеохватно разрешаются. К числу таких обобщающе-концентрирующих концеп-

ций музыкального искусства второй половины 1950-х годов, несомненно, принадлежит и «Патетическая оратория» Свиридова.

Обобщающе-синтезирующие функции сказываются здесь на любом уровне как языковых средств, так и идейно-содержательной стороны. Если коснуться лексики этого произведения, то окажется, что оно выстроено на всевозможных типах интонационно-жанрового синтеза. В крупном плане это начинается с представленного здесь многообразия жанровых решений: песенные формы, хоровые фрески, монологи, музыкальные картины, театрализованные сцены, в том числе ассимилирующие черты мистерии и массового революционного действа (так что естественными были осуществлённые в ряде театров страны постановки «Патетической оратории»).

Далее. В обилии представленная в одних частях речитация различных видов компенсируется в других необъятно широким и привольным мелосом (порой такое происходит и в рамках одной части – к примеру, в IV-й). Художественные открытия в ряде частей совершаются на основе поразительно органичного соединения далёких слоёв интонационности.

Один из таких образцов встречаем в III части, где величавая эпико-историческая песенность (типа «Песни о Ермаке») выступает в неразрывном сопряжении с «сердечной» слободской (наподобие песни «Когда я на почте служил ямщиком» – в свою очередь, сближенной с характером таких напевов, как «Славное море, священный Байкал»).

Другой яркий пример находим в VI части, где благодаря соединению ораторски-гимнических оборотов с романсными попевками социальному высказыванию придаётся особая задушевность, и философская медитация звучит почти интимно.

Сложные и необычайно интересные процессы наблюдаются в сфере структурного синтезирования, которое является важнейшим компонентом мышления в творчестве Свиридова вообще, в немалой степени определяя самобытность его стиля.

Как всегда, главенствующее место занимают различными путями динамизируемые строфические формы (I, IV и V части) и разного рода свободные структуры, складывающиеся на основе либо сюжетной повествовательности (как во II части), либо вариантного развёртывания – строфического в III части и по типу прорастания из исходной ключевой фразы в VI-й.

И если всего единожды композитор и использует «академическую» форму (упоминавшаяся рондальность в финале), то подвергает её такой деятельной трансформации, что она начисто теряет свои привычные очертания.

* * *

Наконец, уместно говорить и о важном для стиля Свиридова соединении традиционности и новаторства. С одной стороны, прочная опора на высокие традиции русской музыки, опосредованные и непосредственные связи с народным песнетворчеством, глубинно классический дух отдельных обра-

зов и концепции в целом. А с другой – смелое новаторство, связанное с новизной темы и её самобытного воплощения в стихах Маяковского.

Это новаторство, пожалуй, ярче всего выявилось в различных актах свойственной мышлению композитора художественной свободы. О двух из них уже говорилось (введение солирующего женского голоса всего в одной части из семи и вторжение единичной реплики хора на кульминации VI части). Присоединим к сказанному следующее.

Отмеченная выше нестандартность структуры дополняется тональной разомкнутостью ряда частей (к примеру, в III-й *G–e–E–C*, в V-й *fis–cis–D–d–D*). Подобная «неупорядоченность» заметна во всём.

Допустим, в I части в партии баса находим полную раскованность, необычность интонирования со всевозможными комбинациями ритмов, неожиданными метрическими перебивами (первые же два такта – 4/4, 1/4), автономность его декламационной линии от оркестрового фона, а в самом фоне словно бы независимость оркестрового баса от верхних голосов, свобода напластований фактурно-гармонических слоёв (от напряжённейших начальных структур с уменьшённой октавой, тритоном, большой и малой секундами к лучезарно-ликующей звонности пентатонных кластеров перед ц.7).

Во всей этой лексической непредустановленности и непредвиденности любопытным образом преломился горделивый дух мятежно-угловатой вздыбленности и непокорности.

Отмеченные процессы в сфере языковых средств являются материальным отражением различных идейно-содержательных синтезов. Один из них – соединение отдельных тонких и проникновенных психологических страниц (во II, IV и VI частях) с открыто плакатными линиями и красками большинства эпизодов оратории, с её истинно патетической направленностью, которая раскрывается в заострённости и гиперболизированности художественного выражения, в огромной роли ораторско-публицистического начала, так отвечающего пламенно-страстной гражданственности.

Другое выражение синтезирующих тенденций состоит в широте и многомерности сюжетно-смыслового повествования: I часть – победный марш Революции; II-я и III-я – то, что у Маяковского зафиксировано в названии стихотворения *«Последняя страничка Гражданской войны»*; IV-я – суровое признание в любви к Родине, взросшей в горниле неслыханных испытаний; V-я – зарисовка одного из героических эпизодов первых лет социалистического строительства, VI-я – нелёгкое философское раздумье о судьбах Революции, о её дальнейшем пути и VII часть – солнечно-могучий гимн обновлённому миру.

Высший идейно-смысловой синтез «Патетической оратории» состоит в соединении предельных обобщений (I и VII части), локальных конкретизаций (II-я и V-я) и промежуточных, конкретно-обобщающих частей (III-я, IV-я и VI-я). В событийно-конкретизирующих частях (особенно во II-й) композитор настолько тяготеет к «журналистской» точности и непосредственности передачи происходящего, что это позволяет отнести их к документалистско-

му течению, которое развернётся в особое течение отечественной музыки начиная с 1960-х годов.

В промежуточных, конкретно-обобщающих частях музыкально-художественное воплощение гибко балансирует между локальным и вневременны́м. К примеру, в III части здравица Красной Армии и победившему народу несёт в себе достаточно отчётливый колорит эпохи Революции, идущий от связей с красноармейской песенностью. Вместе с тем опора на культуру старинных кантов и гимнов (в частности ясно ощутимы переклички с глинкинским «Славься») в соединении с особой торжественностью и лучезарностью превращает это величание в почти надвременной музыкальный памятник-оду славным подвигам русского народа.

Наибольший интерес с точки зрения определения черт обобщающей концепции представляют части, в которых Революция возносится на уровень вечных и всеобщих явлений. Характерно, что именно такими номерами Свиридов обрамляет монументальное повествование, создавая глобально-надвременны́е пролог и эпилог Революции. В «Марше» возникает ощущение вселенского разлома. Словно бы весь мир повергается в грандиозно-конфликтную оптимистическую катастрофу, в которой рождается победный шаг Революции. Ораторские кличи и утверждения Поэта – воззвание ко всей планете, в маршевых монолитах оркестрово-хоровой массы – поступь самой Истории.

Этот космизм подхватывается в празднестве финала (с особой силой в коде). Отталкиваясь от фантастической метафоры Маяковского, композитор выносит ликующее действо на необычайно широкие, поистине планетарные просторы и создаёт вневременной обряд славления Революции в масштабах всего человечества с вознесением её в запредельные миры.

И, наряду со столь ярко переданным пафосом веры в необходимость и силу Революции («*Патетическая* оратория»), было в выражении этой веры и нечто глубоко внутреннее (сохранявшееся, по крайней мере, у определённой части тогдашнего советского общества). Именно это подчёркивал композитор в одной из своих записей поздних лет: *«В “Патетической оратории” я хотел выразить сокровенное тех людей, кто воспринимал Революцию как истинное обновление мира. Маяковский был одним из таких людей, но я не имел в виду именно его, и герой моего сочинения – Поэт, личность собирательная, идеальная».*

* * *

С приведённой цитатой мы приблизились к последнему необходимому моменту, без рассмотрения которого невозможно до конца осмыслить художественную суть «Патетической».

Трудно представить, что произведение, ставшее одним из высших достижений отечественного музыкального искусства XX века, возникло «само по себе», сугубо «по соизволению» творческого гения Георгия Свиридова.

Тем более что это не лирический опус, а сочинение монументального жанра, принадлежащее сфере социума.

Оно изначально воспринималось как явление большого гражданственного искусства, получило широчайший резонанс и сразу же было удостоено высшей тогда награды – Ленинской премии. Следовательно, можно утверждать, что появление данной оратории во многом инспирировано соответствующими импульсами, исходящими извне, из актуального состояния страны тех лет, и Свиридов сумел отреагировать на них вдохновенно, как никто другой.

Актуализируя тему Революции в приложении к ситуации конца 1950-х годов, он мобилизовал все мыслимые ресурсы своего искусства, чтобы запечатлеть свойственные переживаемому историческому этапу исключительную мощь, грандиозный размах, титанизм дерзаний и созидательных устремлений.

Пафосу победоносных свершений сопутствовал дух раскрепощения: через образы прошлого могучая страна и могучий человек представали в свободном развороте своих сил, в сурово-мужественном, величественном облике. Громада великой державы, находящейся на высоком подъёме, в максимуме своих возможностей – вот что прежде всего стояло за этой музыкой.

Надо полагать, что за воссозданной композитором столь «звёздной» панорамой стояли определённые реалии. Действительно, в 1957 году произошёл запуск *первого* искусственного спутника Земли, в 1959-м – *первой* автоматической межпланетной станции, что предвещало состоявшийся в 1961-м *первый* в мире полёт человека в космос. И всё это *впервые* было осуществлено в нашей стране, которая обрела тогда статус сверхдержавы, поскольку вокруг неё сложилась чрезвычайно представительная мировая социалистическая система.

Добавим к этому следующие факты (любопытно их точное соответствие только что отмеченным датам): в 1957 году было заявлено о *«полной и окончательной победе социализма»* в СССР, а в 1959-м – о начале *«развёрнутого строительства коммунизма*», что подготовило принятие в 1961-м Программы КПСС, намечавшей построение коммунистического общества к 1980 году (тогдашний лидер торжественно возвещал: *«Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!»*).

Всё это порождало у многих ощущение всемогущества страны и иллюзию лучезарной исторической перспективы. То, что когда-то провозглашалось на заре Советской власти, и то, ради чего было пролито столько крови, казалось бы, наконец-то становилось явью.

Вот что вызвало дух исключительного воодушевления и, пожалуй, высшее своё художественное выражение это получило в «Патетической оратории», написанной на стихи «трибуна Революции» Владимира Маяковского. В призме событий начала века (поэтическая канва) здесь был воплощён могучий монолит Советского Союза конца 1950-х годов в его победоносной поступи.

* * *

Вскоре после завершения «Патетической оратории» композитор пишет кантату **«Песня о Ленине»** (1960, нередко фигурирует и под названием «Нет! Не верим!»), где предвещалось крушение того державного монолита, о котором только что говорилось.

По форме своей кантата представляет собой скромную с точки зрения масштабов композицию неконтрастного строения. И эта неконтрастность – один из факторов, придающих вокально-симфонической фреске впечатляющую цельность, определяющих её полную сосредоточенность на обрисовке состояния народа перед лицом всеобщей трагедии.

Характерно, что композитор изменил первую строку в использованном стихотворении В.Маяковского «Мы не верим» (*«Темью истемня **январский** день»* вместо *«Темью истемня **весенний** день»*), переместив этим смысл повествования с болезни Ленина (стихотворение написано в апреле 1923 года) на его смерть (январь 1924-го) и тем самым доводя до предела силу переживаемого.

Вслед за поэтом Свиридов утверждает здесь главное – мысль о необходимости полнейшего единства нации в критический момент истории. Ощущение монолитности обеспечивается использованием строго ограниченного круга средств: несколько характерно свиридовских декламационно-песенных попевок для горизонтали и аскетично-скупая палитра цепочки аккордов для вертикали (с акцентом на суровой патетике звучания различных видов двойной доминанты).

Партия солирующего баса ничем и никак не выделена в общем мелодическом потоке – это голос масс. Верхняя линия оркестра унисонной «тенью» следует за вокально-хоровой строкой, усиливая её, нижние его пласты густыми педалями и пульсирующими органными пунктами создают фундамент звукового потока.

Важная особенность кантаты состоит в соединении двух, казалось бы, противоположных состояний. С одной стороны – глубокая, безмерная скорбь без единого отклонения от этого всепоглощающего чувства (от начала до конца музыка пронизана тяжеловесно-мерным, фатально-надличным ритмом траурной поступи).

С другой стороны – при всём скорбном настрое и даже болевом ощущении сохраняется тонус мужественного стоицизма, и величаво-горестной патетике придан внутренний динамизм, мятежное противление, выраженные в сквозной линии гневно-протестующих кличей хора *«Нет! Не верим!»* и в ещё более заострённом скандировании этих лейтреплик оркестром (смысл: *«**Вечно** будет ленинское сердце // клокотать у Революции в груди»*).

В результате взаимодействия столь различных начал рождается своеобразнейший эмоциональный симбиоз: всенародное трагическое чувство, обжигающее пламенностью выражения, почти яростное в своём порыве, но в

то же время прочно закованное в сурово-эпический гранит «железной» революционной дисциплины.

Грандиозность запечатлённого здесь обряда погребения-клятвы и общая мощь звучания настолько исключительны, что жанровое обозначение («*Песня* о Ленине») воспринимается как сугубо символическое, объясняемое желанием автора подчеркнуть массовую природу происходящего. По сути же эта вокально-симфоническая миниатюра с полным правом может быть отнесена к ораториальному роду.

Сказанное подтверждается и тем фактом, что исходный замысел возник в процессе работы над «Патетической ораторией» – то первоначально была предполагавшаяся VI часть (впоследствии её заменил «Разговор с товарищем Лениным»). По своей жанровой специфике перед нами песня-кантата с гибкой строфикой, с интенсивным вариационным развитием и речевой свободой ритмического рисунка, что особенно ощутимо в вокальной линии солиста-трибуна. Так что более уместным представляется появившееся в одном из изданий название «*Песнь* о Ленине», что так соответствует эпической природе произведения.

Внутренний смысл его трагедийного звучания видится в следующем. На выходе в 1960-е годы, когда исподволь начиналось всеохватывающее брожение умов и в советском обществе ширились оппозиционные настроения, Георгий Свиридов интуитивно чувствовал, что приближается закат державы, выпестованной в 1930–1950-е годы.

Формально ей предстояло существовать ещё целое тридцатилетие, но уже не могло быть былого всенародного монолита, оптимистической настроенности и грандиозности свершений. Приближался *«конец прекрасной эпохи»,* если воспользоваться ироничным заглавием одного из стихотворных сборников Иосифа Бродского.

Поколение Свиридова, прожившее три десятилетия в условиях «сталинской эпохи», имевшей свои импозантные и сильные стороны, подчас болезненно переживало симптомы надвигавшегося кризиса. Тем не менее, это прощание наполнено в «Песне о Ленине» сознанием того, что уходящее время было для страны великим, могучим, грандиозным и несмотря ни на что вера в коммунистическую идею ещё жива. Вот почему траур перерастает в коде в поистине всепобеждающий гимнический апофеоз.

* * *

Помимо «Патетической оратории» и «Песни о Ленине», Свиридов ещё дважды обращался к поэзии Маяковского: до – в вокальном плакате «История про бублики и про бабу, не признающую республики» (1957), после – в музыке к радиоспектаклю «Хорошо!» (1975).

Первое из этих сочинений он превращает в театрализованную сценку, в которой исполнитель выступает в трёх лицах: рассказчик, красноармеец и баба. Дразняще терпкие жанрово-характеристические краски («забористая»

частушечная скороговорка) сменяется в конце ораторским назиданием героико-эпического склада.

В прямую параллель к рассмотренным выше «Патетической оратории» и «Песне о Ленине» в одном и том же 1976 году Свиридов пишет кантату «Ода Ленину» для чтеца, хора и оркестра (стихи Р.Рождественского) и «Балладу о гибели комиссара» для баса и фортепиано (стихи А.Прокофьева).

Преобладающе торжественное звучание кантаты («**Ода**..»!) свидетельствовало о ещё тянувшемся в середине 1970-х годов шлейфе постепенно угасавшей веры в коммунистическую идею. А вокальный опус фиксировал «арьергардные бои» за неё: сутью замысла становится здесь 19-кратная смена микроэпизодов с соответствующими перебивами настроения (от насторожённой затаённости до яростно-фанатичных утверждений), темпа (от ♩ = 200 до ♩ = 44), динамики (от *ff* до *p*), типов интонирования (от скороговорки и *secco* до широких распевов и *legato*), и всё это при нескончаемых метрических и агогических колебаниях, что создаёт в целом ощущение чрезвычайной нервозности, сопровождающей неминуемо надвигающуюся катастрофу.

Последнее прикосновение Свиридова к теме Революции относится к 1980 году, когда он сделал хоровые обработки песен «Красное знамя», «Беснуйтесь, тираны!» и «Смело, товарищи, в ногу», обратившись, таким образом, к самым истокам главного события отечественной истории начала XX века. Вероятно, это было своего рода воспоминание о детстве и отрочестве композитора (1920-е годы), когда революционные песни звучали повсеместно и стали звуковым символом эпохи кардинальных преобразований.

* * *

Проследив эволюцию претворения историко-революционной темы в художественном наследии такого выдающегося её интерпретатора, каким являлся Георгий Свиридов, можно сделать вывод, что в силу отмеченных выше социально-исторических условий кульминационная фаза развёртывания данной темы приходится на вторую половину 1950-х годов. Это целый круг произведений, выступающий в обрамлении двух вокально-симфонических фресок «Братья-люди!» (1955) и «Песня о Ленине» (1960).

Как можно было убедиться, основной массив рассмотренных сочинений композитора был выполнен в столь отвечавших духу времени формах героико-драматического эпоса, который со времён Бетховена стал высшим художественным сплавом социальной направленности. В качестве исторической параллели имеет смысл напомнить, что в музыкальном искусстве великий немецкий композитор считается наиболее значительным выразителем идеалов Великой Французской революции.

Героико-драматический эпос Свиридова – это всемерная укрупнённость общего штриха, широкий размах линий и массивность фактуры, что позволяет передать могучее в облике народа и отдельно взятого человека, это счастливое сочетание монументальности и лаконизма, это мощный волевой

посыл и гражданственно-публицистический нерв, это суровость и высокое внутреннее напряжение, пронизывающие даже эпизоды победоносного ликования.

Удельный вес героико-эпического начала мог варьироваться, поразному складывалось его взаимодействие с другими образными компонентами, но оно обязательно подчиняло себе всё остальное, определяясь в качестве стержневого фактора и непременно выступая на первый план в узловых пунктах идейно-художественной структуры. Классическим эталоном в данном отношении может служить «Патетическая оратория» – венец и кульминация героического эпоса в творчестве Свиридова и всей отечественной музыке середины XX века. Стоит напомнить основные вехи её драматургии.

Чтобы причислить это произведение к рассматриваемому направлению, вполне достаточным следовало бы считать наличие массово-монументальных первой и последней частей, опоясывающих композицию аркой двух грандиозных фресок (Революция на марше и празднество победившего народа). В том же роде выполнена и сурово-гимническая III часть.

Однако не ограничиваясь этим, композитор вводит «инъекции» героико-эпического стиля и во все остальные разделы:

– сатирическая зарисовка бегства белых (II часть) оборачивается в заключительном эпизоде высокой трагедией крушения сильной личности (не случайно до аскетичности строгий тон повествования сочетается с пронзительной патетикой кульминационного всплеска);

– угловато-нежное излияние сыновних чувств к Родине (IV часть) завершается вспышкой тревожно-драматических настроений (на «ощетинившихся» декламационных попевках и жёстких маршевых ритмах);

– истинный смысл обыденно-прозаического бега трудовых будней (V часть) высвечивается возникающим в центре могучим порывом всенародных приподнято-энтузиастических утверждений;

– нелёгкие раздумья о судьбах Революции (VI часть) насыщаются исключительной твёрдостью и мужественностью.

Совершенно уникальной особенностью свиридовского героического эпоса является то, что исключительный масштаб и грандиозность образов выводили звучание на едва ли не планетарные просторы и более того – возникало впечатление некоего вселенского действа.

Частично прорывы в подобное измерение достигались за счёт «количества», то есть благодаря циклопическим исполнительским составам, которые в идеале представлял себе композитор. И когда «Патетическая оратория» прозвучала на сцене Кремлёвского Дворца съездов в исполнении семи больших хоров, сведённых воедино (600 певцов), он с удовлетворением отметил: *«Я давно мечтал о таком исполнении оратории. Чтобы была вот такая многотысячная аудитория, сцена, огромный хор».*

Но, конечно же, прежде всего космизм ораториальных полотен Свиридова базировался на гиперболизме собственно музыкально-выразительных средств. В «Поэме памяти Сергея Есенина» законченным выражением гло-

бально-титанической образности становится финал. Передаче сверхграндиозности служит исполинская величественность рельефа, предельно насыщенная фактура и чрезвычайная заторможённость движения.

Искомый художественный эффект рождается в синтезе этого монументализма, исключительной значительности произнесения и обрядовости, подчёркнутой нескончаемым колокольным перезвоном (лапидарные фразы хора возглашаются как сурово-жертвенные заклинания).

В «Патетической оратории» всечеловеческое *grandioso* сконцентрировано в крайних частях. С самого начала словно бы весь мир повергается в неслыханную оптимистическую катастрофу, в потрясениях которой рождается победный шаг обновлённой жизни. Ораторские кличи Поэта – это воззвание ко всему миру, в маршевых монолитах оркестрово-хоровой массы – поступь самой Истории.

Очень характерен второй эпизод баса (ц.5), где впечатление исключительности создаётся максимально укрупнённым интонированием солиста (позже оно подкрепляется хоровым унисоном), непривычно звучащей вертикалью (многосекундовое заполнение трезвучной аккордики в сочетании с квартоквинтовыми созвучиями) и включением «вечной» окраски органа.

Этот космизм подхватывается в праздничных провозглашениях финала. Отталкиваясь от фантастической метафоры Маяковского, композитор возносит мистериальное действо в запредельные выси, создавая обряд славления Революции в масштабах всего человечества.

Колоссальность происходящего до высшей точки доводится в коде (ц.66), где могучие утверждения баса-трибуна сливаются в едином порыве с множеством голосов, как бы несущихся со всех концов земли, а выход к ощущению наднационального осуществляется во многом благодаря опоре на пентатонную основу.

* * *

Историко-революционная эпопея Георгия Свиридова складывалась в середине XX века, когда композитор безусловно верил в правоту Революции и был её вдохновенным певцом-глашатаем. Его лучшие создания, возникшие на данном этапе, в силу своей выдающейся художественной ценности, несомненно, являют собой подлинный «момент истины».

В последующем эпические образы появлялись у него изредка и носили они сугубо побочный характер (например, в отдельных из «Курских песен», в финале «Весенней кантаты» и в таких вокальных сочинениях, как «Голос из хора», «Русская песня», «Юным»).

И уже, как правило, никогда эти образы не приобретали былого размаха, мощи, титанизма – героическое и всенародное отошло на второй план, как неуклонно отодвигалась на задний план в творчестве Свиридова и историко-революционная тематика. Констатируя это, необходимо отметить и другое: с годами во многом изменив своё отношение к Революции, он подал

нам пример объективного отношения к коммунистическому прошлому, о чём говорилось в конце III главы.

Сергей Слонимский (род.1932)

Кантату Сергея Слонимского **«Голос из хора»** предлагается рассмотреть в её исходном виде (1964), где она предстаёт как шестичастная композиция: I. «Весна», II. «Двадцатый век», III. «Мир прекрасен», IV. «Радость-страданье», V. «Токката», VI. «Голос из хора» и «Эпилог». Во второй редакции (1980) автором введена новая часть «Песня Гаэтана» (между бывшими IV-й и V-й), изменены названия I, II и V частей («О, весна», «Огненные дали», «Набат (Токката)», а финал разделён на две самостоятельные части (VII. «Голос из хора», VIII. «Эпилог»).

В сравнении с рассмотренными выше ораториями Свиридова облик этого произведения определяется устремлением к предельной отвлечённости в раскрытии революционной темы. Отталкиваясь от символико-интутивистского склада избранных стихов А.Блока, композитор воссоздаёт социально-историческую ситуацию начала века, максимально абстрагируясь от конкретно-событийной стороны, переводя всё в план предельных поэтико-философский обобщений.

Ощущение Революции расширяется здесь до представлений о происходившей в начале XX века экспансии Нового мира с характерным для него вторжением и утверждением категорически иного жизненного уклада и стиля. Концепция оказывается художественно-метафорическим отражением конфронтации Вечности и Современности. Каждое из двух начал по-своему значительно (либо силой нетленного, либо силой актуального), что даёт достаточные основания для разворота более или менее равноправного конфликтного диалога.

Мир Вечности воплощён в кантате в четырёх взаимодополняющих гранях. Более всего впечатлению вневременно́го и непреходящего соответствует та из них, которая раскрывается в первом (инструментальном) разделе III части и в Эпилоге.

Предельно прозрачный, «разреженный» колорит начального эпизода III части определяется «кружевным» прелюдированием органа (трактованного в сугубо амелодическом, аморфно-отвлечённом плане), загадочно плывущими, туманно-расползающимися звучностями маримбафона и холодновато-мерцающими, «звёздными» бликами колокольчиков.

Подобная тембровая комбинация в сопряжении с «диковинными» фигурационными узорами оказывается способной дать полное отстранение от привычных земных ощущений, эстетически вознести в мир внебытового, отвлечённого, и через ирреально-призрачные звуковые абстракции имитирует созерцание бесстрастных блужданий материальной стихии, порождает ассо-

циации с тихим гласом вселенски-вечной и нескончаемой природы, неподвластной изменчивому дыханию времени.

Отдельные детали этого эпизода (загадочно плывущие линии *vibrato*, как бы случайные звончатые блики) переходят в инструментальный фон Эпилога. Однако в целом стремление передать вечность и нескончаемость всеобщей жизненной материи воплощено здесь в ином образном ракурсе. В качестве ведущего тембра включается детский хор, что придаёт музыке особую хрупкость и чистоту, а главное – неизъяснимое ощущение чего-то нескончаемо юного. Изредка добавляемые в эту звуковую палитру примеси смешанного хора призваны сообщить картине объёмность, многоплановость.

Воспарение к вечностным категориям осуществляется на основе эффектов многоповторности и растворения. Тихие молитвенные заклинания по текстовой канве *«Жизнь без начала и конца. Жизнь без конца. Жизнь…»* сводятся в конечном счёте к вычленению и до бесконечности многократному утверждению единственного слова-слога *«Жизнь…»*.

Однотонная фиксация этой интонации-репетиции прихотливо и красочно расцвечивается, образуя диалектическое многообразие единства. Растворение, символически передаваемое вначале расширяющейся аккордикой сонорных «расползаний», реализуется затем в одиноком удалении-умолкании *solo* дисканта на постепенном и полном истаивании окружающих звучаний.

В двух отмеченных ракурсах рассматриваемой образной грани (она наиболее отчётливо репрезентирует категорию вечного, непреходящего), пожалуй, больше общего, чем различного. В качестве объединяющих черт выступают подчёркнутая объективизированность акцентировано эпического тона с характерной заторможённостью темпоритма, нейтрализованностью общей эмоциональной окраски, экстатической просветлённостью настроения, что оттеняется налётом фантастического колорита.

Всё здесь призвано создать ощущение нескончаемости: преувеличенно длительная фиксация внеконтрастной звуковой статики «стояния» (высшая степень выражения романтических «божественных длиннот»), безмерное упоение бескрайними абстрагирующими звуковыми полями с полным отстранением от временны́х координат («не внемля времени»). И кроме того, эта музыка до самых глубин пронизана флюидами пантеизма, рождает иллюзию приобщения к всеобъемлющей матери-природе, возносит к духу вселенской тишины, к растворённости всего и вся в вечном и всеобщем.

* * *

Существенное отличие трёх других образных граней мира Вечности от рассмотренной выше состоит в их земной, человеческой соотнесённости. Этот момент особенно явственно заметен при сравнении непосредственно сопоставленных друг с другом первого (инструментального) и второго (хорового) разделов III части. С вступлением хора *a cappella* исчезает ирреально-фантастический колорит, снимается иллюзия космогонических витаний,

исключаются звуковые абстракции – всё дышит жизнью, насыщается тёплой, трепетной вибрацией певческих голосов.

На смену индифферентно-монотонной образности приходят самые различные оттенки человеческой экспрессии: тихое, углублённое раздумье, величание-восхваление – то благостное, то энергичное, и даже воспроизведение жизнедеятельности (пусть и в самых обобщённых её формах). И всё это в гибком, непрерывном «перетекании» одного в другое, образуя в целом гимн нескончаемой и многообразной человеческой жизни.

При всём том господствуют вневременны́е и надпространственные ощущения. Создаётся впечатление, что такая музыка в равной мере могла бы принадлежать и XX веку и, скажем, эпохе Палестрины. Помимо строго отобранных интонационно-мелодических средств важнейшую роль в создании подобного эффекта играет модальная основа – весь данный звуковой массив, огромный по горизонтальной протяжённости и чрезвычайно насыщенный по вертикали, соткан из семи звуков «белоклавишной» диатоники с максимальным использованием различных её ладовых наклонений.

Так же парадоксально естественен и другой синтез, вносящий свою краску в формирование вечностной окраски. Имеется в виду эпическая умудрённость и истовость, отстранённость от субъективно-единичного и устремлённость к объективно-внеличностному, что соседствует с неизъяснимой свежестью простодушных отроческих созерцаний, с эмоциональным флёром первозданного целомудрия.

Отмеченная образность, символизирующая величаво-торжественное утверждение Жизни, является центральной по местоположению. По обеим сторонам от неё располагаются две последние смысловые грани мира непреходящих начал, два ощутимо контрастных проявления земной, человеческой Вечности.

Одно из них – воплощение высокого и сдержанного страдания, «божественной» меланхолии с отсветами мировой скорби. Оно представлено в эпизодах солирующего меццо-сопрано из первого раздела финала (собственно «Голос из хора», до Эпилога). Второе из указанных проявлений объёмно и многопланово раскрывается на протяжении всей I части.

В самом общем плане смысл «Весны» можно определить следующим образом: бодрая и спокойная радость животворного обновления, негромкий и умиротворённо-лучезарный гимн нескончаемому жизненному движению. Вечностная окраска рождается здесь благодаря тому, что всем строем своим музыкальное высказывание восходит к стихии верований и чувствований отдалённых времён.

В гимнических напевах звучит похвала, величание, славление – в них без труда улавливаются черты всенародной ритуальности, обряда поклонения, что корректно декорируется звучаниями *Campana*. В полном соответствии с этим складом – строгий, истовый тон выражения, сурово-сдержанный даже в ликовании (см., к примеру, большое фактурно-динамическое нагнетание с ц.13 к кульминации всеобщих восклицаний) и

поддерживаемый непрерывным мерцанием ладовой светотени (расщепления и совмещения терций).

Любопытно, что наряду со строгой истовостью созданию колорита давности служит и характерно национальная «витиеватость» слогового распева, идущая от праздничных «аллилуй» (первое их проявление – в фиоритурах меццо-сопрано, ц.1). И даже когда в эту стихию включаются безусловно современные элементы (связаны с вторжениями инструментальной темы, экспонируемой в ц.7), вневременной тонус сохраняется, так как и вторгающаяся интонационность пронизана тем же обрядовым духом, выраженным в форме энергичных заклинаний.

Принадлежность I части миру Вечности подкрепляется её явственными связями с рассмотренными выше образными гранями. С первой из них (начальный инструментальный раздел III части и Эпилог) её роднит пантеистическая направленность (здесь особенно хорошо передано ощущение неразрывной слиянности Человека и Природы). Со второй образной гранью (заключительный хоровой раздел III части) её сближает обаятельнейшее соединение мудрого знания о мире с целомудренной свежестью, первозданной прелестью истинно-весенних чувствований.

* * *

Особое значение I части для характеристики Вечности и для концепции в целом состоит не только в том, что это исходный пункт повествования, но и в том, что, воссоздавая обряд вечной весны, будучи гимном неиссякаемому жизненному течению, она подводит к важнейшей цели данного произведения – отобразить рождение Нового мира.

Его возникновение и утверждение представлено в кантате через локализованные во времени и конкретные по форме выражения образы Современности. Причём их воплощение идёт только в одном ракурсе – как бурное вторжение нового миропорядка. Однако единство это весьма противоречивое и достаточно внешнее, раскрываемое в глубоком внутреннем расслоении на два начала – позитивное и негативное.

В позитивном аспекте экспансию Современности репрезентирует IV часть. Её музыка отдалённо напоминает дух II части из свиридовской «Поэмы памяти Сергея Есенина». Как и там – это песня ветровая (не случаен подзаголовок части – «Песнь Урагана») с тем же ощущением грандиозности происходящего и сходными изобразительными элементами фактуры (трелеобразные «вихри» струнных).

Но если «Поёт зима» у Свиридова – это выражение изначально-природной и вечностной стихии, то «Радость-страданье» – воплощение пафоса и активности революционной героики народных масс XX века. Временны́е координаты ясно отмечены здесь интонационностью и стилистикой современной гражданской песни (кстати, нетрудно заметить сходство с настроенностью Симфонического антракта, который завершает 6-ю картину оперы «Виринея» и символизирует победу Октябрьской революции).

Огненное дыхание социальной схватки запечатлелось и в стремительной неудержимости мелодического потока, и в волевой динамике синкопированных окончаний фраз, и в твёрдой маршевой поступи, образующей фундамент наступательного движения. Позитивный склад этой активнейшей наступательности подчёркнут не только опорой на столь привлекательный массово-песенный слог, но и присутствием духа сурово-радостной гимничности, передающей не иронию и сарказм разрушения, а бодрость и оптимизм созидательного порыва.

Негативный аспект экспансии Современности раскрыт во II и V частях, а также в хоровых фрагментах первого раздела финала (до Эпилога). Выдвигая данный аспект, композитор поднимает сложный этико-философский вопрос, что ставит «Голос из хора» в особое положение в ряду аналогичных произведений.

Опираясь на поэтические прозрения Блока, композитор утверждает следующую мысль: Современность, взломавшая устои старого мира, оказалась необычайно противоречивой, нередко настораживающей, а порой и отталкивающей в отдельных своих проявлениях. Эти грани исторического слома, эту сторону бурного вторжения Нового времени композитор передаёт через современный «варваризм» и урбанистику.

II часть может быть воспринята как воплощение обряда некоего жертвоприношения, который сопровождается брутальными выкрикиваниями-заклинаниями. Эти восклицания интонируются зычно, с агрессивной наступательностью (фразы *«Двадца-а-тый век!»* в сопровождении «нигилистических» *frullati* засурдиненной меди). Многократно фиксированные, они звучат с чрезвычайной настойчивостью, словно бы навязывая некую идею «стадности». Ещё более грозно и устрашающе злое скифское начало проявляет себя в репризе (с ц.32) посредством мощных *tutti* и эффектно выполненных нагнетаний с имитациями различных видов.

Если начальные экспозиционные эпизоды воспринимаются как ритуал приготовлений к Жизненной Битве, то средний раздел (с ц.24) – запечатление стихии бешено-неистовой энергии, хлынувшей через край, вырвавшейся вовне. В её мощном и агрессивном натиске с особой отчётливостью ощутимы признаки, свойственные сфере негативной экспансии, а именно языческая обрядовость (здесь в форме оргиастического выплясывания), фанатично-фатальная окраска (не случайны ощутимые связи с *Dies irae*) и, наконец, хищная радость, злая героика жизненных схваток.

Вместе с тем, применение в обрисовке этой языческой стихии таких средств, как гроздья тяжёлых кластеров и россыпи пуантилистских реплик не только в инструментальной, но и в хоровой фактуре, придаёт музыке безусловно современное наклонение. И главное – всё пронизано напором колючих, ударных моторно-токкатных звучностей с предельно резкой и жёсткой трактовкой используемых тембров, с опорой на угловатую, импульсивно-синкопированную ритмику.

Обнажённое, почти монопольное воздействие властной энергии ритма представлено в центральном разделе (особенно с ц.26), где огромное по протяжённости окончание темы целиком выстроено на ритме, выявляя динамическое могущество этого лексического компонента как одного из важнейших символов музыки XX века.

Так языческое начало соединяется с урбанистикой, архаичный склад с «модерном», образуя современный варваризм, как один из парадоксальных стилевых синтезов, открытый в начале 1910-х годов «Весной священной». Отмеченная параллель, разумеется, не случайна, так как музыка этого балета Стравинского явилась в своё время интуитивно-художественным отражением открытой экспансии современного мира.

Если во II части негативная направленность всё-таки не является безраздельной, так как стихийная сила её образов отмечена и известной привлекательностью (например, хотя и зловещая, но захватывающая сила энергичных ритмов-выплясываний, экстатичность бурного жизненного выявления, особая молодеческая удаль), то в V части негативизм проявляет себя в полной мере, олицетворяя собой полуфантастического джина злых инстинктов, выпущенного на волю. В образности подобного рода запечатлёны буйный разгул варваристских импульсов, обнажённая прямолинейность агрессивных побуждений, обжигающе холодная, гротескная деформированность облика.

При всей кажущейся хаотичности и спонтанности этот звуковой поток оказывается жёстко и самодовлеюще организованным. Принципом регламентации становится интервал кварты, из которого выводится всё, в том числе и кульминационное движение «трёхэтажных» комплексов, каждый из которых представляет собой четырёхзвучный квартаккорд.

В столь выраженном апофеозе «стеклянно-стальной» квартовости наиболее остро выявлена негуманная природа обрисованных образов, отторжение красоты, тепла, человечности. А в целом всё это язычески-урбанистическое действо, весь этот пафос уничтожения вырастает до значения символа агрессивно-злого лика XX века, его разрушительной экспансии.

* * *

Вечность и Современность представлены в кантате в резко фронтальном размежевании. Это две совершенно различные этики и эстетики, и вслед за этим – два разных звуковых строя музыкально-поэтического слога.

Определяющим качеством Вечности выступает красота с вытекающим отсюда стремлением к идеальности, сдержанности, уравновешенности, мудрой просветлённости с чертами мечтательности, которая в своём отлёте от реальности воспаряет в эмпиреи отвлечённых, «звёздных» грёз-материй.

Этому соответствует музыка тихая, покойная, «ненавязываемая», тонкая и изысканная, опирающаяся на теплоту певческого голоса и свободу глубоко одухотворённого излияния. Отношение к голосу определяется не только благородно-возвышенной трактовкой *soli* и хора, но и предельным использованием возможностей симфонического развёртывания через пение, что при

минимуме инструментального начала трансформируется в вокально-хоровой симфонизм как таковой.

Поэтическая нестеснённость выражает себя в различных формах: и впечатляющая своим привольем, нескончаемостью распевность (слоговая и интонационная), и густое, бесконечное плетение хоровых линий с непрерывным мелодическим обновлением (второй раздел III части), и алеаторно-блуждающие импровизации (инструментальный раздел той же части), и интереснейшая драматургия свободно взаимодействующих звуковых пластов – см. с самого начала I части совершенно свободные вступления, «захлёсты» и «наползания» один на другой автономно звучащих вокально-хоровых слоёв с подключением в различные моменты как бы случайных штрихов и пятен инструментального ансамбля.

Что касается обличья Современности в кантате «Голос из хора», то это прежде всего мир вызова, экспансии, несущий с собой немало негативного, тяготеющий подчас к разрушительным тенденциям. В любом своём варианте музыке этой сферы присущи плакатность и прямолинейность выражения, возбуждённость и брутальность тона, резкость и жёсткость ритмоинтонационного рельефа, неизменно высокий и напряжённый уровень динамики.

Характерно, что даже в безусловно позитивной IV части в сопровождении акцентируется опора на ансамбль медных инструментов, и тем более во II и V частях медь главенствует почти безраздельно, едва ли не в полном смысле слова будучи по звуковоспроизведению «рыкающей» и «рычащей».

В подобных эпизодах (особенно в Токкате) «хищные» наплывы меди в соединении со всевозможными стучащее-гремящими и стеклянно-вызванивающими звучаниями ударных и остального инструментария порождают ощущение неимоверно грубой реальности, исполненной пафоса всеуничтожающего скепсиса и отрицания, порождая эффект полного отчуждения от представлений о красоте и гуманности.

Антагонизм идей, вызывающий конфронтацию звуковых воплощений, естественно, отражается и на архитектонике целого, которое выстроено на резких контрастах. На протяжении основного объёма кантаты сопоставление антитез осуществляется на уровне частей.

К примеру, первое из них (между I и II частями) композитор усиливает, помимо всего прочего, ещё и тем, что, не используя мужской хор в «Весне», он явно «приберегает» его, дабы обрушить соответствующую фонику в части «Двадцатый век» и тем самым заострить контраст к мягким, нежным и поэтичным краскам детского и женского хоров в начальном номере.

В финале происходит уже прямое столкновение Вечности и негатива Современности. Конфликтность обнажается и оказывается стянутой в единый узел к последнему пункту концепции – и в этом состоит драматическая сила финала. Он решён как спор двух принципиально противопоставленных образно-тематических ядер.

Голос Вечности звучит в чудесной музыке эпизодов меццо-сопрано *solo*, низкий и глубокий тембр которого призван подчеркнуть красоту мелоса. Величавая, удивительная в своей внутренней покойности печаль рождает дух высокого отстранения от суетности и приземлённости. Впечатлению величавости и покойности в немалой степени способствует прекрасно найденное полиметрическое сопряжение напева с мерно-сосредоточенным шагом сопровождающих звучностей органа.

Другую сторону конфликтного диалога представляет воспроизводимый здесь тематизм среднего раздела II части. В прямом сопоставлении с отрешённым настроением эпизодов меццо-сопрано яростные заклятья мужского хора *(«Весна обманет! Солнце не встанет!»)* особенно явственно воспринимаются как разгул экспансии и варваризма, как неистовое отрицание, доходящее до своего рода массового бешенства.

Постепенно учащая пульс (от противопоставления развёрнутых эпизодов до коротких фраз-перекличек), этот драматический спор находит свой исход в катарсисе всеобщего просветления путём растворения в Вечной Природе, утверждая таким образом нескончаемость и неуничтожимость Жизни.

Проставляемый здесь знак Вечности – совсем негромкий, а затем и вовсе истаивающий в тишине, но за ним последнее слово. Невзирая на шумные, грозные и нередко жестокие вторжения, Вечность побеждает в повествовании уже самим фактом своего исходного и завершающего присутствия.

* * *

Единство «всех начал и концов», а также всей сферы Вечности во многом определяется действием «лейттемы весны». Открывая произведение, она становится, по существу единственным материалом I части: поначалу в многократных её проведениях с тембровым варьированием и фактурным наращиванием, а затем в вариантах с различными противосложениями, так что даже наиболее контрастная к ней инструментальная тема (с ц.7) оказывается далёким вариантом лейттемы.

В III части «тема весны» вплетается в ткань инструментального раздела непрерывно, трансформируясь в характере общей для этой музыки объективистски абстрагирующей нейтрализации. В своих последних метаморфозах она возникает в постепенно разрежающейся фактуре Эпилога, устремляясь к молитвам и истаиваниям.

Наконец, необходимо отметить важную роль лейтмотива, вычлененного из начала второй фразы лейттемы (на самой существенной для неё квартовой интонации): его разработка начинается с ц.6, им завершается I часть (у дисканта, с ц.18) и его мерцанием-растворением заканчивается всё произведение.

В отличие, допустим, от автора «Поэмы памяти Сергея Есенина» Слонимский не рисует в своей концепции прямых ощущений зарождения Современности в Вечности. Новое здесь именно вторгается, привносится, про-

является как нечто чуждое, а подчас и открыто враждебное Вечности, как её антипод, антагонист.

Современность представлена как отторгающая себя от Вечности, вырывающая себя из естественного хода вещей, агрессивно противопоставляющая себя ему, выдвигающая в противовес спокойному, эволюционному обновлению беспокойно-импульсивный, взрывчато-бурный тип перемен.

В этом состоит специфически романтическое заострение ситуации эпохального разлома времён, акцент на различном и гиперболизация такой различности до уровня «несовместности». Стремление всеми силами передать тревогу А.Блока, творившего на стыке веков за будущее цивилизации и максимальное сосредоточение на выявлении суровых жизненных противоречий переломной эпохи, предвещавшей *«неслыханные перемены, невиданные мятежи»* – вот что вызвало столь своеобразный поворот художественного замысла кантаты С.Слонимского.

Вместе с тем, рассматривая опосредованные связи двух образных сфер, можно убедиться, что Современности отнюдь не удаётся напрочь «отстроиться» от Вечности. Дело в том, что «лейттема весны» оказывается сквозной не только для сферы Вечности, но и для композиции в целом.

Интонационный строй всей Токкаты (напомним, что это кульминационный пункт разгула злого, негативного начала) – резко деформированная метаморфоза «лейттемы весны» (от начального сигнального мотива до стаккатно-полифункционального изложения в партии фортепиано). Её появление в столь кардинальной эмоционально-психологической трансформации как бы указывает на тот вечный материал, из которого Современность лепит свои преходящие, сиюминутные формы.

Следовательно, эта музыкальная диалектика доказывает, что, несмотря на всю антагонистичность Нового мира и Вечности, он всё-таки представляет собой её частицу, порождён ею. К сказанному о «материнском» чувстве Вечности по отношению к Современности можно добавить и те ощущения внутреннего страдания, сдержанной боли, элегической горечи (эпизоды меццо-сопрано из финала), которые причиняет животворящей Вечности-Природе её дитя – неразумное, эгоистичное, жестокое, но дитя!

Подводя итог, следует, очевидно, прийти к выводу, что в целом концепция кантаты «Голос из хора» складывается как движение Вечности, из которой на определённом этапе шумно и бурно исторгается Современность, вступающая с мирозданием в яростный спор, а затем, после ряда битв, несмотря на всю свою экспансивность и устрашающий напор, она поглощается Вечностью, как преходящий эпизод экстремальной фронды в необъятной исторической траектории.

В этом смысле очень симптоматичны просветляющие и умиротворяющие модификации темы из «Двадцатого века» в финале (с ц.10) и её постепенное исчезновение в «складках» ткани музыки Вечности…

* * *

Тремя годами позже «Голоса из хора» С.Слонимский создал оперу **«Виринея»** (1967). При переработке одноимённой повести Л.Сейфуллиной в оперное либретто были выделены два ведущих плана – народно-социальный и лирический. Социальный конфликт дополняется жанрово-бытовыми картинами и ему сопутствует группа религиозных сцен. Всё это связано между собой самым тесным образом, изливаясь как бы из одного источника (общая экспозиция-завязка в 1-й картине).

Затем каждая из названных линий, разлившись по автономным руслам, проходит в своём становлении по три этапа развития. Их временное объединение происходит на втором этапе (4-я картина), а окончательное слияние – в едином устье развязки (7-я картина). Благодаря этому автор добивается в развёртывании многосложного драматического повествования впечатляющей ясности, подчёркивая тем самым единство становления личных судеб и судьбы общенародной.

Образ народа – главенствующий в «Виринее», и это подчёркнуто уже тем, что в первой строке действующих лиц значится: *Крестьяне деревни Нижняя Акгыровка*. В экспозиции-завязке он предстаёт как стихийная масса, которая дифференцирована в чисто житейском, но не в социальном плане. Весть о падении монархии вызывает бурю контрастных откликов, характеризующих уровень сознания разных групп.

Общее нагнетание сольных и хоровых эпизодов конденсируется в трёх узлах-вершинах, где искусно разрабатывается одинаковый приём постепенного фактурного наслоения от вторых басов до сопрано *solo*. За шумным наплывом невообразимой разноголосицы встаёт тревожный лик надвигающейся «великой смуты».

На первом этапе развития (с ц.6 1-й картины) драма приобретает уже социальные контуры: возникает конфликт между крестьянской массой и представителем кадетов. Призывы Человека в очках к продолжению войны (ц.46 – на ритмоинтонациях залихватской походной песни в сопровождении оглушительного треска малого барабана) вызывают отпор народа, который предстаёт в данном ситуации единым монолитом – характерен, например, суровый унисон мужского хора, построенный на вращательном движении остинатной попевки (ц.47).

Под натиском всеобщего негодования фанфаронская героика кадета-агитатора быстро сникает, что передаётся серией мастерских модификаций его темы: от сплошь мажорной окраски к жалобному минору, от чёткой маршевости к путанному метроритму и т.д. Стихийный антивоенный подъём выливается в бурное музыкально-поэтическое действо – первый хоровой антракт «Метель», основанный на свободном претворении особенностей молодецкой, частушечной и маршевой песенности.

Создавая эту фреску, композитор стремился выявить глубоко народную сущность происходящего, что сказалось на всех компонентах музыкального языка. В частности, фольклорной интонационности соответствует сво-

бодно и крупномасштабно трактованная строфическая структура, в развитии которой ведущее значение приобретают вариационные принципы.

Органичность перехода от локальных событий в далёкой сибирской деревне к революционным свершениям в масштабе всей страны обеспечивается благодаря тому, что тематизм антракта рождается ещё в пределах предыдущей сцены: вначале непрерывное повторение двухтактной аккордовой серии, построенной на противоположно движущихся тритоновых линиях (ц.62), затем из этого угловатого вихря трелей и форшлагов возникает задорная тема труб. В каждом её двутакте лидийский *H* сменяется *h* фригийским, и оба ладовые наклонения находятся в активнейшем противоречии с аккордовым *ostinato* медных.

Убедительно передавая вулканическое бурление переломного времени, этот тематизм вдобавок к тому несёт в себе любопытный социальный подтекст. Дело в том, что если заменить в нём лидофригийскую ладовую структуру на обычный мажор, сразу же обнаружится совершенно типичный частушечный напев. И эта частушечность, поставленная в необычные ладовые условия, а также в соединении с маршевостью, тонко подчёркивает сущность происходящего процесса, как бурного волеизъявления и революционной активности широких масс.

Если три «запева» рисуют обобщённые картины коренных преобразований, то «припевы» (неизменный текст, образы снега и метели) переводят осмысление происходящего в поэтико-символическую плоскость. Композитор добивается здесь особенно яркой выразительности, а по эмоциональному типу и жанровым особенностям многое в этом тематизме идёт от песен эпохи Революции и Гражданской войны с их стремительным маршевым ритмом.

Третье проведение «припева» (ц.77) завершает развитие идеи антракта логично и впечатляюще. Максимальное насыщение фактуры и динамики, тональный сдвиг из основного *f* в лучезарный *A*, а также преобразование маршевой темы в гимническую создают звучание кульминационное и глубоко оптимистическое.

* * *

На следующем этапе развития народной сферы (4-я картина) через жанрово-бытовое начало обрисована пора хаоса и разброда. Сокрушив старое, народ ещё далёк от осознания новых путей и пока что заполняет своё существование бесшабашным разгулом. Народно-бытовые сцены данной картины выполнены с широким размахом. Здесь разрабатывается около двух десятков различных тем – сольных, ансамблевых, хоровых, инструментальных.

Драматургическая планировка этого огромного обрядового пространства осуществляется на основе действия трёх факторов:

– движение от политематических сцен к монотематическим;

– постепенное ускорение музыкально-сценического темпоритма от полной статики первых эпизодов к действенно-драматическому финалу;

– переход от жанровой картинности начального раздела (Песни на чугунке, Интермедия) через пейзажно-психологический тонус центральной сцены к сумрачно-напряжённой экспрессии заключения, где в хоровых песнях разрабатывается сюжет, в поэтико-символической форме развивающий ту же драму, конкретными участниками которой становятся Виринея, Василий, Инженер и Магара.

Постепенная концентрация действенности и драматизма дополняется системой чётко выверенных фактурно-динамических нагнетаний, продвигающих развитие по нарастающей линии к общей кульминации в последней сцене: кровавый исход событийного ряда документируется сухой «эшафотной» дробью барабана, отпевающими фразами альтов и зловещим хохотом хора *tutti*. Так заканчивается это необычайно сочное «столпотворение» образов, в котором через жанрово-бытовое начало обрисованы негативные моменты эпохи великого разлома.

Здесь уже сама по себе многосложная контрастно-составная форма, с её обильным и «разношёрстным» тематизмом, достаточно рельефно передаёт разбросанность, пестроту и анархичность жизни народа в период «смутного времени». Помещённое в центре оперы, это народно-поэтическое действо становится для концепции пунктом перепутья судьбы народной и личных жизненных судеб.

Кульминационное значение в развитии народной драмы по объёму и эмоциональному накалу приобретает 6-я картина – огромная сцена сквозного развития. В отличие от коллизий первых эпизодов оперы, где народ выступал социально единой массой, теперь сталкиваются коренные интересы большинства и меньшинства. Интонационный конфликт обнажается и доводится до предельного антагонизма.

Представители состоятельного меньшинства до поры до времени ограничиваются отдельными выкриками, но после чтения ленинского декрета о земле, выходит наружу вся их ненависть к бедноте. Они высказывают накипевшее, поэтому так неистова и чем-то даже привлекательна в своей «искренности» их основная тема с угловато-плясовым ритмом и полифункциональной аккордикой сопровождения (ц.49).

Отстаивая свою собственность, эти люди готовы использовать любые средства. Характерен эпизод Аксиньи (ц.44 – мотив сплетни), где в мелодии внешне все жанровые признаки плача, но её специфически «ползучий» рисунок в соответствующем контексте (вдалбливание остинатной фигуры сопровождения, полиметрический эффект и полиладовость) тонко передаёт механизм клеветы.

Кулаки очень активны, с помощью измышлений они приобретают себе союзников в лице сектантов, единственное руководство для которых – Священное писание, а всё новое – блуд и грех (эти умонастроения рельефно передаются через архаику раскольничьих песнопений, ц.11).

Сложнее положение в лагере бедноты. Разорвать цепи вековой подневольности и пойти на штурм *«священной»* частной собственности невероятно

трудно, а для некоторых и просто *«боязно»*. Преодоление этих настроений передаётся в интонационной сфере прежде всего через тему большевистской правды (ц.23), претендующей на широкое обобщающее значение и в лаконичной форме демонстрирующей большую жизнеутверждающую идею.

Узел противоречий стягивается в грандиозном ансамблево-хоровом заключении, где сталкиваются три мощных фактурных слоя, символизирующих социальное размежевание в деревне переломной эпохи. Хору богачей (тематизм отчасти новый, отчасти на материале отдельных попевок из предыдущих сцен) и хору сектантов (неистовая «Аллилуйя» с анафемой большевикам) противостоит хор бедноты.

Его ведущее положение подчёркивается тем, что полное проведение порученной ему темы составляет каркас всей трёххорной коды. Эта мелодия вызревала поначалу в репликах Молодого солдата (цц.23, 33), затем она с постепенным усилением прорывается сквозь фактурные «заграждения» и торжествующе звучит в венчающем картину втором по счёту Симфоническом антракте (ц.85).

Простота и лапидарность маршевого напева, в котором достоверно воспроизведён колорит пролетарских революционных песен, даёт настрой всему антракту. Тем же суровым и оптимистическим духом пронизан хоровой раздел (ц.89). Как упоение достигнутым звучит гимнически-величальная кода, построенная на теме счастья Виринеи, что отмечает единение в Революции личного и всенародного.

Кульминация оперы совпадает с символической развязкой драмы в плане исторической перспективы и в масштабе всей страны. Конкретно-локальная развязка социальной драмы происходит в более камерной обстановке 7-й картины.

Интонационный конфликт осуществлён здесь более опосредованно: между тематизмом Арии Павла и развитием мотива сплетни, который перешёл сюда из предыдущей картины. Этот мотив «всплывает» вначале опять-таки в партии Аксиньи (ц.12), у неё же постепенно перерождаясь в мотив мести (ц.25), который приобретает свой окончательный вид в сцене убийства Виринеи (ц.69 – быстрая маршевая поступь в трёхдольном размере, *ostinato* отрывистых фраз, затаённая жёсткость аккордики).

Временный верх одерживают кулаки. Эпилог-послесловие (общенародный реквием Виринее) доказывает «пиррову победу» врагов Революции. Таким образом, в «Виринее» как бы в обращённом виде повторяется драматургическая особенность «Ивана Сусанина», где также образуется двойная развязка (гибель героя и сцена народного торжества).

* * *

Слонимскому удалось в своей опере найти свежее, оригинальное и убедительное решение темы народа в эпоху коренного социального перелома. Во многом это достигается благодаря тому, что народ редко представлен здесь слитной массой – чаще всего перед нами многосоставный и разноликий

организм, разделённый на целый ряд групп, каждая со своими интересами и побуждениями. Непосредственно из народной гущи вырастают индивидуальные образы, и их дифференциация образует свою определённую «иерархию» по степени значимости.

Первый, низший уровень – своего рода голоса из народа. Такие персонажи практически не выделяются из общей массы, их роль нередко ограничивается отдельными репликами.

Второй уровень – эпизодические персонажи, представляющие разные слои людской массы; одни из них действуют только в части оперы (например, Инвалид в 1-й и 3-й картинах, Бедный мужик в 6-й), другие проходят через всю драму (Бабка Козлиха, Молодой солдат).

Наконец, третий, высший уровень – главные и второстепенные действующие лица, каждое из которых наделено своей интонационной сферой. Пользуясь для их характеристики системой лейттем, лейтжанров, лейттембров, композитор не придаёт ей главенствующего значения. Для него основной метод характеристики – через интонационные комплексы.

Так, для партии Павла определяющими становятся стабильная дорийская окраска мелодико-гармонического языка, многократно варьируемый распев в пределах тонического пентахорда с многочисленными ладовыми модификациями, опора на кварто-квинтовую интервалику, прямые связи с солдатской песенностью – всё это отражает спокойный, уравновешенный характер, уверенность в себе.

Впечатлению позитивности, цельности образа способствует и определяющая роль диатоники. Павел – вожак сельской бедноты, поэтому вполне логично, что с интонационным строем его партии связаны обобщающая тема большевистской правды (ц.25 6-й картины – кварто-квинтовый зачин, дорийское наклонение) и символическая тема Ленина (ц.42 той же картины – распев тонического пентахорда).

Последняя из названных тем вырастает из темы Павла-солдата (ц.12 5-й картины) и, в свою очередь, становится основой материала его Арии в 7-й картине, что достаточно оправданно, так как герой стремится в этот момент мысленным взором окинуть всю страну – разорённую, запустевшую, голодную, и свои раздумья обращает к Ленину.

Главный антагонист Павла – Федот. Сельский староста, до поры до времени скрывающийся под личиной благообразности, он в 3-й картине – один из защитников религиозной косности, в 6-й – предводитель местного кулачества, в 7-й – убийца.

Наиболее яркий эпизод в его партии – Песня (ц.85 6-й картины), в которой он без околичностей высказывает всё, что думает о *«гольтепе»*. Отсюда ясность и элементарность мелодической линии, где причетные интонации благодаря энергичному темпоритму преображаются в негодующие. Эту речь задыхающегося от злобы человека поддерживает столь же элементарное и функционально однозначное сопровождение с угловато-плясовым ритмом.

Сравнение характеристики Федота с тематизмом партии Павла – одно из свидетельств того, что социальный конфликт отражается не только в интонационных столкновениях массового, группового плана, но не менее остро и на уровне отдельных персонажей.

В «Виринее» чётко проведён принцип классической драматургии: побочные линии, вливаясь в основной конфликт, обостряют его, усиливая концентрацию действия. Так, побочная линия религии, присоединяясь к социальной драме тяжёлым бременем косности и фанатизма, усложняет и гиперболизирует её. Крушение вековых идеологических устоев (3-я картина) с тем большей силой акцентирует общий крах империи, что происходят эти события на одном и том же этапе развития драмы.

Точно так же в 6-й картине острота классовой борьбы в деревне подчёркивается размежеванием и внутри религиозного лагеря: его наиболее консервативная часть – сектанты и Мокеиха – примыкает к богачам, а Бабка Козлиха и Магара переходят на сторону бедноты. В данном случае акцент, создаваемый действием побочной драматургической линии, ещё сильнее, чем в первой части оперы, так как здесь события происходят одновременно, в рамках единой сквозной сцены.

В составе социальной драмы в качестве дополняющего контраста выделен ещё один образный слой – люди из города. Такие персонажи вводятся в узловые пункты драмы, в значительной степени усиливая степень конфликтности (1-я, 4-я и 6-я картины).

«Тканевая несовместимость» этих образов с народным миросозерцанием самым отчётливым образом подчёркивается интонационным противопоставлением: парадный блеск речей Человека в очках (ц.14 1-й картины), презрительная ирония Инженера (ц.80 той же картины), солдафонская «бюрократиада» Человека с инструкцией (начало 6-й картины) – всё это чуждо общей народно-песенной атмосфере оперы и явственно оттеняет образ крестьянства, взятого как целое.

* * *

Важнейшей частью в многосложную народную драму входит лирическая линия, в свою очередь построенная объёмно, разнопланово. Здесь сосуществуют три сюжетных ответвления: старая семья (нелюбимый Василий, Мокеиха) – проводится до конца оперы; связь Виринеи с Инженером прослеживается в 1-й, 2-й и 4-й картинах; новая семья (Павел) – незаметно вводится в 1-й, косвенно затрагивается в 3-й и 4-й, выступая на первый план в 5-й, 6-й и 7-й картинах. Все три мотива естественно объединяются стержневой ролью объёмного, детально выписанного образа Виринеи.

В тематизме главной героини выделяются три интонационных пласта:

– тематизм, непосредственно связанный с народными истоками. Крайним выражением этой связи является введение в партию Виринеи народных напевов в подлинном или переработанном виде. Отталкиваясь от фольклор-

ных «зёрен», композитор создаёт развитые сольные высказывания (Дума Виринеи в 5-й картине и её Песня в 7-й).

– тематизм, опосредованно связанный с народной песенностью. Это прежде всего относится к кругу тем, выдержанных в *a-moll* и постоянно сопровождающих Виринею (цц.27 и 57 1-й картины, цц.9 и 52 2-й картины, ц.22 3-й картины). В самом общем плане им присуща плагальность, светлый колорит. Богатство натуры молодой женщины подчёркивается прихотливой ритмикой и расширенным ладовым составом;

– тематизм романсно-ариозного склада. Впервые и наиболее развёрнуто он представлен в Арии из 1-й картины. Широкий распев с неожиданными взлётами и напряжённой интерваликой превосходно передаёт порывистость и незаурядность натуры Виринеи, её красоту и одухотворённость.

В целом три аспекта интонационной сферы Виринеи, взаимно дополняя друг друга, воплощают и народную почвенность образа, и его глубоко индивидуальные приметы. Из других характерных черт её тематизма следует выделить своего рода лейтинтервалику нон и септим, размашистые и открытые «интонации вольницы», своеобразную «весеннюю» лексику (ц.39 1-й картины и сцена Виринеи в 3-й), «твёрдую», угловатую интонационность, которая передаёт независимость характера (ц.31 1-й картины, ц.43 6-й).

Большое достоинство воссоздания этого образа состоит в том, что он менее всего раскрывается посредством моносцен-излияний. Воплощение осуществляется преимущественно действенно, в интонационных поединках с другими персонажами. Подобными столкновениями в обилии усеян весь долгий путь Виринеи от старой семьи к семье новой.

Жизненно достоверно складываются отношения Виринеи с Павлом. Особое своеобразие обрисовке этих отношений придаёт то, что поначалу они развиваются как бы конфликтно. На задорную прямодушную насмешку Павла в 1-й картине (ц.56) Виринея отвечает гневно и язвительно (цц.57, 59).

Очень противоречив их диалог в 5-й картине: мягкие, сдержанные интонации Павла наталкиваются на стремление Виринеи всячески подчеркнуть свою независимость. И только оркестровая партия вскрывает истинный подтекст её настроения: грустная и даже жалобная «тема надежды» (ц.18), а в конце сцены тихим и смутным предвещанием будущего счастья звучит «тема радости» (ц.25).

Светлой кульминацией лирической линии становится Дуэт в 7-й картине, где герои открыто и сердечно поверяют друг другу свои чувства. Из мелодики Павла совершенно исчезает грубоватость, которой он пытался завуалировать своё признание в 5-й картине. Особенно задушевно интонирует он свою прощальную фразу (ц.59), которая происходит из «темы надежды» Виринеи.

В момент гибели героини с необычайной мощью и в исходной тональности звучит в последний раз основная тема Виринеи из Арии в 1-й картине. Так передаётся потрясающее ощущение достигнутого, но прерванного навсегда счастья. Этот фрагмент становится трагической кульминацией лириче-

ской линии – кульминацией, для которой композитор нашёл яркие, предельно впечатляющие средства.

Примечательной особенностью драматургии «Виринеи» является оригинальная параллель: как и в социальной эпопее, накал лирической драмы усиливается действием побочной линии. Там – религиозный план и люди из города, здесь – Аксинья.

Внешне между разбитной солдаткой и Виринеей много общего: обе молоды, очень активны и постоянно оказываются в гуще событий. Но как поразному они ведут себя в одинаковых ситуациях, насколько конфликтней с каждым этапом действия становятся их позиции!

И у Аксиньи есть замечательные по красоте эпизоды (Письмо-романс во 2-й картине, Плач в 5-й), но в контексте её поведения они оказываются принадлежащими собственно не ей, а традиционным бытовым обрядам, и ею исполняемыми «по случаю».

Обе женщины наделены чувством юмора. Но Аксинья в своей насмешливости не пощадит и ближнего. В её прибаутках ощутим гротескный излом речевых интонаций (ц.18 2-й картины), а в оркестровом сопровождении нередко акцентируются черты сатирической эксцентриады (цц.17, 20 той же картины).

Показательно поведение двух женщин в сцене «вознесения» Магары (3-я картина): для Аксиньи это только повод «побалясничать», Виринея же в деликатной форме высказывает мысль окружающих – нечего здоровому мужику в гроб лезть. С драматургической точки зрения такое сопоставление оказывается очень эффективным.

Будучи центром и стержнем лирической драмы, Виринея едва ли не равноправна с Павлом и по значению в развитии социального конфликта. Эти образы представляют две грани революционного порыва: Павел – организованность, Виринея – стихийность. Поэтому в отдельных эпизодах она оказывается даже активней, настойчивей, бескомпромиссней Павла (с ц.6 1-й картины). Её интонационность становится в таких сценах жёсткой и экспансивной.

Например, первая тема Арии (ц.34 1-й картины), трепетная и поэтичная, преображается в следующей сцене до неузнаваемости (ц.54). Верхняя часть мелодического контура деформирована понижением V и VIII ступеней, ритм обострён, а гармонизация представляет теперь сцепление квартаккордов. Упругая квартовая раскачка во вступительном оркестровом двутакте, неистовая вибрация малых секунд в сопровождении и приём *Sprechtstimme* в вокальной строке вносят дополнительные штрихи в обрисовку чувства ненависти, которое переполняет Виринею.

Важнейшей стороной социального в образе героини становится то, что её судьба неразрывно переплетается с общеженской проблематикой в конкретном и обобщённо-символическом плане. К примеру, Вступление содержит немало смысловых перекличек с судьбой Виринеи, но в целом оно становится экспозицией женской доли вообще. Во втором разделе Арии (ц.36 1-

й картины) героиня отвлекается от личных переживаний и размышляет над незавидной участью крестьянской бабы – мелодика сразу же приобретает более объективный характер.

Во 2-й картине, порывая с постылым домом, Виринея поёт поистине оду вольности. Звучит она на фоне женского хора, выходит далеко за рамки личной судьбы и, выливаясь в антракт «Трепак», становится обобщением черт гордости и свободолюбия в русской женщине.

«Трепак» Слонимского вполне может быть сопоставлен с лучшими произведениями, опирающимся на этот специфический плясовой жанр (у М.Мусоргского, Д.Шостаковича). Развивая традицию выражения через него состояний безысходности и отчаяния, композитор перемещает изображение с мужской доли на женскую, от камерно-вокальной фактуры переходит к вокально-симфонической, поднимаясь до масштабов монументальной хоровой фрески и придавая всему материалу ярко современную трактовку (особую, стержневую роль в этом играет ритм).

Завершающий этап совместного развития образов героини и женской массы – в 6-й картине, где под воздействием агитации Виринеи женщины совершают стремительную эволюцию от вековечной забитости (характерный эпизод в ц.48 – весь комплекс средств осязаемо передаёт смирение и запуганность) и открытому социальному энтузиазму (ц.51 – звучание у женского хора задиристой плясовой мелодии Виринеи из 5-й картины, ц.16). И в кульминационный момент развития общенародного конфликта активность крестьянок во главе с Виринеей становится решающим вкладом в победу бедноты.

* * *

Опера заслуженно названа именем героини. Виринее принадлежит важная роль в развитии всех конфликтов оперы. Она не занята только в 9 сценах, и её музыкальный материал равномерно распределён по всем картинам, в каждой из которых обязательно есть её сольные высказывания (ария, ариозо, песня или «агитка»). Вот почему в драматургическом отношении этот образ является исключительным по значению цементирующим звеном.

Аналогичный вывод напрашивается и в идейно-смысловом плане. Судьба Виринеи так или иначе сопричастна судьбам всех остальных действующих лиц. Плоть от плоти своего крестьянского окружения она острее других ощущает необходимость перемен и настойчиво борется за них. За гордым нравом и вольнолюбием Виринеи встаёт общая атмосфера духовного подъёма.

Её индивидуальные конфликты неизменно перерастают в общезначимые коллизии. Важнейшие сцены, казалось бы, направленные на раскрытие судьбы героини, становятся узлами крупных обобщений драмы в целом. Следовательно, основная проблематика данной оперы (народная сущность революционного процесса, перестройка массового сознания, конфликтно-

драматическая направленность) в полной мере преломилась и на уровне ведущего персонажа.

Из широкого круга других проблем драматургии «Виринеи» остановимся на проблеме претворения эпических принципов. Ёмкое и многоплановое содержание оперы вылилось в оригинальную музыкально-сценическую композицию, в которой повествование ведётся в двух параллельных плоскостях – действенно-событийной и статуарно-эпической.

Вторая плоскость – это хоровые и симфонические антракты, в которых комментируется и обобщается конкретное содержание сценического ряда, а судьбы героев оперы связываются с общенародной судьбой. Эти антракты становятся мощными смысловыми кульминациями и вместе с Вступлением и Заключением составляют прочный музыкально-драматургический каркас произведения.

Первые два антракта (хоровые) непосредственно вырастают из предшествующего действия, обобщают и подытоживают его. В «Метели» (1-я картина) на смену локальному колориту далёкой сибирской деревни приходит символическое обобщение событий Февральской революции в масштабе всей страны. «Трепак» (2-я картина) – музыкально-поэтическое обобщение доли русской крестьянки.

Функция второго Симфонического антракта (6-я картина) аналогична задачам «Метели». Если там обобщались февральские события, то здесь после локальных картин классовой борьбы в Новой Акгыровке подводится итог коренным свершениям Октябрьской революции, и тем самым даётся ответ на только что прозвучавший вопрос Магары *«Где правда, кому верить?»*.

Сложнее обстоит дело с первым Симфоническим антрактом (4-я картина), который представляет собой четверную фугу. Обращение к столь укрупнённой полифонической форме оправдано двумя причинами.

Во-первых, задача этого антракта – осмыслить только что происшедшую драму и дать предвещание на будущее, а в решении подобных аналитических проблем предпочтение всегда отдавалось полифонии. И в том, и в другом отношении роль фуги для «Виринеи» аналогична функции пассакальи в последнем антракте оперы Шостаковича «Катерина Измайлова».

Во-вторых, данная картина в отличие от других чрезвычайно насыщена полифоническими приёмами, и фуга логично завершает общую тенденцию картины к полифоничности. Кроме того, ведущее положение здесь занимает контрастная полифония, что также сказывается на Фуге: будучи четырёхтемной, она предполагает совмещение тематизма, а это в свою очередь позволяет более рельефно и впечатляюще воплотить остроконфликтное содержание.

При тщательном рассмотрении структуры «Виринеи» оказывается, что помимо ясно обозначенных эпических обобщений в антрактах (после 1-й, 2-й, 4-й и 6-й картин) и в обрамляющей арке оперы (Заключительная сцена как реминисценция Вступления), сходную функцию обнаруживают и финалы остальных картин. Завершающая сцена 3-й картины (Проклятье Магары) – итог первого этапа революционного брожения: разрушение, уничтожение

всего, что до сих пор было законным, святым. Последняя сцена 5-й картины (Плач Аксиньи с хором) – символ горькой бабьей доли. То есть эти сцены представляют собой своего рода личностные варианты соответственно первого («Метель») и второго («Трепак») хоровых антрактов.

Следовательно, в «Виринее» реализована полная, логически законченная система идейно-смысловых обобщений, что, помимо всех прочих художественных достоинств, так выделяет данную оперу и с точки зрения тщательно продуманной драматургии.

Многонаселённый мир «Виринеи» поражает обострённой контрастностью, грани которой можно представить через следующие оппозиции:

– народная масса, «угорающая» в хмельном дурмане и выказывающая несравненный энтузиазм революционного переустройства;

– религиозное ханжество, сектантский фанатизм одних и безбоязненное «богохульство», упрямое правдоискательство других;

– острый драматизм социальных коллизий и беззаботное простодушие жанровых сценок;

– жгучая неудовлетворённость сущим и звонкий гимн радостям бытия;

– сокровенный лиризм и бесшабашная удаль.

Всё это смешивается в пёстром клубке кричащих противоречий переломного времени. Причём не только в нескончаемых и разнонаправленных столкновениях людских судеб, но и внутри отдельных образов. Особенно крутыми перепадами состояний наделён облик главной героини, то угрюмо-ожесточённой, бунтарски-угловатой, бескомпромиссно идущей на конфликты, то всеми силами души устремлённой к ласке, теплу, нежной истоме.

«Виринея» представляет собой сложный жанровый гибрид. Было бы ошибкой назвать её эпической оперой и тем более оперой-ораторией (такие попытки делались), ведь развитие любой из её линий лишено и тени повествовательности. Нельзя сводить её и к обычной драме, так как очевидны монументальность и отчётливо эпический колорит. Не совсем приемлем для «Виринеи» и более редкий термин *синтетический жанр*, предполагающий более или менее равноправное сосуществование признаков исторической и лирической оперы.

Социальное – главный признак не только «Виринеи» в целом, но и образа её героини, хотя тенденция к лиризации драматического конфликта весьма ощутима. Поэтому лучшее определение для оперы Слонимского – *народная музыкальная драма*. Ибо со времён Мусоргского это понятие охватывает обобщённый историзм повествования о жизни народа и зримую конкретность воссоздания личных судеб, монументальный размах эпических картин и тонкость психологического наблюдения.

Возвращаясь к тематической направленности рассмотренного произведения, мы оказываемся перед некой дилеммой восприятия.

Внешне, вслед за литературным первоисточником, «Виринея» соответствовала идеологическим установлениям своего времени: вполне «правильно» была обрисована канва исторических событий, с достаточной пол-

нотой раскрыты социальные катаклизмы давнего времени, расставлены необходимые политические акценты, в том числе связанные с упоминавшимися выше темой большевистской правды и незримым присутствием образа Ленина.

Но внутренне, по сути всё это так или иначе было перенесено на почву времени создания оперы – такими предстали бурные, мятежные 1960-е годы с характерной для «шестидесятничества» апологией нестандартности и сильнейших личностных амбиций. Причём вся ткань произведения насквозь пронизана свободно трактованной фольклорностью, что сообщает ему исключительную национальную живописность и своеобычие портретных характеристик.

Тем самым «Виринея» смыкалась с лучшим, что принесла в русскую литературу так называемая деревенская проза, ставшая едва ли не главным приобретением отечественной словесности второй половины XX века, а образ главной героини великолепно идентифицировал коренные черты современной русской женщины.

Всё вместе взятое позволяет считать эту оперу Сергея Слонимского одной из вершин отечественного музыкально-театрального искусства и, пожалуй, лучшей оперой, посвящённой историко-революционной теме.

Родион Щедрин (род.1932)

Долгие годы находясь на посту руководителя Союза композиторов России и неизбежным образом контактируя с адептами господствующей тогда идеологии, Родион Константинович Щедрин сумел удивительным образом уберечься от политических компромиссов и, тем более, от какой-либо конъюнктуры в своём творчестве.

Пожалуй, единственное сомнение в этом отношении могла вызвать оратория **«Ленин в сердце народном»**. Она создавалась в 1969 году, то есть в приближении к столетней годовщине со дня основателя Советского государства. Но когда внимательно всматриваешься в смысловые контуры этого произведения, осознаёшь, что никакой «игры в поддавки» с властью здесь нет.

Композитор самым глубинным образом прочувствовал то, что когда-то, на определённом витке истории нашей страны исходило из самых искренних чувств и помыслов широких масс, которые искали в фигуре вождя светоч возможного избавления от вековечной беспросветности и закабалённости. Вот почему Щедрин опирался в данном случае только на народные тексты, и им так или иначе соответствовала жанрово-интонационная суть музыкального наполнения.

Оратория Р.Щедрина «Ленин в сердце народном» стала самым масштабным претворением того мотива, который зафиксирован в её названии. Масштабам этого претворения соответствует многообразие художественного

содержания, основной идейно-смысловой комплекс которого расслаивается на три линии.

Первая из них (инструментальная) экспонируется в оркестровых эпизодах I части (Вступление и *Lamento I*): сурово-эпический склад, декламационно-призывная «жестикуляция», время от времени драматические всплески с прорывами почти пронзительной тоскливости – таковы основные очертания этой скорбно-патетической образности.

Самостоятельное и завершающее своё развитие она получает в V части (Симфония). Картина всеобщего траура запечатлена в жанровом характере пассакальи – скорбная процессия грузно шагающих, нарочито несогласованных патетических линий оркестра (это «разноречие» свободного контрапункта призвано передать горестную разлаженность, прострационность состояния).

Жанровость образа дополняется изобразительными элементами: во-первых, для воплощения картины шествия используется многократно апробированный в музыке принцип динамической волны (нарастание – спад, словно бы приближение к наблюдателю и удаление от него); во-вторых, отмеченная в оркестровых эпизодах I части «жестикуляция» преломляется здесь в виде вздымающихся ввысь реплик-жестов, как бы передающих движение воздеваемых к небу рук, застывающих в скорбной мольбе-заклинании.

Вторая линия (хоровая) является, пожалуй, стержневой по своей значимости в формировании общего облика оратории. Это сфера всенародных плачей и причетов, которые составляют основное содержание I и III *(Lamento II)* частей и которые представлены чрезвычайно многоразлично:

– как медлительно-сдержанные причитания-речитации (начальные эпизоды I и III частей),

– как быстрые и обнажённо горестные никнущие ниспадания хоровых голосов (ц.2 из I части – своеобразное фугато-оползание фактуры сверху вниз на краткой варьируемой попевке),

– как суровый и подчёркнуто мужественный причет с протестующей интонацией (в цц. 5–6 той же части находим ещё одно свободно выстроенное фугато на кратком причетном обороте, на этот раз восходящем снизу вверх),

– и как, наконец, архаизированные заплачки с красивыми, тонко хроматизированными линиями (с ц. 27 в III части непрерывные перекомбинации шестиголосных *ostinati*, составленных из *divisi* сопрано, альтов и теноров).

Однако при всём обилии оттенков, в любом своём варианте сфера плачей и причетов неизменно выдержана в строго эпическом строе, который вообще определяет тонус данного произведения.

В ходе развёртывания этого плаче-причетного излияния возникают дополнительно ещё три образные грани, которые стоят несколько особняком:

– состояние анемии, прострационности в жутковато-призрачной, полуфантастической тишине (сонорный эпизод *«Не стало товарища Ленина»* – ц.3 I части),

– состояние горестного, насторожённо-напряжённого оцепенения-ожидания (кодетта III части),

– покойно-эпический распев в мягко-поступательном движении сказывания (*solo* альтов в развитии первого эпизода III части).

Последняя из отмеченных образных граней прямо предвосхищает третью линию ведущего идейно-смыслового комплекса, которая своим «монопольным» развёртыванием в VI части (Эпилог) завершает ораторию. Её прямое предназначение – снять воздействие скорбно-ламентозных эмоций, обрисовать умиротворение всенародного состояния.

Осуществляется это посредством нейтрализации эмоциональной окраски (особенно отчётливо проявляется в мажоро-минорной вибрации как мелодической строки, так и хоровой вертикали) и благодаря вариантной многоповторности ласково-баюкающего напева-фразы.

Однако есть в этой колыбельной-поминовении и более глубинный смысл. Уже в звучании скорбно-патетической и плаче-причетной образности (первая и вторая линии) нетрудно было заметить тяготение к вневременно́й окрашенности. Эта тенденция находит окончательное выражение в финале, в чём и состоит прежде всего его итоговая функция.

Такая объективация происходит на основе синтеза архаично-крестьянской интонационности (основанной на инициативном развитии древних закличек-при́говоров) и чисто современных звуковых ощущений, но, может быть, более всего ввиду опоры на особый строй мелоса – мечтательно-упоительного, манящего в бескрайние высоты, возносящего в беспредельность.

Впечатление исчерпывающего умиротворения особенно ощутимо в завершающей каденции контральто *solo* (без хора), в своих воспаряющих звучаниях окончательно растворяющейся в беспредельности Вечности.

Будучи по природе своей концепцией чисто романтической, оратория Щедрина базируется на одном из краеугольных камней подобной эстетики – принципе антитез. Выражается это в резко поляризованном сопоставлении стремления к общенародному, несколько абстрагирующему и вечностному (в основном идейно-смысловом комплексе) и тенденции к локально-характеристическому, специфически-индивидуализирующему, событийному с подключением специфики документального репортажа (побочная образная сфера во II и IV частях).

Во II части («Рассказ краногвардейца Бельмаса») такая направленность определяется уже во вступительном эпизоде – и в подчёркнуто звонкой, бодрой «зоревой» фанфарности армейского типа, и в несколько «бубняще-псалмодирующем» открыто речевом интонировании баса *solo*.

Тонус основного раздела (с ц.15) определяют изобразительно-иллюстративные движения оркестра с неясно-возбуждённым (поначалу даже таинственным) бегом взвихренных линий и неожиданными вторжениями резко-драматических вспышек (воплощению подобной атмосферы превосходно служит избранная здесь манера фиксированной алеаторики).

На гребне этого стремительного звукового потока излагается вокальный «репортаж с места происшествия», построенный на интонациях взволнованной, «спотыкающейся» угловато-патетической речи, с каждым новым этапом повествования всё более бурной и смятенной, вплоть до экстатической кульминации на утверждении-заклинании *«Ленин жив!»* (святая «неправда» латышского стрелка).

Ещё специфичнее по музыкальному колориту и характеристичнее по образности IV часть («Рассказ работницы Наторовой»). Уже во вступительном *solo* флейты зримо обрисован портрет женщины особого типа – услужливой, неуёмной, непоседливой, по-мальчишески остроглазой и, несмотря на возраст, сохраняющей инфантильную непосредственность и любопытство.

Партия колоратурного сопрано (симптоматичен избранный тембр), продолжая линию флейты, основана на характеристической речитации – дробной, «частой» по ритмическому рисунку и непрерывно изменчивой по интонационному облику (в частности немалую долю характеристичности придают многочисленные форшлаги в вокальной строке). Оркестровый фон, вполне соответствуя специфическим качествам вокального повествования, выступает с чисто изобразительными функциями.

В целом этот рассказ, сотканный из множества граней, имеет весьма определённую траекторию, созвучную смыслу происходящего: от суетливо-деловитого возбуждения в начальных эпизодах через задумчивость и осмысления к опечаленности и никнущим интонациям завершающего эпизода-заплачки…

Борис Тищенко (1939-2010)

В череде произведений этого петербургского композитора особое место занимает балет «Двенадцать». Рассматривая его, представляется полезным привлечь тот художественный материал, который имел определённое касательство к данной партитуре, то есть вовлечь в её рассмотрение сопутствующие интертексты и контексты

Сразу же оговорим тот факт, что поэма Александра Блока при всей своей эпохально-общероссийской значимости территориально является сугубо петербургско-петроградской. И, наверное, потому, за редким исключением, основополагающую лепту в её музыкальное освоение внесли ленинградские композиторы. Это начиналось с середины 1920-х годов, когда появились первые масштабные композиции с попыткой охвата всей сюжетной канвы (среди них выделилась оратория Юлии Вейсберг).

Однако подлинное открытие знаменитой поэмы Блока для музыкального искусства произошло в середине XX столетия. Пальму первенства здесь история вручила Вадиму Салманову. В его оратории-поэме **«Двенадцать»** (1957) эпически-монументальное воссоздание конфликтного столкновения противостоящих миров неразрывно соединяется с запечатлением первород-

ной стихии, одновременно разрушительной и обновляющей, которую сопровождает несмолкаемый *«шум от крушения старого мира»* (А.Блок).

Вслед за поэтом композитор стремился раскрыть происходящее через ассоциации с созвучными ей явлениями природы. В близких по смыслу и по использованным звукоизобразительным средствам I и IV частях воплощено символическое бушевание снежного урагана (не случайны авторские обозначения данных музыкальных картин — «Ветер» и «Вьюга»).

Их взаимосвязанный тематизм рождается из мощного регистрового разброса двенадцатитоновой хроматической последовательности, сопровождаемой многозвучными тиратами, напряженнейшей вибрацией трелей, выпуклыми группетто с завершающими императивами возгласов малых нонаккордов.

В полыхании этой метафорической бури зарождается образ масс. Во II части («Двенадцать»), благодаря опоре на революционную песенность начала XX века, осязаемо запечатлен облик новых людей, вступающих в мир размашисто, с несравненным энтузиазмом.

Ядро выразительности сосредоточено в экспонируемой здесь сквозной «теме двенадцати»: открытые, звонкие фанфарные обороты (не случайно так часто их интонирует труба *solo*), упруго пружинящие «скачущие» ритмы, восходящие к кавалерийским походным маршам, суровая свежесть дорийского лада и чеканная простота гармонической схемы — всё призвано передать характер особой окрылённости, горячего возбуждения, удали, молодечества, задора. Наступательно-боевой дух героев оратории часто освещается настроением жизненной радости, то и дело вспыхивающей среди катаклизмов тревожного времени.

С ведущей сферой бодрого и волевого жизнеутверждения (оно почти всегда связано с характером стремительного полётного движения) сопоставлены образы старого мира с их анемией и застылостью. Салманов редко прибегает к приемам пародирования. «Усталая» элегическая лирика (словно сама себя отпевающая в оцепенении призрачной красоты) и тоскливая прощальность с всплесками панихидного надрыва — вот основные тона в обрисовке уходящей России, наиболее широко представленные в III части («Старый мир»).

Полная несовместимость двух образных планов резко подчёркнута обращением к ресурсам жестокого романса (с определённой гипертрофией чувствительных задержаний) и особыми оркестровыми эффектами (*glissandi* на флажолетах, *solo* скрипки), которые вносят ощущение призрачности и бестелесности.

Окончательное крушение «обломков» былого происходит в финале («Вдаль»), где в ходе драматического противоборства они вытесняются ведущей образной сферой (постепенная активизация «лейттемы двенадцати»). Провозглашением свершившегося звучат гимнические попевки «Марсельезы», вплетающиеся в сурово-праздничную поступь масс. Таким образом, VI часть становится итогом концепции, поскольку именно здесь стягиваются в

единый узел основные линии и в их прямом столкновении происходит разрешение конфликта.

Как видим, оратория Салманова практически целиком сосредоточена на выявлении массового, всеобщего. Столь ярко проставленный акцент как бы компенсируется в вокальном цикле Юрия Буцко **«Шесть сцен на стихи Блока из поэмы “Двенадцать”»** (1958), где внимание переключается на индивидуально-личностную проблематику. Смысловая трансформация повлекла за собой и соответствующий выбор исполнительских средств: бас и фортепиано вместо большого хора и симфонического оркестра у Салманова.

Обращение к камерному жанру позволило автору максимально подчеркнуть бунтарские мотивы «Двенадцати». Его мало заботит изображение уходящей России; важна только та социально-психологическая атмосфера, в которой рождается стихийное брожение молодецкой вольницы: опустошённый, «расстроенный» мир (в части «Не слышно шуму городского…») или сумрак насторожённых ожиданий и томительной тревожности («Разыгралась чтой-то вьюга…»). Впечатляюще передана «разорванность» бытия: разбросанное, словно беспорядочное, перемещение пустотно-квинтовых созвучий, повисающих тягучими педалями, а также нарочито «разболтанная» речитация голоса, который звучит как бы невпопад.

Проявления бунтарства весьма противоречивы. Рядом с буйной удалью безоглядного порыва («Как пошли наши ребята…») и ухарски-бесшабашным разгулом («Снег крутит, лихач кричит…») поднимается угрюмая, глумливая *«чёрная злоба»*, которая выплескивается подчас страшно и разъярённо («Ох ты, горе-горькое…»).

В первом случае размашистый распев опирается на ритмоинтонации бравых строевых маршей, которые помещены в контекст пентатоники (она выдержана на всем протяжении и придаёт звучанию особую свежесть и простоту).

Во втором случае мелодика явно апеллирует к «экстремальным» вариантам молодецкой плясовой песенности (с наибольшей отчётливостью заметно в вокальном рисунке, выстроенном на грубовато-зычных, угловато-прямолинейных попевках).

В третьем случае выражение буйства разгулявшейся мятежной силы оказывается уже за порогом приемлемого, выливаясь в открыто-анархиствующие формы не знающего удержу бушевания (не случайно на кульминации в партию фортепиано вводится удар локтями, что было большой редкостью в практике тех лет).

И только в завершающей части («И идут без имени святого…») извержение раскрепощённой народной энергии переплавляется в лапидарно-рубленые обороты ораторской речи, в чеканный маршевый шаг, быстрый и безостановочный, устремленный в бескрайнюю даль. Этим ставится точка в эволюции от изжившего себя старого уклада через разброд и слепое бунтарство к твёрдому и организованному *«державному шагу»*.

* * *

В одной из бесед со мной Борис Тищенко подтвердил, что достаточно хорошо знал не только «Двенадцать» Салманова, но и вокальный цикл Буцко, считал оба произведения весьма достойными по музыке. Задумав балет на тот же сюжет, он испытывал повышенный интерес ко всему, что было связано с интерпретациями блоковской поэмы.

И поэтому, прослышав о только что написанной оратории Иосифа Неймарка **«Двенадцать»** (1962), предпринял все усилия, чтобы ознакомиться с новой партитурой. Испытанное молодым композитором разочарование от опуса старшего современника (Неймарку было тогда около шестидесяти) оказалось импульсом для внутреннего творческого «взрыва»: словно бы в пику услышанному ему захотелось сделать нечто в совершенно ином роде.

Что же могло вызвать столь сильное отторжение в очень добротном, профессионально крепком сочинении Неймарка? Вероятнее всего то, что этот композитор самым широким образом опирался на классическую стилистику (особенно заметны связи с Листом), тогда как для других новаторский язык блоковской поэзии служил стимулом к поиску сугубо современных форм музыкального выражения.

Кроме того, в отличие от иных прежних и будущих интерпретаторов с их довольно свободным отношением к поэтическому оригиналу, он совершенно ортодоксален, использует весь текст, не позволяя себе никаких перестановок (12 частей оратории точно соответствуют 12 главам поэмы). Характерно и то, что чрезвычайно редко вводится форсированная динамика, преобладают тихие звучности, в завершениях большинства частей уровень «микшируется» до полного истаивания, в то время как в иных произведениях на текст «Двенадцати» предельная сила звука включается многократно.

Сказанного достаточно, чтобы представить не только приверженность к традиционному типу мышления, но и трудно согласующиеся с динамикой блоковской поэмы внутренне спокойный ритм протекания действия, общую уравновешенность образного строя.

Как всё это было далеко от устремлений Бориса Тищенко тех лет! Будучи одним из «шестидесятников», он открывал для себя энергетику авангардных средств выразительности и параллельно новациям западных «технологий» активно участвовал в формировании «новой фольклорной волны» сугубо отечественного «производства». Как мы знаем, тогда рядом с такими знаменательными опытами, как «Курские песни» и «Деревянная Русь» Г.Свиридова, «Не только любовь» и «Озорные частушки» Р.Щедрина, «Песни вольницы» С.Слонимского и «Русская тетрадь» В.Гаврилина, появились его «Суздаль» и «Палех».

Именно в этом контексте Тищенко избирает для своего балета **«Двенадцать»** (1963) совершенно неординарный, даже неожиданный ракурс. И в противовес законченно академическим установкам названной выше оратории Неймарка он обращается к фольклорным истокам в их скоморошьем преломлении.

Давала ли поэма Блока повод для подобной трактовки? Несомненно. Многое в ней написано сочным, терпким и острым языком уличного быта современной поэту эпохи. Немало здесь шутливости, иронии, сарказма, выдержанных в чисто народной манере, идущей от традиций балаганного театра. Эта сторона в той или иной степени претворена в музыке большинства произведений, опирающихся на блоковский текст. Но только у Тищенко жанрово-бытовое, театрально-характеристическое стало главенствующим.

Запечатлелось оно в широкой амплитуде: от простодушно-беззлобного юмора и питторескно-забавного комикования до бурлескно-грубоватой пародийности, а изредка и до прямого гротеска. При этом, согласуясь с доминирующим складом музыки первой половины 1960-х годов, с начальной сцены (после Пролога) определяется преобладающая склонность прежде всего к шутливо-добродушным настроениям, причём именно в них и улавливаются с наибольшей отчетливостью связи с аналогичной линией раннего творчества Стравинского.

Разнообразна соответствующая шкала жанрово-ритмоинтонационного фонда: от архаизированных погудок до современной частушки, от языческого «топота» до урбанизированного марша, от истовой псалмодии до «хулиганского» высвистывания (специфика последней из упомянутых «антитез» представлена во фрагменте «Ужъ я семячки полущу, полущу…» из VII части). Всё вместе взятое порождает особый колорит скоморошьего действа.

Итак, казалось бы, перед нами балет-буфф в его сугубо национальном варианте, то есть в стиле русского ярмарочного представления, полубочному пестрого и цветистого. Но в отличие, скажем, от самодовлеющей водевильности оперетты Т.Хренникова «Белая ночь», также адресованной октябрьским событиям, здесь во многих комедийных сценах в ходе развития происходит «осерьёзнивание» и даже драматизация.

К примеру, несмотря на внешне буффонную подсветку, очень бережно и трогательно распеты эпизоды лирики, причетов, поминовений. Широко представлена медитативность народного склада, воплощённая на жанровой основе негромких рожечных наигрышей и унывных протяжных напевов с попутной имитацией оборотов витиеватого рассуждения или жалобного вопрошания (открывается эта линия сценой «Старушка убивается-плачет…» из II части).

Прорывы драматической стихии впервые возникают в III части (цц. 61–63 партитуры), однако по-настоящему грозно и воинственно она заявляет о себе во второй половине балета, где в особых, «скифских» формах шествий, выплясываний и заклинаний раскрывается дух могучей вольницы.

Высшая и поистине устрашающая кульминация в его выявлении приходится на завершение XI части (ц. 220), когда весь оркестр объединяется в монолитном хлещуще-рубящем ритме размеренных четвертей (автор требует здесь сверхфорсированного звучания, предписывая *Secco, fortissimo maxima*).

Наконец, очень существенно для целого и то, что вся композиция опоясывается пятикратным проведением «темы вселенской вьюги», за картинно-

изобразительными очертаниями которой встает суровый и величественный лик всевластной Истории.

Так сквозь скоморошину постоянно пробивается нечто важное и значительное. Смысл его состоит в том, чтобы за балаганным «текстом» дать почувствовать «подтекст» отнюдь не шуточной народной силы, способной на большее, нежели погудки и прибаутки. В результате возникает тот сложный, во многом парадоксальный синтез, который по тонусу и окраске своей, быть может, более всего приближается к строю и характеру блоковской поэмы.

Ценность данной партитуры и в том, что её создание явилось чисто художественным подтверждением театральной природы «Двенадцати». Заложенная в образной системе поэтического оригинала, она была подчёркнута возможностями сценического действа-представления, буквально осязаемой ритмоинтонационной «мимикой» и «жестикуляцией» в воспроизведении пестрой галереи персонажей, усилена введением кинематографических приёмов монтажа сценок-кадров, щедро расцвечена изобретательной оркестровкой.

По части последнего из наблюдений имеет смысл привести сведения, касающиеся оркестровой партитуры. Используя огромный состав оркестра, композитор часто выделяет в нём многообразные и прихотливые комбинации деревянных (2 *Piccoli*, 2 *Flauti*, 3 *Oboe* и *Corno inglese*, *Clarnet in Es*, 2 *Clarnet in B* и *Clarnet-basso*, 3 *Fag.* и *C-fag.*), колоритно употребляет ударные (*Timpani, Tamburino, Tamburo, Tamburo di legno, Piatti, Cassa, Tam-tam*), присоединяя к ним экзотически трактованные инструменты (*Raganella, Campane, Campane sospeso, Campanelli naturali, Silofone, Celesta,* 4 *Harmoni*, 2 *Arpe, Piano*), и в опоре на большой массив медных (6 *Corni,* 4 *Trombe,* 4 *Tromboni,* 2 *Tube*), усиленных трехслойной вибрацией органа, добивается исключительно мощных *tutti* (эти «тотальные» звучности именно со времени создания балета «Двенадцать» становятся важной приметой стиля Тищенко).

В свою очередь, яркая театральность музыки вместе с неповторимо национальным своеобразием колорита дают благодарный материал для хореографических воплощений, в чем лишний раз убедила постановка балета на сцене венецианского театра «Ла Фениче» (1978).

* * *

У балета Бориса Тищенко «Двенадцать» был своего рода *postfactum* – две партитуры ленинградских композиторов, появившиеся в 1968 году.

Ораторию Люциана Пригожина **«Вьюга»** с рассмотренным балетом сближает опора на современно трактованную традицию музыкального скоморошества с соответствующим акцентом на национальной специфике, в орбиту которой вовлекаются даже очень далекие от неё образы (см. «гудошное» истолкование революционного марша в финале). Кроме того, в складе этого ораториального повествования по мере возможности имитируется манера народного представления (солисты ведут рассказ «в лицах», а хор «сопереживает», подхватывая узловые реплики и усиливая ключевые моменты).

И как в балете, здесь отчётливо заявляет о себе ток драматизации. Через лубок у Пригожина непрерывно сквозит нечто тревожащее и «разъедающее душу». «Коррозия» горького скепсиса подтачивает юмористические сцены. «Колючая» атмосфера подчёркнута особым подбором тембров в инструментальном ансамбле (кларнет, рояль, ударные).

Драматический строй оратории усиливается и благодаря тому, что в фольклорную ткань разыгрывающегося «спектакля» постоянно внедряются элементы, идущие от практики революционного агиттеатра типа «Синей блузы» (отсюда обилие «рубленой» музыкальной декламации и жёстко скандирующей речи). И как следствие всего этого — скоморошья вольница предстаёт в метаморфозе сумрачной рефлексии, внутренней противоречивости, мучительных напряжений.

В известной мере от опыта Бориса Тищенко отталкивался и Вадим Биберган, что касалось главным образом поиска заведомо неординарного художественного решения. Но в этом поиске он избирает во многом прямо противоположный путь. В его кантате **«Памяти первых защитников Октября»** конфликтно-драматический тонус доведён до максимальной остроты. Весь строй музыкальных образов сосредоточен здесь на идее самопожертвования (смысл концепции как бы целиком сфокусирован на четверостишии *«И идут без имени святого // Все двенадцать вдаль. // Ко всему готовы, // Ничего не жаль…»*). Эта идея своеобразно и убедительно раскрывается посредством предельной концентрации на выражении исключительно суровых, истовых состояний, лишённых даже намека на какие бы то ни было проявления бытового, случайного, суетного.

Как это удалось Бибергану? Прежде всего, он резко ограничил себя в текстовом отношении, остановившись только на тех немногих строках поэмы, которые соответствовали замыслу. Композитор отказался и от всего хоть сколько-нибудь личного, индивидуализированного, выявляя сугубо общее, массовое (народ выступает здесь как нераздельное целое, в монолитном единстве). Он обратился к традиции распевов, восходящих к знаменным и раскольничьим песнопениям и в соответствии с их складом придал музыке необычайно строгий, поистине аскетический колорит (в немалой степени ввиду преимущественной опоры на звучание мужского хора).

И очень важно то, что композитор сумел воссоздать драматизм эпохи в чисто этической плоскости, минуя любые внешние проявления (в кантате нет противопоставлений, столкновений и вообще событий как таковых). Это драматизм, исходящий изнутри, порождаемый самим человеческим духом, его колоссальным напряжением, экстатичностью и фанатизмом.

Резюмируя, можно утверждать, что названные выше произведения в сумме своей образуют чрезвычайно примечательный цикл «вариаций» на тему «Двенадцать». Они служат впечатляющим свидетельством образной многомерности одного из высшего шедевров Александра Блока (вспомним, что это единственное произведение, завершив которое поэт сказал: *«Сегодня я*

гений»). И в некотором роде позволительно считать, что траектория данного композиторского цикла вела к балету Бориса Тищенко, а затем от него.

Олег Галахов (род.1945)

Как помним, 1960-е годы были для отечественной музыки временем кардинального обновления всех сторон композиторского мышления. Естественно, что в этих условиях особую востребованность приобрели темы и сюжеты, которые по самой своей природе требовали неординарных творческих решений с использованием максимально острых средств выразительности.

Одна из получивших тогда хождение в искусстве драматических перипетий была связана с эпизодом трагической гибели в 1918 году руководителей Бакинской коммуны. Траекторию всё более новаторского подхода к воссозданию этого события наглядно иллюстрируют, к примеру, такие сочинения, как вокальная «Баллада о 26 комиссарах» Мамеда Кулиева (1962), музыка Арифа Меликова к фильму «Двадцать шесть бакинских комиссаров» (1966) и кантата Олега Галахова **«Двадцать шесть»** (1968).

В последнем из названных произведений контуры нового стиля обозначились со всей категоричностью. Ещё будучи студентом Московской консерватории по классу Р.К.Щедрина, он выступил здесь во всеоружии хлынувшей тогда на поверхность авангардной композиторской техники. Причём, как происходило это в лучших опытах её освоения отечественными авторами, радикальные композиционные приёмы использованы им с безусловной художественной убедительностью, как совершенно необходимые.

Новизна этой партитуры начинается с активного раздвижения представлений о музыкальной публицистике, что во многом определяется инициативным отношением к литературной канве. Текст кантаты составлен из отрывков одноимённой поэмы Николая Асеева и «Воспоминаний» Анастаса Микояна. Органичность совмещения двух разножанровых источников (стихи и проза) может быть объяснена хроникальной направленностью поэмы, написанной в годы расцвета «литературы факта».

Асеев не ограничивался графически-скупой манерой высказывания, он сознательно вводил документальные элементы *(«Телеграф в Красноводске стучит… Передать… в эту ночь… от тюрьмы… ключи… комиссаров взять… погрузить в вагон… Перевал – Ахча-Куйма… перегон…»).*

В музыке эта сторона с предельным соответствием претворена в разделах, составляющих чисто документальное обрамление кантаты (именно в них основная функция отведена чтецу).

Пролог – сообщение о происшедшей расправе с точным указанием места *(На 207-й версте от Красноводска»)*, времени *(«На рассвете 20 сентября 1918 года»)* и с поимённым перечислением двадцати шести. Причём автор настаивает на особом способе исполнения: *«Текст считывать с телеграф-*

ной ленты, чётко, в подвижном темпе». Сказанное чтецом подхватывает хор, своей декламацией разнося весть нарастающим эхом.

Эпилог – лаконичная, своего рода «энциклопедическая справка» с характеристикой духовного облика бакинских комиссаров. Эта композиционная арка (пролог – эпилог) проходит на специфическом фоне, имитирующем шум эфира и стрекот телеграфа (щёлканье струнных *col legno* на смутно-звенящей кластерной педали).

Переосмысление публицистического начала на основе нового подхода к тексту проявляется и в ряде других аспектов. Делая из литературных источников минимальные извлечения, композитор «редактирует» словесный материал в соответствии со своим замыслом, фиксируя внимание слушателя на ключевых моментах (так, трижды звучит итоговая вербальная формула *«Боль и гнев круша, ночь и смерть круша, // ваш последний шаг всё звенит в ушах»*). Совершенно очевидна тенденция к превращению текста в нечто фонически-музыкальное.

Характерный пример – разработка фразы *«Совершилось худшее из преступлений»*: *«Преступленье совершилось, совершилось! Преступленье совершилось, преступленье совершилось! Совершилось, совершилось худшее из преступлений…»* и т.д. На протяжении 27 тактов слова *преступленье* и *совершилось* произносятся во всевозможных комбинациях 46 раз. Учитывая переброс этих слов из регистра в регистр, из одной хоровой партии в другую, а также чередование имитационного и хорального изложения, придётся признать, что большая доля смысловой выразительности приходится именно на текстовую многоповторность.

И последнее по части либретто кантаты. Вероятно, не без воздействия практики кинематографа, автор идёт по пути свободного монтажа литературных «кадров», в частности нарушая хронологическую последовательность. Так, фрагменты из Вступления поэмы дважды перебиваются вставками из главы «Путь»:

Вступление –	ц.14–15		ц.18	ц.20
«Путь» –		ц.16–17	ц.19	

Важнейшая особенность кантаты Галахова состоит в предельном обострении конфликтности. «Питательной» почвой тому служит стихия интенсивнейшего динамизма, который в интонировании ярче всего выявляет себя через различные виды сигнальности с присущей ей ритмической и громкостной прогрессией (например, от восьмых через триоли восьмых к шестнадцатым и от *forte* к *forte fortissimo*), через импульсивно-взрывчатый склад оркестровой ткани и драматургическую спрессованность многоэпизодного действа, благодаря чему удаётся на относительно небольшом протяжении (кантата звучит около 13 минут) дать сверхнасыщенную художественную информацию.

Сильнейшим средством воплощения собственно конфликтного начала становятся соответствующим образом используемые кластеры. Это могут быть резкие удары созвучий малосекундового заполнения в объёме терции,

размещённые в верхней шкале инструментальной фактуры (*secco, sff,* пронзительные регистры высоких духовых и ударных). Другой вариант – гулкие обвалы кластеров октавного диапазона в самых нижних участках оркестрового звучания.

На кульминациях включаются аккордово-шумовые комплексы с полным охватом хроматического звукоряда (как сконцентрированного в едином пучке, так и рассредоточенного по всем регистрам), звучащие не в характере импульса-вспышки, а по принципу неумолимо разрастающегося сонорного наплыва.

Такие кластерные удары, обвалы, наплывы, нередко выступающие в соединении с алеаторными и пуантилистскими приёмами, с «физиологической» рельефностью передают атмосферу ожесточённой полемики, бескомпромиссной борьбы, подавляющих воздействий, обрушивающихся катастроф.

Нетрудно предположить, что в этой ситуации исключительной конфликтности, когда всё буквально вибрирует в сверхнапряжении, не могут не возникать соприкосновения с трагическим. И действительно, после начальных разделов, отмеченных бурной событийностью, разворот которой увенчан поистине оргией агрессивных втаптываний (медные и ударные, ц.25), во второй половине кантаты происходит переключение в плоскость скорбных констатаций.

Здесь и вокализ-плач меццо-сопрано *solo*, и реквиемные тона органной каденции, и траурно-пассакальный пафос туттийных оркестрово-хоровых звучаний. Всё это подаётся в различных градациях открытой экспрессии (боль, взывание, протест), основанной на стонуще-ламентозных оборотах, напряжённость которых усилена диссонирующе-линеарным сопряжением фактурных пластов.

При максимальной сконденсированности отмеченных образов повествование завершается в духе «оптимистической трагедии»: сурово-гимнические утверждения *(Con maesta, Cis-dur)* подводят к итоговой мысли: сквозь страдания и гневный протест к памяти в человеческих сердцах. Ведь то была одна из самых болевых помет в неслыханной по жестокости кровавой эпопее Гражданской войны.

Можно с полным основанием говорить о типичности рассмотренного сочинения для своего времени, поскольку отмеченными выше чертами (от документально-публицистической направленности до конфликтно-трагедийной сути) оно чрезвычайно созвучно таким произведениям, как «Поэтория» Родиона Щедрина (тот же 1968 год), опера Марка Карминского «Десять дней, которые потрясли весь мир» (1970), оратория Карэна Хачатуряна «Миг истории» (1973). И какие бы тематические ракурсы не лежали в основе этих очень разных партитур, объединяющее их свойство состояло в столь свойственной человеку того времени подчёркнуто романтической обострённости жизневосприятия.

Марк Карминский (1930–1995)

Уникальность оперы Карминского **«Десять дней, которые потрясли мир»** (1970) состоит прежде всего в том, что для отечественной музыки здесь была достигнута, пожалуй, максимальная концентрация конфликтно-драматического напряжения. Предопределена эта концентрация удачно выполненным либретто (В.Дубровский), которое также для своего времени было совершенно уникальным. Дело в том, что весь текст основан на фрагментах из книги Д.Рида, манифестов, листовок, телеграмм 1917 года, речей и писем В.И.Ленина, а также эпитафий Марсова поля.

В либретто ряда опер последующих лет использование документальных материалов становится обычным явлением. Можно напомнить такие произведения, как «Июльское воскресенье» В.Рубина (1970), «Лейтенант Шмидт» Б.Кравченко (1972), «Петр I» А.Петрова (1975), «Наш Гайдар» К.Волкова (1978). Однако ни одно из них не может быть сопоставлено с рассматриваемой оперой в отношении насыщенности историческими свидетельствами.

В ходе свободного монтажа отобранного материала сложилось совершенно самостоятельная литературная канва. Достаточно сказать, что в либретто «Десяти дней» нет ни одного совпадения с хроникой Рида, а Пролог, 3, 8, 9 и 10 картины совершенно не связаны с книгой. Инициативность создателей оперы в данном случае была поставлена на службу единственной цели: опираясь на конкретные документы, выявить и подчеркнуть захватывающую драматическую патетику воссоздаваемого исторического момента.

Для этого был проведен тщательный и целенаправленный отбор материала. В либретто вошли наиболее сжатые, упругие по ритму, взрывчатые по смыслу фразы, реплики, отдельные слова. Для акцентуации подобных качеств авторы посчитали возможной даже переработку исходных текстов и переработку порой весьма основательную.

Для концентрированной подачи материала постоянно допускается свободная перекомпоновка высказываний: так, три дня дебатов II съезда Советов спрессованы в одну ночь и совмещены с откликами на переворот 25 октября, высказывания двух ораторов на этом съезде соединились в выступлении эсера, слова солдата на митинге в петроградском цирке «Модерн» с купюрами и изменениями перешли в обращение 3-го оратора на фронте и т.д.

Окончательное оформление отобранных текстов шло по линии дополнительной динамизации, усиления их «ударного» воздействия. Осуществлялось это главным образом за счёт многократных повторов ключевых по смыслу реплик (прежде всего в партии хора). Вот несколько показательных примеров.

Один из опорных разделов 1-й картины (цц.34-40) 22 раза прорезывается лейткличем хора *«Ленин в Смольном!»*. В 5-й картине текстовая комбина-

ция *«Слушайте! Слушайте! Слушайте! Пролетарский Петроград в опасности!»* повторяется 7 раз и, кроме того, включаются варианты. В 7-й картине текстовый, он же и музыкальный рефрен *«Смольный весь дрожал!»* собирает в себе исключительное напряжение сверхдраматического момента – эта реплика рассредоточивается по звуковому полю и, повторяясь 14 раз, «отрубает» друг от друга эпизоды разворачивающегося действия.

Приведённые иллюстрации показывают, что в подобной обработке словесный материал начинает приобретать чисто музыкальную ритмику и фоническую окраску.

Тотальный документализм и открытая публицистичность вербальной канвы повлекли за собой ту новаторскую трактовку жанра, к которой композитор стремился совершенно сознательно: *«Мне представлялось, что для воспроизведения на оперной сцене той неудержимой динамики, которая неотделима в нашем сознании от образов революции, нужно решительно отойти от условно-традиционных форм»* [65, *21*].

Результат этих устремлений мог на первых порах привести в некоторое замешательство. Здесь в своего рода запредельном варианте возрождались принципы большой исторической оперы. Запредельность состояла в требовании гигантских артистических сил (свыше 100 персонажей с индивидуализированными партиями, огромный хор и оркестр).

Например, в постановке Национального театра (Прага, 1972) было занято около 400 исполнителей, три хора, объединённый оркестр театра имени Сметаны и оперной труппы Национального театра. Базируясь на подобном исполнительском фундаменте, делается попытка воссоздать колоссальный размах революционных событий, происходящих в масштабе всей России.

Однако ещё больше озадачивал жанровый облик произведения, в котором соединились признаки оперы, оратории, драматического театра и кинофильма. Варианты решения оперы о крупном историческом событии могут быть различными. Среди них полное право на существование имеет и тот, который претендует на обобщение эпохального явления во всей его грандиозности.

В таком случае интересы достоверного моделирования предполагают в качестве необходимого условия ту многонаселённость и тот колоссальный размах, которые отличают рассматриваемое произведение. Справедливость данного вывода доказывается появлением в том же 1970 году во многом аналогичных опытов: «Опера на площади» М.Зариня и опера Э.Лазарева «Революцией призванный».

Что касается характеристики сложного жанрового конгломерата, то теперь совершенно очевидно: при всей новизне гражданственного содержания, при всей активности процесса ассимиляции особенностей ораториального письма, приемов драматического театра и кинематографа «Десять дней» – несомненно, опера или по меньшей мере прежде всего опера (так же как и названные сочинения Зариня, Лазарева).

И всё, что привнесено в неё извне, а также воспринято от традиций большой исторической оперы, направлено на раскрытие конфликтно-драматического содержания. Жанр социальной народной драмы «очищен» здесь до предела, поскольку исключены побочные линии, жанровые и лирические отстранения и весь смысл произведения сосредоточен на обрисовке прямого столкновения сил революции и контреволюции.

* * *

Однако мыслимо ли на столь протяжённом музыкальном пространстве предотвратить появление эпизодов, снимающих динамическое напряжение? Рассмотрим моменты возможной статики, которые заложены в самом характере происходящего в Прологе и в 8-й, 9-й, 10-й картинах, составляющих эпилог оперы.

Пролог и 9-я картина вводят в мир ленинской мысли, 8-я картина – траурная процессия, 10-я – апофеоз революции, то есть медитативность, скорбь и славление, которые чаще всего трактуются в адинамическом ключе. В истолковании этих состояний и продемонстрирован с полной очевидностью метод драматической характеристики, предлагаемый Карминским.

В Прологе Ленин один, накануне Октябрьского восстания. Но во всей этой развернутой сцене только краткая вступительная тема отмечает атмосферу монологичности и мысли как таковой (сосредоточенность унисона виолончелей и контрабасов, излагаемого в протяжённых длительностях с широкими диатоническими ходами). С первых же реплик вождя обнаруживается отсутствие даже намёка на раздумье «в себе». Излагаемое звучит как обращение, с открыто публицистическим посылом.

Вслед за тем в преодолевающем продвижении восходящих оборотов вокальной партии воссоздано волнообразное «разматывание» потока мысли-речи. Типичное для речитативного письма «Десяти дней» напряженнейшее «завоевание» регистровых высот дополняется не менее характерной повышенно-импульсивной ритмикой, причём необходимо отметить удивительную изобретательность композитора в имитации речевого потока, предельную скрупулёзность и ювелирную филигранность в фиксации озвучиваемого говора.

В последующем развертывании ленинской мысли-речи (цц.7, 10) исходное ядро непрерывно развивается с усилением напряжённости интонационных восхождений-завоеваний, с активизацией декламационного ритма, в частности благодаря настойчивому внедрению острой пунктирности, подчёркивающей нагнетание решимости, волевой устремлённости. Таким образом, мысль предстает не просто динамичной, но и в полном смысле действенной.

Оркестровая партия здесь, как и в других подобных эпизодах, обнажает драматический нерв вокального высказывания. В Прологе основную в этом отношении роль берёт на себя тематизм, прерывающий спокойное течение начального эпического зачина (ц.1). Внешне очень простой (быстрое колеба-

ние двух разных терций уменьшённого септаккорда), он заставляет насторожиться, вслушаться. Непрерывная вибрация неустойчивости хорошо передаёт безостановочный бег, нескончаемое движение вперёд. Стремительное вышагивание, неумолимая мерность регулярного ритма напоминает биение времени.

И действительно, этот музыкальный образ задуман как символ неотвратимого хода Истории, своего рода «маятник революции» (в спектаклях Донецкого оперного и Пражского национального театров маятник стал важным атрибутом сценографии). В различных интонационных и темповых вариациях он в полном смысле слова пронизывает оперу в целом, сохраняя безусловную узнаваемость (прежде всего благодаря неизменному ритму и отрывистой артикуляции).

В Прологе, то вырываясь на первый план, то переходя в фон, *ostinati* «маятника революции» занимают огромное пространство (например, только с ц.1 раскачивание его терций идёт на протяжении 56 тактов). Так с самого начала заявляет о себе характерная черта «Десяти дней» – длительное пребывание в одной ритмофактуре. Это позволяет при поддержании внутреннего динамизма сосредоточиться на восприятии произносимого в вокально-хоровой линии.

Рассмотренный мотив – одно из выражений «мотора» революции, для материализации которого используются имитации деятельного перестука различных механизмов, воспроизводятся всякого рода токкатные формулы. С введением отмеченного двигательного пласта устанавливается столь свойственная данной опере атмосфера звукового документализма.

Другая важнейшая музыкальная реалия революционной эпохи связана со всевозможными видами сигнальности – коммуникативной, оповещающей, призывной, повелительной. Композитор отнюдь не стремится завуалировать природу этого семантического слоя и нередко подчёркивает первородную силу «натуры», взятой в её самом элементарном качестве.

Третий компонент документально-звуковой стихии – разного рода оркестровые *tremoli* (преимущественно в нижнем регистре). В смысловом отношении их амплитуда простирается от обрисовки «подпочвы» происходящего (глухое урчание, неясный шум) до воссоздания картин бушующего потока Времени (неистовое бурление, катастрофическое клокотание). В любом своём проявлении с введением этого средства в звуковую волну вливается разной степени напряжение.

Скажем, в Прологе тенью следующие за вокальной речитацией облигатные вибрирующие педали оркестра вносят особое натяжение, дополняемое диссонирующей интерваликой и усиливаемое волнообразными *crescendi*. В коде биение терций «маятника революции» выступает в сопряжении с импульсивным движением тремолирующего баса, и ладового разноречия двух линий достаточно, чтобы сообщить звучанию явственно конфликтную окраску. Используемая при этом подчёркнутая диссонантность также являет-

ся непременным свойством музыкального высказывания, по-своему раскрывающим дух социального разлома.

В указанных линиях документально-звуковой атмосферы, как правило, сосредоточивается основная энергия действенности и конфликтности. Постоянные интонационно-ритмические и фактурно-динамические нагнетания этой энергии придают драматическому движению особую целеустремлённость непрекращающегося «приливно-отливного» колыхания.

В свою очередь, сами эти нагнетания подчинены определяющей закономерности композиционного развития: нарастание активности жизненного поиска, переданного в процессуальных формах (на декламационной основе), завершается обретением результирующего состояния (в опоре на яркий мелодический рельеф). Вследствие этого архитектоника сцен складывается обычно в рондальные формы оригинального склада.

Оригинальность состоит в усложнённом и совершенно свободном преломлении запевно-припевной структуры. Иными словами, почти никогда сцена не открывается рефреном, он появляется в завершение «куплета». Будучи итогами-кульминациями, «припевы» всегда представляют собой хоровые или оркестровые эпизоды.

Запечатлённые в них результирующие состояния не имеют ничего общего со статическими откатами. Напротив, постепенное *crescendo* динамизма в «запевах» приводит как бы к взрыву – действенно-драматическая энергия словно вырывается на свободу, превращаясь в концентрированный сгусток.

В Прологе подобными «припевами»-сгустками становятся три хоровые эпизода (цц.6, 8, 11) и оркестровая кода (ц.12), в которых подытоживается развитие ленинской мысли-речи. В первом из них, продолжая сказанное вождём и усиливая смысл произнесённого им, хор вступает с новым текстом, мощно и повелевающе провозглашая: *«Нельзя ждать! Можно потерять всё!»*.

Как обычно это будет и впоследствии, на смену безусловной процессуальности предшествующего нагнетания (сложно хроматизированный, по существу говорно-внетональный рисунок вокальной партии) приходит действенная простота «ударных» оборотов, интонируемых в тонально ясной среде. Композитор апеллирует к первозданной энергии самых элементарных попевок, раскрывая напряжённость всенародного клича при помощи кварты с малосекундовым натяжением. Сигнальная природа этого тематизма подчёркнута дублировками медных (репетиции триолей и шестнадцатых).

Аскетизм, пафос самоотречения, явственные и здесь, в полной мере обнажаются во втором эпизоде (в звуковедении параллельными квартами), где автор вовсе не ограничивается динамизированным проведением «темы призыва» (к сопрано и тенорам присоединяются альты и басы). Эхообразное усиление ключевых реплик дополняется фрагментами прямого фактурного умножения сольной партии. Массированное произнесение особо значительных слов *(«История не простит революционерам, которые могли победить...»)* выполнено в манере, прямо повторяющей сложно-

хроматизированный интонационный рисунок и чисто речевую, тонко детализированную ритмическую комбинаторику *solo*.

Третий эпизод становится следующей ступенью нарастания напряжённого возбуждения, в том числе посредством темпового сдвига (вообще на протяжении Пролога, даже не учитывая начального *Moderato*, пульс времени постепенно ускоряется, особенно к концу).

Оркестровая кода (ц.12) завершает развертывание и динамизацию материала «припевов» его окончательным формированием в «лейттему борьбы». Будучи одной из самых ярких в опере, она в различных ситуациях характеризует и образ Ленина-революционера, и образ самой революции, объединяя их на вершинах драматического развития в неразделимое целое. Её центральное положение совершенно естественно и потому, что она представляет собой сублимат жизненного напряжения, волевой устремлённости, позитивной экспансии.

«Лейттема борьбы» вбирает в себя и передаёт в самых обобщённых формах характернейшие для документально-публицистического стиля данного произведения ораторскую декламационность, призывную сигнальность и энергию *tremolo,* в котором отражается конфликтный тонус основного диссонанса (здесь малая секунда). Для облика этого тематизма важны «ощетинившаяся» окраска (на подчёркнутом выявлении фригийского наклонения), резкость и стремительность темпоритмического выражения, форсированная звуковая атака (при общем *fff* каждая нота сопровождается акцентом).

Именно отсюда берёт свое начало главная для оперы стихия действенно-динамических преодолений, реализованная в параметрах революционно-пролетарской образности, основные качества которой представлены с полной наглядностью и находящих своё выражение через связь с боевой рабочей песенностью, через героический склад интонирования, через чеканную маршевую поступь, через движение в контурах уменьшённых ладов и т.д.

* * *

Подробность рассмотрения Пролога была продиктована тремя соображениями. Во-первых, здесь с полной очевидностью предстаёт сам творческий метод: мысль, предвосхищающая потенциальное действие в будущем, оборачивается в музыкальном воплощении уже собственно действием, реальным драматическим состоянием.

Во-вторых, эта мысль, действенная сама по себе (в тексте ленинской статьи, написанной 24 октября, сформулирована программа революции и план восстания), является толчком ко всему последующему в опере, переходя в конкретное социальное противоборство.

И наконец – в начальной сцене экспонируется то ядро музыкально-динамических типов образности, которое определяет облик произведения и монопольно развивается на всём его протяжении.

В трёх последних картинах, которые составляют эпилог, преодоление возможной статики осуществляется иначе, по-новому. Характер 8-й картины

(«Красные похороны») с точки зрения трактовки соединяет черты двух типов образности – героико-трагедийной и героико-эпической.

От первого типа здесь идёт открытая патетика гражданской скорби – такая окрашенность связана, пожалуй, прежде всего с акцентуацией повышенной IV ступени: например, во вступительном материале она вводится в состав гармонии, которая становится сквозной для данной картины, а в основной теме – в качестве самого характерного мелодического оборота.

Не столь явственная поначалу эта окрашенность обнажается в повторных, динамизированных проведениях данного тематизма (цц.368, 395), где предельность выражения (*fff*, полные *tutti*, заострённые контрапункты) приводит на грань аффектации – подобные проявления в сфере ведущего материала дополняются ламентозными стенаниями в оркестровом эпизоде ц.362 и кричаще-стонущей кульминацией хорового вокализа-плача ц.391.

С героическим эпосом 8-ю картину сближают черты грандиозности общенационального поминовения (гиперболизированная фресковость, монументальная декоративность) и особый характер монолитности всенародного состояния (единство образной структуры, выдержанный от начала до конца темп, массивные оркестровые дублировки хоровых и даже вокальных партий).

С целью наибольшего воздействия композитор включает все наличные ресурсы выработанного музыкальным искусством комплекса средств запечатления погребальных процессий – от тональности *b-moll* и завершающего *morendo* до особого композиционного оформления: массовое шествие прослаивается декламационно-ариозными надгробными речами ораторов.

Замысел 9-й картины («Бессонная ночь Ильича»), сходной с Прологом по сюжетной ситуации (Ленин вновь наедине со своими мыслями), убеждает в том, что М.Карминский не прошёл мимо опыта VI части «Патетической оратории» Г.Свиридова. Аналогии, начинаются с выбора подчёркнуто проблемного текста (из ленинских статей последних лет), касающегося трудностей революции, её глубинного смысла.

Близость творческого метода обнаруживается в том, что при достаточном внутреннем разнообразии этот монолог наделен законченным единством, которое определяется господством одного состояния (углублённо-сосредоточенное раздумье-рассуждение) и цементирующей ролью начальной темы-зерна (из неё произрастает всё последующее).

И наконец, главное: здесь достигнута ещё бóльшая, чем у Свиридова, степень динамизации интеллектуального процесса (он, кстати, также протекает в форме волнообразного развертывания).

Подобное ощущение отчасти рождается благодаря тому, что вначале Карминский вводит в мир мысли нелегкой, но достаточно спокойной и уравновешенной (в экспозиционном изложении тема звучит в духе лироэпического распева, отдалённо напоминая вступительные такты Пролога).

Однако уже в рамках первой драматургической волны с вступлением голоса начинает проявляться с трудом сдерживаемый драматизм (см. в дви-

жении консонантного, но углублённого по характеру двухголосия будоражащие всплески сложных гармоний типа большого мажорного септаккорда с расщеплённой квинтой).

Вторая фаза развития (ц.402) открывается введением варианта темы, который мелодически отличается обнажением эмоциональной напряжённости, а фактурно – возволнованно-оживлёнными фигурациями нижних голосов.

Ещё отчетливей беспокойно-возбуждённые вздымания медитативных порывов обрисованы в вокальной партии, где осуществляется постепенный переход от напевно-ариозной речитации к озвученной патетической декламационности (сопровождается усилением динамического уровня и сдвигом в верхний баритональный регистр).

На вершине активизирующегося потока (ц.404) тема-вариант приобретает героический облик благодаря утвердительно-императивным кличам труб, заострению пунктирного ритма и политональным сопряжениям.

На третьей волне (ц.405) драматический тон достигает высшей остроты. Вокальный рисунок вновь приобретает обобщающую распевность, однако теперь всё в ней основано на открыто сигнальных интонациях, которые своей «металлической» жёсткостью и чеканностью призваны подчеркнуть бескомпромиссную констатацию суровых фактов *(«Революция есть невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя»)*. Скорбный, тяжёлый шаг оркестровых басов, «скрежет» диссонирующих напластований вскрывают подтекст чрезвычайно напряжённых вокальных произнесений.

Эта пассакальность вырывается наружу в инструментальной кульминации (ц.407) уже в совершенно трагедийных очертаниях (высший регистр, максимальная динамика, публицистические взывания дважды пунктирного ритма). После временного отката на четвёртой фазе (ц.409, основная тема возвращается почти в исходном виде) в заключительном разделе (ц.413) происходит итоговое нагнетание с включением взволнованно-возбуждённой патетики темы-варианта, драматических кличей из второй драматургической волны, пассакального материала общей кульминации, что подводит к финалу.

Здесь возникает ещё одна перекличка с Прологом. Но если тогда динамизм ленинской мысли вызывал отклик хоровой массы неоднократно, то теперь значительное расширение монолога вождя порождает и укрупнённый ответ в масштабах целой картины.

Хор подхватывает те слова Ленина из предшествующей сцены, которые были обращены в будущее, воспроизводя их в могучем всенародном умножении (декламационное претворение основной темы 9-й картины и одновременно проведение её в исходном облике в оркестровых голосах, а с ц.427 привлечение и темы-варианта).

Вместо предполагаемого апофеоза звучит сверхдинамичная токката революции – именно в этом смысловом решении и состоит новый, не встре-

чавшийся ранее способ преодоления статики. В инструментальных партиях возобновляются важнейшие двигательные формулы, представленные в предыдущих картинах: «бешеный» моторно-этюдный бег оркестровых басов, императивные восклицания медных, пронзительные сигнальные ритмы в характере «морзянки» и т.д.

Поскольку в бурно клокочущий поток втягиваются основные лейттемы (в том числе «маятник революции») и всё подаётся с колосальным пафосом, в предельной динамике и невероятно стремительном движении *(Presto)*, постольку 10-я картина приобретает значение суммирующей и возносящей стихию действенно-драматических преодолений на уровень, кульминационный для всего произведения. Через образ неостановимо мчащегося «локомотива Истории» в символической форме передаётся мысль о социальных битвах, кипящих в актуальной современности.

Последние такты с их тонической неразрешённостью, подчёркивающей устремленность в грядущее, вносят завершающий штрих в реализацию авторского замысла, отражённого в названии финала («Революция продолжается»).

* * *

Теперь можно предположить следующее: если композитору удалось добиться подобного динамизма в сценах, которые по природе своей тяготели к статичным решениям, то естественно ожидать высокой степени конфликтности и в музыкальной обрисовке остального, хроникального материала.

Такое предположение в первую очередь следует отнести к 1-й и 2-й картинам, где происходит прямое столкновение сил революции и контрреволюции. В них устанавливается метод, использованный во всех действенных сценах оперы.

Смысл его состоит в том, что до минимума доводится воспроизведение социальной битвы в прямой её передаче, и оно заменяется своего рода отражением происходящего в сознании отдельных людей, через дебаты представителей противоборствующих классов и группировок, то есть повествование переводится с уровня всенародных действий в плоскость их раскрытия через характеристику того человеческого слоя, который стоял у штурвала событий.

Это приём безусловно новаторский, и его введение было продиктовано стремлением облегчить столь затруднительную для театра (в отличие, например, от кинематографа) имитацию «массовок», которые в реальном сценическом воплощении чаще всего оборачиваются плохо скрытой бутафорией.

И оказалось, что именно за счёт подобной локализации, соединённой с эпическими комментариями ораториального пласта, можно построить художественную модель, способную вобрать в себя нерв, напряжение и размах революционной борьбы в общенациональном масштабе.

В 1-й картине («Свершилось!») события вооруженного восстания в Петрограде воплощаются в проекции на проходящее в этот момент заседание

II съезда Советов. Такая «подмена» становится правомерной, поскольку удаётся создать многоплановую, бурную и остродраматичную сцену бушевания яростных споров.

Очень характерен звуковой строй, вводящий в атмосферу Смольного накануне исторического переворота. На глухо урчащее тремолирование низких кластеров, передающее нестройный, многоречивый гул шумной толпы делегатов, наслаиваются всевозможные типы людского говора и инструментальных сигналов. В перекличках и в одновременности сочетаются различные виды декламационности – от нефиксированной речи до ритмованной просодии на нескольких нотах и даже на одной.

По-разному представлена и сигнальность, но в любых проявлениях её объединяет акцентированно призывная настроенность (том числе и в «дребезжании» председательского колокольчика – см. перед ц.28 звонкие репетиции пикколо, гобоя и ксилофона) и непременно импульсивный, возбуждённо-нервный «наэлектризованный» склад (во всевозможных синкопированных рисунках, иногда с дважды пунктирным ритмом).

Всё это создаёт неповторимую, чрезвычайно колоритную, напряжённую документально-звуковую среду, в которой разворачивается столкновение взглядов, мнений, позиций и определяется размежевание истинных и мнимых революционеров.

В характеристике противников коренного переустройства композитор поначалу избегает прямого обличения, помечая негативные черты только отдельными штрихами. Так, в речи Председателя старого ЦИКа, открывающей сцену заседания, чуть приметные сатирические элементы ощутимы в скачках на октаву и малую нону (интервалика, совершенно нетипичная для музыкальной декламации основных персонажей), а также в тонко поданной квазитрагической въедливости малосекундового псалмодирования и в островках открыто жанрового распева.

Впоследствии именно жанровый оттенок и становится важнейшим средством передачи авторской иронии. Например, в серии выступлений меньшевиков (ц.44) лёгкая, но вполне ощутимая пародийность обеспечивается введением суетливого скороговорочного пропевания на ритмах плясовой с добавлением механистичного однообразия фактурных формул (см. в ц.45 одну из них, повторяемую без изменения 63 раза), а также использованием специфических тембровых эффектов (*glissandi* скрипок и арфы, *frullati* засурдиненной трубы).

По мере усиления напряжённости противоборства обнажаются и выходят на первый план черты гротеска. Своё завершение данная тенденция находит в заключительном эпизоде (цц.78-83). Прощальное обращение Председателя старого ЦИКа основано на банальном мотиве, пародирующем стиль *lamento* в духе сварливого причитания, а его нарочитая многоповторность усугубляется назойливым *ostinato* в ритме разухабистого трепака.

Стонущая интонационность, гипертрофированная акцентность ритма, искажённая манера исполнения (авторская ремарка *«исступленно, истерич-*

но») в сочетании с патетикой текста *(«Лучше погибнуть с Временным правительством, чем оставаться здесь!»)* производят комическое впечатление. И когда эту музыку подхватывает весь ансамбль фракционеров, покидающих зал, ложный пафос и натужный трагизм их высказываний окончательно оборачивается мелодраматизмом и ходульностью.

Характеристика приверженцев решительных революционных действий, как правило, лишена жанровости. И если изредка жанровые элементы всё же используются, делается это вне какого-либо иронического подтекста, с целями социальной дифференциации. Таковы, к примеру, фигуры Делегата-крестьянина и Армейского делегата, в обрисовке которых также применена длительная остинатность, что приводит однако совсем к иному результату.

У первого из них угловато-распевные речитации в довольно широкой интервалике и плясовых ритмах дают тон насупленный, гневно-наступательный. У второго – озвученная декламационность, очень напряжённая сама по себе (регистрово и по складу интонирования на хроматических попевках) вдобавок усиливается полиладовым сопряжением оркестровых линий и в сочетании с твердой маршевой поступью порождает суровую и энергичную призывность.

Основная группа радикально настроенных делегатов благодаря исключению жанровой «приземлённости» наделяется чертами особой строгости, мужественной возвышенности. При сохранении безусловной позитивности их высказываниям придаётся не только твердость, решимость и высокое напряжение тона (на основе такого же хроматизированного вздымания публицистических интонаций, которое отмечалось в партии Армейского делегата), но и открыто выраженная гневность. Рассмотренный сплав достаточно многоразлично представлен, например, в заявлениях Председателя Петросовета и Делегата-путиловца.

Ожесточённые ораторские прения, которые ведутся со всей бескомпромиссностью, беспощадно и как бы наотмашь, скорее напоминают перестрелку краткими, ударными речами-призывами. В острой динамике словесных дебатов с достаточной очевидностью очерчивается исключительная напряжённость исторического момента.

* * *

Однако в полной мере грандиозность социального конфликта раскрывается в своего рода стоп-кадрах, где инициатива переходит к оркестру и «ораториальному» хору. В таких разделах повествование возносится над локальной почвой, музыкально-публицистический документ обретает всеобъемлющую наполненность эпического полотна о всенародном движении, а конкретный сценически-событийный ряд вписывается в монументальную раму ораториальных фресок.

Этот обобщающий план, кажущийся поначалу сопутствующим, обрамляющим, на деле оказывается ведущим по объёму и по своей централизую-

щей роли. Остановимся для примера на двух первых из пяти стоп-кадров, составляющих систему эпических обобщений в 1-й картине.

Развернутое вступление к ней открывается аккордом-взрывом (*ffff* полного оркестрового *tutti*). Предельной форсированностъю звучания не столько обозначается «открытие занавеса», сколько оповещается о начале колоссального в своем развороте действа, что призвано ввести в атмосферу катастрофического разлома. Длительное удержание этого звукового комплекса (шесть тактов в темпе *Adagio*) намечает фресковую укрупнённость предстоящего повествования.

Возникающий затем (ц.16) «символ революции» (один из ведущих лейтмотивов оперы) не просто сублимирует в себе черты грандиозной мощи, героической императивности (на фоне общего *tutti* в той же динамике *ffff* тему проводят в дважды пунктирном ритме валторны и тромбоны). Ему придается значение чего-то изначального, непреходящего, горделиво реющего над Историей – не случайно с его появлением на стыке 9-й и 10-й картин связывается ремарка *«Наступает новый день революции»*, утверждающая мысль о нескончаемости преобразования мира. Вот почему композитор обращается здесь к предельно простым фанфарным оборотам ораторского клича-провозглашения, несущим в себе внелично-вечностную окраску.

В различных типах хоровых речитаций (от озвученного говора до распетой декламационности) поддерживается высокий слог оркестрового вступления, его особая значительность, величественная мощь и суровый колорит (звуковедение в опоре на кварту и квинту). Во второй половине раздела (ц.19) зарождается первая из того множества двигательных формул «мотора» революции, которые будут впоследствии определять облик многих сцен.

Типичное качество такой образности состоит в соединении двух граней: динамичный, неутомимо-безостановочный бег экпансивной энергии нижнего фактурного слоя («локомотив революции») и стремительное, вихревое, чаще всего трелеобразное движение верхних голосов («ветер революции»), что образует «железный» в своей остинатной конструктивности поток, овеваемый поэзией ассоциаций с природной стихией.

Столь же характерны и взмывающие над этим «материальным базисом», поясняющие смысл происходящего реплики хора с заострёнными окончаниями фраз и неуклонным нагнетанием напряжения (через поступательные регистровые восхождения, особенно с ц.22).

Цель второго стоп-кадра состоит в обобщённом описании подготовки к решающему штурму. Здесь действительно встречаются фрагменты затаённости, агитационной призывности, имитация собирания сил (цц.34-35). Однако, как постоянно происходит это в «Десяти днях», в значительно большей степени возникает ощущение не приготовлений к действиям, а уже собственно происходящей схватки. Мощные драматические нарастания в специфической семантике революционно-пролетарской образности, острые вспышки конфликтности, «залпы» реплик-молний хоровых и оркестровых голосов – всё это зримо рисует обстановку открытого столкновения.

Немаловажно и то, что весь раздел пронизывается локальным лейтмотивом «Ленин в Смольном». Концентрируя в себе энергию борьбы (с характерным «стреляющим» синкопированным окончанием), он особое впечатление производит, прорезывая эпизоды предвещания вторжениями громогласных, рубяще-ударных фраз.

Ситуация 1-й картины получает своеобразную проекцию в происходящем во 2-й («Конец войне»), переключаясь в более узкие и специфические рамки фронтовых событий, но целиком сохраняя найденный драматургический приём замещения: реальное социальное столкновение, передаваемое через борьбу мнений. Во многом совпадает и способ характеристики противоборствующих сторон.

Поддерживающие Временное правительство наделяются жанровыми, а порой и открыто негативными чертами. К примеру, в высказывании 2-го оратора, которое прямо напоминает речь Трудовика из 1-й картины, усиливаются элементы прямолинейного, «туповатого» декламационного интонирования (с примечательным указанием *ben marcato*) на механично поданном маршевом ритме сопровождения с пронзительными тембрами и зловещим «оскалом» диссонирующих созвучий.

Сторонникам коренных перемен в дополнение к тем признакам, которые отмечались в отношении революционно настроенных делегатов, придаются черты горячей взволнованности, бурной порывистости, что сообщает происходящему особый драматический накал (см., к примеру, выступление 3-го оратора с показательной ремаркой *Allegro molto con passione*).

* * *

В созвучности 1-й и 2-й картин преломился очень важный для «Десяти дней» драматургический принцип удвоения типичных ситуаций революционного времени. Претворён он в рассмотренной выше проекции Пролога на завершающую пару картин (9-я и 10-я). Действует он и в центральных по местоположению сценах оперы, где конфликт как бы расслаивается, то есть от непосредственного столкновения противоборствующих сил (1-я и 2-я картины) делается переход к поэтапному их сопоставлению как непримиримых начал.

Причём композитор стремится к тому, чтобы при возобновлении сходной перипетии драматический накал усиливался. Так, обрисовка контрреволюции в 4-й картине («Враги») выдержана в основном в тонах скрытого глумления, тихого злобствования (интенсивная разработка оркестрового «мотива сплетен», построенного на оборотах мещанского романса) и только в неистовом возбуждении завершающего эпизода (попытка нападения на красногвардейца) приоткрывается вся серьезность и взрывоопасность момента.

В 6-й картине («Мятеж») от выпадов толпы обывателей «из-за угла» действие переходит на уровень открытого выступления вооруженных отрядов. Музыкальная обрисовка идущих на Петроград войск колеблется в кон-

трастах между бойкими, нарочито бодрыми маршевыми наигрышами и жёстко-экспансивной поступью со зловеще-инфернальными очертаниями (на основе деформированной сигнальности).

Ещё бóльшие перепады присущи призывным обращениям Министра-Председателя: от фанфаронской бравады, сентиментальных излияний и жалостливых плачей до речи взвинченно-истеричной, крикливо-исступлённой (таким образом, здесь находит своё завершение и кульминацию линия пародийно-карикатурного разоблачения).

Портретируя негативные персонажи, композитор ни в коей мере не придаёт им самостоятельной роли, преследуя цель их характеристикой ярче оттенить образы революции, к утверждению которых всем своим пафосом устремлено рассматриваемое произведение.

Отсюда следует не только безусловное преобладание объёма любой позитивной сцены в сравнении с только что упомянутыми, но и их несопоставимость по действенной силе, динамической насыщенности, художественной значительности. Так чисто эстетическим путем воплощается идея неодолимости коренных социальных преобразований.

В этом смысле из числа центральных картин очень показательны ситуационно сходные 3-я («Неудержимо вперед!») и 7-я («В Смольном»). На сей раз эквиваленты разворачивающейся революционной битве автор находит в специфике телеграфной службы как централизующей и самой горячей точки времени, поскольку сюда стекалась информация о происходящем в стране и отсюда отдавались распоряжения новой власти (характерны ремарки к 3-й картине: *«Над Россией бушует телеграфная буря»*, *«... телеграфисты – вестники революции»*).

Тип декламационности, доминирующий в 3-й и 7-й картинах, во многом подготавливался в предыдущих, но только теперь во всей полноте раскрывается особый склад импульсивно-динамичного, заострённо-чеканного речевого интонирования *(«докладываю, приказываю, сигнализирую, телеграфирую»)* как важнейшей документально-звуковой приметы переживаемой эпохи.

«Телеграфная» просодия, выстроенная на нервных колебаниях тона в узком диапазоне и на ритмах сигнального выстукивания, будучи чрезвычайно напряжённой в 3-й картине, превращается в 7-й буквально в перестрелку диалогических перекличек (на кратких, ударно-рубленых, подчёркнуто решительных и волевых репликах). В той же действенно-драматической, возбуждённо-стремительной манере выдержан и эпизод переговоров Ленина с Центробалтом.

Дополнительная и очень сильная динамизация осуществляется посредством инструментальной сигнальности, которая чаще всего присутствует в качестве гулкого фона к «телеграфной» декламации, но нередко «вырывается» туттийными вспышками обрушивающихся сообщений. Композитор вводит новые и новые варианты пружиняще-вызванивающих формул – от жёстко-остинатных пульсов «телетайпа» до иррегулярных ритмов «морзянки».

В любом своем виде они оформляются в резкодиссонирующей аккордике (прежде всего на «дребезжащих» малой секунде и большой септиме), в пронзительно-взывающих тембрах (главным образом высокие *Fiati* и ударные) и, кроме того, «расписываются» росчерками молний конфликтности (в основном на сквозном для 3-й и 7-й картин «мотиве телеграфа» в характерной для сцен революционного действия уменьшённой ладовости).

В эпических комментариях к рассматриваемым картинам *«телеграфная буря»* перерастает в образы могучего клокотания всенародной энергии. В вихревые потоки всевозможных токкатно-вращательных *ostinati* «мотора» революции втягиваются ведущие лейттемы (среди них «маятник революции» – то бешено стучащий, то превращающийся в набат).

И если в 8-й картине ещё возникают перебивы главенствующего лихорадочно-бурлящего ритма (величавые отстранения в трёх *Adagio* с произнесением фрагментов ленинского воззвания «К гражданам России»), то в 7-й в соответствии с более высоким уровнем конфликтности ораториальные эпизоды целиком подчинены драматическому бушеванию (оно концентрируется в мотиве «Смольный весь дрожал!»).

Поэтому столь интенсивно разрабатывается здесь «лейттема борьбы», и даже «символ революции» единственный раз для всей оперы приобретает действенно-динамичные очертания (*Allegro animato* вместо привычного *Andante maestoso* и соответствующий токкатно-этюдный фактурный контекст).

* * *

В «Десяти днях» не только воссоздаётся мощный наступательно-драматический потенциал новой России, но художественными средствами вскрывается и его глубинная почва, решающий компонент: революционное движение обрело могучую силу и стало подлинно неискоренимым благодаря тому, что нашло поддержку в народных массах. Мысль эта пронизывает всю идейную структуру произведения, поскольку многочисленные ораториальные эпизоды представляют собой олицетворение голоса нации.

Но помимо обобщённо-эпического раскрытия данная идея получает и совершенно конкретное воплощение. С этой точки зрения важнейшее место в концепции принадлежит 5-й картине («Красный Петроград в опасности»), которая драматургически «сдвоена» с рассмотренной выше 8-й, где господствует народно-массовой склад и вытекающая отсюда опора на жанровостъ, где хор перестаёт быть ораториальным, включаясь в сценическое действие, и где продолжается событийный ряд (выступление на защиту города в 5-й картине и прощание с погибшими в 8-й).

Итоги проделанного анализа оперы «Десять дней, которые потрясли мир» видятся в следующем:

– концентрированное выражение актуальных тенденций крупномасштабной оперной драматургии, в частности возрождение на материале революционной эпохи жанра большой исторической оперы, черты которого реализованы в формах современной стилистики;

– воплощение в музыке исключительного напряжения конфликтно-драматического тока и пламенного гражданского пафоса, что в высшей степени соответствует представлениям о характере того времени;

– убедительная обрисовка образа Ленина как стратега революции, её движущей пружины, и столь же убедительное запечатление ленинской мысли – живой, страстной, динамичной, исполненной действенной силы.

Карэн Хачатурян (1920–2011)

Будучи однофамильцем и племянником великого Арама, московский композитор Карэн Хачатурян сумел на том же поприще вписать целый ряд достойных страниц в летопись отечественного музыкального искусства. Достаточно назвать его Вторую и Третью симфонии, Скрипичный и Виолончельный концерты, полный озорного жизнелюбия и остроумия детский балет-буфф «Чипполино».

Среди масштабных партитур особенно выделяется оратория **«Миг истории»** (1973), которую Е.Долинская, автор монографии о композиторе, справедливо относит к числу его *«самых значительных и новаторских сочинений»* (37, *102*).

Это произведение явилось творчески взволнованным, очень искренним откликом Карэна Хачатуряна на один из эпизодов революционного прошлого, связанный с покушением на В.И.Ленина и его последующей болезнью. Оценивая ораторию в контексте советского музыкального искусства тех лет, следует признать, что в ней получило сильнейшее выражение конфликтно-драматического начало, и она явилась одним из самым радикальных претворений характерных для того времени документалистских тенденций.

Её либретто целиком составлено из различных хроникальных свидетельств 1918 года: Воззвание ВЦИК (Всероссийский Центральный исполнительный комитет), официальные бюллетени о состоянии здоровья вождя, беседы с доктором, письма красноармейцев, просьба Ленина не беспокоить персонал расспросами – разумеется, всё это прозаические тексты.

Чрезвычайно оригинальна и драматургия произведения: оно строится не по привычному в таких случаях принципу контрастных перебивов образных планов, а на постепенном «перетекании» конфликтно-драматической стихии в русло нравственно-психологической проблематики. Этой особенности драматургии полностью отвечает композиционный замысел, так как по смысловому облику и архитектоническому решению оратория производит впечатление единой гигантской волны (части идут без перерыва).

Она стремительно взмывает к кульминационной зоне, где находит выражение чувство боли и возмущения в его сопряжении с первичной реакцией, в которой смешиваются эмоции подавленности, растерянности и настроение твёрдости, мужества. Затем следует длительное ниспадание-успокоение – здесь передаётся вторичная реакция с более спокойным осмыслением слу-

чившегося, и происходит постепенная стабилизация пульса всенародной жизни.

Первый отрезок этой драматургической волны (её взлёт) охватывает I и II части, в которых конфликтно-драматический строй доведён, пожалуй, до максимального своего выражения.

I часть даёт запечатление быстро нарастающей катастрофы, рисуемой в романтически-гиперболизированных красках:

– зловеще наползающие, смятенно-экспрессионистские линии струнных;

– тревожащие, полумистические звоны и щёлканья ударных;

– возбуждённо-заострённые, зигзагообразно мечущиеся вниз и вверх «синусоиды-молнии» высоких деревянных;

– жёсткие и угловатые вторжения кластерной аккордики медных.

Дополнительно атмосфера исключительной напряжённости создаётся непрерывной сменой сонорных фактур, резкими динамическими перепадами (от *pp* к *ff*), чередованиями насторожённых выжиданий и бурных, туттийных алеаторно-шумовых взрывов.

Этот разрастающийся оркестровый шквал катастрофичности неудержимо несётся к завершающему эпизоду хора и чтеца. Нагнетание сигнального пульса в основном разделе («морзянка» челесты и гулкий «телетайпный» ритм литавр на большесептимовой интервалике) с непреложностью абсолютной необходимости подготавливает вступление хора с призывом-кличем *«Всем, всем, всем!»,* а затем – чтеца с «газетным» сообщением на фоне тревожного, диссонантного скандирования хора и пугающих ударов оркестра. Всплеск всеобщего страдания, гнева, протеста венчает I часть (народ узнаёт о случившемся).

С этой критической точки начинается II часть, посвящённая раскрытию сложной социально-психологической ситуации. Её характеризует столкновение двух полярных образных пластов: смятение, страх, отчаяние – твёрдость, мужество, воля. Противоборство этих начал развивается в два этапа.

Первый открывается обрисовкой образов деструкции: ирреальный бег разорванных линий струнной группы (с множественными *divisi*) на изломанно-хроматизированных интонациях в атональной среде производит впечатление тревожных мерцаний, «блуждающих огней» в инфернальной метели.

В этот алеаторно-сонорный вихрь распада вторгаются призывные, сурово-драматические речитации хора (ц.5). Его твёрдые, унисонно-монолитные реплики – олицетворение уверенности, собранности, сдержанности (вздымающиеся волны патетического лозунга *«Ответим террором!»*). Начиная с хорового фугато (ц.9), эта линия становится доминирующей и сопровождается только отдельными бликами и всплесками-завихрениями (высокие деревянные и трубы), которые напоминают о состоянии паники.

Второй этап (ц.12) открывается новым приступом смятения и страха: драматически-ирреальное скерцо распада достигает предельной взбудораженности и нервозной активности (теперь в создании вихревого потока наря-

ду со струнными участвуют и другие оркестровые группы). Тем активнее, твёрже, императивнее утверждаются в хоровых голосах образы стойкости, мужества – и в конце части им удаётся окончательно вытеснить смятенные настроения.

Второй отрезок рассматриваемой драматургической волны (ниспадание–успокоение) охватывает III, IV и V части, которые по объёму значительно превышают первые две и резко противопоставлены им по темпу (*Largo, Adagio* и *Largo* на смену *Agitato* и *Vivace*). Линия остывания скорбно-горестной лавы проходит соответственно числу частей три последовательные фазы.

Первая их них (в III части) наполнена хоралами-плачами женских голосов, настроение здесь всё время балансирует между реквиемной ламентозностью (почти прощание-стенание) и сдержанно-суровой печалью. Реминисценции «морзянки» (теперь в тембрах трубы и флейты) вновь и вновь напоминают о причине народной скорби.

На второй фазе (IV часть) хоровое пение, оставаясь ведущим фактором повествования, опирается на стилистику протяжного русского распева, раздумчивого, простого, душевного и главное – эпически-покойного и просветлённого. Внедрение в этот народный сказ-вокализ ударной строки (чаще всего – дробь малого барабана) и предшествующий ему императивно-воинственный хорал медных (оркестровое вступление) вносят в звучание соответствующие локальные штрихи, подчёркивающие «воинскую» специфику данной части («Из письма красноармейцев 5-й роты»).

Третья фаза (V часть) завершает генеральную линию всеобщего успокоения окончательным высветлением колорита (умиротворяющие, мягколучезарные звучания тихого и прозрачного по фактуре хорала), а введённые здесь звончатые эффекты (колокола, вибрафон, челеста) создают ощущение пленэрности, долгожданного прорыва к свежему «воздуху» катарсиса, пронизанного бликами тёплого света.

Оратория «Миг истории», являясь одним из лучших воплощений народного отклика на известие о ранении В.И.Ленина, очень примечательна и с точки зрения эволюции трактовки рассматриваемой темы. И не только в отношении зримой наглядности перерастания конфликтно-драматического направления в нравственно-психологическое. Весьма осязаемо здесь отразился существенный жизненный принцип изживания остропротиворечивых и трагедийных моментов через доведение их до предела («катарсис через экстремум»).

С подобным феноменом приходилось встречаться и раньше: например, в группе трагедийных сочинений конца 1950-х годов. Одно из них – «Нет, не верим!» Георгия Свиридова – сходно по сюжетному стержню с произведением Карэна Хачатуряна (в свиридовской кантате использовано стихотворение В.Маяковского, также связанное с покушением на вождя). В то же время сопоставление этих опусов лишний раз убеждает: каждый исторический этап в

соответствии с присущими ему идейно-эстетическими нормами вносит свои особые коррективы в интерпретацию тождественного принципа.

Не вдаваясь в развёрнутую характеристику всех разночтений, ограничимся указанием только одного, способного подчеркнуть различие между близкими по степени напряжённости и динамизма героическим эпосом второй половины 1950-х и конфликтно-драматическим направлением следующего художественно-исторического этапа: если Свиридов рисует абсолютную монолитность нации перед лицом всеобщей трагедии, то Хачатурян в материале той же ситуации раскрывает разные типы реакции, до предела усиливая тем самым психологическую противоречивость в восприятии события и остроту его переживания.

Говоря об этих отличиях, мы неизбежно выходим на ту специфическую особенность художественного творчества, которую определяют понятием *аллюзия*. Подразумевается тот факт, что воспроизводимое в формах искусства то или иное событие прошлых эпох сознательно или интуитивно интерпретируется, исходя из состояния и потребностей актуальной действительности своего времени.

Что касается рассматриваемой оратории, то она рождалась на гребне 1960-х годов, которые принесли резко выраженные перемены в умонастроениях общества, включая стремительно нараставшую оппозиционность. Однако вызванный этой «бурей и натиском» высокий «градус» конфликтного напряжения к началу 1970-х потребовал определённой разрядки, отката в сферу более спокойных и уравновешенных проявлений. Именно такую траекторию смены координат и воссоздаёт в своей сюжетной драматургической канве «Миг истории».

Угадывается в этом произведении и глубинное измерение, позволяющее говорить об определённой философской идее. Поднимаясь над вербально-сюжетным «экстерьером» либретто, можно ощутить таящееся в музыке вневременно́е обобщение: сотрясающий всё и вся некий грандиозный катаклизм, вызывающий ситуацию хаоса и разброда, и последующая стабилизация состояния национальной жизни.

Елена Гохман (1935–2010)

Первым выдающимся произведением саратовского композитора была камерная оратория «Испанские мадригалы» (1975), своим гражданским пафосом нацеленная против насилия над человеком и против власти вообще, которая так часто бывает неправедной, негуманной. В условиях идеологического режима 1960–1980-х годов Е.Гохман находилась в стане оппозиции и своё «инакомыслие» она с наибольшей откровенностью выразила в вокально-симфонической фреске **«Баррикады»** (1977).

Написанная на стихи русских революционных поэтов начала XX века и прозвучавшая в дни праздновавшегося тогда 60-летия Октябрьской рево-

люции, эта ораториальная композиция всем своим строем явственно намекала на ситуацию брежневского застоя. То был характерный для того времени эзопов язык: говоря одно, подразумевалось другое. Не случайно после первого исполнения «Баррикад» среди коллег по композиторской организации нашлись такие, кто обивали пороги высоких инстанций, надеясь на расправу с автором крамольного опуса.

Так, позднее стало известно, что тогдашний председатель правления Саратовской композиторской организации наведался даже в местное отделение КГБ (Комитет государственной безопасности), настаивая на разбирательстве антисоветчины в «Баррикадах». Но когда он отнёс туда ноты и там почитали текст, ему ответили, что, к сожалению, в формальном отношении придраться не к чему: в использованных здесь стихах поэтов начала XX века сугубо положительно говорится о революциях, из которых выросло Советское государство – как же тут обвинишь в антисоветчине?

Эта фреска «по тексту» обобщённо рисует революционную эпопею давнего времени, но всей сутью музыкальных образов (подтекстом) она была обращена к современности.

Композитор напоминает нам, что всякий раз такая эпопея начинается с того момента, когда уклад жизни становится нестерпимо устоявшимся, обрастает торжественным благочинием, велеречивыми славословиями и пышными ритуалами. Когда появляется слишком много верных холопов, угодливо гнущих спину перед власть предержащими и порой свято верующих, что их долг – покорно нести крест уничижения и низкопоклонства.

Боже, царя храни,
Деспоту долгие дни ты ниспошли.
Сильный жандармами,
Гордый казармами –
Царствуй!

С добавлением сатирического комментария:

Царствуй на страх глупцам,
В царстве хищения
Мирно живи…

Тогда-то и повисает над страной угрюмое затишье, в котором зарождается дух воли и мятежей. В подземных глубинах зреет смута, слышатся далёкие зовы. Всё более томительной, напряжённой и взрывчатой становится общая атмосфера. И вот уже не затаённо-подспудной, а вполне осязаемой оказывается вздымающаяся грозная сила. Над пенящимся морем жизни реют голоса буревестников, посланцев иной России.

Но тогда и власть отбрасывает вуаль ханжеского благочиния. Лик её искажается злобной гримасой, появляется хищный оскал, обнажаются черты

тупого самодовольства, деспотичного своеволия, нетерпимости и агрессивности. Цепляясь за отживающее, она готова на любые меры.

Всех, кто свободу
Ищет народу,
Бей и дави!
Бей и дави!

В свою очередь, нагнетание подавления и жестокости вызывает активное противодействие, смысл которого – ответить силой на силу, злом на зло.

Унижающих – унизить!
Обижающих – обидеть!

Начинает раскачиваться гигантский колокол народной силы, пробуждающий ото сна, поднимающий на борьбу. Нарастает гул набата, зреют *«гроздья гнева»*, перерастающие в неудержимый поток наступательной энергии. Вырастают баррикады, шествуют повстанческие колонны, раздаются призывные сигналы, кличи, воззвания.

Всё пронизано духом суровой решимости, твёрдым маршевым ритмом, и это придаёт заряду волевой динамики собранность, сосредоточенность, не позволяя энергии выплеснуться неуправляемой стихией. И тем не менее, царит бурное возбуждение, массой овладевает экстаз ниспровержения.

Что же происходит с хвалёным могуществом старого мира, казавшегося неприступным? В открытой схватке с всенародным движением тотчас обнаруживается, что то был колосс на глиняных ногах. Под напором огромной человеческой массы он быстро сникает, безвозвратно сходя со сцены. Забурлила всеобщая радость, грянул буйный пляс. Ведь есть что отпраздновать: в пламени битв достигнуто главное – люди распрямились, разогнули спины.

Были рабы – нет раба!

И как ответ на звучавший когда-то смиренный молебен во славу закосневшего режима звучит теперь боевой гимн победившего народа, выходящего на просторы обновлённой жизни.

Прочь с дороги, мир отживший,
Сверху донизу прогнивший,
Молодая Русь идёт!

Описанный сюжет социально-освободительной драмы весьма типичен для отечественной истории. И дело не только в диалектике постепенного разрастания от далёких зарниц бунтарства к всеобщему подъёму с конечным преодолением устаревшего уклада. Типично и пристрастие к взаимоисклю-

чающим крайностям. Если склонять голову перед власть имущими, то с рабским усердием и угодливостью, а если ниспровергать – значит идти на разлом до конца, крушить до основания, не признавая компромиссов, полыхая ненавистью.

Радикализм авторской позиции, заявивший о себе в вокально-симфонической фреске «Баррикад», темброво подчёркнут следующим образом: от большого симфонического оркестра отсечены группы струнных и деревянных духовых инструментов, то есть суровость звучания и грозовой колорит этого бунтарского сочинения подчёркнуты тем, что солиста (бас) и хор сопровождают только медные духовые, поддержанные ударными и низко звучащими контрабасами.

Кроме того, полной неожиданностью для знавших прежнюю музыку Гохман оказались укрупнённые мелодические линии, полные мужества и силы, натиск решительных ритмов, открыто плакатный штрих. Всё это позволило ей осязаемо передать дух суровых социальных столкновений, раскрыть стихию народного движения.

И ещё один примечательный момент. В разгар сцены мятежа с большим эффектом едва ли не визуальной выразительности вводится алеаторика: выкрики толпы и имитация ружейно-пулемётной перестрелки в оркестре сливаются в смутное пятно мощного гула, в бурлящий хаос всенародного действа.

* * *

Выше вокально-симфоническая фреска «Баррикады» была рассмотрена главным образом с позиций заложенного в ней и остроактуального для времени её создания социально-политического подтекста. Теперь, в целях полноты осмысления этого произведения, обратимся непосредственно к его «тексту» как таковому.

Большое достоинство данной партитуры состоит в убедительном синтезе таких трудно соединимых качеств, как лаконизм, обобщённость и полнота, многосторонность раскрытия художественной идеи. В рамках относительно краткого музыкального времени (18 мин.) автору удалось обрисовать все основные этапы революционной эпопеи: от пробуждения критического отношения к господствующему режиму и первых вспышек борьбы через картину всеобщего подъёма и восстания к сурово-торжественному шествию победившего народа.

Это оказалось возможным благодаря двум художественным приёмам.

Во-первых, социально-историческая ситуация начала века взята в укрупнённом обобщении: уходящий мир – это Россия царская (следовательно, не учитывается, к примеру, послефевральская ситуация), новая Россия – это образ революционных сил в их символическом соединении от 1905 года (основной объём литературной канвы составляют стихи пролетарских поэтов, написанные в годы Первой русской революции) до 1917-го (результирующий пункт произведения – победоносное шествие Революции).

И во-вторых, воссоздавая сюжет единой Революции, автор жёстко ограничила его сугубо действенной стороной, благодаря чему удалось с максимальной концентрированностью выразить сублимат, коренную суть рассматриваемой темы.

Уже в самом названии *(«Баррикады»*) ясно отразилось стремление композитора воплотить конфликтность и драматизм суровых классовых битв. В непримиримом антагонизме сталкиваются два мира – старый, уходящий и новый, восходящий. Воссоздано это столкновение на основе двух принципиально разграниченных интонационных сфер, взаимодействие которых проходит три последовательные, отчётливо различимые фазы с постепенным нарастанием драматической насыщенности и с обострением социального конфликта.

Первая фаза – резкоконтрастное *сопоставление* двух миров, в результате которого зарождается коллизия и происходит завязка музыкальной драмы. Экспозиция образа старой России (начальный раздел) в достаточной мере характеризует исторически объективный подход композитора. Она стремится избегать карикатурности и пародийности, а также нарочито публицистических акцентов.

Логика такой объективности состоит в том, что Россия, угодливо гнущая спину перед власть предержащими, покорно несущая крест унижения и низкопоклонства, *«нация рабов»* (Н.Чернышевский) – это тот же русский народ, слепой, обманутый, подавленный многовековой традицией и нередко свято верующий: так и должно быть.

Поэтому композитор воплощает этот мир как донельзя устаревший, и следовательно – отживший, которому не должно быть места в достойной человека жизни. Его характеристика сосредоточена в гимне-молитве *(«Царствуй на радость нам»)*, выписанном в духе архаичных православных песнопений: псалмодическая речитация в переменном размере (2/2, 3/4, 3/2), опора на элементарные и очень характерные хорально-гармонические последования в натуральном миноре (I–V–III–IV–I), изредка оттеняемые мерцанием мажорной тоники.

Эта музыка не лишена определённого обаяния: она звучит благостно, умиротворённо в «тихих» эпизодах и красочно, пышно на фактурно-динамических кульминациях, в любом варианте сохраняя своеобразную красоту и внутреннюю величавость.

Экспозиции образа новой России, гордой и свободолюбивой, в которой просыпается дух воли, бунтов и мятежей, посвящён второй раздел композиции (ц.5). Резко меняется, становится совершенно иным склад музыкального языка. Его основные очертания концентрируются в «теме борьбы», приобретающей ведущее значение для произведения в целом, особенно для его действенных эпизодов. Начиная с первого своего появления *(«В чёрном мраке душной ночи // Стонет злой набат»)*, она суммирует в себе суровую и гневную решимость, энергию и динамизм активного драматического преодоления.

Это обеспечивается набором соответствующих выразительных средств:

– твёрдый маршевый пульс с упругими синкопированными заостре-ниями и напряжённо-неотступное мелодическое восхождение, поддерживаемое волнообразным бурлением токкатной формулы сопровождающих голосов;

– чеканный, «рубящий» ритмоинтонационный рельеф;

– подчёркнуто строгая, почти аскетичная вертикаль (акцент на созвучиях большой секунды, чистых кварт и квинт, опора на жёстко-лапидарную педаль тонического органного пункта).

В дальнейшем на развёртывании «темы борьбы» происходит нагнетание постепенно разгорающегося, всё более мощного и грозного волевого потока. Его нарастание идёт своего рода вздымающимися волнами, на вершинах которых повисают *«гроздья гнева»*. Зримо рисуется процесс собирания сил, активизация наступательной энергии.

Важнейшими факторами усиления напряжённости становятся интенсивная разработка вычленяемых мотивов, обильно и разнообразно используемые имитационные сгущения, ритмическое сжатие тематизма, восходящие малотерцовые модуляции, основанные на понижении V ступени минорного лада (пример типичной цепочки: *e–g–b–cis–e*).

В ходе развития к «теме борьбы» присоединяется «тема буревестников» (ц.10). Не утрачивая действенности, характерной для революционной сферы, этот образ наделяется, с одной стороны, ощущением затаённости, ожидания *(«Кто-то бури ждёт, томится…»)*, а с другой – чертами призывности (интонации сигналов, зовов), и всему этому удачно сопутствует изобразительная линия сопровождения (возбуждённо-бурное триольное движение, как бы передающее бушевание морской стихии).

Элементы картинности свойственны и дальнейшему развёртыванию данного тематизма. Его начальные мотивы, возникающие на гребнях волн развития ведущей темы, словно бы реют над пенящимися валами и звучат как грозные предвещания посланцев пробуждающейся России.

* * *

Смысл следующей фазы развития музыкальной драмы состоит в прямом *противопоставлении* двух миров. Переход в новое драматургическое качество осуществляется путём коренного преобразования музыкального материала.

Так, в тематизме сферы старого мира ещё в экспозиции можно было уловить зловещие отсветы – к примеру, в начальном перезвоне колоколов и литавр на тритоновых оборотах и созвучиях, в оркестровых прослойках с глухим и угрюмым звучанием вязких линий в низком регистре или в завершающем первый раздел мрачно нависающем затишье – перед ц.5).

Но только теперь (третий раздел, ц.12) с образа срывается вуаль кротости и благолепия, и гимн-молебен звучит с тупым самодовольством (см. проведение темы перед ц.15).

Наибольшее искажение достигается в развивающих эпизодах (например – ц.14, на словах *«Всех, кто свободу // Ищет народу, // Бей и дави!»*). Здесь на смену трезвучной основе приходит опора на уменьшённый септаккорд с заостряющими его звучание внедрениями секунд (скажем, в т.6 до ц.15 в структуру аккорда *do–mi ♭–sol ♭–la♮* вводится *fa* и *la ♭*).

Картину дополняют въедливые кластеры, жёсткие акценты «бухающих» ударных, цепенящие раздувания засурдиненной меди, «со злостью» скандируемые заклинания-заклятия хора или его же «хищные» глиссандирующие выкрики. Так возникает образ грозной и страшной силы, цепко держащейся за старое.

Это нагнетание жёсткости и подавления вызывает активную реакцию. Смысл её: ответить силой на силу, злом на зло (что отразится несколько позже в словах *«Унижающих – унизить, // Обижающих – обидеть»*).

Начинается центральный по местоположению эпизод набата (ц.16 – *«Гуди, набат! // Гуди сильнее! // Смелей, настойчивей гуди!»*). Это большое музыкальное пространство основано на непрерывном (по существу, на протяжении всех 108 тактов) повторении краткого однотактного мотива, почти весь смысл которого сосредоточен в динамической волне «накат – откат».

Эффект длительно фиксируемого *ostinato,* как одного из самых сильнодействующих средств современной музыки, дополняется неотступным динамическим нагнетанием (от начального *piano* к завершающей максимальной силе звучности) и постепенным включением новых голосов и фигур-вариантов с разрастающимся наслоением звуковых пластов, вплоть до абсолютного заполнения всей вокально-инструментальной фактуры.

Так буквально с физической осязаемостью воспроизводится раскачивание огромного символического колокола народной силы, пробуждающейся от вековой спячки, поднимающейся на борьбу. Возникают и ассоциации с раскручивающейся пружиной могучей энергии, постепенно вздымающейся из самого низкого и глухого регистра у контрабасов к предельно высокому и пронзительному у труб и сопрано и вдобавок к этому неотвратимо ускоряющей вращение своих витков (наряду с *crescendo* введено и неуклонное *accelerando*).

Наконец, в соответствии с идейным замыслом композитор воплотила здесь отнюдь не эпически добродушную силу, а энергию угрюмо-сосредоточенную, экспансивную в своём неотвратимом размахе. Этому в частности служит опора на фригийское наклонение с внедрением IV# (к примеру, многократно звучит аккорд *do–re ♭–fa#–sol*). И колокольный перезвон трактован как тревожный, драматичный, призывный, а гул этого всенародного набата с каждым ударом становится всё более гневным, карающим и неотвратимым.

* * *

Третья, последняя фаза развития музыкальной драмы – уже открытое *столкновение* двух миров. Основной приём, осязаемо воплощающий это

столкновение, основан на прямом совмещении двух противостоящих музыкальных планов.

Верхний слой – мелодия гимна-молебна, чаще всего излагаемая в увеличении. С каждой новой волной действия она звучит всё обессиленнее. Этому содействует и постепенное фактурное *diminuendo*: – вначале весь женский хор, затем только партия сопрано и, наконец, небольшая группа высоких женских голосов). Кроме того, её фоника приобретает всё более стонущий характер и как бы сходит на нет, «погибая» в бушевании народного гнева.

Мелодия молебна «плывёт» над мощным слоем революционной образности, который, напротив, с каждым этапом развёртывания становится всё более активным и доминирующим. И соответственно – фактурное *crescendo*: вначале только мужской хор, затем к нему присоединяется партия альтов, большинство сопрано, и, наконец, весь хор начинает «работать» на интонационную сферу нового мира.

Голоса Революции неутомимо взламывают старый мир заострёнными, взрывчато-динамичными ритмоинтонациями, чеканными и наступательными маршевыми движениями, ораторски-призывными кличами-жестами *(«На баррикады! // На баррикады вставай! // Час битвы грянул. // Долой тиранов!..»)*.

Отмеченная атмосфера в достаточной мере типично определяется уже в первом эпизоде непосредственного столкновения противоборствующих сил (ц.25). Здесь в верхнем слое (женский хор) тема молебна интонируется в несколько омрачённом *G*, «раскольничий» колорит (опора на квартовые созвучия) сообщает её звучанию оттенок обречённости.

В нижнем слое (мужской хор и оркестр) ведётся интенсивная разработка революционного тематизма. Изложение «темы борьбы» в оркестровой партии совмещается с развитием «темы баррикад» у мужского хора, а затем «тема борьбы» у высоких медных контрапунктически соединяется с «темой буревестников» у низкой меди и контрабасов. Это усиливается мобильностью тонального движения (*h–d–f–a–c*) и ещё более политональным, полиметрическим и полиритмическим противоречием с верхним слоем (к примеру, битональное взаимодействие «раскольничьего» *G* и локрийского *d*).

Естественно, что по мере обострения конфликтности и по мере приближения к развязке напор революционной энергии становится всё более неумолимым, а стихия мощных всенародных преодолений всё активнее. До предела растёт музыкально-интонационное напряжение, и в кульминационных зонах (например, ц.29) разработка основного тематического материала достигает максимальной интенсивности, причём использование полиладовости и полиметроритмии зримо характеризует атмосферу непримиримого противоречия, разлома миров.

Важным музыкально-драматургическим приёмом в показе разрастания потока революционных сил является введение нового тематизма. Помимо активной разработки тем по функции своей сквозных для всей композиции

(«тема борьбы» и «тема буревестников»), автор вводит на третьей фазе развития группу совершенно новых мотивов. Среди них есть и фоновые, основанные на общих формах движения. Таков, к примеру, тематизм, вступающий на кульминации эпизода набата (ц.21), как бы открывающий шлюз длительно накапливаемой энергии, переводящий её в состояние революционного взрыва.

Интонационная характеристика восстания намечена в данном эпизоде уже совершенно отчётливо:

– неудержимый поток бурной энергии, вскипающей волновыми накатами;

– стремительнейшее, почти лихорадочное маршевое движение с тотальной опорой на заострённые пунктирные ритмы;

– колоссальное напряжение драматического преодоления с трудным поступательным завоеванием новых мелодических вершин и тональных устоев (например, в ц.21 *c–fis–cis*);

– атмосфера героической приподнятости, ораторских жестов, призывных кличей (см. реплики баса и хора).

Намеченная в фоновом («подготовительном») материале революционная энергия словно в сгустках-ядрах сублимируется в подчёркнуто рельефных, плакатных темах, вырастающих на местных кульминациях.

Одна из них – «тема баррикад» (ц.23), с её обнажённо-песенными контурами, по-агитационному «выпрямленными» интонациями, лапидарно-рублеными фразами-призывами, чеканностью открытого маршевого ритма, монолитностью хоровых унисонов, строгой графичностью и суровой жёсткостью гармонического строя.

Другая – «тема восстания» (ц.26), с характерной для неё настойчиво-сосредоточенной, «злой» фиксацией наступательных, бьющих, вколачивающих фраз, с «ощетинившимся» колоритом локрийского лада и угловатостью переменного размера (6/4, 3/4, 5/4), с пульсацией органного пункта на терции лада (сообщает экспансивному потоку дополнительную энергию движения) и с хоровыми имитациями, концентрирующими сгущения драматизма.

Одно из средств воплощения конфликтности в «теме восстания» – включение полиметрического эффекта: оркестровая партия основана на кружащем, идущем «поперёк» такта трёхзвучном (трёхдольном) аккордовом *ostinato*. Формулу восхождения-преодоления в этой теме (например, в верхнем голосе движение *fa#–sol#–la*) дополняет звенящая секундовость (*la+si – si+do*), усиливающая своей вибрацией напряжение социальной схватки.

* * *

Завершающая фаза развития отличается от предшествующих разделов не только обилием тематизма, но и структурной многоэпизодностью. С помощью данного фактора достигается объёмность изображения, удаётся создать впечатление широко и многообразно разворачивающейся панорамы революционных битв. В этом красочном батальном панно в силу своей отчёт-

ливой автономности наиболее ярко выделяются две сцены – сцена баррикадного боя (ц.33) и следующая за ней сцена частушки-пляса (ц.36).

Сцена баррикадного боя носит по преимуществу изобразительный характер. Автор воспользовалась здесь возможностями авангардного письма для воссоздания гула и шума огромной человеческой массы, пёстрой людской разноголосицы со стихийно взлетающими возгласами, кличами, выкриками и для передачи хаотичной уличной перестрелки (различные алеаторические приёмы у группы солистов оркестра). Организующими моментами этого свободно выстроенного действа выступают жёсткий сонорно-ритмический пульс низких инструментов и последнее проведение мелодии молебна, которую снизу и сверху «добивают» яростные голоса Революции.

Сцена частушки-пляса возникает как результат сцены баррикадного боя (хоровое скандирование *«Были рабы – нет раба!»* как главный итог достигнутого в пламени классовых битв). Олицетворением освобождённого человека выступает именно частушка – задорная, боевая, наступательная. Интонационный поток выстраивается на многообразном варьировании только что приведённой краткой торжествующей фразы-реплики, остро ритмованной, с задиристыми синкопами.

Подчёркнуто упрощённому интонационному облику этого ядра грубоватую свежесть придают неожиданные скачки-соскальзывания на октаву вниз. Своеобразие такого рода частушечности и в её синтезе с необычайно стремительным плясовым ритмом оркестровой партии – упругим, мощным, обнажённо-топочущим, почти варваристским.

Инструментальный пласт несёт в себе и ещё одну функцию: вступая в сложное сопряжение с вокально-хоровым слоем (*c-moll* основного аккорда с внедрённой в него IV# в отношении к неопределённо-переменному *e–G*), он продлевает общее для произведения состояние напряжённости и борьбы, усиливаемое тревожной сигнальной перекличкой труб и тромбонов.

Так Революция совершает выплясывание свободы – буйное, размашистое, радостно-победное и вместе с тем драматически-насыщенное, экспансивно-наступательное. Не случайно из этой сцены столь легко и естественно «вытекает» последний всплеск революционной битвы (ц.37).

Драматургически-смысловым резюме всего развития становится развёрнутая кода (с т.10 ц.38). В ней с наибольшей для этого произведения яркостью и силой конденсируется энергия и воля восставших масс, перевернувших старый мир и выходящих на просторы новой жизни *(«Прочь с дороги, мир отживший, // Сверху донизу прогнивший, // Молодая Русь идёт!»)*. Это сурово-торжественное, динамично-напряжённое шествие решено в соответствующем стилевом ключе – в подчёркнуто элементарной, броской, «ударной», чисто песенной манере.

Песенный «куплет» проходит четырежды в фактурном варьировании (хор, солист, только оркестр, хор и солист), с обновлением посредством ритмического дробления и введения подголосочных линий, с модулированием каждой последующей строфы на полтона вверх, в постепенном фактурном

насыщении и динамическом нагнетании к максимально мощному звучанию завершающих тактов.

Свежесть и впечатляющая сила включения материала коды настолько велика, что песенная тема воспринимается как совершенно новая (в этом смысле возникают ассоциации с неожиданным тематическим обновлением в коде финала бетховенской «Апассионаты»). На деле же оказывается, что это – несколько изменённая и модифицированная в открыто песенную форму «тема буревестников».

Данным штрихом завершается характерный для всего произведения метод тематического взаимопроникновения. Другим ярким проявлением отмеченного метода является то, что «тема баррикад» и «тема восстания», появившиеся только на третьей фазе развития, оказываются по существу тесно связанными со сквозной «темой борьбы» – так внешне различный материал прочно цементируется внутренними интонационными связями.

Тот же метод взаимопроникновения («врастания» и «вырастания») составляет сущность развития вокально-симфонической фрески «Баррикады» и на уровне драматургического взаимодействия двух противопоставляемых образных сфер. Не механическое сопоставление (как это могло показаться из сделанного выше последовательного анализа), а диалектичное, живое и многообразное взаимодействие. Процесс этот протекает двусторонне: от старого мира к новому, и наоборот.

Безусловно преобладающая направленность данного процесса: от образов восходящей России к образам России уходящей. Не затрагивая третьей фазы развития музыкальной драмы, где два слоя сталкиваются в конфликтном противоборстве под всё более усиливающейся эгидой сил действия, обратимся к некоторым приёмам вторжения этой сферы в линию развития образов старого мира на двух первых фазах развития.

Самыми заметными фактами такого вторжения являются эпизоды баса *solo*. Уже в экспозиции торжественно-раболепная красота смиренного благочиния нарушается репликами солиста (ц.3). Его пение, стилизованное под речитацию дьякона (внешне как бы продолжая общую линию ритуала богослужения), своей характеристичной пародийностью и открытой обличительной саркастичностью *(«Сильный жандармами, // Гордый казармами, // Царствуй!»)* вносит явственный диссонанс в атмосферу всеобщего поклонения.

Таким образом, данный эпизод становится в определённой мере экспозицией сил новой России (или точнее – предэкспозицией), инкрустированной в экспозицию старого мира, хотя формально показ восставшего народа начинается только во втором разделе произведения (ц.5). Следующее вторжение баса (на второй фазе развития, с т.8 ц.12) закрепляет его пародийно-обличительную функцию и утверждает его в роли корифея, трибуна, поднимающего массы на борьбу.

Менее заметными факторами воздействия второй образной сферы на первую являются два. Это, с одной стороны, постепенное вызревание новой ритмоинтонационности в недрах старой. К примеру, на стыке начальных раз-

делов (ц.5), где в тяжело и сумрачно нависающей тишине старого мира из самых глубин (нижнее *mi* партии контрабасов) поднимаются далёкие и неясные пока голоса посланцев пробуждающейся России.

А с другой стороны, это внедрение конфликтного начала внутрь противостоящей сферы. Так, стихия столкновения двух миров, о которой речь шла касательно третьей фазы развития, подспудно вызревала уже на второй фазе (ц.12), поскольку в глубоких басах в политональном (вначале *fis*, а затем *as* по отношению к главенствующему *F*) и полиритмическом разноречии непрерывно разрабатывается, перекатываясь в малотерцовом диапазоне, основной мотив «темы борьбы».

Совершенно естественно, что воздействие уходящего мира на восходящий сведено к минимуму. Можно отметить, пожалуй, только один конкретный момент и два символических штриха.

Конкретный момент связан с предэкспозиционным изложением «темы буревестников» на первой фазе развития (оркестровая интерлюдия – с т.9 ц.9). Проводимая в увеличении, в нижнем матовом регистре первой трубы, она служит эскизом к экспозиции, но главное – подёрнутая дымкой сумрачной и суровой элегичности, эта тема становится предвестием реквиема старому миру. Недаром благодаря торможению ритма и ввиду архаизированной ладовой окраски она отчётливо напоминает основную тему I части кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин».

Первый из двух символических штрихов уже отмечался: нагнетание негативного потенциала в развитии образов уходящего мира на второй фазе развития приводит к яркой вспышке ответной реакции народного движения (эпизод набата). Другой штрих состоит в жанровом облике коды: в ответ на смиренный *гимн*-молебен, открывавший композицию, как манифест коренного обновления мира звучит в её конце революционная песня-*гимн* победившего народа.

* * *

Примечательным отзвуком рассмотренного выше произведения стала баллада Елены Гохман **«Гренада»**, написанная для хора, струнных и ударных (1981). Она выполнена в контурах характерного для той поры «третьего направления» и потому во главу угла поставлены чисто песенные образы, что в чём-то было продиктовано и спецификой общеизвестного стихотворения Михаила Светлова.

Но образы эти получают широкое, интенсивное, подлинно симфоническое развитие, которое увенчано совершенно неожиданным в контексте «демократического» сочинения завершением. Имеется в виду поразительная по вдохновению пространная *сонористическая* кода, построенная на звонах, сигнально-фанфарных интонациях и сугубо слоговых возгласах «трубы» у множества голосов *(«Та-та-та»).*

В отличие от рассмотренной выше вокально-симфонической фрески «Баррикады», композитор допускает здесь компромисс не только стилевой,

но и, так сказать, идеологический. В противоположность прежнему критическому запалу в этой молодёжной по духу, интонационно свежей и яркой композиции воспевается *«комсомольская юность моя»* и то обаятельное, что она несла в себе. Отсюда претворённое в музыке чувство людской спаянности, коллективизма, мужественное жизнеотношение, сосредоточенность, подтянутость и не просто бодрый, а боевитый настрой.

И что очень важно: общий сурово-угловатый профиль несколько смягчается благодаря ноте лирической теплоты и задушевности, а также благодаря мечтательному взору, обращённому в манящие дали *«светлого будущего»*. Добавим к этому простоту, открытость, чистосердечие, безусловную позитивность жизненных устремлений и признаем, что при известной ограниченности было в той модели мирочувствия немало привлекательного.

И композитор не скрывает своих симпатий, для неё это дорого, и ей хотелось бы поддержать то, что составляло веру, цель и смысл существования многих поколений.

Но в то же время она вынуждена констатировать, что «тачаночная» романтика исчерпывает себя. Вот почему происходящий слом идеалов порождает остродраматические ощущения. Внимание сосредоточивается на жертвах, потерях, на всё более сильных приступах нравственных переживаний.

Но где же, приятель, песня твоя?
Пробитое тело наземь сползло,
Товарищ впервые оставил седло.

Отвечающая жанру баллады сильнейшая драматизация в приближении к развязке сюжета отмечала предчувствие *«конца прекрасной эпохи»* (ироничное выражение И.Бродского), то есть начавшийся кризис тех социально-гражданских установок, на базе которых уже с 1920-х годов (время создания стихотворения М.Светлова) складывался советский образ жизни.

Пока что через неимоверное напряжение сил это предчувствие вроде бы удаётся преодолеть, обрести второе дыхание, с которым приходит свежесть, упругий динамизм, смелость, размах – как бы вырываясь на простор жизни в заключительных гимнических произнесениях.

Новые песни придумала жизнь –
Не надо, ребята, о песне тужить.
Не надо, ребята, не надо, друзья!
Гренада, Гренада, Гренада моя.

И всё-таки это весьма эфемерный итог. Не случайно в праздничное ликование настойчиво внедряются печальные предвещания, щемящие нотки, постанывающие реплики, а целое непрерывно вибрирует между светом и те-

нью, бодростью и тоскливостью, постепенно растворяясь в призрачной дали. Вот почему кода-возглашение – это одновременно и кода-прощание.

Цитируемая литература

Сокращения: СМ – «Советская музыка», МЖ – «Музыкальная жизнь», СК – «Советский композитор» (издательство).

1. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович. – СПб., 2004. 474 с.

2. *Аксёнов В., Арановский М., Ярустовский Б.* Симфония // Музыка XX века, кн.3. – М., «Музыка», 1980. С.108–191.

3. Андрей Петров, сборник статей. – Л., «Музыка», 1981. 166 с.

4. А.Н.Скрябин. – М.–Л., 1940.

5. *Арановский М.* Симфонические искания. – Л., СК, 1979. 287 с.

6. *Архимович Л., Карышева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О.* Очерки из истории украинской музыки, ч.2. – К., Гос.изд-во художественной и музыкальной литературы, 1964. 383 с.

7. *Асафьев Б.* Мои наблюдения // «Красная газета», 1927, 21 февр. С.3.

8. *Асафьев Б.* «Стальной скок» Сергея Прокофьева // *Асафьев Б.* О балете. – М., «Музыка», 1974. С.175–177.

9. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., «Художественная литература», 1975. С.234–407.

10. *Белинский В.* Взгляд на русскую литературу 1846 года // ПСС, т.X. – М., Изд-во Академии наук СССР, 1956. С.7–50.

11. *Бергер Л.* О выразительности музыки Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича, М., СК, 1962. С.348–373.

12. *Берзиня В.* Вокальная симфония А.Скулте // СМ, 1960, № 6. С.44–46.

13. *Блок В.* Драматическая симфония «Ленин» В.Шебалина // 55 советских симфоний. – Л., СК, 1961. С.292–305.

14. Блок и музыка. Л., СК, 1972. 280 с.

15. *Бобровский В.* Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность, вып.3. – М., «Музыка», 1965. С.32–67.

16. *Бриеде-Булавинова В.* Оперное творчество латышских композиторов – Л., «Музыка», 1979. 148 с.

17. *Бялик М.* В процессе развития // СМ, 1969, № 4. С.21–26.

18. *Бялик М.* Действительно новое… // СМ, 1968, № 6. С.11–19.

19. *Бялик М.* Форум композиторов Туркмении // МЖ, 1968, № 8. С.1–2.

20. *Васильев-Буглай Д., Поляновский Г.* Г.Г.Лобачёв // СМ, 1950, № 1. С.92–94.

21. *Васина-Гроссман В.* Камерная вокальная музыка // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.407–444.

22. *Воловик И.* О массовых музыкальных действах 1920-х годов // СМ, 1976, № 1. С.89–95.

23. Всемирная история, т.9 – М., Соцэкгиз, 1962. 751 с.

24. *Ганина М.* Четвёртая симфония М.Штейнберга // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.413–419.

25. *Горбачёв М.* Политический доклад ЦК КПСС XXVII съезду КПСС. // «Правда», 1986, 26 февр. С.2–10.

26. *Гордейчук Н.* Музыкальная Лениниана // Украинское музыковедение, вып.15 – К., «Музычна Украина», 1980. С.3–13.

27. *Грюнфельд Н.* История латышской музыки – М., «Музыка», 1978. 281 с.

28. *Гулеско И.* Поэзия В.Маяковского в «Патетической оратории» Г.Свиридова – Харьков, 1970. 23 с.

29. *Данилевич Л.* Симфонизм Д.Шостаковича и искусство театра // Д.Шостакович – М., СК, 1976. С.165–171.

30. *Данилевич Л.* Советская музыка о В.И.Ленине – М., «Музыка», 1976. 159 с.

31. *Данько Л.* Оперы Прокофьева – Л., «Музгиз», 1963. 64 с.

32. *Демченко А.* «Настоящая музыка всегда революционна…» // СМ, 1981, № 10. С.2–9.

33. *Диев В.* Историко-революционная драматургия на современном этапе – М., «Знание», 1970. 64 с.

34. *Дмитревская К.* О хоровых произведениях, посвящённых В.И.Ленину // Ленин и музыкальная культура – М., СК, 1970. С.76–93.

35. *Дмитренко А., Губарев А.* Советская историко-революционная картина – Л., «Знание», 1969. 40 с.

36. *Должанский А.* О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.24–86.

37. *Долинская Е.* Карэн Хачатурян – М., СК, 1975. 142 с.

38. *Долинская Е.* Стиль инструментальных сочинений Мясковского и современность // М., «Музыка», 1985. 270 с.

39. *Друскин М.* Русская революционная песня // М., Музгиз, 1954. 163 с.

40. *Евдокимова Ю.* «Патетическая оратория» в системе художественного мышления Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.175–197.

41. *Егорова Б.* Ожившие страницы советской классики // Музыка России, вып.2 – М., СК, 1978. С.182–197.

42. *Зоркая Н.* Советский историко-революционный фильм – М., «Искусство», 1962. 312 с.

43. *Иконников А.* Художник наших дней – М., «Музыка», 1966. 426 с.

44. Историко-революционная книга для детей – М., «Детгиз», 1958. 136 с.

45. История музыки народов СССР, т.I – М., СК, 1970. 435 с.
46. История музыки народов СССР, т.II – М., СК, 1970. 523 с.
47. История музыки народов СССР, т.III – М., СК, 1972. 547 с.
48. История музыки народов СССР, т.IV – М., СК, 1973. 784 с.
49. История музыки народов СССР, т.V, ч.I – М., СК, 1974. 615 с.
50. История музыки народов СССР, т.V, ч.II – М., СК, 1974. 384 с.
51. История русской советской музыки, т.1 – М., Музгиз, 1956. 332 с.
52. История русской советской поэзии – Л., «Наука», 1983. 416 с.
53. История советской многонациональной литературы, т.2, кн.1 – М., «Наука», 1971. 511 с.
54. История советской многонациональной литературы, т.2, кн.2 – М., «Наука», 1972. 560 с.
55. История СССР, т.1 – М., «Просвещение», 1982. 511 с.
56. История СССР, т.2 – М., «Просвещение», 1984. 480 с.
57. История СССР, т.3 – М., «Просвещение», 1986. 576 с.
58. *Кандинский А.*Римский-Корсаков (1890–1900-е годы) // Музыка XX века. Кн.2 – М., «Музыка», 1977. С.5–44.
59. *Караганов А.* Советское кино: проблемы и поиски – М., «Искусство», 1977. 182 с.
60. *Касаткина Г., Федотова Л.* «Атланты» // СМ, 1968, № 4. С.23–26.
61. *Катонова С.* Музыка, рождённая Революцией – Л., «Музыка», 1968. 112 с.
62. *Кац Б.* К творческому портрету В.Щербачёва // В.В.Щербачёв, Статьи, материалы, письма – Л., СК, 1985. С.5–48.
63. *Келдыш Ю.* Рахманинов // Музыка XX века. Кн.2 – М., «Музыка», 1977. С.45–72.
64. *Клотынь А.* Эстетические вопросы развития музыкального творчества // Музыкальная культура Латвийской ССР – М., «Музыка», 1976. С.48–89.
65. *Конькова Г.* «Десять дней, которые потрясли мир» // СМ, 1972, № 1. С.21–25.
66. *Косачёва Р., Розанова Ю.* Балет // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.239–286.
67. Краткий очерк истории русской советской литературы – Л., «Лениздат», 1984. 415 с.
68. *Куницын О.* Образы Революции в бурятской опере // Музыка России, вып.2 – М., СК, 1978. С.172–181.
69. *Лебединский Л.* Песни и массовые хоры А.Давиденко // *А.Давиденко* Песни и массовые хоры – М., СК, 1962. С.3–4.
70. *Лебединский Л.* Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д.Шостаковича – СМ, 1958, № 1. С.42–49.
71. *Левина И.* Некоторые приёмы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.149–187.

72. *Леденёв Р.* «Знамя правды красное…» // СМ, 1967, № 4. С.6–8.

73. *Лейе Т.* О жанровой природе Одиннадцатой симфонии Шостаковича // Из истории русской и советской музыки, вып.1 – М., «Музыка», 1971. С.94–109.

74. *Ленин В.* О литературе и искусстве. – М., «Художественная литература», 1979, 827 с.

75. *Ленин В.* Памяти Герцена // ПСС, т.21. – М., Политиздат, 1961. С.255–262.

76. *Ленин В.* План петербургского сражения // ПСС, т.9. – М., Политиздат, 1960. С.212–214.

77. *Ленин В.* Русская революция и Гражданская война // ПСС, т.34. – М., Политиздат, 1962. С.214–218.

78. *Ленин В.* Третий Интернационал и его место в истории // ПСС, т.38. – М., Политиздат, 1963. С.301–309.

79. *Ленин В.* Удержат ли большевики государственную власть? // ПСС, т.34 – М., Политиздат, 1962. С.287–339.

80. *Мазель Л.* О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки – М., Музгиз, 1963. С.60–97.

81. *Маркс К.* К критике гегелевской философии права // Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, т.I. – М., Политиздат, 1955. С.414–429.

82. *Мартынов И.* А.А.Давиденко – Л.–М., СК, 1977. 120 с.

83. *Масловская Т.* О стиле и национальной сущности произведений Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.34–70.

84. *Маталаева Т.* Тема Революции в творчестве советских композиторов – М., «Знание», 1974. 40 с.

85. «Маяковский начинается», программа к спектаклю – Л., Театр оперы и балета имени Кирова, 1983.

86. *Мейтус Ю.* Слово к великому юбилею // СМ, 1970, № 4. С.38–40.

87. *Михайлов М.* Пятая симфония Мясковского // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.127–135.

88. *Михайлов М.* Шестая симфония Мясковского // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.136–147.

89. Музыка XX века, кн.1–4 – М., «Музыка», 1976–1984.

90. Музыкальная культура Латвийской ССР – М., «Музыка», 1976. 303 с.

91. Мясковский Н. Собрание материалов, т.II – М., «Музыка», 1964. 612 с.

92. *Некрасова Н.* Очерк о творчестве В.Губаренко // Композиторы союзных республик, вып.1 – М., СК, 1976. С.48–102.

93. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева – М., СК, 1973. 663 с.

94. *Нестьев И.* Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века, кн.1 – М., «Музыка», 1976. С.3–45.

95. *Нестьев И.* Советская песня 1930-х гг. // Антология советской песни, вып.II – М., Музгиз, 1957. С.247–249.

96. *Нисневич И.* Страницы белорусской музыкальной Ленинианы // *Нисневич И.* Музыкально-критические статьи – Л., СК, 1984. С.8–23.

97. Оперные либретто, т.I – М., «Музыка», 1971. 592 с.

98. *Орджоникидзе Г.* Проблема личности в музыке Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971 С.30–57.

99. *Острецов А.* Искусство малого героического жанра и его представитель Г.Лобачёв // «Музыка и Революция», 1929, № 1. С.17–20.

100. *Плеханова Р.* А.Н.Скрябин // А.Н.Скрябин – М.–Л., «Музгиз», 1940. С.65–75.

101. *Полякова Л.* Чешская революционная музыка межвоенного двадцатилетия // Искусство, революцией призванное – М., «Наука», 1969. С.185–222.

102. *Полянский В.* Под знамя Пролеткульта // «Пролетарская культура», 1918, № 1. С.3–7.

103. *Пушкин А.* О журнальной критике // ПСС, т.7 – Л., «Наука», 1978. С.69–70.

104. *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.346–406.

105. *Раппопорт Л.* О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д.Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.254–282.

106. Резолюция ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» // КПСС о культуре, просвещении и науке. – М., Политиздат, 1963. С.151–155.

107. *Рогожина Н.* Симфония Ю.Шапорина // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.286–291.

108. *Роузбери Э.* Шостакович – Челябинск, «Урал ЛТД», 1999. 211 с.

109. *Сабинина М.* «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева – М., СК, 1963. 292 с.

110. *Савенко С.* Из наблюдений над «Патетической ораторией» // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.198–214.

111. *Сапожникова С.* Путь к совершенствованию // СМ, 1978, № 8. С.50–55.

112. *Свиридов Г.* Выступление на объединённом пленуме правлений творческих союзов СССР // Искусство, рождённое Октябрём – М., Политиздат, 1978. С.70–72.

112. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. – М., Молодая гвардия, 2002. 800 с.

113. *Скачков И.* Современный историко-революционный роман – М., «Советский писатель», 1984. 256 с.

114. Советская музыка на современном этапе – М., СК, 1981. 406 с.

115. *Сохор А.* Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1972. 320 с.

116. *Сохор А.* Маяковский и музыка – М., «Музыка», 1965. 181 с.

117. *Сохор А.* Свиридов и русская культура // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.5–29.

118. Страницы музыкальной Ленинианы – Л., СК, 1970. 169 с.

119. Страницы отечественной художественной культуры – М., «Наука», 1995. 286 с.

120. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрин – М., СК, 1980. 328 с.

121. *Фомин А.* Концертные произведения А.Петрова // Андрей Петров – Л., «Музыка», 1981. С.94–125.

122. *Фрадкина Э.* Героические оперы Бориса Кравченко // Музыка и жизнь, вып.3. – Л.–М., СК, 1975. С.58–71.

123. *Холопова В.* Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.283-308.

124. *Хренников Т.* Утверждать правду жизни (Отчётный доклад VII съезду Союза композиторов СССР) // «Советская культура», 1986, 8 апр.

125. *Цендровский В.* Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.125–148.

126. *Цукер А.* Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского // Вопросы теории и эстетики музыки, вып.10 – Л., «Музыка», 1971. С.32–59.

127. *Черкашина М.* Советская историко-революционная опера – движение во времени // Советский музыкальный театр – М., СК, 1982. С.64–95.

128. *Шолохов М.* О работе над романом «Поднятая целина» // «Советский Казахстан», 1955, № 5. С.82–87.

129. *Шостакович Д.* Александр Давиденко // МЖ, 1959, № 6. С.8.

130. *Шостакович Д.* О времени и о себе – М., СК, 1980. 375 с.

131. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова – М., 2004.

132. *Щедрин Р.* Отстаивать высокие гуманистические идеалы // СМ, 1980, № 2. С.3–5.

133. Щербачёв В.В. Статьи, материалы. Письма – Л., СК, 1985. 360 с.

134. *Элик М.* Свиридов и поэзия // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.58–124.

135. *Якубов М.* Десять хоровых поэм Д.Шостаковича. Аннотация к компакт-диску Камерного хора Московской консерватории (дирижёр Б.Тевлин) – М., 1999.

136. Якубов М. От песни к опере и симфонии // Композиторы союзных республик, вып.1. – М., СК, 1976. С.158–213.

137. *Янковский М.* Советский театр оперетты – М.–Л., «Искусство», 1962. 486 с.

Приложение I
Семантика революционной образности

В ходе разработки темы Революции отечественные композиторы XX века в ряде случаев добивались создания такой музыкальной образности, которая без поэтического текста и литературной программы способна ассоциироваться в восприятии с воплощением соответствующих событий начала прошлого столетия.

Ядро такой выразительности сложилось в революционных песнях и для профессионального творчества оно всегда служило определяющим семантическим ориентиром. Становление революционной образности оказалось длительным, для её начальных этапов самыми яркими вехами были следующие: 1900-е годы – песня Н.Лысенко «Вечный революционер», 1910-е – финал симфонии-кантаты С.Людкевича «Кавказ».

В 1920-е годы на первых порах делались попытки раскрыть происходящие события посредством аллюзии, Таковы, к примеру, функция мелодии «Марсельезы» в хоре Кастальского «Русь» или использование тем «Карманьолы» и *«Ça ira»* для обрисовки революционных празднеств в финале Шестой симфонии Н.Мясковского.

В симфонических концепциях нередко встречалась тенденция к запечатлению образов Революции в символической плоскости. Так, в I и особенно во II части той же Шестой симфонии Н.Мясковского Революция воспринимается как стихия неукротимого, всесокрушающего, но очистительного урагана, а в оркестровом разделе Второй симфонии Д.Шостаковича она рождается словно бы из космического хаоса как обновляющее и проясняющее начало.

Однако при всей интенсивности обращения композиторов к данной тематике, революционная образность долгое время не складывалась как стилистика, ясно отличающаяся от других видов музыкальной выразительности. Отдельные опыты оставались скорее пробами пера, интуитивными нащупываниями.

В целом в музыке о Революции главенствовали общедраматические формы, то есть такой тип музыкальной стилистики, посредством которой могут быть воплощены всевозможные конфликтные ситуации и которая не несёт в себе конкретных примет социального противоборства первых десятилетий XX века.

Подлинное становление революционной образности началось для отечественной музыки в 1950-е годы. В числе факторов, способствовавших её успешному формированию, следует назвать проявившийся в этот период

чрезвычайно высокий интерес к образам Революции, развёртывание самым широким фронтом смелых, инициативных поисков, стремление к реализации свободных и многообразных художественных замыслов, связанных с художественным воссозданием событий начала XX столетия.

В общей траектории формирования рассматриваемого жанрово-стилевого слоя хорошо различаются три последовательные фазы.

Фундаментальные основы революционной образности были заложены в 1950-е годы усилиями композиторов старшего и среднего поколений. Родоначальником революционно-пролетарской стилистики выступил Д.Шостакович (в эволюции от Десяти хоровых поэм и кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» к Одиннадцатой и Двенадцатой симфониям), другие важнейшие стилевые модели выдвинули в своих ораториях Г.Свиридов и В.Салманов.

1960-е годы стали временем расширения и углубления трактовки рассматриваемого комплекса, раздвижения его состава и выразительности, в частности посредством включения в его разработку новейших систем музыкальной технологии. Художественный поиск на этом этапе продолжили в основном представители следующего композиторского поколения.

На 1970–1980-е годы приходится фаза утверждения и закрепления стилевых норм, выработанных за предшествующие десятилетия, В целом для этих лет характерна стабилизация ясно очерченных, чётко дифференцированных, семантически откристаллизовавшихся форм революционной образности.

Уже на первом этапе развития этого жанрово-стилевого слоя в кругу складывающихся критериев определилась сумма тех предварительных условий, вне которых реализация революционной образности немыслима. Первое из них – действенность и драматизм, что предполагает воссоздание высокого напряжения жизненных преодолений, обрисовку конфликтного противоборства с предельной остротой и динамизмом.

Разумеется, речь идёт не о том, чтобы в повествованиях о Революции всё было «насквозь» действенно-драматическим. Возможны, а в крупных сочинениях почти неизбежны, лирические отступления, личностные медитации, гимнические славления, отстранения в жанрово-бытовую сферу.

Но всеми этими проявлениями не может затеняться и подменяться главное для драматической эпопеи начала XX столетия. Поскольку Революция – это прежде всего сфера активных действований, то и в произведениях, ей посвящённых, должно господствовать действенно-драматическое начало. Редкие исключения допустимы только в случае постановки специфических художественных задач.

Главенство действенности, драматизма, конфликтности – важнейшее, необходимое, однако недостаточное условие для возникновения революционной образности. Действенно-драматическую основу дополняют такие качества, как строгость, мужественность и суровость тона, подчёркнутая гражданственность высказывания, боевой наступательный дух. Картины социаль-

ной борьбы должны воссоздаваться во всей жёсткости и бескомпромиссности, при этом необходимо ощущение того, что главный герой происходящего – активно действующие массы.

Категория Революции не согласуется с понятиями обыденности, ординарности, прозаичности – отсюда как само собой разумеющееся вытекают черты романтической приподнятости, повышенной экспрессии, героической настроенности, открытой патетики, то есть всего того, что характеризует высокий подъём человеческих сил.

Наконец, в неразрывном диалектическом сопряжении с современной направленностью музыкального стиля должна неизменно присутствовать особая «дымка времени», ощущение легендарного колорита, исторической дистанции, временно́й отстранённости – ощущение, которое сообщает обрисовке революционной действительности столь желательную конкретно-историческую осязаемость и достоверность.

* * *

Историческая заслуга первооткрытия революционной образности принадлежит Д.Шостаковичу. В некоторых из Десяти хоровых поэм (1951) он вплотную приближается к этому семантическому слою (более всего в призывно-ораторском пафосе I, III, VIII и IX частей).

В среднем разделе кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952), призванном напомнить о революционном прошлом, композитор добивается уже вполне отчётливого выявления революционной образности: героика и активно-действенное возбуждение массовых преодолений, боевая наступательность стремительных маршевых ритмов и при всей суровой сосредоточенности, при всём патетическом строе – лучезарная устремлённость тона.

Наконец, во II части Десятой симфонии (1953), в материале чисто инструментального и к тому же непрограммного произведения, Шостакович в ярко изобразительной, плакатно-театральной манере с впечатляющей наглядностью рисует картину баррикадных баталий.

Делается это на основе теперь уже вполне сформировавшейся по стилистике революционной образности, которую композитор затем упрочил и многосторонне разработал в ряде последующих сочинений, особенно в Одиннадцатой симфонии (1957), ставшей кульминацией развёртывания революционной тематики в его творчестве.

Мимо опыта Шостаковича не прошёл, по существу, никто из отечественных авторов, обращавшихся впоследствии к образам давней эпохи, и отсветы его революционной звукописи в той или иной степени коснулись большинства подобных произведений.

Важнейшей заслугой Шостаковича является то, что ему первому удалось отыскать наиболее приемлемые пути во взаимоотношениях современного музыкального творчества с боевым рабочим фольклором. Дело в том, что выдвинутый некоторыми композиторами в первой половине 1950-х годов метод пассивного цитирования не обеспечил хоть сколько-нибудь примеча-

тельных результатов. Сказанное касается даже лучших из фольклорных партитур – таких, к примеру, как симфоническая поэма Б.Шехтера «Слушай!» или «Увертюра-фантазия на темы революционных песен» В.Рубина.

Как это ни парадоксально, оказалось, что использование соответствующих мелодий отнюдь не даёт гарантии выхода к революционной стилистике. Так, во Второй симфонии Ю.Александрова приведены напевы песен «Море в ярости стонало» и «Здравствуй, свободы вольное слово», но это не позволило музыке подняться над уровнем общедраматических форм.

Или, скажем, во II части Четвёртой симфонии Б.Кожевникова основной тематизм связан с начальной фразой песни «Смело, товарищи», трансформированной однако в плоскость бодрого и радостного молодёжного марша, по настроенности своей созидательного, но никак не конфликтно-драматического плана, хотя в программном заголовке данной части заявлено: «Призыв к восстанию. Баррикады».

Шостакович выступил основателем метода инициативного цитирования, причём осуществляемого в условиях такого общемузыкального контекста, который вполне удовлетворял бы современным представлениям о грандиозных социальных столкновениях.

Этот метод базируется на свободном переинтонировании фольклорных прототипов, подразумевая своего рода авторизацию. Даже при сохранении основных контуров известных напевов происходило их активное преобразование, чаще всего в целях всемерной динамизации.

Суть инициативного подхода состоит в том, что используются, как правило, только наиболее выразительные, «ударные» фрагменты фольклорных мелодий, которые заключают в себе интонационно-смысловое ядро образа, и в ходе разработки этих тематических элементов композитор обращается с ними как с собственными.

В качестве хрестоматийного образца подобного метода можно напомнить экспозиционное изложение тематизма, связанного с мелодией «Варшавянки», из финала Одиннадцатой симфонии Шостаковича (ц.140). Цитируется, по существу, только первая фраза песни, и из неё исключается какая бы то ни было распевность, контуры предельно заострены (произнесение восьмыми и шестнадцатыми при метрической единице в четверть, авторская ремарка *marcatissimo*).

Подобным образом модифицированная фраза повторяется дважды, затем к ней присоединяется сильно трансформированная вторая фраза песни, втянутая в общий склад ритмического движения и усиленная призывностью заключительных реплик-сигналов – то есть демонстрируется полная свобода в развёртывании темы, ничуть не стесняемая исключительным авторитетом одной из лучших песен Революции.

Сурово-экспансивный склад, подчёркнутый чеканно-отрывистой артикуляцией, дополняется общей аскетичностью звучания верхнего (мелодического) фактурного слоя с его опорой на терпкость большесекундовых, квартовых и квинтовых созвучий. Автономной выразительностью наделена ниж-

няя (басовая) линия. В гулкой экспансивной поступи низких струнных запечатлелась мощная, сосредоточенно-монолитная, целеустремлённая и «дисциплинированная» энергия преодоления. В этом смысле обращают на себя внимание неуклонно вздымающиеся «захваты» новых и новых высот (*si♭ – sol, do – sol, re♭ – sol* и т.д.).

Сопряжение фактурных рельефов отражает не просто движение маршево-напористого революционного потока, но создаёт ощущение конфликтности происходящего. Возникает оно во многом благодаря разноладовости (натуральный минор верхнего слоя и локрийское наклонение нижней линии), которая отчасти предопределяет и линеарное переченье: в первой и второй фразах *do+sol–si♭, re♭+sol,* а в третьей фразе *si♭+sol–la, do+sol–re, re♭+sol–si♭, la+sol–si♭, re♭+sol–re♮...*

* * *

Конечной целью метода инициативного цитирования становится, как видим, максимальная динамизация фольклорного материала, что находится в полном соответствии с природой и требованиями воссоздаваемых действенно-конфликтных процессов. Используемые для этого различные приёмы чрезвычайно деятельной напряжённо-драматической разработки складываются в особый тип симфонизма, ток которого непременно пронизывает любое из значительных произведений о Революции. Причём данная особенность не стоит в зависимости от того, к какому жанру принадлежит то или иное произведение.

В качестве конкретного пояснения можно привести оперу Г.Ставоинина «Олеко Дундич», где цитируемый напев «Варшавянки» (он становится здесь лейтмотивом революционных свершений) звучит всегда только в хоровой фактуре. Уже в экспозиционном изложении (сцена 3 из 1-й картины) в мелодии с исключительной рельефностью подчёркнуты динамизм и устремлённость, столь свойственные пролетарской песне.

Осуществляется это посредством целого ряда используемых приёмов:

– предельное ускорение темпа, когда в стремительном потоке коллективное пение начинает походить на призывное скандирование;

– ритмическое заострение путём всемерного внедрения пунктирности);

– непрерывное, оригинально выполненное модуляционное скольжение внутри напева (*f–e–f–e*);

– и наконец, при выходе в параллельный мажор наложением на основную линию запева песни «Смело, товарищи» (такое контрапунктическое сочетание двух ярких революционных символов даёт особый эффект воздействия).

Путь инициативного цитирования не был единственным, а к середине 1960-х годов он перестал быть и преобладающим. На ведущие позиции со временем выдвинулся иной метод – творчество по законам революционного

фольклора, то есть создание новых, чисто композиторских образцов в духе и стилистике боевой пролетарской песенности, без утраты семантики жанра.

И вновь следует отметить роль Д.Шостаковича, который в следующем своём произведении о Революции – Двенадцатой симфонии – воспользовался только одной фразой, процитированной из мелодии «Смело, товарищи», в остальном опираясь на собственный авторский материал (особенно ярко образность такого типа представлена в тематизме главной партии I части).

По характеру отношений с фольклорными архетипами во вновь создаваемых мелодиях можно отметить две разновидности.

В первой (своего рода переходной от метода инициативного цитирования) ещё ощутимы хотя бы отдалённые, но всё же непосредственные связи с конкретными образцами пролетарской песенности (допустим, тематизм II части симфонии-оратории А.Спадавеккиа «Ленин – сердце земли», несомненно, отталкивается от интонаций «Варшавянки»).

Во второй разновидности, не обнаруживающей подобных связей, возможны, в свою очередь, два по-своему противоположных варианта:

– с одной стороны, стремление выявить самую суть, костяк, «соль» типичнейшей ритмоинтонационности пролетарской песни, представленной в сублимированной, плакатно выпуклой форме (одна из тем IV части симфонических картин Г.Фрида «Заре навстречу», ц.62);

– с другой стороны, максимальное обогащение образа, привнесение в него существенно новых качеств, насыщение его ярко индивидуальными штрихами (обе темы Симфонического антракта из оперы С.Слонимского «Виринея»).

В любом своём преломлении метод свободного творчества по законам революционного фольклора определился для современной музыки как наиболее плодотворный и перспективный.

* * *

Революционно-пролетарская песенность стала основой, питательной почвой рассматриваемого жанрово-стилевого слоя. Однако в его разработке композиторы продвигались не только путём прямых, непосредственных связей с фольклором. Важное, художественно существенное русло революционной образности возникло и в значительно более косвенных, опосредованных отношениях с рабочей песенностью.

Именно такая непосредственность или, напротив, опосредованность связей с фольклором во многом определяет целый ряд последовательных различий внутри данного типа образности, на основе которых можно выделить следующие пары контрастов: песенный – инструментальный, маршевый – вихревой, потенциальный – кинетический.

Если обратиться к первой из отмеченных пар, то легко убедиться, что песенный вид, как правило, связан с пролетарским фольклором прочно, прямо, открыто и характеризуется большей распевностью, известной простотой попевочного материала, строфичностью формы (в числе наиболее отчётли-

вых образцов можно назвать Песню рабочих из 1-й и 3-й картин оперы В.Мурадели «Октябрь»).

Тематизму инструментального типа присущи жёсткость и заострённость ритмоинтонационных очертаний, усложнённость всех компонентов музыкального языка, активное тяготение к чисто разработочным приёмам развёртывания.

Так, в музыке эпизода штурма Зимнего из III части кантаты Б.Кравченко «Октябрьский ветер» (с ц.46), как это постоянно бывает, разработочность уже в рамках экспозиционного изложения становится не только формообразующим, но и собственно темообразующим принципом, поскольку всё здесь основано на многоповторной фиксации (в различных ладогармонических, фактурных и динамических условиях) краткой фразы-ядра, представленной в двух вариантах – в облике энергичного, вращательно-раскручивающегося, стремительно взмывающего вверх мотива (тт.1-4) и в виде напряжённо-призывной, почти пронзительной в своей сигнальности реплики (с т.5).

Между отмеченными крайними, явно контрастными вариантами (открыто песенный и подчёркнуто инструментальный) располагаются всевозможные промежуточные модели, в различной пропорции синтезирующие черты обеих типов.

При этом, естественно, чаще встречаются случаи, когда в песенную основу широко внедряется инструментальное начало (во всех своих проявлениях – от артикуляции до столь свойственного ему повышенного динамизма), в результате чего песенная структура транформируется настолько, что становится адаптированной к практически любой форме симфонического развития.

Следующая пара «антитез» революционной образности опирается на противостояние маршевого и вихревого видов.

Маршевый тип движения ведёт своё прямое происхождение от боевого рабочего фольклора и выражается (при достаточном разнообразии внутренних вариаций) в твёрдой, динамичной, отчеканивающе-печатающей поступи основной фактурной массы (прежде всего её басовой линии) и в активно разработанной пунктирной ритмике мелодических голосов, нередко с дробным, стремительно-напористым рисунком.

Любопытно, что в соответствии с общей тенденцией к обогащению и детализации средств выразительности, наряду с открытой маршевостью, в музыке о Революции примерно с середины 1960-х годов стали появляться образцы и более тонко преломлённой маршевости, в которой «шаговый» ритм воспроизводится опосредованно, скорее в отдельных штрихах.

В качестве одного из подтверждений можно привести оркестровую тему III части кантаты И.Цветкова «Дорогой отцов» (ц.2), в которой сильная доля вуалируется в 4 тактах из 8, а ненаполненными «шаговостью» остаются 17 метрических биений из 29.

С постепенным развитием инструментальной стихии в революционно-пролетарской образности на всё более видное место выдвигался вихревой вид. В данном обозначении подчёркивается то, что темпоритмической особенностью вихревого вида является не чеканный маршевый шаг, а различные типы вихреобразного движения.

Ведущая разновидность подобной образности представляет собой стремительный ритмический поток тарантельного типа с триольным кружением по типу «волчка» (одну из вариаций такого вращательного бурления даёт начальная тема I части кантаты Д.Тихомирова «Главная улица»).

Другая разновидность опирается на пунктирную ритмику, поданную в непрерывном, безостановочном движении и чрезвычайно быстром темпе. Широкую опору на трактованную таким образом пунктирность встречаем в целом ряде эпизодов вокально-симфонической фрески Е.Гохман «Баррикады» (первый из них – с ц.21).

Меньшее распространение получила третья разновидность вихревой образности, связанная с токкатными формами. Образцом подобного моторно-пассажного бега можно считать тематизм партии двух роялей и ударных в V части «Патетической поэмы» А.Петрова.

Отмеченные варианты (триольная, пунктирная и токкатная) не изолированы одна от другой и нередко выступают в различных сочетаниях. К примеру, смешанный тип вихревой образности в основном тематизме I части Двенадцатой симфонии Д.Шостаковича возникает в результате соединения резко подчёркнутых пунктирных ритмов, стремительных токкатных движений и бурных тират.

Следует признать, что при всей образно-характерной автономности и специфичности вихревого вида в его «подпочве» лежит та же маршевость, незримо пронизывающая музыкальную ткань чаще всего движением баса (пусть и «шагающим» порой в чрезвычайно стремительном темпе).

Следовательно, маршевость во всевозможных преломлениях, в различных темпоритмических вариантах, открытая или завуалированная, всегда остаётся основой, лейтжанром революционной образности. Трудно переоценить значение этого поистине краеугольного камня для рассматриваемой семантики.

Именно революционная маршевость, с её динамичной, отчеканивающей поступью, является главным фактором, передающим черты подчёркнутой собранности, подтянутости и целеустремлённости – фактором, возводящим стихийно-массовое на уровень коллективистски-дисциплинированного, порождающим в конечном счёте то ощущение организованности, которое было столь присуще пролетариату и не покидало его даже в катастрофических ситуациях, способных вызвать панику, разброд, хаос в других социальных группах.

Характерна в этом смысле суровая, «насупленная» решимость маршевой поступи рабочего класса в Письме пятом из кантаты Л.Балая «Россия пишет Ильичу», сюжет которого связан с ранением Ленина.

Здесь же уместно заметить, что усилению ощущения организованности в определённой степени служит и характернейший для революционной образности фактурный приём мелодического развёртывания цепочками параллельных терций.

Причём данная тенденция направлена чаще всего не к терцовости вообще, а к движению малыми терциями, и в этой наиболее тесной, сжатой, уплотнённой интервалике любопытным образом отражается подчёркнуто коллективистская природа пролетарских действований, тяготение к предельной собранности, монолитности (одно из многочисленных проявлений подобной направленности представлено в вокально-симфонической фреске Е.Гохман «Баррикады», ц.26).

* * *

Именно в силу организованности социально-массового потока революционная образность с наибольшей концентрированностью и целеустремлённостью передаёт энергию конфликтно-драматических преодолений. Но в самой этой энергии отчётливо различаются два контрастных проявления, которые выше уже были условно обозначены как потенциальный и кинетический.

В своём потенциальном роде такая энергия обыкновенно представлена в двух основных разновидностях.

Первая из них носит призывно-агитационный характер, выражает себя в открыто публицистической настроенности с соответствующими патетико-декламационными оборотами, с музыкальным воссозданием стихии энергичных ораторских жестов, возбуждённых кличей и возгласов, и часто опирается на сигнальную интонационность вообще и фанфарную в частности.

Вполне типично подобная атмосфера запечатлена в упоминавшейся уже теме из IV части симфонических картин Г.Фрида «Заре навстречу» (ц.62): мелодический рельеф наполнен активными бросками вверх вначале на октаву, а затем и на дециму, призывность подчёркнута настойчивыми повторами однотипной фразы, в которой почти осязаемо прослушивается клич *«Вставайте! Вставайте!»*, во всём ощутим горячий запал, наступательный тон, мятежная страстность.

Вторая разновидность потенциальной энергии проявляет себя во всякого рода шествиях, через ритмы которых передаётся собирание революционных сил или радостная поступь победившего народа, но чаще всего – наступательное движение восставших масс, их устремлённость к решительным действиям.

Очень характерно этот могучий напор организованной пролетарской энергии, её готовность, собранность и решимость воссозданы в хоре «Смелей, друзья» из цикла А.Ленского «1905 год», где в суровых маршево-гимнических звучаниях подъёмно-лучезарного склада выражен горячий энтузиазм, активное стремление вперёд, навстречу социальным битвам.

Две отмеченные разновидности потенциальной энергии имеют между собой немало общих стилевых черт, недаром их признаки часто и совершенно свободно соединяются в различных сочетаниях.

Скажем, в лейттеме призыва из оперы В.Успенского «Интервенция» (исходное появление в 1-й картине, ц.27) в полной мере выявлено агитационное начало (в открыто ораторском строе мелодики с интенсивнейшей отработкой интонации кварты) и одновременно в музыке с неменьшей силой воплощён дух наступательного шествия – в чеканных пунктирных ритмах верхних голосов, в напористо-экспансивном движении баса, в общем характере уверенной, смелой и решительной поступи.

В некотором отдалении от основной линии потенциальной энергии стоят особые образы, связанные с обрисовкой состояний затаённости, настороженных ожиданий, своего рода напряжённых вглядываний-вслушиваний в тишину неведомости. Такое безмолвие почти всегда оборачивается впоследствии драматическими взрывами, вспышками бурной конфликтности.

Если потенциальный вид революционной образности базируется, как правило, на песенной и маршевой разновидностях, то кинетический вид всей своей природой предрасположен прежде всего к инструментальному и вихревому типам движения. Только с их помощью удаётся в полной мере воплотить пафос могучих всенародных преодолений, пламенное бушевание революционной битвы, предельное напряжение бескомпромиссного социального противоборства.

Эта энергия открытой, непосредственной конфликтности раскрывается через соответствующий комплекс выразительных средств:

– обострённый, лихорадочно-возбуждённый ритмоинтонационный строй с попевками декламационно-речевого или сигнального склада;

– мобильность ладогармонической стороны, непрерывно модулирующий тональный план, тяготение ко всякого рода альтерационным трансформациям;

– подчёркнуто динамичная фактура, облик которой определяется, с одной стороны, повышенной импульсивностью, а с другой – обнажённой фиксацией ключевых оборотов и тяготением к форсированным по акцентности остинатным ритмам;

– широкое использование приёмов батальной звукописи, первостепенное место при этом отводится ударным инструментам (глухие «залпы» низких ударных, строчащие «очереди» малых барабанов и т.п.);

– драматургия в целом складывается из ряда нарастающих волн с неуклонным регистровыми, фактурными и динамическими нагнетаниями, со всё большим обострением драматизма, что вместе взятое продвигает звуковой поток к решающей кульминации.

Подобные «сцены борьбы» создавались на всём протяжении развития историко-революционной музыки, среди наиболее ярких примеров – финал симфонии-кантаты С.Людкевича «Кавказ» (1913), I часть Шестой симфонии Н.Мясковского (1923), VI часть «Кантаты к XX-летию Октября»

С.Прокофьева (1936), финал Одиннадцатой симфонии (1957) и I часть Двенадцатой (1961) Д.Шостаковича, VIII часть оратории А.Лемана «Атланты» (1966), кульминационные разделы оперы М.Карминского «Десять дней» (1970), вокально-симфоническая фреска Е.Гохман «Баррикады» (1977).

* * *

Одним из самых впечатляющих воплощений кинетически раскрывающей себя энергии революционного движения является II часть Десятой симфонии Д.Шостаковича. Для краткости ограничимся рассмотрением экспозиционного проведения основной темы.

Её важнейшим компонентом становится фактурная ткань, с самого начала поражающая необычной возбуждённостью и стремительностью темпоритма (половинная = 116, при том, что счётной единицей на самом деле является четверть, представленная преимущественно движением восьмых и шестнадцатых).

В ритмической организации подчёркнуты исключительная собранность, сосредоточенность и наступательный динамизм звукового потока. В частности этот динамизм связан с акцентуацией слабой доли, в результате чего дополнительно усиливается интенсивность энергетического пучка.

Предрасположенность к развитию, мобильности, экспансии заложена и в самой тоникальности, с её постоянной опорой на сурово и драматично звучащий тонический секстаккорд *b-moll*. Самый существенный элемент фактуры – краткий трёхзвучный «мотив преодоления».

Каждая из трёх звуковых линий его наступательно-«стреляющей» аккордики (цепочка *b–c–A*) вносит в общую энергию преодоления свою грань: нижний голос (на ступенях мелодического минора *fa–sol♮–la♮*) – особую напористость, чрезвычайную настойчивость; средний (в объёме тонической терции *si♭–do–re♭*) – сумрачно-драматическую экспрессию верхний (с пониженной квинтой лада *re♭–mi♭–mi♮ = fa♭*) – предельную, почти болезненную напряжённость.

Характер данного мотива определяет его в роли активнейшего стимула для развёртывания социального конфликта, в функции динамичнейшего импульса, который обостряет накал происходящего и непрерывно подталкивает действие вперёд. Мелодическая линия темы поддерживает и развивает напряжённейший динамизм фактурной ткани.

Её движение выстроено по принципу раскручивающейся пружины: вначале вращательное расшатывание устоев (на протяжении 14 тактов мелодия постепенно завоёвывает новые и новые «плацдармы» – III, IV, IV#, V), и этим как бы накопление взрывчатой энергии, затем (с ц.72) следует резкая вспышка активности, выраженная в стремительном взлёте от *sol♭* второй ок-

тавы к *sol♭* четвёртой, а после завершающей «раскачки» последний бросок-достигание «высшей» тоники *si♭* четвёртой октавы.

Это целеустремлённое и напряжённейшее преодолевающее восхождение в масштабах трёхоктавного диапазона находит отражение и в ладоинтонационной сфере (неуклонное «разматывание» звукового пучка с альтерационным варьированием ступеней *mi♭–mi♮, sol♭–sol♮, la♭–la♮*), а его вихревой, «шквальный» дух воплощается в пронзительных тембрах «свистящих» *Fiati*, причём звучащая в конце периода (ц.73) острая и сухая дробь малого барабана вносит открыто батальный оттенок, напоминая в своей яркой изобразительности «треск пулемётов».

В итоге рождается картина революционного штурма, основанного на массово-коллективном порыве высочайшей активности и пронизанного несравненным пафосом ниспровержения.

Возвращаясь к общим наблюдениям, необходимо отметить следующее: потенциальный и кинетический виды революционной образности так или иначе связаны между собой, поэтому естественно, что всё пространство от сугубо потенциальных состояний до радикально кинетических заполнено всякого рода промежуточными разновидностями.

Многие из средств выразительности, характерные для потенциальной энергии, в результате общей активизации и особенно благодаря усилению черт позитивной экспансивности приобретают кинетическое качество. Ещё важнее то, что в рамках развёрнутого повествования эти два вида революционной образности оказываются одинаково необходимыми, в равной степени взаимодополняющими.

Хрестоматийный пример такого переплетения даёт финал Одиннадцатой симфонии Шостаковича, и в частности его начальный раздел. Цитируемая здесь первая фраза мелодии «Беснуйтесь, тираны» интонируется монолитным унисоном открыто звучащей меди с предельной остротой и чеканностью и с мощной акцентуацией синкопированных окончаний. Исключительная концентрация этих средств позволяет с театральной зримостью передать пламенный пафос публицистического обращения, категоричность призывных повелений, словно бы указующих путь революционному энтузиазму.

И каждый раз (впервые с ц.122) они вызывают, как непреложную необходимость, бурное пунктирно-вихревое движение оркестровых масс, полное взрывчатости и атакующего динамизма, пронизанное духом бескомпромиссности и героического самоотречения. Так взаимодействие ключевой лейтфразы с последующими вспышками чрезвычайной активности отражает «потенциально-кинетическую» диалектику: призыв – действие.

* * *

Пожалуй, с наибольшей яркостью диалектичность, присущая революционной образности, раскрывается в сопряжении таких, казалось бы, несов-

местимых образных характеристик, как гневная настроенность и дух лучезарности, которые в системе рассматриваемой семантики предстают (при внешней парадоксальности) не взаимоисключающими, а взаимодополняющими сущностями, образующими органичное единство.

Достоверное, правдивое воссоздание революционной стихии неотделимо от выражения настроений народного гнева, социальной ненависти, *«святой злобы»*. Иначе и не может быть, поскольку революционная действенность – это высшее выражение социального протеста, а восстание – неизбежное насилие над насилием: можно напомнить ленинский тезис *«Революция есть война»* [76, *212*].

Поэтому гневная настроенность является важнейшей гранью общего тонуса революционной образности, раскрываясь в таких качествах, как предельная суровость, «насупленность», сумрачность колорита, характер открытого и действенного возмущения, негодования, переходящего в предельных своих проявлениях в яростное ожесточение и даже в неистовство непримиримой борьбы.

В сумме выразительных средств, формирующих дух гневной настроенности, едва ли не самым примечательным является ладообразование. Его характерный облик прежде всего определяется стремлением ко всякого рода минорным ладам с понижением различных ступеней (II, IV, V и один из важнейших индикаторов революционной образности – VIII♭). В предельном выражении эта тенденция ведёт к уменьшённым ладам типа «тон–полутон» или «полутон–тон».

Уменьшённые лады настолько активны, что нередко вытесняют привычные созвучия и в тонической функции, закрепляя тоникальность, основанную на уменьшённых трезвучиях и септаккордах. Наконец, общее тяготение к уменьшённой ладовости воздействует даже на ход модуляционных процессов, которые чаще всего протекают по линии малотерцового восхождения в кругу минорных тональностей. Одно из законченных выражений такого ладотонального движения встречаем в «Баррикадах» Е.Гохман, где в оркестровом эпизоде ц.30 возникает цепочка *c–es–fis–a–c–es*.

Разумеется, искомый эффект подобные ладообразования дают в условиях интонационного контекста, восходящего к маршевой пролетарской песенности. Тот же контекст определяет «революционные» очертания и всех других параметров, в том числе главного из них, связанного со стихией конфликтной энергии.

При всей активности настроений гнева, протеста, негодования, при исключительной силе напряжения социального противоборства, революционной образности неизменно сопутствует дух лучезарности, определяемый неодолимым устремлением в грядущее, непоколебимой верой в неизбежную победу социальной справедливости. Эта яркая действенно-оптимистическая краска нередко присутствует как бы в глубинах бурлящих остродраматических процессов, подспудно освещая их.

Так, во II части Десятой симфонии Шостаковича линия светлых утверждений вырастает, как из зерна, от вершинного *A-dur* в «мотиве преодолений» и постоянно высвечивает пафос борьбы многократным включением мажорной субдоминанты, а также колорированием цепочек других мажорных трезвучий (к примеру, в зоне ц.77 последование *Es–F–Ges*, затем *As–B–Cis–Des–D–C–D–Es*, а перед ц.79 хроматическое восхождение мажорных квартсекстаккордов в объёме полной октавы).

Чаще всего вспышки лучезарности возникают на гребнях-кульминациях потока конфликтно-драматических преодолений. Очень показательны в этом отношении два аналогичных эпизода из финала Одиннадцатой симфонии Шостаковича (цц. 134-135 и 136-137), где напряжение яростных действований в ходе колоссального нарастания, сопровождаемого предельным, почти кричащим пафосом, прорывается к огненной, восторженно клокочущей, гимнически-апофеозной краске *F-dur*.

Прямой контакт высокого накала суровых битв Революции с ощущениями радостной лучезарности породил и в этой сфере специфическое ладообразование в виде доминантового лада с VIII♭. Фрагмент из I части кантаты Ю.Корнакова «Песни об Ильиче» (ц.4) даёт отчётливое представление об исключительном натяжении энергии преодоления (с кульминацией в неистовом четырёхкратном достигании аккорда-вершины *la+fa+la♭*), выступающей в неразрывном сочленении со светоносной победностью (замыкание исходных и завершающих пунктов трезвучием *A-dur*).

* * *

Наряду с рассмотренным типом образности, восходящим к боевому рабочему фольклору, развивались и такие, которые опирались на иную жанрово-интонационную почву. Один из них был обращён к обрисовке мятежно-бунтарских настроений. Его важнейшие особенности определяются выдвижением на передний план мотивов вызова и противления, раскрытием образов вольницы, акцентом на стихийности.

Прочнее всего облик данной образной сферы связывается в сознании с традицией крестьянских восстаний. И вполне естественно, что её жанровой основой является размашистая молодецкая песня, предстающая в активной модернизации (II, IV и IX части кантаты А.Репникова «Песни русских рабочих, 4-я картина оперы А.Холминова «Анна Снегина»).

С мятежно-бунтарской образностью перекликаются метафорические модели, апеллирующие к ассоциациям с теми явлениями природы, которые созвучны представлению о революционной стихии (ветер, буря, гроза, шторм).

Большое распространение получил мотив вьюги. Его разработка вызвала к жизни целую систему картинно-изобразительных средств: нижний слой фактуры опирается на колыхание грузных фигураций и бурление всевозможных *tremoli*, её верхний пласт соткан из вихревых пассажей, много-

звучных тират-форшлагов и интенсивнейшей вибрации трелей. И при всей массивности звуковой поток отличается «взмывающей» направленностью (за счёт устремленных вверх зигзагообразных линий и призывных кличей-провозглашений).

В целом атмосфера отмечена суровым, даже сумрачно-угрюмым колоритом (вследствие преимущественно хроматического интонирования и опоры на тритоновость). Различные варианты этого комплекса находим в серии интерпретаций блоковской поэмы «Двенадцать» (оратория В.Салманова, балет Б.Тищенко и др.).

Важный семантико-стилевой слой связан с отображением событий Гражданской войны. Фольклорными прототипами служили различные песенные жанры того времени (от походной до частушки), но особое предпочтение отдавалось кавалерийской песне, которая стала в полном смысле лейтжанром данной образности и получила два основных темпоритмических выражения:

– ритм «скачки», порождающий ощущение стремительного полёта, напористого динамизма, удали (V часть хорового цикла Б.Кравченко «Оды Революции»);

– размеренное движение «трусцой», тяготеющее к характеру повествования, раздумья, воспоминания.

В любом случае в качестве основы сохраняется остинатный пульс, часто дополняемый сурово-просветлённой дорийской окраской.

Особенностью данного типа образности является господство песенных принципов на всех уровнях – от ритмоинтонационной лексики до способов драматургического развёртывания. Этим объясняется исключительная приверженность к «песенным» жанрам (оратории «Песнь о гибели казачьего войска» А.Николаева, «Песнь о Первой Конной» Г.Портнова, «На Гражданской на войне» А.Флярковского).

Опора на сложившуюся, широко разветвлённую семантическую систему позволяет в необходимых случаях добиваться чёткой хронологической и ситуационной дифференциации в художественном моделировании событий, относящихся к различным этапам революционной истории.

К примеру, интонационная драматургия оперы С.Слонимского «Виринея» определяется эволюцией от мятежно-бунтарской образности (концентрируется в первом антракте, символизируя Февральскую революцию) к твёрдой маршевой поступи организованных масс (кульминирует в последнем антракте, олицетворяя Октябрьскую революцию).

В вокальном цикле М.Кусс «Огненные годы» семантические ориентиры меняются вместе с движением повествования во времени: I часть (Первая русская революция) – преломление традиций пролетарских похоронных гимнов, II-я (Октябрь) – сурово-победный пафос боевых революционных напевов, III-я – (1919-й) – собранно-тревожная маршевость, идущая от песенности Гражданской войны…

Произведения, связанные с рассмотренными типами образности, составляют ядро историко-революционной музыки, выявляя своеобразное, неповторимо-специфическое в её облике, а революционная образность как таковая – одно из самых серьёзных эстетико-стилевых приобретений музыки о Революции и, безусловно, высшая форма музыкально-художественного отображения драматических событий начала XX века.

Как политическая история нашей страны и мира в целом не имеет права открещиваться от реалий трёх русских революций и Гражданской войны, так и наследники художественной истории не могут игнорировать столь уникальный опыт отечественного искусства прошлого столетия.

Приложение II
Указатель произведений
(Составитель – Г.Ю.Демченко)

Датировка произведений не даётся в случае неуточнённого времени их создания.

Жанр не указывается тогда, когда его обозначение входит в название произведения.

Советские композиторы

Аарне Э. Листовка, песня, 1967.
Абдраев М. Великая заря, вок.-симф. поэма, 1967.
Великий Ленин, песня, 1963. – Фрунзе, 1963.
Ленин – ум народа, песня, 1970.
На родине Токтогула, кантата, 1965.
Перед бурей, опера.
Абдраев М., Малдыбаев А. Токтогул, опера, 1956.
Абдуллаев Х. Поэма о Ленине, кантата, 1969.
Абелиович Л. Песня о Ленине, 1961. – Минск, 1962.
Юные ленинцы, песня, 1962. – Минск,1963.
Абрамов А. Паренёк с завода Ильича, песня, 1966 // Октябрьские зори над нами. – М., 1967.
Абрамский А. О Ленине поём, хор.цикл, 1961. – М., 1962.
Симфония № 2, 1933.
Степь, поход, симф.-поэма, 1931.
1905 год, вок.-симф. рассказ, 1930.
Абсалямов С. О Ленине, оратория, 1960.
Аверкин А. А как бы это сделал Ленин, песня, 1965 // *Аверкин А.* Дорогой мой человек. – М., 1966.
Коммунист, песня, 1963 // Песни радио и кино. – М., 1964. Вып.50.
Шагает Ленин по Москве, песня, 1964 // *Аверкин А.* Дорогой мой человек. – М., 1966.
Аверченко А. Симфония № 1, 1982. – М., 1986.
Аверьянов Л. Рождение Ленина, песня, 1961 // Пой, моё Забайкалье. – Чита, 1962. Вып.3.
Агабабов А. Буревестник, балет, 1968.
Агабабов С. Сказ о свободе, кантата, 1959.
Агаджиков А. Сона, опера, 1964. – Отрывки из оперы «Сона». – М., 1968.
Поэма памяти девяти ашхабадских комиссаров, вок.-симф.поэма.
Тревожная ночь, опера, 1968.
Агажанов А. Обработка песен (Орёл сизокрылый летал высоко), 1962 // Народные песни для хора. – М., 1963. Вып.1.
Агапкин В. Марш на темы революционных песен, для дух. орк. – М., 1965.
Агафонников В. Анна Снегина, опера, 1968. – М., 1973.
Ленин жив! (Ленин и теперь живее всех живых), оратория, 1971.

Московский Гаврош, кантата, 1971 // Мы улыбкой Ленина согреты. – Л., 1976.
Мы улыбкой Ленина согреты, песня // Сов. музыка. 1975. № 11.
Октябрь, кантата, 1960.
Ходоки, хор, 1969 // Сов. музыка. 1971. № 11.
Ленин, хор, 1969.

Агафонников Н. Леннградцы-ленинцы, песня // *Агафонников Н.* Ленинградцы-ленинцы. – Л.; М., 1977.

Агафонов О. Песня о Марксе, кантата, 1963. – М., 1965.
Сыны Ильича, для гол. и фп. // Сов. милиция. 1964. №11.

Адамович Г. Под стягом Ильича, песня // Песни Рязанского края. – М., 1966.

Адмони И. Живее всех живых, кантата, 1960. – Л., 1961.
О Революции (Триптих о Революции), вок. цикл, 1971. – Л., 1973.
Обработка песен (Песни Парижской Коммуны), 1961.
Песни сердца, вок. цикл, 1957. – Л., 1960.

Аедоницкий П. Товарищ Ленин, песня, 1969 // *Аедоницкий П.* Песни. – М., 1971.

Азарашвили В. Ода Ленину, для хора и орк., 1960. – Тбилиси, 1963.

Азмайпарашвили Ш. Комсомольский марш, песня, 1929. – М., 1934.

Акбаров И. Памяти поэта, симф. поэма, 1954. – Ташкент, 1956.
Сказание о Ташкенте, оратория, 1964.

Акимов К. Великая дружба, песня, 1960 // Клуб. 1960. № 8.

Аксаков С. Песнь о Ленине, песня, 1958.

Аксюк С. Вы с нами, вок.монолог // *Аксюк С.* Вокальные произведения. – М., 1976.
Ленинской правде навеки верна, песня, 1958. – М., 1958.
Отечество славлю, вок. плакат // *Аксюк С.* Вокальные произведения. – М., 1978.
Пугачёвцы, опера, 1937.
Шалаш Ильича, песня, 1969. – М., 1972.

Акуленко П. Огни горят, песня, 1957. – М., 1957.
Слава Октябрю, песня, 1958 // *Акуленко П.* Песни. – М., 1959.

Аладов Н. Десять лет, кантата, 1927.
Заре навстречу (К 15-летию Октября), увертюра-фантазия, 1932.
Красноармейская походная, песня, 1932. – Минск, 1932.
Народ и вождь, кантата, 1968.
Песня о Ленине, 1959 // Песни о Ленине. – Минск, 1960.
Песня Стеньки Разина, хор, 1936. – Минск, 1937.
Письмо, романс, 1942. – М.; Л., 1944.
По пути борьбы и побед, кантата, 1966.
Сильнее смерти, симф. поэма, 1935.
Скромный и простой, кантата, 1959.
Сорок лет, кантата, 1957.
Тарас на Парнасе, опера, 1928.
Тихо, товарищи, песня, 1930.

Александров А.В. Гимн Советского Союза, песня, 1944. – М., 1947.
Забайкальные частушки // Александров А. Избранные произведения. – М., 1943.
Красный флот в песнях, песен. монтаж, 1929.
На Каспийском сером море (Песня о Кирове), 1935 // *Александров А.* Избранные произведения. – М.; Л., 1943.
Обработка песен (В степях приволжских, Вдоль по линии Кавказа, Вниз по матушке по Волге, Во кузнице, Встречный марш, Вы жертвою пали,

Гей, по дороге, Гулял по Уралу Чапаев-герой, Журавель, Из-за лесу, Колокола, Красная армия всех сильней, Красная звезда, Красноармеец умирал, Лихой эскадрон, Марш Будённого, Мы красные солдаты, Мы кузнецы, Мы три года воевали, Не вейтеся, чайки, Ой да веселитесь, славные будённовцы, Ой, при лужку при луне, Паровоз, Песня 27-й Краснознамённой дивизии, По долинам и по взгорьям, По морям, по волнам, По сибирским тайгам, Посудите-ка, ребята, Проводы, Раз в десять больше вражьей силы, Расстрел коммунаров, Румянятся зори над городом ясным, С помещиком, банкиром на битву мы идём, Сальская песня, Смело мы в бой пойдём, Там вдали за рекой, Через речку перешли, Черный ворон, Яблочко), 1920–1930-е гг.

Особая Краснознамённая Дальневосточная армия, песен. монтаж, 1929.

Первая Конная, песен. монтаж, 1929.

Перекоп, песен. монтаж, 1932.

Песнь о Магнитогорске, песен. монтаж, 1930.

Песнь о Царицыне, песен. монтаж, 1933.

Песня 2-й Приамурской дивизии // Песни Красной Армии. – М., 1936.

Песня о Ворошилове (Эшелонная), 1939 // *Александров А.* Избранные произведения. – М., 1943.

Песня о Климе Ворошилове, 1938 // Там же.

Песня о Лазо // Там же.

Песня о Ленине, 1939 // *Александров А.* Песни и хоры. – М., 1965.

Песня о пионере-герое, 1937 // Антология советской детской песни. – М., 1959. Вып.1.

Песня о Советской Армии, 1942 // *Александров А.* Избранные произведения. – М., 1943.

Песня о Советском Союзе // Там же.

Песня II-й армии // Там же.

Песня 5-й дивизии // Песни Красной Армии. – М., 1936.

Пути побед, песен. монтаж, 1933.

Святое ленинское знамя, песня, 1942 // Антология советской песни. – М., 1956. Вып. 3.

7-я Краснознаменная дивизия, песен. монтаж, 1931.

Частушки о частушке, песня // *Александров А.* Избранные произведения. М., 1943.

Александров А.Н. В апреле родился Ленин, хор // *Александров Ан*. Белая берёзка. – М., 1967.

Ленин в Октябре, симф. сюита, 1937. – М., 1973.

О Ленине, песня // Октябрь. – М., 1967.

Песня о комиссаре Фурманове, 1932.

Разведчик Чирков, песня, 1932.

Сорок первый, опера, 1933 // Муз. наследство. – М., 1976. Т.4. – Первая сцена I д. и речь Евсюкова.

Счастливая девочка, песня, 1959 // *Александров Ан*. Белая берёзка. – М., 1967.

Александров Б. Великий Ленин, песня, 1960. – М., 1962.

Великий праздник Октября, песня // *Александров Б.* Избранные хоры и песни. – М., 1960.

Герб нашей Родины, песня // О Родине, партии, Ленине. – М., 1974.

Да здравствует Куба, песня, 1961. – М., 1961.

Дело Ленина бессмертно, оратория, 1970. – М., 1973.

Есть такая партия!, песня, 1971.
Идёт Ильич планетой голубой, песня // Песни радио и кино. – М., 1968. Вып.112.
Кантата о партии, 1954 // *Александров Б.* Песни. – М., 1955.
Книга Родины, кантата // *Александров Б.* Избранные хоры и песни. – М., 1960.
Комсомольская песня о Ленине, 1961 // Страны молодёжь. – М., 1962.
Красная звезда, песня // Муз. жизнь. 1987. № 11.
Любимый сын России, песня, 1958. – М., 1958.
Обработка песен (Из-за острова на стрежень, Мы красные солдаты, Слушай!, Там, вдали за рекой, Утес, Эй, ухнем!) для хора и орк.
Октябрьская пионерская, хор, 1927. – М., 1927.
Партия Ленина, песня, 1959. – М., 1959.
Песня о Ленине (О.Колычев), 1950 // *Александров Б.* Песни. – М., 1955.
Песня о Ленине (С.Островой), 1960 // Песни радио и кино. – М., 1960. Вып.11.
Свадьба в Малиновке, оперетта, 1937 // Избранные отрывки из оперетт советских композиторов. – М.; Л., 1950. Вып.5.
Солдат Октября защищает мир, оратория, 1968. – М., 1970.

Александров Б., Бабаджанян А. Цвети, любимая Отчизна!, песня, 1958. – М., 1958.

Александров В. Мудрость Ленина, песня, 1970.
Партия, песня, 1958.
Партия – разум и совесть народа, песня, 1975.
Песня о Чапаеве, 1940.
Присяга над гробом, вок. баллада, 1936.

Александров Г. Песня о Буревестнике, хор, 1966.

Александров Ю. Белеет парус одинокий, балет, 1970. – М., 1976.
Мавзолей (10 поэм о Ленине), хор. цикл, 1965. – М., 1972. Сов. музыка. 1975. № 3.
Симфония № 2, 1955. (2-я ред. 1957). – М., 1958.
У Мавзолея, симф. поэма, 1951.

Александровский А. День рождения Ленина // Вишенка. – Владимир, 1961.

Алексеев В. Баллада о легендарном крейсере «Аврора», для голоса и фп.
Ленин, кантата, 1968.

Алексеев М. Симфония № 4 (Поёт птица времени), 1977.

Алексеенко Б. Данко, симф.поэма, 1958.
За власть Советов, хор, 1968. – Киев, 1969.

Алескеров С. Октябрьская песня, хор, 1956. – Баку, 1956.
Под знаменем единым, кантата, 1974. – Баку, 1975.
Привет Великому Октябрю, кантата, 1947.

Аливердибеков Н. Ленин – Азербайджан, кантата, 1960.
Октябрьские песни школьников, кантата, 1967. – Баку, 1973.

Ализаде А. Двадцать шесть, кантата, 1975. – Баку, 1979.

Алимов Ф. Женщина Востока, концерт для голоса и орк., посвящённый 60-летию СССР, 1982.

Аллабердиев О. Мы – внуки Ильича, песня, 1967 // Пионер (Ашхабад). 1967. № 12.

Аллаяров Р. Ленин, оратория, 1981.

Аманбаев А. Обработка песен (По слову Ильича), 1962.

Аманбаев А., Германов С. Айдар и Айша, опера, 1951.

Амиров Ф. Севиль, опера, 1952 (окончат. ред. 1964). – М., 1962.

Ананьев В. Волга, романс, 1922.

Андреев А. Баллада о первом бурятском комсомольском поэте, для голоса и фп., 1968.
Героям Гражданской, сюита для орк. нар. ин-тов, 1969.
Драматическая ода Интернационалу, кантата, 1983.
Ленин, симф. улигер, 1969 // Сов. музыка. 1973. № 3.
Учитель мой, Ленин, оратория, 1980.
Андреева Е. Имя Ленина, песня, 1963 // *Андреева Е.* Песни. – Киев, 1965.
Андриашвили А. Разбойник Како, опера, 1940.
Анисимов А. Жить как Ленин, хор, 1959. – Л., 1960.
Обработка песен (Если, товарищ, на волю ты выйдешь, Не на воле широкой, Сестре, Склонясь задумчиво), 1972.
Анисимов П. Зелёный дуб, песня, 1959 // Песни о Ленине. – Ульяновск, 1961.
Анохин А. Ленин умер – Ленин жив, хор, 1956 // Песни Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1957. Вып. 2.
Антюфеев Б. Симфония № 2 (Война и мир), 1932.
Анцев М. Батрацкие частушки.
Красноармейские частушки, 1923.
Первое мая, хор, 1930. – Минск, б.г.
Песни Революции, хор. цикл, 1925. – М., 1925.
Песня борьбы, хор, 1922. – М., 1922.
Пролетарская колыбельная песня, 1922. – М., 1924.
Рабочий народ, хор, 1930.
Серп и молот, хор, 1930. – Минск, б.г.
Траурный марш (Памяти героев), хор, 1921. – М., 1924.
Четыре революционных эпизода, песен. цикл, 1923.
Аракишвили Д. Обработка песен (Дубинушка), хор.
Арапов Б. Монолог, кантата, 1968. – Л., 1971.
Симфония № 4, 1976. – Л., 1979.
Арапов Б., Пушков В. Его зовут Сухэ-Батор, музыка к фильму, 1942.
Аристакесян Э. Поколение Октября, вок.-симф. поэма, 1977.
Поэма, о Ленине, кантата, 1970.
Стена коммунаров в Париже, хор, 1972.
Аркадьев И. Ленин, хор.
Октябрь, хор.
Арманд П. Тучи над городом встали, песня, 1939 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.2.
Арменян Г. Крушение, опера, 1968. – М., 1982.
Арсеев И. Лирический монолог // Сов. музыка. 1975. № 10.
Улыбается Ленин, песня // Здравствуй, новый день. – М., 1987.
Артамонов А. Баллада, для голоса и фп., 1960.
Баллада об Ульянове, для голоса и фп., 1944 // Песни над Доном. – Ростов-на-Дону, 1963.
В огне Октября, увертюра, 1957.
Великий день 17-го года, кантата, 1970.
Гибель эскадры, опера, 1936.
Интервенция, музыка к спектаклю.
Кондрат Булавин, опера.
Левый марш, вок.-симф. плакат, 1927.
Мы, комсомольцы 20-го года, симф. баллада-фантазия, 1966.
Мятеж, музыка к спектаклю.
Поэма о Ленине, для голоса и фп.
Симфония № 6 (Посвящение Октябрю), 1967.

Хлеб, музыка к спектаклю.
Человек с ружьём, музыка к спектаклю.
60-летию комсомола, симф. поэма, 1978.
60-й Октябрь, увертюра, 1976.
Я – сын трудового народа, музыка к спектаклю.

Артёмов В. Юбилейная увертюра, 1967.

Артыков Ч. Ленин и народ, вок.-симф. поэма, 1969.
Ленинская весна, кантата, 1969.

Арутюнян А. Баллада о 26-ти, для фп., 1937.
Как Ильич учил, песня, 1962 // Ленин с нами. – М., 1964.
Ода Ленину, кантата, 1967. – М., 1969.
Песня о Гае.

Арутюнян А., Мирзоян Э. Кантата о Ленине, 1950.
Ода Ленину, кантата, 1966. – М., 1969.

Архимандритов Б. Баллады о декабристах, вок. цикл. – Л., 1983.
Голос молодых, хор, 1969.
Домна Каликова, опера, 1965.
Ковровщики, кантата, 1970. – Л.; М., 1971.

Асафьев Б. Вечно живые цветы, балет, 1922.
Иван Болотников, балет, 1939.
Карманьола, балет, 1918.
Партизанские дни (Партизаны), балет, 1937.
Песня о Ленине, 1938. – Л.; М., 1938.
Пламя Парижа, балет, 1932. – Л., 1987.
Симфония № 2 (Из эпохи крестьянских восстаний) 1938.
Степан Разин, балет, 1939.

Асламас А. В.И.Ленин, оратория, 1952.
Великим ленинским путём, песня, 1966 // Советской державе славу поём. – Чебоксары, 1967.
Ленин, песня, 1958 // *Асламас А.* Молодость. – Чебоксары, 1959.
Ленинская правда, хор.
Спасибо Ленину, оратория, 1960.
Чапаевцы, песня // *Асламас А.* Славим край родной. – М., 1988.

Ассеев И. Обещаем тебе, вок.-симф. поэма, 1970.

Астапов А. Мы зовём Ильича земляком, песня, 1960 // Омская правда. 1960. 17 апр.

Атабаев К. Траурный день, для голоса и фп. // Заре навстречу. – Ташкент, 1957.

Атаджанов А. Ленин, вок.-симф. баллада, 1964.

Атоев М. Борьба, симфония, 1967.
Ленину, хор, 1965.

Аустер Л. Под знаменем Ленина, песня, 1950. – Таллин, 1951.
Слава Советской Эстонии, увертюра, 1950.

Афанасьев Л. Залп «Авроры», кантата, 1976.
Коммунисты, вперёд!, вок.-симф. поэма, 1971.

Афанасьев Л., Аедоницкий П. Родина Ленина, песня, 1959. – М., 1959.

Ахлиуллин К. Песня о Ленине, 1963. – Уфа, 1964.

Ахмедов В. Братья навеки, кантата, 1972.
Великий Октябрь, песня, 1967.
Внучата Ленина, 1964 // Пионер (Ашхабад). 1965. № 8.
Заветы Ленина, песня.
Ленин и партия, песня, 1962.
Ленину слава, песня, 1970 // Песни Туркмении. – Киев. 1972.

Наше имя – ленинцы, песня // Детские песни. – М., 1983.
О Ленине, кантата, 1953.
Ахмедов М. О Ленине, кантата, 1970.
Октябрь, песня, 1944.
Памяти 26 бакинских комиссаров, симфония, 1949.
Ахметов Х. Дума о Ленине.
Лениниана, вок. цикл.
Шагит-большевик, песня // *Ахметов Х.* Новые песни. – Уфа, 1964.
Ашкенази А. Посвящение, романс, 1969.
Ашрафи М. В грозные дни, вок.-симф. поэма, 1967. – М., 1971.
Симфония № 1 (Героическая), 1942. – М.; Л., 1945.
Слава Октябрю, песня, 1957. – Ташкент, 1957.
Аюшеев Д. Братья, опера, 1959 (2-я ред. 1962).
О Ленине, оратория, 1969.
Песня о Ленине.

Бабаджанян А. Верны мы делу Ленина, песня, 1975 // Песни радио и кино. – М., 1976. Вып.220.
Песня об Ульяновске, 1969. – М., 1976.
С Лениным в сердце, песня, 1960 // Новые песни. – М., 1961. Вып.6.
Бабаев А. На Красной площади, песня // *Бабаев А.* Песни. – М., 1967.
Октябрь, кантата, 1947.
Орлиная крепость, опера, 1957 (2-я ред. 1961). – М., 1967.
Песнь о партии, кантата, 1954. – М., 1957.
Бабаев С. Ленинская весна, вок.-симф. поэма, 1962.
Любовь к Родине, муз. драма, 1957. – Ташкент, 1960. Отрывки.
Хамза, опера, 1961. – М., 1989.
Бабаян Р. Элегия на смерть В.И.Ленина, для фп. – Баку, 1925.
Бабичев Е. Ленин – наше знамя // О родном крае. – Краснодар, 1958.
Багдасаров С. Апрель, симф. поэма, 1960.
Багдасарян Э. Знамя Ленина, кантата, 1970.
Багдасарян Э., Джербашян С. 1905 год, вок.-симф. поэма, 1956.
Багиров З., Гадаибеков З. 30 лет Азербайджану, кантата, 1949.
Багрецов Ф. Красное, хор, 1920. – М., 1921.
Багриновский М. На смерть Ленина (На смерть вождя), кантата, 1924. – М., 1924.
Обработка песен (Дубинушка, Интернационал, Эй, ухнем!), 1920-е.
Песнь о Соколе, вок.-симф. сцена, 1949.
У ленинского Мавзолея, хор, 1947.
Бадалбейли А. За власть Советов, симф.поэма, 1930.
Марш 28 апреля, для орк.
Баев А. Зеленый кабинет в Разливе, хор, 1988.
Базарбаев Т. 50 лет Казахской ССР, увертюра для домбры с орк., 1971.
Байчекуев А. Городская поэма о Ленине, кантата.
Бак М. Обработка песен (Вы жертвою пали, Марш пионеров, Молодая гвардия, Мы крестьяне, Мы кузнецы, Рабочая хора, Смело, товарищи, в ногу), 1928.
Бакалов Л. В Горках Ленинских, песня, 1956 // Перелески, перекаты. – М., 1957.
Ленин жив, песня, 1959. – М., 1960.
Цветы, песня, 1963 // *Бакалов Л.* Светит солнце нам в пути. – М., 1964.
Шагают ленинцы, песня, 1962.
Бакиров Э. Внуки Ленина, сборник песен. – Казань, 1974.
Песня о Ленине // Сборник песен композиторов Татарии. Казань, 1952.

Путь Ленина – светлый путь, песня, 1955 // *Бакиров Э.* Песни. – Казань, 1955.

Слава тебе, комсомол, песня.

Бакиханов Т. Фортепианное трио № 3. – М., 1984.

Бакрадзе Т. Ломка кандалов (1917 год), кантата, 1957.

Революционной Грузии, оратория, 1967. – Тбилиси, 1967.

Бакурадзе Т. Джон Рид, оратория.

Балай Л. Патетическая кантата, 1968.

Петроград-Ленинград, увертюра для симф. орк., 1973.

Поэма о Буревестнике, для орк., 1968.

Россия пишет Ленину, кантата, 1970. – Л.; М., 1974.

Баланчивадзе А. Сердце гор, балет, 1936 (2-я ред. 1938). – М., 1968.

Баланчивадзе М. Слава ЗаГЭСу, кантата, 1927.

Баласанян С. Бахтиер и Ниссо, опера, 1954.

Восэ (Восстание Восэ), опера, 1937 (2-я ред. 1959). – М.; Л., 1941. – Восемь фрагментов.

Кузнец Кова, опера, 1941.

Ленину, вок. цикл, 1972. – М., 1977.

Песня о Ленине, кантата, 1954. – М., 1956.

Балкашин Ю. Павлик Морозов, симф. поэма, 1953. – Л., 1956.

Балов М. Кабардино-Балкария, симф. поэма, 1961.

Красные джигиты, симф. поэма, 1971.

Песня о Ленине, 1961 // Пионерские песни. – Нальчик, 1962.

Балтин А. Про это, симфония, 1968. – М., 1972.

Бальсис Э. Песня о Ленине, 1967.

Слава Ленину, кантата, 1975. – Вильнюс, 1979.

Бальян В. Ленин, поэма-песня для хора и орк., 1978.

Неистовые толпы, балет-поэтория.

Тебе – наше слово и песня, наш вождь, поэма-песня, для хора и орк., 1984.

Бандин В. Ленинским путем, песня // Песни над Вяткой. – Киров, 1966, Вып.2.

Бандурян Н. Песня о Ленине, 1966 // Кубань поёт. – Краснодар, 1968. Вып.3.

Баневич С. Белеет парус одинокий, опера, 1968.

Песнь о Гренаде, балет, 1969. – Л., 1969.

Песнь о Гренаде, кантата, 1966 (2-я ред. 1968).

С весной я вернусь к тебе, музыка к спектаклю, 1978.

Судьба барабанщика, оперетта, 1976. – Л., 1982.

Банщиков Г. Комиссар, балет, 1965.

Оптимистическая трагедия, балет.

Флаг над баррикадой, песня // Сов. музыка. 1973. № 3.

Барабанов Л. Песня о красном знамени // *Барабанов Л.* Память сердца. – Киев, 1987.

Потёмкинская лестница, песня // Там же.

Родились мальчики, песня // Там же.

Барамишвили О. Песня о Буревестнике, вок.-симф. поэма, 1942.

Баранов И. Песня о Ленине, 1961 // Песни над Вяткой. – Киров, 1963. Вып.1

Барвинский В. В первую годовщину, кантата, 1939.

Завещание, кантата, 1917.

Портрет Ленина, вок.-симф. монолог, 1947. – Киев, 1965.

Баркаускас В. Баллада о кочегаре паровоза № 293, вок. поэма. – Вильнюс, 1970.

Опус 57, фа-минор, вок. поэма.

С именем Ленина, увертюра.

Слово Революции, кантата, 1966. – М., 1969.

Бармотин С. Женщинам коммуны, кантата, 1925. – Л., 1926.
Обработка песен (Мы кузнецы, Смело, товарищи, в ногу), 1924
Траурная кантата (Памяти Ленина), 1926. – Л., 1927.
Барсегян В. Мы ленинской правде верны до конца, песня, 1960 // Крымская правда. 1960. 5 марта.
Барсков О. Через сто лет в березовой роще, симф. сюита, 1970.
Бархударян С. Закфедерация, симф. сюита, 1932.
Красной Армии, марш для дух. орк., 1933. – Эривань, 1933.
Барчунов П. Ленин, кантата, 1969.
Барыбин Е. Ленин жив! (Комсомольская), кантата, 1960.
Пою моё Отечество, оратория, 1977.
Степан Разин, хор. сюита, 1958.
Барышев А. Ленин, кантата, 1969.
Наследники Ленина, торжественная ода для баса и фп.
Баскаков А. Ода о бессмертии Ленина, для солиста, хора и орк., 1979. – Тбилиси, 1982.
Баснер В. Броненосец «Пролетарий», песня, 1979 // Комсомольская жизнь, 1979. № 9.
Два хора к 110-летию со дня рождения Ленина.
Музыка к фильму «Владивосток-1918», 1985.
Баташов К. Буревестник, симф. поэма.
Первые грозы, балет, 1969.
Песни каторги и бунта, опера-оратория, 1963.
Батуев Ж. Песня о Ворошилове, 1937.
Песня о Ленине.
Славим Ленина-богатыря, хор, 1962 // Песни Бурятии. – Улан-Удэ, 1963.
Батыршин А. Песня о Ленине, 1958 // Советская Татария. 1958. 19 апр.
Батюк П. Засветил великий Ленин солнце, хор, 1958 // *Батюк П.* Избранные хоровые произведения. – Киев, 1959.
Красные праздники, сборник песен, 1927. – Харьков, 1927.
Мы Ленину славу поём, хор, 1966.
Народ стонал, хор, 1925.
Обработка песен (Славят Ленина народы), 1951.
Он (Памяти Ленина), хор // *Батюк П.* Красный праздник. – Харьков, б.г.
Бафоев М. Ленин, партия, дружба, ода для хора и орк., 1985.
Ленин, поэма-кантата, 1982.
Песня о Ташкенте, оратория, 1983.
Бахор (Ахмедов) Ф. Кантата о Ленине.
Песнь Октябрю, кантата, 1977. – М., 1986.
Бахчисарайцев М. Война и мир, вок.-симф. поэма, 1943.
Башинскас Ю. Ленин, партия, мир, хор, 1958. – Вильнюс, 1958.
Баяхунов Б. Эпическая поэма, для орк., 1967.
Бекарян Ц. Песня свободы, кантата, 1966.
Бексултанов У. Героическая симфония (За власть Советов), 1971.
Дорогой Октября, оратория, 1982.
Ленинский комсомол, кантата, 1970.
Эпическая оратория, 1968.
Белавин Н. Песня о Ленине, хор, 1958. – М., 1959.
Белецкий В. Левый марш, вок. плакат, 1924. – Ростов-на-Дону, 1925.
Белов Г. Девяносто третий год, опера, 1973. – Л., 1980.
Красный звон, оратория, 1986.
Ленинцы, песня, 1985.
Лирические припевки, хор, 1969.

Песня о Ленине, 1969.
Так велел Ильич, кантата, 1966. – Л., 1968.
Три баллады, для хора и валторн. – Л., 1987.
Белорусец И. Восстал Париж, вок. баллада, 1971 // Сов. музыка.
Ода Ленину, песня // *Белорусец И.* Песни борьбы и труда. – М., 1982.
Партизаны, опера, 1940.
Северный сказ о Ленине, оратория, 1970.
Белый В. В нашей школе, песня, 1976 // Здравствуй, песня. – М., 1976. Вып.32.
Голодный поход, вок.-симф. поэма, 1931. – М., 1932.
Город ветров, музыка к спектаклю, 1935.
Два фрагмента из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин», для хора, 1938. – М., 1939.
Двадцать шесть (Памяти бакинских комиссаров), вок. монолог (из коллективной оратории «Путь Октября»), 1926. – М., 1927.
День рождения Ленина, романс, 1948. – М., 1948.
Красные конники, песня, 1942. – М., 1943.
Морские песни, вок. цикл, 1939. – М., 1944.
Мы в походе, песня, 1948. – М., 1948.
Обработка песен (Александровский централ, Варшавянка, Замучен тяжёлой неволей, Мы кузнецы, Полоса, Республики, смирно!, Салават, Смело, товарищи, в ногу!).
Октябрьская песня, 1949. – М., 1967.
Орлёнок, песня, 1936 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.2.
Перед бурей, вок. баллада, 1949 // Сов. музыка, 1950. № 4.
Песни Джо Хилла, обработка, 1963.
Песни Монтегюса, обработка, 1970.
Песни П.Дегейтера, обработка, 1962.
Песня о девушке-партизанке, 1935 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.2.
Песня о Сергее Лазо, 1953. – М., 1954.
Песня 30-й дивизии // Песни Красной Армии. – М., 1936.
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!, песня, 1930. – М., 1935.
Прощание (Памяти С.М.Кирова), вок. монолог, 1935. – М., 1967.
Светить всегда!, вок. цикл, 1956. – М., 1957.
Сын Отчизны, хор // Хоры и народные песни на слова поэтов-декабристов. – М.; Л., 1950.
Три песни-баллады о Ленине, вок. цикл, 1950 (2-я ред.1977) – М.; Л., 1950.
1905-й год, музыка к спектаклю, 1930.
Хлопчик, музыка к спектаклю, 1936. – М., 1938.
Бер Н. Смерч, балет, 1927.
Бердников Н. Ленинская берёзка, песня, 1960 // Песни земли Московской. – М., 1961.
Беренков В. Пулеметная пурга, опера, 1981.
Сердце художника, мюзикл, 1978.
Берестов Н. Ленин жив, песня // Берестов Н. Песни сердца. – Якутск, 1978
Ленинское знамя, песня. – Якутск, 1971.
Пугачёвщина, кантата, 1964.
Пусть сильнее грянет буря!, хор. поэма, 1963.
Беркович И. Песня о Ленине, 1964 // Пионерские песни. – Киев, 1966.
Берлин А. Боевой 18-й, хореографическая картина, 1970.
Пионеры поют о Ленине, песня // Пионерские песни. – Ташкент, 1964.

Берлинский П. Из мрака к свету, оратория, 1932.
Поэма (К 25-летию Октября), для хора и орк., 1942.
Бертрам Б. Трубецкая, оратория, 1981. – М., 1983.
Бершадский И. Мальчиш-Кибальчиш, песня, 1973.
Он вечно будет, вок.-симф. монолог, 1970.
Бершадский С. Степан Разин, опера, 1926.
Бетбаев Д. Ленин вечно живой, хор, 1962.
Октябрь, хор, I960.
Бешевли В. Двадцатый век, оратория, 1976.
Биберган В. Памяти первых защитников Октября, кантата, 1968. – Л., 1983. Торжественная ода Ленину, для хора, 1969.
1919 год, сюита для фортепиано, 1958.
Бибик В. Бег, опера, 1976.
Дума о Довбуше, кантата, 1972.
Любящий тебя, В.Ульянов..., оратория, 1977. – Киев, 1979.
Билаш А. Будёновская, песня, 1965 // Новости киноэкрана. 1966. № 11.
Величие Ленина, песня // *Билаш А.* Песни. – Киев, 1987.
Куба – да!, песня, 1962 // Правда Украины. 1962. 28 окт.
Ленина знамя над нами, песня, 1960 // Песни о Ленине. – Киев, 1962.
Ленинская весна, песня // *Билаш А.* Новые песни. – Киев, 1971.
Песня красных всадников.
Бинкин З. Ветеран Октября, марш для дух. орк.
Бирнов Л. В Горках, хор. сюита, 1966. – М., 1983.
В гостях у Ленина, хор.
Ленин живой всегда, песня. – М., 1940.
Ленин и весна, песня, 1964 // Наш Ленин. – М., 1966.
Ленин любимый, песня // *Бирнов Л.*Улыбайся солнышку! – М., 1974.
Не зная преград, хор // Хоры советских композиторов. – М., 1978. Вып. 13.
Песня о мечте, хор.
С именем – Ленин!, хор // Хоры советских композиторов. – М., 1978. Вып.9.
Стало далёкое близким, хор.
Флаги Октября, песня, 1967 // *Бирнов Л.* Лучший день весны. – М., 1969.
Юные ленинцы, песня // Песня песней. – М., 1964. Вып.6.
Битов Б., Корнблит Е. Гаврош, балет, 1958.
Благовидов Б. К звёздам, кантата, 1970.
Ленинской правды свет, песня // *Благовидов Б.* Песни. – Горький, 1975.
О вечно живых, симф.поэма, 1958 (2-я ред. 1961).
Песня о Буревестнике (Буревевестник), кантата, 1960.
Благой Д. Песнь декабриста, романс, 1965.
Сказание о Степане Разине, вок.-симф. картина, 1957.
Три песни о Степане Разине, вок. цикл, 1950.
Блантер М. Горская песня о Ленине, 1962 // Песни. – М., 1974.
Мы идём от заводов и пашен, песня, 1958.
Партизан Железняк, песня, 1935 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.2.
Песня о Ленине, 1952 // *Блантер М.* Песни. – М., 1974.
Песня о Щорсе, 1936 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.2.
Блейве И. Ленин мечтал об этом, хор, 1970.
Блинов Л. Война и Маяковский, вок. цикл, 1961 (2-я ред. 1971).

Блумберг А. Пионерская песня о Ленине // Пионерские песни эстонских композиторов. – Таллин, 1953.

Бляхер З. Емельян Пугачев, поэма-симфония, 1971.

Бобылёв Л. Григорий Мелехов, опера.

Дорога истории, оратория, 1977.

Богатырёв А. Беларусь, кантата. – Минск, 1959.

В пущах Полесья, опера, 1939. – М., 1966.

Живой Ленин, вок. монолог, 1961 // *Богатырёв А.* Романсы. – Минск, 1962.

Ленину слава, кантата, 1952. – Минск, 1975.

Монологи о Ленине, кантата, 1969. – Минск, 1981.

Юбилейная кантата. – М., 1980.

Богачёв Г. За правое дело, песня. – Кишинёв, 1965

Увертюра (К 30-летию Октября), 1947.

Богданов П. Воспоминание о Ленине, вок. монолог, 1924.

Ленинский набор, хор, 1939.

Октябрь, хор, 1918.

Богданов Ф. Бейте, бейте в железные груди!, хор, 1921. – Харьков, 1929.

Комсомольская-реконструктивная, песня, 1931. – Харьков, 1931.

Красные зори, песня, 1932. – Харьков, 1932.

Ленин, песня, – Киев, 1947.

Ленинская песня, 1965. – Киев, 1967.

О деле 26-ти, вок. баллада, 1959. – Киев, 1963.

Песня о Николае Щорсе, хор. – Киев, 1969.

Траурный марш памяти Ленина, для фп., 1930. – Харьков, 1930.

1905, симф. сюита, 1955.

Удары молота и сердца, песня, 1922. – Харьков, 1934.

Богданов-Березовский В. Вокальный цикл на стихи В.Маяковского, 1957. – Л., 1971.

Два хора на стихи В. Маяковского, 1930. – Л., 1932.

Две баллады на стихи В.Маяковского, для баса и орк., 1931 (2-я ред. 1954). – М., 1956.

Киров с нами, вок. цикл.

Октябрьская песня. – Л., 1934.

Симфония № 1 (Публицистическая), 1933 (окончат. ред. 1945).

Три вокальные пьесы на стихи В.Маяковского, 1930.

1919 (Эпизоды Гражданской войны), сюита для скр. и фп., 1931. – Л., 1933.

Боголепов Б. Баллада об отцовском письме, для голоса и фп., 1966. // Сов. воин. 1966. № 6.

Дума о Ленине, песня, 1959 // Сов. моряк, 1960. № 6.

Наше солнце взошло, хор // Песни о Ленине. – Киев, 1965.

Обработка песен (Матросская песня о Ленине), 1955.

Боголюбов Н. Березка, песня, 1961 // Тамбовская правда. 1961. 9 апр.

Богословский Н. Казнь декабристов, вок.-симф. поэма.

Ленин в каждом из нас, песня, 1962 // Партию славит народ. – М., 1965.

Соль, опера, 1979.

Богуславский К. А масса идёт (Памяти Ленина), хор, 1925 // Октябрьские песни. – Харьков, 1927.

Аэро, песня, 1930 // Песни строительства. – Киев,1930.

Боевая ударная (Даёшь, даёшь!), песня, 1931. – Харьков, б.г.

Борьба за Октябрь, песня, 1930.

Год за годом, хор, 1930.

Дзень-брень (Веселый марш), для голоса и фп., 1928. – Харьков, 1928.
Интернациональная песня, 1935. – Харьков, 1935.
Казачьи песни, сборник, 1930.
Коммунистическая веснянка, песня, 1931. – Харьков, б.г.
Красная казачья, песня, 1930.
Красноармейский марш, песня.
Красное село, сборник песен, 1926. – Харьков, 1926.
Краснопартизанская, песня, 1934. – Харьков, 1934.
Красный юноша, сборник песен, 1924. – Харьков, 1924.
Микола Щорс, песня.
На запад идут легионы, песня, 1924 // Октябрьские песни. – Харьков, 1927.
Нас призвали в Армию Красную, песня.
Обработка песен (Ой, видно село), 1929.
Первое мая, песня, 1925. – Харьков, 1926.
Песня 25000 ударников, 1929 // Музыка массам. 1930. № 4.
Песня красного казачества, 1929. – Харьков, 1930.
Песня о Южном фронте.
Песня юных ленинцев, 1925 // Молодой ленинец. – Киев, 1925.
Пионеры идут, песен. цикл, 1926. – Харьков, 1927.
Слава свободе, песня.
Слово против насилия, хор, 1930.
Сольные песни, мелодекламация и хоры на слова пролетарских поэтов.
Тоска вдовы, вок. поэма, 1930. – Харьков**,** 1930.
Улыбнулся нам Октябрь весёлый, хор // Октябрьские песни. – Харьков, 1927.
Урожайная, песня, 1929. – М., 1930.
Ходит брат мой до завода, песня, 1929. – Харьков, 1930.
Чапаевская, песня, 1935. – Харьков, 1936.
Юношеский марш, песня, 1927. – Харьков, 1926.

Бойко Р. Дума о Николае Островском, песня // *Бойко Р.* Песни. – М**.,** 1967.
Зимнее утро, хор. цикл. – М., 1979.
Красное знамя, песня // Веселое утро. – М., 1977
Когда-то на Пресне, хор, 1975. – М., 1975.
Ленин и весна, песня, 1969 // Муз. жизнь. 1969. № 7.
Мы Первомай встречаем, песня.
Нас выучил Ильич, песня, 1965.
Наш Ленин, песня // *Бойко Р.* Весёлое утро. – М., 1977.
Пионеры – внуки Ильича, песня // Наш Ленин. – М., 1966.
Разговор с товарищем Лениным, хор // *Бойко Р.* Хоры. – М., 1969.
1917 год, хор. симфония, 1958. – М., 1958.
Учись, как Ленин, песня // Наш Ленин. – М., 1966.
Хоры о Ленине на слова поэтов мира, 1981. – М., 1963.

Болденков Ю. Лонжюмо, оратория, 1970.

Болдырев И. Самый человечный человек, кантата, 1967. – М., 1974.

Болобонкин З. Верны мы, партия, тебе, песня, 1961 // Поют северяне. – Магадан, 1962. Вып.3.

Борисов В. Винтовочка, песня, 1931. – М., 1932.
Кармелюк, симф.поэма, 1927.
Коммуна, песня, 1930. – Харьков, 1931.
Комсомольская-реконструктивная, песня, 1931. – Харьков, 1931.

Ленин, хор.диптих.
Ленинский завет, хор, 1950 // Хоровые произведения украинских советских композиторов. – Киев, 1951. Вып.2.
Монолог, для голоса и фп., 1927.
На страже Днепростроя, массовое действо, 1932.
На страже семи республик, песня. – Харьков, 1933.
Октябрь, симфония, 1978.
Песня про Ленина. – Киев, 1967.
Песня про Чапаева, 1934. – Харьков, 1935.
Песня про Якира, 1933. – Харьков, 1933.
Послание в Сибирь, романс, 1937 // Вокальные произведения. – Киев, 1971.
Смерть Ленина, вок. баллада, 1928. – Харьков, 1928.
Увертюра (К 100-летию В.И.Ленина), 1969.

Бородин Т. Заветам Ленина партия верна // Липецкие зори. – Липецк, 1963.

Борш Г. Лениниана, кантата, 1970.
Октябрь, кантата, 1947.
Октябрь, хор, 1970.
Октябрь, хор. поэма, 1972.

Ботяров Е. Ходоки, вок.-симф. баллада, 1960 (2-я ред.1969). – М., 1970.

Боярская Р. Песня о Ленине, 1964 // *Боярская Р.* Песни на слова еврейских поэтов. – М., 1966.

Боярский А. Олеко Дундич, балет, 1968. – Л.; М., 1972.

Бражинскас А. Имя Ленина, кантата, 1980.
Легенда о Ленине, песня // Ленин всегда живой. – Вильнюс, 1970.
Октябрь – наша звезда, кантата, 1976. – Вильнюс, 1977.
Родине поём, кантата, 1968. – Вильнюс, 1960.

Браиловский В. Песня о Михаиле Фрунзе, песня.

Браиловский М. Памяти В.И.Ленина, вок. монолог, 1924. – Ростов-на-Дону, – 1924.

Браславский Д. Симфония (К 60-летию Революции 1905 года), для дух. орк., 1985.

Бренинг А. Волжская баллада, симф. поэма, 1969.
Костёр, вок. монолог.
Ленин в наших думах, песня, 1964 // 9 конкурсных песен. – Саранск, 1965.
Ленин жив, хор, 1970.

Брицын А. Марсово поле, песня, 1983 // Пою моё отечество. – Л., 1983. Вып.2.

Броннер М. Оптимистическая трагедия, балет, 1978.

Бронштейн М. Песня о Ленине, 1956 // Курская правда. 1956. 22 апр.

Брук Г. «Аврора», хор, 1960 // Хоры советских композиторов. – М., 1960. Вып.2.
В сердце с Лениным, хор, 1971.
9-е января, опера. – М., 1931.
Жить, как Ленин, хор, 1963 // *Брук Г.* Тебе, Октябрь! – М., 1966.
За высокой стеной, песня, 1931. – М., 1931.
Знамена Октября, песня, 1968.
Зори, романс, 1929. – М., 1929.
Красноармеец умирал, хор, 1926. – М., 1927.
Кремлёвские куранты, опера, 1965.
Ленин, вок. баллада.
Лонжюмо, кантата, 1966 // *Брук Г.* Хоры. – М., 1986.
Марш возмущения, песня, 1932. – М., 1932.
Мы видим Ленина живого, песня // *Брук Г.* Поступь Октября. – М., 1961.
Обработка песен (Красное знамя).

Первомайская, песня, 1932. – М., 1932.
Пески в Кара-Кумах волнисты (У могилы 26 бакинских комиссаров), хор, 1951. – М., 1966.
Песни войны, вок. цикл, 1931. – М., 1932.
Песня коммунистических бригад, 1962 // Партию славит народ. – М., 1963.
Поступь Октября, кантата, I960. – М., 1961.
Прощальная-Ленинская, хор (из коллективной оратории Путь Октября), 1927. – М., 1927.
Пять поэм о Ленине, вок. цикл.
Разговор с Лениным (Вьетнамская баллада), для голоса и фп. // Муз. жизнь. 1966. № 8.
Тебе, Октябрь, хоры. – М., 1966.
Фрунзе-командарм, песня, 1940 // Песни о Фрунзе. – М.; Л., 1940.

Брук Ф. Баллада о первом октябрёнке, кантата, 1969.
Маршал Будённый, песня, 1965 // Калмыкия. 1966. 12 июня.
Песня о Ленине, 1969.
Песня об Отчизне, 1961 // Ленинская правда (Петрозаводск). 1961. 13 окт.
Сорок первый, опера, 1960.
Цветы у пьедестала, песня, 1969.

Брусиловский Е. Дударай, опера, 1952. – М., 1969.
Жалбыр, муз. драма, 1935 (окончат. ред. 1946) // Брусиловский Е. – М., 1936. – Отрывки из казахских музыкальных пьес Жалбыр и Кызжибек.
Ленин вечен как народ, песня // Антология советской детской песни. – М., 1962. Вып.12.
Ленин вечно живёт, песня, 1956 // Пионер (Алма-Ата). 1957.
№ 4.
Советский Казахстан, кантата, 1947. – М.; Л., 1950.

Брусиловский Е., Рунов В. Амангельды, марш для дух. орк., 1943.

Брусиловский Е., Тулебаев М. Амангельды, опера, 1945 (2-я ред. 1961).

Бугославский С. Обработка песен (Беснуйтесь, тираны!. Встань, пролетарий!, Красное знамя, Мой тяжкий грех, Слушай!), 1928-1930.
Песня о броненосце «Потёмкине».
Песня о Соколе, кантата, 1928. – М., 1926.

Будашкин Н. Обработка песен (Узник).
Праздничная увертюра, для орк., 1937. – М., 1956.

Будрявичус В. Всегда живой, песня, 1967 // Молодёжные ряды. 1967. № 11.
На всю жизнь, кантата, 1970.
Памяти Б.Янониса, симф. поэма, 1970.
Путями отцов, кантата, 1971.

Букин В. С нами Ленина знамя, 1961. – М., 1961.

Букия А. Шагай!, песня.
Это Ленин наш родной, песня, 1961 // *Букия А.* 90 детских песен. – Тбилиси, 1962.

Булатов С. О вожде народном, Ленине родном, хор, 1960 // Хоры советских композиторов. – М., 1960. Вып.2.
Песня о Ленине, хор, 1959 // Хоры советских композиторов. – М., 1961. Вып. 3.
Разговор сердечный, хор. – М, 1948.
Самый родной человек, песня, 1961 // Муз. жизнь. 1961. № 7.

Булгаков Л. Комиссары, песня // *Булгаков Л.* Вокальные произведения. – Киев, 1971.

Наш Ильич, вок.-симф. баллада, 1970.
Бумагин А. Родина Ленина, хор, 1956 // Песни Брянщины. – Брянск, 1960.
Бунин В. Поэма о Ленине, симф. поэма, 1969. – М., 1977.
Бунин Р. Десять дней, которые потрясли мир, симф. сюита, 1968.
Народовольцы, опера, 1976. – М., 1982.
Бурдов А. На Полевой, песня, 1960 // Горьковская правда. 1960. 22 апр.
Бурханов М. Ода партии Ленина, вок.-симф. поэма, 1959. – М., 1961.
Бурштейн Г. 207 верста (Памяти 26-ти). – Баку, б.г.
Бутвиловский Р. Дума ленинская, для солиста, хора и орк.
Буцко Ю. Мы носим имя Ленина, кантата.
Ода Революции, кантата, 1965 // Хоры советских композиторов. – М., 1973. Вып.5.
Прозрение, балет.
Сказание о Пугачевском бунте, оратория, 1966.
Хоры на стихи революционных поэтов, 1969.
Шесть сцен на стихи Блока из поэмы «Двенадцать», вок. цикл, 1957. – М., 1974.
Быканов А. Ленин идёт рядом, кантата, 1961.
Бычевский Е. Ленинское солнце, песня, 1961 // Знамя (Калуга). 1961. 22 апр.
Бычков А. Песни Революции, хор. цикл, 1979. – Алма-Ата, 1973.
Песня о волжской вольнице, симф. поэма, 1954.
Сказ о Сакене, симф. поэма, 1963.
Бычков А., Гризбил Г., Рахмадиев Б. Степное зарево, опера, 1967.

Вавилов Г. Восславлю Октябрь, кантата.
Дружба, рожденная Октябрем, кантата.
Вагнер Г. Дума о Ленине, хор, 1970.
Зори Октября, оратория, 1978. – Минск, 1986.
Важов С. Костры, песня, 1977.
Мальчиш-Кибальчиш, кантата. – Л., 1986.
Вайнберг Б. Заря, симф. поэма, 1957.
Симфония № 11, 1969.
Вайнштейн И. Заветам Ленина верны, кантата, 1969.
На Марсовом поле, кантата, 1962.
Четыре поэмы о бессмертии, для чтеца, хора и дух. орк., 1969.
Вайнштейн Л. Белое солнце пустыни, мюзикл. – К., 1987.
26 комиссаров, оратория, 1968.
Сказка о Мальчише-Кибальчише, вок-симф. поэма, 1973.
Третья симфония (26 комиссаров), 1972.
Вайсбурд Я. Баллада о красном всаднике (Памяти Гайдара), для симф. орк., 1976.
Гадюка, балет, 1966.
Комсомольская, кантата, 1978.
Про Ленина, симфония-оратория, 1959. – М.; Л., 1965.
Вали-заде С. Ленин – брат, вождь, песня, 1922.
Валиулин А. Весенние ветры, опера, 1970.
Ленину, сборник песен, 1970. Казань, 1972.
Студент Ульянов, кантата, 1963.
Валиуллин Х. Ленин, песня, 1951 // Сборник песен композиторов Татарии. – Казань, 1952.
Сердце мое говорит, романс, 1960. – Казань, 1972.
Ванагайте Г. Рассказ о Ленине, кантата, 1961.
Варелас С. Голос Ильича, хор. цикл, 1969. – Ташкент, 1972.

Ленин с нами, песня // *Варелас С.* Песенки для малышей. – Ташкент, 1977.
Мы дети Ленина, песня // Заре навстречу. – Ташкент, 1957.
Обработка песен (Дети Ленина готовы на борьбу идти), 1956.
Поэма о Хамзе, для орк. нар. ин-тов, 1967.
Рождённые бурей, симф. поэма, 1968.
Василенко С. Кантата к 20-летию Октября, 1937.
Красноармейская рапсодия, для орк., 1932. – М., 1935.
Обработка песен (О Степане Разине)
Памяти Ленина, кантата, 1930.
Сын солнца, опера, 1929. – М., 1930.
Василенко С., Ашрафи М. Буран, опера, 1938. – Ташкент, 1950. 2 фрагмента.
Васильев А. Чакка, опера, 1983.
Васильев В. Буревестник (Бауман), опера, 1958.
Буревестник, кантата, 1957. – М., 1968.
Васильев Д. Ленин обнял тебя, песня, 1968 // Заря. 1966. 20 апр.
Васильев П. Послание в Сибирь, хор.
Васильев Ф. В Анаткасах, оперетта, 1976.
Водяная мельница, опера, 1957 (2-я ред.1973).
Ленин в наших сердцах, песня, 1969.
Ленин на Волге, оратория, 1970.
Призрак, балет, 1974.
Чемень, опера, 1978.
Эпоха Октября, оратория, 1965.
Васильев-Буглай Д. Алёнкин выбор. – М., 1930.
Баллада об убитом красноармейце, для голоса и фп., 1921. – М., 1924.
Безбожная праздничная. – М., 1930.
Безумству храбрых поём мы славу (Песня о Соколе), хор, 1947.
Боевая ленинская, хор, 1924 // Красный Октябрь. – М., 1924. Вып.2.
Британская Марсельеза, песня. – М., 1926.
В мире нет страны, песня. – М., 1934.
В монастыре, песня. – М., 1925.
В Октябре, вок. поэма, 1926 // Песни Красной Армии. – М.–Пг., 1924. Вып.4.
В разлуке, песня. – М., 1927.
Ваня-тракторист, песня. – М., 1929.
Весной, песня. – М., 1930.
Волга, песня. – М., 1930. Восемь частушек. – М., 1928.
Восьмой Октябрь, хор, 1925. – М., 1925.
Гибель Чапаева, вок. баллада, 1929 // *Васильев-Буглай Д.* Избранные хоры и песни. – М., 1976.
Гимн рабкоров. – М., 1925.
Горный орёл, песня, 1950 // *Васильев-Буглай Д.* Избранные песни и хоры. – М., 1960.
25-е Октября, хор, 1922.
Две производственные песни. – М., 1925.
Девятое января, кантата, 1925. – М., 1929.
День, день, песня. – М., 1924.
Дружно, песня. – М., 1927.
Дума про Опанаса, хор. цикл, 1937. – М., 1966.
Егорка, песня. – М., 1925.

Завет, вок. монолог. – М., 1925.
Здравствуй, Нарвская застава, хор. – М., 1932.
И корова просит слова, песня. – М., 1930.
К победе Ленин нас привёл, хор // *Васильев-Буглай Д.* Избранные песни и хоры. – М., 1960.
К соревнованью, песня, – М., 1930.
Каждый день, песня. – М., 1925.
Каждый слаб, но вместе сильны, хор, 1923. – М, 1925.
Казацкая песня. – М., 1925.
Коли ветер, песня. – М., 1928.
Колхозным путём, песня. – М., 1932.
Колыбельная песня, 1919. – М.; Л. (б.г.)
Комсомолка Дуня, песня. – М., 1926
Комсомольская, песня. – М., 1926.
Конь и хозяин, песня. – М.; Пг., 1924.
Красная молодёжь, хор, 1923 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.1.
Красноармейская, песня. – М., 1925.
Красный машинист, вок. баллада, 1925.
Красный цветок, вок. баллада, 1916. – М., 1926.
Кремлёвская конница, песня, 1926. – М., 1928.
Крест, песня. – М., 1930.
Кровь и снег, хор, 1925.
Лейся, лейся, удалая, песня, 1922 // Красноармейский песенник. – М.; Пг., 1923.
Ленин – РКП, вок. баллада, 1924. – М., I924.
Майская песенка. – М., 1948.
Марш коммунаров, песня, 1920 // *Васильев-Буглай Д.* Песни Революции. – М., I924. Вып.2.
Матрос, песня о 1905 годе. – М., 1928.
Матросская, песня. – М., 1926.
Микулин ход, хор, 1924. – М., 1924.
Молот, хор. – М., 1925.
На светлую дорогу, хор, 1924. – М., 1924.
Над родным Симбирском, хор, 1952. – М., 1953.
Повой доли кузнецы (Походная красноармейская песня). – М., 1929.
О прошлом, хор, 1925.
Обработка песен (Варшавянка, Далеко-далеко от больших городов, Интернационал, Марсельеза, Не слышно шума городского, Ах, тошно мне).
Песни о 1905 годе, вок. цикл, 1925.
Песни Революции. – М., 1923.
Песня империалистической войны, 1918. М., Пг. 1923.
Песня металлистов. – М., 1925
Песня о Баумане // *Васильев-Буглай Д.* Избранные песни и хоры. – М., 1960.
Песня о Буревестнике, хор, 1949.
Песня о Дзержинском, хор // *Васильев-Буглай Д.* Избранные песни и хоры. – М., 1960.
Песня о первой конной. – М., 1935.
Песня швеи, 1923.
Походная, песня. // Красноармейский сборник. – М., 1923.

Походная песня // Там же.
Слава вольному труду, хор, 1924. – М., 1924.
Слава кашевару, песня. – М., 1926.
Слушай, хор – М., 1928.
Соха и трактор, песня. – М., 1931.
Стенька Разин, хор. сюита, 1936. – М., 1936.
Тит-лодырь, песня. – М., 1926
Тише, товарищи, вок. плакат. – М., 1924.
Траурная песнь, хор, 1924. – М., 1924.
У Мавзолея, хор, 1937 // *Васильев-Буглай Д.* Избранные хоры. – М., 1949.
Урожай, хор, 1921 // *Васильев-Буглай Д.* Две басни Демьяна Бедного. – М.; Пг., 1923.
Фабричный, песня. – М., 1927
Фронт (Революционная песня). – М., 1931.
Христос воскрес, хор, 1921 // *Васильев-Буглай Д.* Две басни Демьяна Бедного. – М.; Пг., 1923.
Церковная служба, хор, 1921. – М.; Пг., 1923.
Часовой, хор, 1922 // Красноармейский песенник. – М.; Пг., 1923.
Четыре сказки для голоса и фп. – М., 1926.

Васильева Т. Ленин, кантата, 1969.

Васильковский Л. Бессмертный Ленин, песня, 1956 // Песни самодеятельных композиторов. – Киев, 1957

Вахвахишвили Т. Спартак, балет, 1937.

Вдовин Г. Ленин среди нас, кантата, 1970.
Песня о Ленине // Искра. 1965. № 3.
Юбилейная увертюра, 1966.

Веврик Е. Величальная, хор, 1960. – Л., 1961.
Сердце Ильича, кантата, 1962. – Л., 1963.

Вейсберг Ю. Двенадцать, оратория, 1926.

Векслин И. Траурный марш (На смерть В.И.Ленина), для фп. – Казань, б.г.

Великанов В. Амангельды Иманов, симф. поэма.

Веприк А. Две песни, вок. диптих, 1932. – М., 1932.
Народ-герой, кантата, 1955. – М., 1962.
Песня о Котовском, 1935. – М., 1935.
Снежинки, песня. – М., 1932.
Токтогул, опера, 1940. – М.; Л., 1941. – Шесть фрагментов.

Веприк А., Малдыбаев А. Токтогул, опера, 1949.

Верещагин Р. Симфония № 2 (Памяти Т.Г.Шевченко), 1966.

Верёвка Г. В сердце у людей. – Киев, 1956.
Гей, поехал сын, песня.
Дума про Ленина, кантата, 1956. – Киев, 1961.
Засияло солнце Октября, песня, 1957 // Репертуарный сборник. – Киев, 1957. Вып.3.
Вы кузнецы своей судьбы, кантата, 1961. – Киев, 1968.
Обработка революционных песен (Вперёд, народ, иди, Карманьола), 1925–1926.
Первомайский гимн, кантата, 1928.
Песня о Ленине (слова В.Бычко), 1956 // Партию славит народ. – М., 1959. Вып.1.
Песня о Ленине (слова народные), 1949 // *Верёвка Г.* Избранные песни. – Киев, 1950.

Песня о Щорсе. – Киев, 1949.
Под солнцем Октября, вок. поэма, 1942. – Киев, 1965.
Пою моё Отечество, песня, 1955. – Киев, 1956.
Приветствуем Великую Октябрьскую годовщину, хор, 1957 // Репертуарный сборник. – Киев, 1957. Вып.3.

Вериковский М. Большевистская жатва, песня, 1929 // Музыка массам. 1930. № 4.
В сиянии Ленина, песня, 1961. – Киев, 1961.
Детский Октябрьский марш, хор // Песни для школьных хоров. – Киев, 1946.
Дорогое имя, песня, 1956 // Красные колонны. – Киев, 1957. Красное знамя, песня // *Вериковский М.* Избр.пр-я. – Киев, 1981. Т.4.
Красные зарницы (Красное зарево), песня, 1924 // Там же.
На Майдане, хор, 1921 // Октябрьские песни. – Харьков, 1927.
Образ любимой, вок. цикл. – М.; Л., Киев, 1947.
Октябрьская кантата, 1935. – Киев, 1938.
Ответ на завещание, песня // *Вериковский М.* Избранные произведения. – Киев, 1981. Т.4.
Пан Каневский (Бондаривна), балет, 1930.
Памяти Ленина, хор. диптих. – Харьков, 1924.
Первомайский гимн.
Песня о Котовском. – Киев, 1938.
Песня о Ленине // Песни украинских советских композиторов для детей дошкольного возраста. – Киев, 1950. Вып.1.
Под траурным знаменем, песня.
Портрет Володи Ульянова, песня, 1960. – М., 1960.
Ты с нами, Ленин, песня // *Вериковский М.* Избранные произведения. – Киев, 1981. Т.4.
1905 год, хор, 1925. – Киев, 1925.
Юношеская песня (Песня молодости) // *Вериковский М.* Избранные произведения. – Киев, 1981. Т.4.

Верменич В. Ленин, песня, 1961 // *Верменич В.* Белые паруса. – Киев, 1969.
Ленинское небо // *Верменич В.* Песни. – Киев, 1980.
Песня о Буревестнике, кантата, 1970.
Я славлю партию, песня, 1966. – Б.м., 1966.

Верховинец В. Больше надежды, братья, песня. – Киев, 1967.
Весна зовёт, песня // *Верховинец В.* Хоровые произведения. – Киев, 1966.
Греми, греми, могучая песня // Там же.
Красный запев, сборник песен, 1925. – Киев, 1925.
Навеки меж нами, песня // Верховинец В. Хоровые произведения. – Киев, 1966.
Обработка песен (Интернационал, Замучен тяжёлой неволей, Марсельеза), 1923.
Памяти Ленина, хор // *Верховинец В.* Хоровые произведения. – Киев, 1966.

Веселков Ф. Родное ленинское слово, песня, 1964 // Красноярский рабочий. 1964. 24 апр.

Веселов В. Дюны, вок. цикл для тенора и фп., 1985.
Три героических баллады для голоса и фп., 1981.

Виленский И. Броненосец Потёмкин, песня. – Киев, 1957.
Октябрьская, песня // *Виленский И.* Песни для детей. – Киев, 1965.
Первая Конная, песня, 1930. – Киев, 1954.
Первое мая, песня, 1919.

Вилинский Н. Вождю, кантата, 1924.

Обработка революционных песен (За Сибирью солнце всходит, Есть на Волге утёс), 1950.

Вильбушевич Е. Пять дней и пять ночей, мелодекламация, 1925.– М., 1926.

Вильданов Р. Ленин, оратория, 1964.

Памяти Ленина, симф. поэма, 1960.

Виноградов В. Обработка песен (По дороге Ленина), 1961.

Виноградов В., Габаши С., Альмухамедов Р. Рабочий, опера, 1930.

Виноградов Ю. Портрет Ильича, песня, 1960. – М., 1961.

Винокур А. Поэма памяти Т.Г.Шевченко, для орк., 1961.

Винокуров З. Песня о Ленине, 1955 // Поёт Якутская земля. – Якутск, 1956.

Винтуле Р. 1905 год, симф. поэма, 1967.

Виру В. Буревестник, симф. фантазия, 1967.

Витлин В. Былина о Степане Разине для хора и орк.

В этом доме Ленин жил, песня // *Витлин В.* Мы дружим с песней. – М.; Л., 1965.

Внуки Ленина, песня, 1958 // Наши любимые песни. – Л., 1960.

Гори, пионерский костёр!, кантата, 1966. – Л., 1967.

Именем Ленина, кантата, 1969. – Л.; М., 1971.

Ленин, песня, 1961. – Л., 1962.

Марш сорокалетия, песня, 1961 // Нам жить при коммунизме. – Л., 1962.

Песни о Ленине, песен. цикл, 1969.

Под Красным знаменем, кантата, 1971.

Портрет Ильича, песня, 1949 // *Витлин В.* Песни мужества. – Л., 1969.

Пять песен о Ленине, песен. цикл, 1969.

С днём рождения Ленина, песня, 1964 // Наш праздник. – М.; Л.; 1966.

Вишкарев Л. Ленин, песня, 1977.

Ленин всегда с нами, оратория, 1967.

У шалаша, песня, 1960. – Л., 1960.

Владимиров А. Душа народа, песня, 1958 // Правда Украины. 1958. 31 мая.

Владимиров Ю. Героическая поэма, для орк., 1970.

Ленин в сердце, хор. цикл, 1969.

Поэма памяти Петра Комарова, для орк., 1972.

Симфония № 4 (Памяти Сергея Лазо), 1960.

Владимирцов А. Латышские стрелки, песня, 1961 // Эстрада–81. – Л., 1981. Вып. 6.

Власов В. Акын поёт о Ленине, симф. повествование, 1956. – М., 1957.

Вечно живой Ленин, хор, 1969. – М., 1974.

Золотая девушка, опера, 1973.

Зреет в народе могучая сила, вок. поэма, 1955. – М., 1955.

Интернационал (Мы наш, мы новый мир построим!), вок.-симф. монолог, 1959. (2-я ред. 1968). – М., 1960.

К Ленину, кантата, 1962. – М., 1962.

Когда смотрю на Ленина портрет, вок.-симф. монолог, 1983.

Либкнехт, вок. плакат. – М., 1933.

Обработка песен (*Ça ira*, Слава семнадцатому полку).

Токтогул, симф. поэма, 1952. – М., 1958.

Три стихотворения о Ленине, вок. цикл, 1970 // О Ленине, о Родине. – М., 1970. Вып.2.

Песня о Волгограде, 1962. – М., 1962.

Власов В., Малдыбаев А., Фере В. Не смерть, а жизнь, муз. драма, 1936. – М.; Л., 1939.

Пой, народ, о Ленине, кантата, 1964. – М., 1964.

Сказание о счастье, оратория, 1949.
Токтогул, опера, 1958. – М., 1969.
Торжественная юбилейная, кантата, 1946.
Власов В., Фере В. Весна в Ала-Тоо, балет, 1954. – М., 1958. Фрагменты.
За счастье народа (Сын народа), опера, 1941.
За час до рассвета, опера, 1967.
Золотая девушка, муз. драма, 1937.
Полководец Фрунзе, хор, 1940 // Песни о Фрунзе. М.; Л., 1940.
ВодовозовА. Весенняя ода Ленину, для хора с орк., 1970 // Водовозов А. Вокальные произведения. – Киев, 1982.
Красная тачанка, песня.
Вознесенский Б. Учил нас Ленин, хор, 1960 // Материал для репертуара коллективов художественной самодеятельности. – Рязань, 1961.
Воинов Л. 1917 год, увертюра, для орк. нар. ин-тов, 1966. – Саранск, 1966.
Волков К. Мужицкий сказ, опера, 1969.
Наш Гайдар, опера, 1976.
Родина Ленина, песня // Родина. Песни и хоры. – М., 1987.
Сбылось, что завещал великий Ленин, песня, 1959 // Крым. – Симферополь, 1959. № 21.
Волошинов В. Вспомним-ка, товарищи, песня, – Л., 1935.
Комсомольская клятва, песня, 1948. – М., 1949.
Марш ворошиловских стрелков. – Л., 1935.
Мы Ленина любим, хор, 1960. – Л., 1960.
Мы Ленину славу поём, хор, 1951 // Хоры советских композиторов – Л., 1961.
На Западе, вок. цикл, 1932. – Л., 1932.
Наш Ленин, хор, 1966 // Хоровая музыка. – Л., 1968.
Первомайская, песня, 1933. – М; Л., 1933.
Четыре хора на стихи И.Уткина. – Л., 1960.
Эшелонная, песня. – Л., 1935.
Вольфензон С. День седьмого ноября, песня, 1977 // Искорки. – Л., 1977. Вып.7.
Марсово поле, оратория, 1971.
Мы к Ленину идем, песня, 1969.
Три эпитафии, для голоса и органа, 1934.
Воробьёв В. Колхозная молодежь, песня, 1930 // *Воробьёв В.* Песни. – Чебоксары, 1956.
Ленин, песня.
Песни призывников в Красную Армию, 1928.
Путь Октября, кантата, 1926 // *Воробьёв В.* Песни. – Чебоксары, 1956.
Воронина Т. Памятник, кантата, – 1968.
Память людская, кантата, 1957.
Песня отцов, хор // *Воронина Т.* Хоры на стихи пролетарских поэтов. – М.; Л., 1964.
Хоры на стихи пролетарских поэтов, 1961. – М.; Л., 1964.
Воронцов А. Усть-Куломское восстание, муз. драма, 1941.
Воронцов Г. Сердце Ильича, песня, 1963 // Звезда Алтая. 1963. 24 сент.
Воячек Ф. В честь 10-летия Красной Армии, марш для дух. орк.
Памяти Ленина, увертюра.
Первое мая, марш для дух. орк. – Киев, 1930.
Вульф М. Слава Ленину, хор, 1958 // Над Днепром. – Днепропетровск, 1958.
Вульфман В. Октябрь, песня, 1925. – Ростов-на-Дону, 1925.
Рабочий, дворец, песня, 1924. – Ростов-на-Дону, 1925.

Траурный марш, для орк., 1924 // Памяти Ленина. – М., 1990.
Траурный марш, для фп., 1924. – Ростов-на-Дону, 1924.
Вымер И. Апрельские дни, симфония, 1981.

Габели И. Ленину, вок. цикл, 1970.
Габичвадзе Р. Кантата о Ленине.
Красное знамя, песня // Две грузинские революционные песни. – М., 1932.
Песня о Ленине, романс, 1949. – М., 1957.
Три монолога о Ленине, кантата, 1969. – Тбилиси, 1973.
Гаврилин В. Скоморохи, действо (балет-оратория), 1967.
Гаджибеков З. Военный марш, для симф. орк., 1923.
Советский Азербайджан, кантата, 1920.
Гаджибеков З., Багиров З. К 30-летию Советского Азербайджана, кантата, 1950.
Гаджибеков У. Гимн (10-летию Советского Азербайджана), кантата, 1930.
Кавалерийская песня.
Кёр-оглы, опера, 1937. – М., 1970.
Комсомолка, песня. – М., 1934.
Красноармейский марш, песня.
Гаджиев Д. Бубновый туз, муз. комедия.
Квартет-поэма, для стр. ин-тов, 1961. – Баку, 1963.
Симфония № 4 (Памяти Ленина), 1956. – Баку, 1956.
Симфония № 5, 1971.
Симфония № 6 (Октябрь), 1977.
Гаджиев Р. Октябрь, оратория.
Перекресток, оперетта, 1981.
Пламя, баллада.
Повесть о свободе, оратория, 1957.
Три революции, балет.
Газизов Р. Я твой сын, Комсомол, оратория. – М., 1981.
Гайгерова В. Симфония № 3 (К 20-летию Октября), 1937.
Солнце социализма, кантата, 1932.
Гайдамака П. Ленин идёт по планете, кантата, 1969.
Октябрьские мелодии, вок.-симф. цикл, 1967.
Гайжаускас Ю. Ленин шлёт подарки, кантата, 1970.
Галаев В. Песня о Ленине, хор.
Галахов О. Двадцать шесть, кантата, 1968 (2-я ред. 1974). – М.; 1978.
Исторические песни, оратория, 1970.
Галкин И. Ленин, хор, 1959 // Хоры советских композиторов. – М., 1960. Вып.2.
Над родным Симбирском, хор, 1960 // Там же.
Галкин Н. Ленинская партия, хор // Комсомольская правда. 1957. 31 окт.
Галль Л. Наше знамя, песня, 1919 // Красноармейский песенник. – М.; Пг., 1923.
Пролетарская песня, 1919 // Там же.
Советская, песня, 1920 // Там же.
Эй, держите твёрже ногу, песня, 1920 // Там же.
Гамбург Г. Салават Юлаев, увертюра-фантазия, 1941.
Ган Н. Первомайская увертюра, 1941.
Увертюра, посвященная 20-й годовщине Октября.
Юбилейная увертюра, 1970.
Гантшер А. Марш, пионеры!, песня, 1926. – М., 1926.
Гарбарь К. Заре навстречу, марш для дух. орк. // Слава партии. – М., 1961.
Ильич, песня, 1963 // Социалистическая культура.

Наша Родина, цикл маршей для дух. орк.

Под Красным знаменем (За власть Советов), марш для дух. орк. – М., 1955.

Шесть революционных песен для хора и дух. орк. – М., 1955.

Гарута Л. Весенние ветры, кантата, 1957.

Живое пламя, оратория, 1966.

Посев бури, песен. цикл.

Себе, Тебе, Всем, кантата, 1970.

Гаршнек А. Великий Октябрь, кантата, 1957. – Л., 1962.

Комсомольская (Десятилетняя песня), кантата, 1966.

О партии, кантата.

1905 год, увертюра, 1955.

Гаршнек И. Скорбная музыка (Памяти Ленина), симф. поэма, 1960.

Гаук А. Приветственное славление (К 30-летию Октября), кантата, 1947.

Гевиксман В. Облако в штанах, оратория, 1971.

Шесть хоров на стихи Маяковского. – М., 1981.

Геджадзе И. Рассвет, опера, 1961.

Гедике А. Большевистский аврал, песня, 1934 // Вокальный сборник. – М., 1934.

25 лет Октября, увертюра, 1949.

30 лет Октября, увертюра, 1947.

У перевоза, песня // Сов. музыка. 1935. № 12.

Гейст К. Кантата о Ленине.

Ленин с нами, хор.сюита.

Геллер М. Бабий бунт, опера, 1966.

Гембера Г. Мы – ленинцы, песня, 1961 // Песни нашей школы. – Киев, 1961. Вып 1.

Мы сказали – Ленин, песня, 1963 // Веснянка. – Киев, 1964.

Генделев Д. Емельян Пугачёв, сюита для дух. орк., 1954.

Если б мог увидеть Ленин, песня, 1964 // *Генделев Д.* Хороши закаты летние. – Оренбург, 1966.

Под знаменем Ленина, вок. цикл, 1970.

Увертюра на темы революционных песен, для дух. орк., 1957.

Геозалян Д. Ленин, кантата. – Ереван, 1965.

Георгицэ Д. Кантата о Ленине.

Песня о гербе страны, песня.

Слова Ильича, песня.

Германов С. Сюита из музыки к пьесе Погодина «Третья патетическая», 1959.

Герцман М. Красные дьяволята, мюзикл.

Герчик В. В суровую годовщину, вок. цикл, 1942.

Вариации на тему *Ça ira* для фп., 1931.

Великий Октябрь, песня, 1951. – М., 1951.

Залп Авроры, песня. – М., 1960.

Здравствуй, праздник Октября, песня.

Имя великое – Ленин, песня, 1962 // Хоры. – М., 1963.

Ленинская правда, песня, 1963 // Вожатый. 1963. № 8.

Праздник Октября, песня // *Герчик В.* Песни. – М., 1986.

Тридцатый Октябрь, песня, 1947. – М., 1947.

Ты с нами, Ильич дорогой, песня, 1946. – М.; Л., 1949.

Герчик В., Иванников В. Залп «Авроры», песня. – М., 1960.

Гершфельд Д. Бессмертные комиссары (Двадцать шесть бакинских комиссаров), хор, 1965. – Кишинёв, 1965.

Земное имя, кантата, 1970.

Красная кавалерия, увертюра, 1923.
Мы внучата Ленина, песня // Антология советской песни. – М., 1960. Вып.4.
Партия и Ленин, кантата, 1964. – Кишинёв, 1965.
Песня о Котовском, 1952.
Сергей Лазо, опера, 1980.
Сорок вёсен, 1957. – М., 1958.

Гершфельд Д., Гуров Л., Пономаренко Г. Юбилейная кантата, 1949.

Геттуев М. Память сердца, оратория, 1966.

Гибалин Б. Будённовская, хор.
Весенняя кантата, 1969.
Выстрел «Авроры», песня, 1977.
Места священные навек, хор. цикл, 1969.
Октябрьская весна, кантата, 1967.
Он родился весной, песня, 1959 // Муз. жизнь. 1960. № 4.
Романсы на слова поэтов-декабристов и революционных поэтов, 1950.
Товарищ Андрей, опера, 1967.
Уральские зори, кантата.

Гиенко Б. Будённовская, хор, 1940. – Ташкент, 1940.
Памяти Ленина, хор, 1954 // Партия – наш рулевой. – Ташкент, 1954.
Родина, хор, 1961 // Песни о Ленине. – Ташкент, 1962.
Симфония № 4 (Памяти 14 комиссаров Туркестанской республики), 1967.
Сквозь годы тревог, вок.-симф. поэма, 1970.
Улыбка Ленина, вок.-симф. цикл, 1970. – Ташкент, 1972.

Гиенко Б., Закиров Д. На заре, балет, 1958.

Гин А. Комсомольская, песня, 1957 // Смена. 1957. № 7.
Песнь ветеранов Революции, хор, 1956. – М., 1956.
Песня о былых походах // *Гин А.* Три песни. – М., 1957.
Песня о Ленине, 1958 // Сов. культура. 1953. 21 янв.

Главнев Л. В космос взлетает Ленина внук, песня, 1962. – Киев, 1963.

Глаголев Ю. Легенда о Данко, для орк., 1963.
Легенда о Степане Разине, для хора, 1971.

Гладковский А. Памяти двадцати шести, вок.-симф. цикл, 1931.
Симфония № 1 (Героическая), 1934.
Фронт и тыл, опера-оратория, 1930.

Гладковский А., Пруссак Е. За Красный Петроград (1919 год), опера, 1925. – Л., 1926.

Гладыш Н. Обработка песен (Кочегар, Расстрел коммунаров), первая половина 1920-х годов.

Глазачев Г. Поэма памяти В.И.Ленина, для влч. и орк., 1973.

Глазунов А. Обработка песен (Вниз по матушке по Волге), хор,1921.
Стенька Разин, балет, 1918.

Глебов Е. За правду встанем, кантата, 1956.

Глиэр Р. Военный марш, для дух. орк., 1921 // Муз. сборник Армии и Флота. – М., 1922.
25 лет Красной Армии, увертюра, 1943.
За власть Советов, муз. к спектаклю, 1919.
Завещание, симф. поэма, 1941. – М., 1946.
К вершинам коммунизма, хор // Наша цель коммунизм. – Киев, 1963.
Красный мак, балет, 1927 – М., 1935.
Марш Красной Армии, для дух. орк., 1924 – М., 1931.
На праздник Коминтерна, фантазия, для дух. орк., 1924. – М., 1924.
Отечество в опасности, балетная сцена, 1919.

Торжественная увертюра (К 20-летию Октября), 1937. – М., 1966.
Глонти Ф. Рассвет, балет 1967.
Глух К. Поэма о вожде, для тенора и симф. орк., 1946. – Л.; М., 1948.
Глухов Б. Красная конница, песня.
Глушков П. Бессмертный Ленин, хор, 1962 // Избранные хоры. – Киев, 1964.
Песня о Буревестнике, вок.-симф. поэма, 1957.
Глыбовский Б. Гордись, Нева!, кантата, 1976. – Л., 1979.
Гнесин М. Амангельды, песня, 1939. – М., 1940.
Обработка песен (Песня германских пионеров), 1933.
Симфонический монумент (1905–1917), для хора и орк., 1925. – М., 1926.
Гоберник Г. Интервенция, оперетта, 1977.
Гозеннуд М. Эпическая поэма (Котовский), для орк., 1950.
Голещанов Н. Вспомним, товарищ, песня, 1957 // Ликуй, Октябрь, – Л., 1957.
Две баллады о Ленине, для голоса и фп. – Л., 1970.
Имени Ленина, песня, 1963 // Новые песни. – М., 1964. Вып. 9.
Климовский клинок, песня, 1938. – Л.; М., 1938.
К Ленину, песня, 1966 // *Голещанов Н.* Песни. – Л., 1969.
Поэма о Ленине, для солистов, хора и симф. орк., 1970. – Л., 1973.
Рассказы о Ленине, вок. цикл, 1969.
Голланд А. Россия Ленина, кантата.
Головина О. Разгром, опера, 1975.
Головков А. Буревестник, симф. поэма, 1935.
На смерть Серго, симф. поэма, 1937.
Первое мая, симф. сюита.
Голубев Б. Дума Ленина, песня, 1960. – Пенза, 1962.
Обработка песен (Не орёл, орёл могучий), 1956.
Голубев Е. Баллада о Волге, для голоса и фп., 1950. – М., 1951.
Возвращение солнца, оратория, 1936. – М., 1937.
Гражданское мужество, хор, 1950 // Хоры и народные песни на слова поэтов-декабристов. – М.; Л., 1950.
К 40-летию Октября, симф. поэма, 1957.
Кузнец, хор, 1937. – М., 1936.
Обработка песен (Полоса), 1944.
Октябрьская кантата, 1931.
Реквием памяти В.И.Ленина, 1930.
Голубев И. Быть Октября наследником, песен. цикл.
Гольденвейзер А. Свет Октября, кантата, 1947. – М., 1947.
14 революционных песен, обработка для фп., 1932.
Гольдин М. С именем Ленина в сердце, песня, 1967 // Звезда. 1967. № 1.
Советская Латвия, кантата, 1943.
Гольм Н. Сорок первый, опера, 1976.
1905 год, симф. поэма, 1957.
Гонтаренко Г. Декабрьские строфы, вок. цикл, 1966. – М., 1990.
Горбатов В. Марш комсомольца, кантата, 1968.
Солдат Революции, хор, 1970.
Гордели О. Ода Ленину, вок-симф. поэма, 1969.
Горянин В. Баллада о сыне России, для хора и орк. (посв. 110-летию со дня рождения В.И.Ленина).
Красногалстучный народ, кантата, 1977.
Готлиб М. Сюита на темы революционных песен, для дух. орк., 1970.
Готтбейтер И. В Сибирь, хор, 1939.

Он жив!, хор, 1925.
Памяти Ленина, хор, 1924.
Песня кузницы, хор, 1926.
Гохман Е. Баррикады, кантата, 1977.
Воспоминание, романс, 1980.
Гренада, кантата, 1981.
Гравитис О. Ленин шагает с нами, хор, 1966 // Хоры средней школы. – Рига, 1966.
Мать Ленина, симф. поэма, 1970.
Сквозь метели, опера, 1967.
Грановская Н. Дорогой наш Ленин, хор // Дошкольное воспитание. 1966.
№ 4.
Грачёв М. Ленин, песня, 1961 // Счастливое детство. – М., 1963.
На земле калмыцкой, вок.-орк. сюита, 1962. – М., 1964.
Обработка песен (Ленин), 1961
По заветам Ленина живем, кантата, 1968.
Под Красным знаменем, кантата, 1955.
С нами Ленин, песня, 1945 // О Ленине. – М., 1945.
Счастливая Волга, кантата, 1959. – М., 1960.
Гречанинов А. Гимн свободной России, хор, 1918. – Владивосток, 1923.
Гржибовский Н. Великий Октябрь, симф. поэма, 1957.
20-летию комсомола Украины, увертюра, 1949.
Дума о Ленине, кантата, 1956. – Киев, 1967.
Ленин жив, кантата, 1952.
Правда, опера, 1968.
Увертюра (К 150-летию Т.Г.Шевченко), 1964.
Гржимали О. Внезапное горе, хор, 1918. – М., 1922.
Голод, хор, 1919. – М., 1922.
Голодная, песня, 1919. – М.; Пг., 1923.
Григоренко В. Власть Советам!, хор // *Григоренко Е.* Дали голубые. – М., 1977.
Обработка песен (Орёл сизокрылый летал высоко), 1965.
Секвойя Ленина, хор.
Слово Ленина, хор // *Григоренко В.* Дали голубые. – М., 1977.
Григорьев В. Увертюра (К 50-летию БССР), 1968.
Григорян Г. Северная весенняя, сценическая оратория, 1955.
Гринберг Л. Щорс, симф. поэма, 1948.
Гринблат Р. Музыка к документальному фильму «Дзержинский», 1979.
Музыка к спектаклю «Коммунист», 1981.
Поэма, для влч. и фп., 1951.
Гришин О. Маршем шагаем единым, песня, 1951. – Пенза, 1961.
Гроховсккй В. Заре навстречу, симф. поэма, 1982.
Грудин В. Ильич, вок. баллада, 1936. – Харьков, 1938.
Песня о Буревестнике, кантата, 1939. – Киев, 1939.
Грунский Н. Ленин с нами, кантата, 1970.
Песня о Ленине, 1949 // Песни. – Архангельск, 1949
Грюнфельд Н. Павший в бою, кантата, 1947.
Губа В. Ильич, романс, 1963. – Киев, 1964
Губайдуллин Р. Джигангир, опера, 1976.
Губаренко В. Бессмертие, симф. поэма, 1963.
Гибель эскадры, опера, 1966. – Киев, 1970.
Из поэзии Иосифа Уткина, вок. цикл, 1969. – Киев, 1965.
Коммунист, балет.

Мамаи, опера, 1969.
Памяти Т.Г.Шевченко, симф. поэма, 1962.
Сквозь пламя, опера, 1976.

Губарьков Н. Мы юные ленинцы, песня // Нас миллионы. – М., 1966 Вып. 4. *Гудков С.* В этот день родился Ленин, хор, 1965.
Дума о Ленине, вок-симф. монолог, 1960.
У памятника Ленину, поэма для хора, 1964.
Юность Революции, увертюра.

Гуков А. 1905 год, симф. поэма.

Гулиев И. Ода Ленину, кантата, 1969.

Гумба Р. Сказ о Ленине, кантата, – М., 1980.

Гунибеков А. Обработка песен (Ильич, Вождь).

Гуревич А. Майская песенка, хор, 1940.
Песня-молния, хор, 1940.

Гуров Л. Симфония № 2 (Чапаев), 1949.

Гурьев Ю. Ой, Волга – широкое море, хор, 1962 // Партию славит народ. – М., 1965.
Солнечные Горки, песня, 1963 // Лирические песни. – М., 1965.

Гусев В. Ода Ленину, кантата, 1983.

Гутин П. Ильич, песня, 1968.
Ленин – простой и великий солдат, песня, 1963 // Эстрада. 1964. Вып.1.
Ленин с нами, хор, 1970.
Ленинской правде навеки верны, песня // Дон. 1959. № 3.

Гянджецян Д. Баллада о семнадцатом, вок. цикл, 1967.
Поэма (Памяти В.И.Ленина), для влч. и фп., 1969. – Баку, 1977.

Давиденко А. А кругом все шинели, шинели, баллада для голоса и фп., 1923.
Баллада о хлебе и мечах, для голоса и фп., 1927. – М., 1927.
Бей молотом, хор, 1925 // Хоры. – М., 1959.
Броненосец «Потёмкин», хор, 1930. – М., 1931.
Бурлаки, хор, 1926 // Хоры. – М., 1959.
Винтовочка, песня, 1931. – М., 1931.
Все мы теперь краснофлотцы, песня, 1926. – М., 1926.
Всегда готов!, песня. – М., 1933.
Коммунист, баллада для голоса и фп., 1926. – М., 1926.
Конная Будённого, песня, 1995 // Коминтерн. Массовые Песни. – М., 1936.
Конница Буденного, песня, – М., 1929.
Красная молодёжь, песня, 1930 // *Давиденко А.*Две песни для хора с фп. – М., 1933.
Красноармейские запевки, песня, 1931 // *Давиденко А.* Четыре песни для хора. – М., 1933.
Краснознамённая застава, песня, 1930 // Там же.
Кузнец, баллада для голоса и фп., 1918. – М., 1925.
Лейтенант Шмидт, хор, 1930. – М., 1930.
Мать, романс, 1930. – М., 1930.
Море яростно стонало, хор, 1935. – М., 1960.
Мы народ стальной, песня, 1931 // *Давиденко А.* Две песни для массового исполнения. – М., 1932.
На десятой версте, хор (из коллективной оратории «Путь Октября»), 1927 // Избранные хоры и песни. – М., 1974.

Нас побить, побить хотели, песня, 1939 // *Давиденко А.* Четыре массовые песни. – М., 1931.
Обработка песен (Беснуйтесь, тираны!, Всё вперёд, Казнь, Колодники, Красное знамя, Маленький барабанщик, На баррикады!, Смело, друзья, не теряйте, Узник), конец 1920-х – первая половина 1930-х.
Первая Конная, песня, 1928. – М., 1935.
Песня баррикад, 1930. – М., 1930.
Песня о Ленине, 1932 // *Давиденко А.* Две песни для массового исполнения. – М., 1932.
Песня о наркоме и его друзьях, 1928. – М., 1931.
Песня о Стеньке Разине, 1929. – М., 1970.
Письмо, романс, 1930. – М., 1930.
Про Ленина, вок. плакат, 1925. – М., 1925.
Пулемёт «Максим», песня, 1930. – М., 1930.
Рабочий дворец, песня, 1929. – М., 1929.
Рабочий май, хор, 1926. – М., 1929.
Свинцовый град косил свои покосы, баллада для голоса и фп. 1923. – М., 1926.
Сюита на чеченские народные темы, для хора, 1933.
Три эсминца, песня, 1939. – М., 1933.
1919 год, опера, 1930. – М., 1960. – Хор «Подъём вагона» из оперы «1919 год».
Улица волнуется, хор (из коллективной оратории «Путь Октября»), 1927. – Л., 1957.
Чапаевская, песня, 1932.
Часовой, песня, 1925.
Шагая плечом к плечу, баллада для голоса и фп., 1923.

Давиденко А., Белый В., Чемберджи Н. Комсомольская, песня, 1928. – М., 1931.
Отряд сквозь ночь шел напрямик, песня, 1928. – М., 1931.

Давиденко А. и др. Путь Октября, оратория, 1927. – М., 1928.

Давиденко А., Коваль М., Шехтер Б. Песня о героях, 1930. – М., 1935.

Давиденко А., Шехтер Б. 1905 год, опера, 1935. – М., 1963.

Давидов Ш. Песня о Ленине, кантата, 1971.

Давидовский Г. Завещание, поэма для хора, 1926.

Давлесов Н. 50 лет Советской Киргизии, кантата.

Давыдов Ю. Обработка песен (Вы жертвою пали, Похоронный марш). – Киев, 1917.

Дагиров Н. Борцам за счастье Дагестана, симф. поэма, 1952.
Ленин, кантата, 1969. – М., 1969.
Симфония № 1 (посв. 100-летию со дня рождения В.И. Ленина), 1971.

Дадашев А. Ленин, кантата, 1970.

Дамбис П. Слава Октябрю – как роза красная, кантата.
Три колоса, кантата.

Дамбраускас И. Не плачьте над прахом друзей боевых, кантата, 1940.

Дановский В. Десять лет, кантата, 1931.
Первое мая, хор, 1942.
Фантазия на темы революционных песен, для хора, 1935.

Данькевич К. Будь славен день семнадцатого года, песня, 1958. – Киев, 1958.
Ленинская ясная заря, песня // *Данькевич К.* Песни. – Киев, 1979.
Ленинцы идут, песня, 1928.
Лилея, балет, 1940. – Киев, 1964.
Мы Ленина внуки, песня, 1960 // Песни нашей школы. – Киев, 1961.

Нас осеняет ленинское знамя, хор, 1956. – Киев, 1956.
Октябрь, оратория, 1957. – Киев, 1958.
Партии Ленина, хор // *Данькевич К.* Песни и хоры. – Киев, 1967.
Песни о человечестве, хор. триптих, 1960. – Киев, 1961.
Песня о Ленине (Б.Олейник) // *Данькевич К.* Песни и хоры. – Киев, 1960.
Песня о Ленине (П. Тычина), 1966 // *Данькевич К.* Песни и хоры. – Киев, 1967.
Пионерия, песня.
Революция идёт (На площади), хор // *Данькевич К.* Песни и хоры. – Киев, 1967.
Рождённые бурей, музыка к фильму // Две песни из фильма «Рождённые бурей». – Киев, 1961.
Симфония № 1, 1937. – М., 1964.
Тарас Шевченко, симф. поэма, 1939. – Киев. 1937.
Торжественная песня. – Киев, 1960.
Трагедийная ночь, опера, 1934.
1917 год, симф. поэма, 1955. – Киев, 1963.

Дауров А. Горская поэма о Ленине, оратория, 1970.
Приветственная увертюра, посв. 60-летию Великого Октября, 1976.

Дашипылов Г. Песня о Ленине, кантата, 1964.

Дашкевич В. Клоп, опера, 1972.
Рождённые бурей, музыка к радиоспектаклю, 1960.

Дварионас В. Даля́, опера, 1959. – Вильнюс, 1966. – Арии из оперы.

Двойрин М. Гудят колокола, вок. цикл, 1967.
Красный обруч, вок. цикл, 1970.
Шаль с кистями, оперетта, 1952.

Двоскин А. В Горках Ленинских, песня, 1964 // Партию славит народ. – М., 1965.
Партия Ленина, песня, 1963.
Песня о ленинской правде // *Двоскин А.* Песни. – М., 1984.

Девицкий Н. Ленинской правде навеки верна // Лейся, песня. – Калуга, 1960.

Дега И. Музыкальные иллюстрации к ленинским вечерам. – Ростов-на-Дону, 1925.

Дегтярик Е. О Ленине, вок. цикл, 1958. – Л., 1970.

Дементьев В. Будь, как Ленин, песня, 1967 // Звезда Востока, 1967. № 6.

Денбский В. Восстание, музыкально-сценический плакат (опера), 1926.
Голод, хор, 1921.
Кузнец, баллада для голоса и фп., 1921. – М., 1925.
Набат, плакат для голоса и фп., 1922. – М., 1925.
Октябрь, кантата, 1920.

Десятников Л., Шумилов Г. Рыцари свободы, муз.-драм. представление, 1975.

Дехтерев В. Братья, слушайте, Ленин с нами!, поэма, 1981.
Иван Щадрин, опера, 1961.

Дехтярёв Г. Гроза над Усть-Куломом, опера.
Песня о Ленине, .1956 // Звени, наша песня. – Сыктывкар, 1956.

Дешевов В. Гибель пяти (Смерть командарма), музыка к драме «Смерть командарма», 1925.
Красный вихрь (Большевики), балет, 1924.
Лёд и сталь, опера, 1929. – Л., 1929.

Дешкин (Кайдан-Дешкин) С. Марш юных пионеров (Взвейтесь кострами), песня, 1922 // Антология советской детской песни. – М., 1959, Вып.1.

Джалилов Д. 50 лет Октября, вок. симф. поэма, 1967.

Джалилов А., Алескеров С. Ленину (Поэма о Ленине), кантата, 1951. – М., 1963.

Джаныбеков А. О красном знамени, хор // *Джаныбеков А.* Хоры. – М., 1989.
Симфония (Памяти Токтогула), 1966.
Сказ о товарище Фрунзе, хор // *Джаныбеков А.* Хоры. – М., 1989.
Джербашян С. Ленину, песня, 1955.
Джоджуа Ш. Братство навеки, кантата, 1965.
Джумаканов Ч. О Ленине, кантата, 1966.
Октябрь, кантата, 1966.
Джуманиязов Б. Заря Октября, кантата, 1977.
Дзегелёнок А. Мужество, симфония (два варианта – для симф. и дух. орк.), 1967. – М., 1972.
Чапаев, марш-баллада (два варианта – для симф. и дух. орк.), 1935. – М., 1935.
Дзержинский И. Вихри враждебные, опера, 1969.
Волочаевские дни, опера, 1939.
Романс матроса.
Григорий Мелехов, опера, 1967. – Л., 1970.
Легенда о Ленине, для хора и фп., 1957 // *Дзержинский И.* Избранные песни и романсы. – Л., 1958.
Ленинград, оратория, 1957. – Л., 1959.
Не умолкнет о Ленине песня, 1969.
Повесть о партизане, симф. поэма, 1934.
Поднятая целина, опера, 1937. – М., 1939.
Тихий дон, опера, 1934. – Л., 1934.
Три оды для чтеца и симф. орк., 1953. – Л., 1953.
Дианов А. Ленин будет жить, кантата, – М., 1968.
Диденко П. Обработка песен (Траурный день), 1952.
Диев Б. Величальная, симф. поэма, 1989.
Симфония № 2 «Октябрьская», 1987.
Диметман-Баркова З. Так учил великий Ленин, песня, 1969.
Дмитриев Г. Будем как он, кантата, 1972.
Красная кантата, 1967.
Ледостав-Ледоход, симф. фантазия, 1965.
Триптих о Ленине, кантата, 1970.
Дмитриев Л. Огонёк Ильича, песня // Песни земли Московской. – М., 1961.
Дмитриев-Кабанов П. Заветы Ленина сбываются, песня // Соц. Донбасс. 1960. 22 апр.
Песня донецких шахтеров о Ленине, 1958 // Соц. Донбасс. 1958. 32 апр.
Песня о В.И.Ленине, 1951 // *Дмитриев-Кабанов П.* Избранные песни. – Киев, 1955.
Песня о Ленине, 1951 // Украинские советские песни. – Киев, 1953.
Творцу нашего счастья, песня, 1959 // Соц. культура. 1959. № 7.
Тебя, Отчизна, создал Ленин, песня, 1957 // Соц. Донбасс. 1957. 12 нояб.
Дога Е. 9 хоров на революционные темы, 1966 // *Дога Е.* Хоры. – М., 1977.
Сердце века, вок.-симф. поэма, 1969. – Кишинёв, 1987.
Долгов Р. Ленинское знамя, песня, 1960 // Брянский рабочий. 1960. 22 апр.
Навеки любимый Владимир Ильич, песня, 1961 // Нет милее края. – Брянск, 1965.
Долидзе В. Цисана, опера, 1923 // Тифлис, б.г. – Ария Цисаны.
Долинский Б. Бы живем под небом чистым, песня // Ленин – знамя всех побед. – М., 1964.
Долуханян А. Дорогой Ленина, кантата, 1963. – М., 1965.
Ильич, песня, 1967 // Муз. жизнь. 1967. № 21.
Ленин, песня, 1967 // Культ.-просвет. работа. 1968. № 1.

Ленинский век, песня, 1966 // Ленинский век. – М., 1981.
Песня о Ленине, 1958. – М., 1958.
Сердце Родины, песня, 1966. – М., 1966.
Славой озарённая, хор.
Солдатская песня о Ленине, 1959. – М., 1960.

Доминчен К. Ветер Революции, симф. сюита, 1967.
Во глубине сибирских руд, романс. – Киев, б.г.
Герои «Потёмкина», симф. поэма, 1955. – Киев, 1963.
Край мой родной, песня // *Доминчен К.* Песни. – Киев, 1966.
Ленин с нами живёт, песня, 1969. – Киев, 1970.
Ленин правду сказал, песня, 1968. – Киев, 1969.
Ленинским путём, песня, 1958 // Смена (Киев). 1959.
Октябрь идёт по свету, песня, 1967 // Искусство (Киев). 1962. № 2.
Песня коммунистических бригад, 1962 // Наша цель – коммунизм. – Киев, 1963.
Правнучата Ильича, хор // Песни нашей школы. – Киев. 1962. Вып.2.
Путь нам Октябрь озарил, песня, 1957 // Слава великому Октябрю. – Киев. 1957.
Сын и мать на вольной воле, кантата, 1964. – Киев, 1967.
То Ленин наш, песня, 1960. – Киев, 1966.
Шалаш Ильича, романс, 1970. – Киев, 1970.

Дремлюга Н. Дорогой светлой Ленина (Октябрьская песня), 1958 // *Дремлюга Н.* Лирические песни. – Киев, 1959.
Ленин, оратория, 1969.
Ленин с улыбкой приветливой смотрит повсюду на нас, песня, 1960 // Песни нашей школы. – Киев, 1961. Вып.1.
Поронино, симф. кантата, 1961. – Киев, 1963.

Дремцов С. Ты умер, борец наш, траурный марш для голоса и орк., 1924.

Другов Л. Волжская песня о Ленине // Зажглась звезда далёкая. – Куйбышев, 1966.
Ленинский свет, песня, 1962 // Волжская коммуна. 1963. 20 апр.

Дружинин В. Аллюр два креста, оперетта. – М., 1986.

Дубовский И. Деревенское горе, песня, 1930. М., 1930.

Дубоссарский В. Симф. поэма, посв. памяти А.Ульянова, 1977.

Дубравин Я. Гаврош, песня. М., 1980.
Музыка к спектаклю «Красные дьяволята». Четыре песни о Ленине, 1981.

Дудкевич Г. Владимир Ильич Ленин, кантата, 1966.
Победа – слава Ленину, кантата, 1969.
Спартак, опера, 1927 – М., 1927 Отрывки из оперы.

Дунаев Ю. Моя Россия, кантата, 1966.
Русь, оратория, 1971.
Светоч, оратория.

Дунаевский З. Дорогой Ильича, песня, 1966 // Клуб и художественная самодеятельность. 1967.
Ленин и дети, хор. сюита, 1968.
На смерть Ленина, симф. поэма.
Торжественная кантата (К 30-летию Советской власти), 1946.

Дунаевский И. Ёжик, песня, 1944.
Овечий источник, музыка к спектаклю, 1925.
Песня о Каховке, 1935 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып. 2.

Дурды С. К 30-й годовщине Октября, песня, 1947.

Дустмухаммедов Д. Вечно живой, вок.-симф. поэма, 1968.

Золотой кишлак, опера.
Про́клятый народом, опера.
Симфония № 1 (Пробуждение Востока), 1968.
Дычко Л. Ветер Революции, хор. симфония, 1973 (2-я ред. 1976).
Ленин, кантата, 1964 (2-я ред. 1970). – Киев, 1968.
Ода Октябрю, кантата, 1977.
Песни бурных лет, хор, 1973.
Предрассветные огни, балет (из триптиха «Предрассветные огни»), 1968.
Дьяконенко М. Песня про Ленина, 1951. // Культпросвет. работа. 1951. № 4.

Евграфов Ю. Здесь Ленин жил, песня, 1979 // *Евграфов Ю.* Хоры. – М., 1982.
Евлахов О. Из искры, кантата, 1950.
Обработка песен (Эй-е Владимир, эй-е Ильич), 1944.
Егиазарян О. На смерть Ленина, кантата, 1935.
Памяти 26 комиссаров, симф. поэма, 1931.
Егиков И. Кантата для октябрят, 1970.
Егоров А. Ликуй, Октябрь!, хор, 1957 // Ликуй, Октябрь! – Л., 1957.
Памяти С.М. Кирова, кантата, 1933.
Песня о России, кантата, 1949.
Екимовский В. К 60-летию Великого Октября, вок.-симф. диптих, 1977.
Ельчева И. Баллада о ленинском броневике, песня, 1977.
Ивановская увертюра, посв. 60-летию Советской власти, 1976.
К новой жизни, оратория, 1973.
Ленинский броневик, романс, 1969.
Лирический сказ о Ленине, для баритона и женского вок. анс., 1978.
О Ленине, вок. цикл, 1969.
Ода Ленину, для голоса и фп., 1969.
Раздумье, романс, 1962.
Свет Ленина, хор, 1969.
Спартак, опера, 1962.
Емельянова Н. Буревестник, кантата.
Еникеев Р. Земля вертится, кантата, 1977.
Соната № 2 (Памяти татарского большевика Хусаина Ямашева), для фп., 1971.
Ерёмин И. Поэма (20-летию Советской Латвии), для орк., 1960.
Симфония, 1965 (2-я ред. 1970).
Торжественная увертюра, для дух. орк., 1970.
Ержанов М. Песня о Ленине.
Ермак Р. Вечная стража, кантата, 1970.
Встреча с Лениным, хор, 1969.
Икариада, поэма для чтеца, хора, органа, 1967.
С мечом в борьбе за солнце, вок. цикл.
Шагающий в гору, симф. поэма, 1965.
Ермолаев Б. Симфония № 3.
Ермолаев М. Из поэзии русских революционных рабочих, кантата, 1981 // Родина. Песни и хоры. – М., 1987.
Ефремов В. Клянёмся, вок. монолог, 1969.

Жак А. Под ленинским знаменем, хор, 1932. – М., 1932.
Жарковский Е. В Горках Ленинских, песня // *Жарковский Е.* Свежий ветер. – М., 1967.

В ночь на двадцать шестое, песня.
Веди нас, партия, песня, // Муз. жизнь. 1966. № 5.
Волжская песня о Ленине, 1958 // *Жарковский Е.* Прощайте, скалистые горы. – М., 1958.
Ленин – это свет, хор, 1963 // Хоры композиторов Российской Федерации. – М., 1964. Вып. 3.
Наша молодость, песня, 1961. – б.м., 1967.
О дедушке Ленине песню поём (Мы любим Ленина), песня, 1966 // Жарковский Е. Свежий ветер. – М., 1967.
Партизан Морозко, песня, 1941 // Там же.
Песня о Ленине, 1961 // *Жарковский Е.* Песни. – М., 1967.
Чапай остался жив!, песня.

Жданов С. Багряные зарницы, опера, 1967.
Киевская эпопея, оратория. – Киев, 1966.
Комсомольцы-ленинцы. песня, 1965 // *Жданов С.* Солнечные дали. – Киев, 1967.
Ленин с нами, песня, 1960. – Киев, 1962.
Ленинский стяг высоко мы вздымаем, песня, 1954.
О рождённом в бурю, баллада для голоса и фп, 1949. – Киев, 1949.
Песня о советском народе, 1961 // Наша цель – коммунизм. – Киев, 1963.
Тарас Шевченко, вок.-симф. поэма, 1962. – Киев, 1964.
Щорс, опера, 1937. – Киев, 1938.

Желобинский В. Камаринский мужик, опера, 1933. – Л., 1933.
Мать, опера, 1938. – Л.; М. – 1940. Отрывки из оперы.
Симфония № 2 (Памяти жертв Революции), 1930.

Желобинский В., Кочуров Ю., Томилин Б., Туския И. Пятый (1905 год) опера, 1931.

Животов А. Запад, вок.-симф. цикл, 1932. – М., 1938.
Элегия (Памяти С.М.Кирова), для орк., 1935. – Л., 1936.

Живцов А. Всегда живой, песня, 1955 // Молодёжные вечера. – Киев, 1956.

Жигайтис Р. Лети над Родиной, песня (Ленину, Родине – песня сердец), кантата, 1969. – Л.; М., 1970.
Солдат Революции, оратория, 1979. – Вильнюс, 1963.

Жиганов Н. Беглец, опера, 1936. – Казань, 1989.
С Лениным сердце говорит, песня // *Жиганов Н.* Родной земле. – Казань, 1969.
Свобода, опера, 1939.

Жилинский А. Ленинская мысль героев зовёт, кантата.
О Ленине и латышских стрелках, кантата, 1970.
У Мавзолея, кантата.
Юность Октября, кантата.

Житомирский А. Героическая поэма (Памяти павших за Великий Октябрь), симф. поэма, 1933. – М., 1937.
Траурное шествие (Памяти С.М.Кирова), для орк., 1935.

Жубанов А., Хамиди Л. Абай, опера, 1944. – Алма-Ата, 1966.

Жубанова Г. Аральская быль (Письмо Ленина), оратория, 1981.
Горки Ленинские, вок.- симф. поэма, 1976.
Заря над степью, оратория, 1960. – Алма-Ата, 1971.
Ленин, оратория, 1969. – Алма-Ата, 1976.
Ленин с нами, кантата, 1970.
Обработка песен (По ленинскому пути), 1956.
Песня о Ленине, 1958 // Славься, Отечество наше свободное. – М., 1982.

Письмо Ленина, 1981. – Алма-Ата, 1983.
Жук А. Героическая соната, для фп. – Киев, 1987.
Матрос Железняк, вок.-симф. поэма, 1935.
Новеллы о Ленине, вок. цикл. – Киев, 1970.
Жуков С. Памяти Владимира Маяковского, триптих для солистов и орк., 1982.
Жуковский Г. Гимн Октябрю, хор, 1957. – Киев, 1957.
Его бессмертное имя, вок.-симф. поэма, 1968.
Мы вождя бережём заветы, кантата, 1969. – Киев, 1969.
Октябрьские новеллы, кантата, 1957. – Киев, 1961.
Партии слава, Ленину слава, 1956. – Киев, 1960.
Песня о Щорсе, 1948. – Киев, 1949.
Журавлев В. Песня о Ленине, 1957 // Песни самодеятельных композиторов Гомельщины. – Гомель, 1959.
Журавлев В., Гранкин Г. Вблизи Разлива, песня, 1959 // Песни советских композиторов. – М., 1959. Вып.1.
Журбин А. Встреча с Лениным, вок.-симф. поэма, 1970.
Земля людей, оратория, 1974.

Завалишина М. Весна (Песня о Ленине), 1956. – Киев, 1956.
Встреча в лесу, для голоса с фп. // *Завалишина М.* Лирические песни. – Киев, 1967.
Заводзинский Э. Ленин бессмертен, песня, 1960 // Кокчетавская правда. 1960. 22 апр.
Заволокины А. и Г. Так закаляется сталь, песня // Герои остаются молодыми. – М., 1982.
Завьялов А. С Лениным в сердце, песня, 1967 // Восточносибирская правда. 1967. 11 июня.
Загорский В. Красное время его, кантата, 1970.
Под знаменем побед, кантата, 1952.
Рассвет, балет, 1959.
Революция продолжается, кантата, 1961.
Заграничный З. Корейские революционные песни, сюита для солистов, хора, орк., 1936.
Заимов Х. Песня о Ленине, 1956 // Антология советской детской песни. – М., 1959. Вып. 1.
Песня о дедушке Ленине // Весна. – Уфа, 1965.
Заимов Х., Чугаев А. Черноликие, балет, 1955.
Зайцев А. Песня о Ленине, 1964 // Молодость. 1965. №1.
Зайчиков М. Данко, симф. поэма, 1963.
Закарян К. Марджан, опера, 1941 (окончат. ред. 1953).
Октябрь, хор. – Ереван, 1931.
Памяти Ленина, вок.-симф. баллада, 1949.
Шествие Октября, вок. плакат, 1930. – Ереван, 1931.
Закиров Д. Всенародное спасибо Ленину, хор, 1961 // Песни о Ленине. – Ташкент, 1962.
По заветам Ленина, кантата, 1969.
Хамза, симф. поэма, 1953.
Закиров Н. О Ленине, вок.-симф. поэма, 1970.
Октябрь, вок.-симф. поэма, 1967.
Пробуждение, опера, 1979.
Залитис Я. Песня каторжан, хор, 1919.
Запольский В. Всегда живой, песня, 1969.
Песня о ленинском паровозе, 1968 // Костёр.1968. № 4.
Заранек С. Славься, Октябрь!, песня, 1957 // Ликуй, Октябрь! – Л., 1957.
Заринь М. Валмиерские герои, оратория, 1950.
Вариации на партизанскую тему (Восемь вариаций с кодой), хор. баллада, 1962 // *Заринь М.* Избранные хоры. – Л., 1969.

Из времён красных латышских стрелков, кантата, 1967.
К новому берегу, опера, 1955. – М., 1959.
Опера, на площади, 1970.
У памятника Ленину песня, 1951 // Пионерские песни. – Рига, 1952.
Зарипова М. Праздник Октября, балет.
Зарицкий Э. Красная площадь, кантата, 1970.
Зарицкий Ю. Владимир Маяковский, вок.-симф. цикл, 1974. – Л., 1979.
Гренада моя, песня // *Зарицкий Ю.* Песни. – Л.; М., 1973.
Революции жаркое знамя, песня, 1967 // Слава Октябрю. – Л., 1967.
С именем Ленина, кантата, 1969.
Три новеллы о Ленине, кантата, 1959. – Л., 1960.
Я партии рядовой, песня, 1961. – Л., 1961.
Зарубко А. Начинаемся с Ленина мы, вок.-симф. баллада, 1969.
Заславский.С. Ленина мечты, песня, 1960. – М., 1960.
Захаров В. В чистом поле, песня, 1940 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.2.
Дороженька, песня, 1949 // Песни о Ленине. – М., 1950.
Левый марш, хор, 1924.
Наш марш, хор, 1924.
Слава Советской державе, песня, 1943 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.3.
Шумели ветры, песня, 1948 // Русские песни. – М., 1949.
Зацепин А. Ленин на Волге, песня, 1962 // Новые лирические песни. – М., 1963. Вып.7.
Звенев В. За гробом Ильича, песня. – М.; Л., 1925.
Згуряну Т. Ленин, песня. – Кишинёв, 1972.
Згуряну Ф. Ленин – титан человечества, вок.-симф. поэма, 1979.
Зейдман Б. Симфония № 2 (Песни борьбы), 1966.
Зейналлы А. Десять лет, романс.
Красное знамя, песня.
Пограничник, романс. – Баку, 1934.
Страна моя, романс // Романсы. – Баку, 1984.
Зельцер М. Ленин жив, симф. поэма, 1925.
Зиберова З. Песня о Ленине, 1952.
Зив М. Ленин в Разливе, симф. поэма, 1963.
Зигунов Н. Ты нам солнце принёс, дорогой наш Ильич, песня, 1964. – Сумы, 1965.
Зингер Г. Парижская коммуна, кантата, 1970.
Зинченко Н. Песня о Ленине, 1955 // Звучи, наше слово! – Ставрополь, 1955.
Разлив, песня, 1960 // Молодые голоса. – Ставрополь, 1963.
Знатоков Ю. Величальная Ленину, для голоса и орк., 1970.
Октябрь, вок.-симф. баллада, 1958.
Зноско-Боровский А. У Мавзолея, симф. картина, 1960. – Киев, 1975.
Золотарев Вал. Заря над Волгой, оратория, 1967.
С именем Ленина, песня, 1960 // Клуб. 1960. № 4.
Золотарев Вас. Декабристы (Кондратий Рылеев), опера, 1925 (2-я ред. 1957). – М., 1925; М., 1930. – Фрагменты из оперы.
Симфония № 2 (1905 год), 1929.
Симфония № 4 (Беларусь), 1934.
1871 год (Памяти Парижской коммуны), вок. монолог, 1928. – Киев, 1928.
Шевченковская сюита, кантата, 1929. – М., 1965.
Золотонос Н. Когда мы думаем о Ленине, кантата, 1967 // Муз. жизнь, 1981. № 7.
Песня о Ленине, 1967.
Золотухин В. Всадники, вок.-симф. поэма, 1966.

Зубцов Е. Котовский, симф. поэма, 1952.
С именем Ленина, хор. – Киев, 1970.
Сердцем к Ленину, кантата, 1970. – Киев, 1980.
Зудов В. Павел Корчагин, симф. поэма, 1966.
Зульфагаров О. Здравствуй, вождь!, песня, 1962.
Наш дедушка, песня, 1965 // *Зульфагаров О.* До, ре, ми... – Баку, 1966.
Человек и время, кантата, 1967.

Ибрагимов Р. Юбилейная поэма, для орк., 1970.
Ибрагимова С. Солнце Октября, кантата.
Иванников В. Вовек разлюбить нельзя, поэма. Для голоса и фп. – М., 1960.
Горит свеча, хор // Хоры композиторов Российской Федерации. – М., 1963. Вып.2.
Звёздочка с портретом Ильича, песня, 1966 // Всё готово для полёта. – М., 1968.
Ленин с нами, песня, 1943. – М., 1943.
Мы встаём под ленинское знамя, для голоса и фп // *Иванников В.* Всё готово для полёта. – М., 1968.
Иванов В. Песня о Ленине, 1961 // Омская правда, 1961. 23 апр.
Иванов И. Ленин с нами, песня, 1960 // Орловская правда. 1960. 22 апр.
Иванов К. Вечно над нами Ленина знамя, песня, 1963 // Художественная самодеятельность. 1963. № 7.
Огненные годы, симф. поэма.
Сказ о Чапаеве (марш-баллада) // Репертуарный сборник для дух.орк. – М., 1986. Вып.12.
Славьте молодость!, симфония-кантата.
Иванов Н. Прелюдия и фуга (Живое сердце), для хора, 1970.
Родился Ленин, песня, 1961 // Счастьем весь мир озаряет – М., 1962. Вып.34.
Симфония (Памяти Ленина), 1936.
Иванов П. Песня о Ленине, песня, 1960 // Песни о Ленине. – Ульяновск, 1961.
Иванов Я. Симфония № 6 (Латгальская), 1949. – М.; Л., 1950.
Симфония № 12 *(Sinfonia energica),* 1967. – Л., 1971.
Симфония № 13 *(Symphomia humana),* 1969. – Рига, 1976.
Торжественная прелюдия, для орк., 1940.
Иванов-Радкевич Н. Будем, как Ленин, музыка к фильму, 1940. – М.; Л., 1941.
Ленинская, песня, 1933 // Четыре хора. – М., 1933.
На штыки, марш (два варианта – для дух. орк. и для фп. в 4 руки). – М., 1926.
Увертюра на темы революционных песен, для дух. орк., 1957. – М., 1957.
Иванов-Сокольский М. Амангельды-батыр, марш для дух. орк., 1945. – М.; Л., 1951.
Великий зодчий, вок.-симф. поэма, 1967. – Алма-Ата, 1973.
Весна, песен. цикл, 1971. – Алма-Ата, 1978.
Ленинское знамя, вок.-симф. баллада, 1944 // Мы славим жизнь. – Алма-Ата, 1965.
Мы ленинской дорогою идём, для 2-х голосов с фп. – Алма-Ата, 1960.
Траурный марш (На смерть Ленина), для дух. орк., 1924.
Игошин Н. Ленину, Партии, Родине – слава!, песня, 1961 // *Игошин Н.* С добрым утром. – Ульяновск, 1962.
Изамов Х. Всегда живой, песня, 1970. – Ташкент, 1971.
Песня о Ленине, 1958 // Песни о Ленине. – Ташкент, 1962.

Израйлевич Л. Донская трилогия, цикл симф. поэм – 1961, 1963, 1966.

Ленин, вок.-симф. баллада // Хоры советских композиторов. – М., 1988. Вып. 17.

Разговор с товарищем Лениным, вок.-симф. поэма.

Трубачи Первой Конной, легенда для хора и орк., 1957.

Ильин А. На просторах реки Енисея, песня, 1956 // Песни Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1957. Вып.2.

Ильин В. Октябрьское утро, кантата, 1967.

Товарищ Любовь, оперетта, 1977.

Ильин И. Обработка песен (Дубинушка, Ермак, Из-за острова на стрежень, По диким степям Забайкалья, Утёс).

Инякин Н. Буревестник, симф. поэма, 1956.

Ионов Е. Будет вечно жив, песня, 1961 // Призыв. 1962. 23 янв.

Иордан И., Киркор Г. Увертюра на темы революционных песен 1905 года, 1955.

Иорданский М. Белокурым мальчиком, песня, 1960 // Наш Ленин. – Л.; М., 1966.

Вижу глаза его, песня, 1968 // Муз. жизнь. 1969. № 10.

Внучата Ильича, песня, 1962 // *Иорданский М.* Избранные песни. – М., 1963.

Две песни о Ленине, вок. диптих, 1933.

Ленин, песня, 1968 // Новые песни московских композиторов. – М., 1968.

Ленин идёт впереди, песня, 1961. – М., 1962.

Ленин с нами, песня, 1963. – М., 1963.

Ленинский портрет, песня, 1966 // Искатели. – М., 1967.

Наш Ильич, песня, 1962 // Наш Ленин. – М., 1966.

Обработка песен (Много нас, крестьян, рабочих, Ноги из стали я сковал себе).

Рубиновая звёздочка, песня, // *Иорданский М.* Лейся, юная песня. – М., 1967.

Четыре детских песни, 1939. – М.; Л., 1942.

Ипполитов-Иванов М. Памяти Ленина, поэма для голоса и фп. трио.

Последняя баррикада, опера, 1933.

1917 год, симф. поэма, 1919.

Юбилейный марш (Ворошиловский марш), для дух. орк., 1931. – М.; Л., 1949.

Ирдынеев Ц. Песня о Великом Октябре, кантата, 1977.

Ода Революции, оратория, 1977.

Ирдынеев Ю. Аппассионата, оратория.

Исмагилов З. Ленин с нами, песня, 1963. // Весна. – Уфа, 1965.

Ленину славу поём, кантата, 1970.

О Ленине (Ленин), кантата, 1949.

Ода Великому Октябрю, хор, 1977.

Песня о Ленине, 1958 // *Исмагилов З.* Романсы и песни. – Уфа, 1959.

Салават Юлаев, опера, 1955. – М., 1962. – Фрагменты.

Увертюра на темы двух башкирских песен, 1951.

Ищенко Ю. Александр Ульянов, симф. поэма, 1980. Киев, 1987.

Йориш В. Богунцы (Щорс), опера, 1936.

Кармелюк, опера, 1929.

Поэма про сталь, опера, 1931.

Судьба поэта (Тарас Шевченко), опера, 1940.

Кабаков А. Бухта Ильича, кантата, 1970.
Гренада, песня, 1967.
Кабалевский Д. Вихри враждебные, музыка к фильму, 1956.
Вольница, музыка к фильму, 1955.
Героям Революции 1905 года, прелюдия для дух. орк., 1973. – М., 1976.
Гибель эскадры, музыка к спектаклю, 1934.
Звёздочка, песня, 1961 // Песни октябрят. – М., 1961.
Знамёна мая, песня, 1934. – М., 1934.
Квартет № 1, 1929.
Ленинцы, кантата, 1959. – М., 1966.
Майский марш, песня, 1934.
Никита Вершинин, опера, 1955.
Обработка песен (Две песни Великой Французской революции), 1929.
Памяти дорогого Серго, песня, 1937.
Поэма борьбы, кантата, 1930. – М., 1931.
Симфония № 1, 1932. – М., 1934.
Симфония № 3 (Реквием памяти В.И.Ленина), 1933. –
М., 1935.
Три песенки о Ленине, 1970 // Здравствуй, песня! – М., 1970. Вып. 6.
Три песни революционной Кубы, 1963. – М., 1963.
Три поколения, песня, 1952.
Хождение по мукам, музыка к кинотрилогии – 1957, 1958, 1959.
Щорс, музыка к фильму, 1938.
Кабашев К. Песня об Ильиче, 1960 // Рабочий путь (Смоленск). 1960. 21 апр.
Каганов М. Величальная Ленину, песня, 1965 // Пески над Горынью. – Киев, 1967.
Кадыров Г. Дедушка Ленин в наших сердцах, кантата, 1970.
Кажгалиев Т. Родина, кантата, 1977.
Великий Союз, кантата, 1982.
Кажлаев М. Горянка, балет, 1968. – М., 1973.
Казарян Д. Ленин, песня, 1953.
Октябрь, марш для дух. орк., 1934.
Казарян Ю. Встреча с Лениным, вок.-симф. поэма-плакат, 1970 (2-я ред. 1977).
Казаченко Г. Обработка песен (Интернационал), 1981
Казачков Э. Корчагинское племя, хор. цикл, 1975.
Ленин пришёл навсегда, вок.-симф. баллада, 1969.
Поэма о комсомольце-будённовце, для вок. ансамбля и дух. орк., 1974.
Кайрюкштис В. Ленин, поэма для голоса и фп., 1969.
Сказ о большой любви, кантата.
Кайякс Я. Памятник Ильичу, песня, 1966 // Репертуарный сборник. – Барнаул, 1967.
Трубы зовут, оперетта, 1981.
Калиненко К. Сергей Лазо, симф. поэма. – М., 1960.
Калинкович Г. Вторая симфония (Шушенская).
Ленинское племя молодое, сюита для дух. орк., 1969. – М., 1970.
Торжественная ода, для дух. орк., 1969.
Калинников Викт. Обработка песен (Вниз по матушке по Волге, Дубинушка, Интернационал, Марсельеза, Эй, ухнем!), первая половина 1920-х.
Калистратов В. Ленин, оратория, 1974 (2-я ред. 1980).
Отчизна Ленина, оратория, 1980.
Отчизна Ленина, песня, 1979 // *Калистратов В.* Отчизна Ленина. – М., 1987.
Помним, знаем, песня.

Поэма-плакат о первых Советах, хор // Расцветай, родимый край, хоры советских композиторов. – М., 1981.
Русский концерт, хор.– М., 1979.
Стенька Разин, оратория, 1978. – М., 1985.
Ульяновы, оратория.

Калнынь Алд. Какой странный, страшный шум (Слышь, какой грозный шум), кантата. 1968. – Л., 1969.
Рассказы серого камня, симф. сюита, 1959.

Калнынь Алф. Здравствуй, солнце!, хор, 1947.
Ночная поездка, баллада для голоса и фп., 1921.
Могилы наших героев, хор. – Судный день (День страшного суда), кантата, 1917.

Калнынь И. В годовщину, песня.
Ленину, хор, 1970.
Октябрьская оратория, 1967.

Калныньш А. Революционная поэма, кантата, 1967.

Кальварский А. Легенда о Данко, зонг-балет, 1986.
Разговор с Павлом Корчагиным, песен. цикл // Песенные циклы советских композиторов. – Л., 1984.

Камалдинов Г. Девятьсот пятый, песня, 1955.
Фантазия на темы революционных песен, для 2-х баянов, 1968.

Каменский А. Винтовочка, песня, 1931. – Л., 1932.
Здравствуй, великий день Октября, песня, 1943.
Марш ленинцев, песня. – Л., б.г.
Сюита из оперы «Лёд и сталь» В.Дешевова, для фп., 1930.

Каминский В. Корчагинцы, кантата, 1978.

Каминский Д. Дорогой образ, хор // Песни о Ленине и партии. – Минск, 1968.
Ленинское слово, песня, 1959 // Песни о Ленине. – Минск, 1960.

Каминский Р. Когда его хоронили, вок. монолог, 1925. – Ростов-на-Дону, 1925.

Каминскис В. День страшного суда, кантата, 1952.
Ленину, песня.

Кангро Р. Жертва, опера, 1981. – М., 1989.

Канерштейн А. Мальчиш-Кибальчиш, балет, 1977.
Мы – продолжение Ленина, песня. – Киев, 1970.

Канкарович А. Да здравствует Ленин!, кантата, 1930.
К восстанию, вок. цикл.
Красная присяга, кантата.
Красный маяк, опера.
Ленин, вок.-симф. поэма, 1920.
Октябрь бессмертен, вок. цикл. – Л., 1933.
Под Красным знаменем, вок. цикл, 1925. – М., 1926.

Капп А. Могила, симф. поэма, 1918.
Пробудись, народ, кантата, 1918 (2-я ред. 1926).

Капп В. Октябрь, песня, 1947.
По пути Октября, хор, 1947. – Таллин, 1947.

Капп Э. «Аврора», хор, 1957.
В Мавзолее, вок.-симф. монолог, 1950.
Великий Октябрь, хор, 1946. – Таллин, 1947.
Власть народа, кантата, 1949. – Таллин, 1949.
Ленинград, орк. сюита, 1957. – М., 1959.
Октябрь – июнь, кантата.

Партия Ленина, песня, 1958 // Хоры советских композиторов. – Л., 1962.
Песни о Ленине, хор. сюита, 1972. – Л.; М., 1972.
Песня о Ленине, кантата, 1950. – Таллин, 1951.
Эрнст Тельман, оратория, 1974.

Капрелов В. Имя Ленина, песня, 1963 // Наш напев. – Киев, 1964.

Карагичев Б. Красная конница, песня, 1940.
Ленинское знамя, песня, 1941.
Прелюдия и фуга на тему песни «Яблочко», для стр. орк.

Караев К. Артём, музыка к спектаклю, 1970.
Бег, музыка к спектаклю, 1958.
Гренада, Гренада, Гренада моя, музыка к фильму, 1967.
Знаменосец эпохи, кантата, 1959. – Баку, 1964.
Ленин, оратория-плакат, 1970.
Оптимистическая трагедия, музыка к спектаклю, 1955.
Памяти 26 бакинских комиссаров, траурная ода для орк., 1968.
Траурная прелюдия (Памяти С.Орджоникидзе), для фп., 1937.
Тропою грома, балет, 1958. – М., 1970.

Караманов А. Владимир Ильич Ленин, драматория, 1957.
Ленин жив (Комсомольская), кантата, 1963.
Сильнее любви (Выстрел), балет, 1961.

Караманов А., Крылатов Е. Комсомолия, балет, 1957.

Карамышев Б. Вперёд, заре навстречу, муз. картина для дух. орк. – М., 1970.
Ликующий Октябрь, балет, 1938.
Остров свободы, песня.
Улица Ленина, песня // Ленин – знамя всех побед. – М., 1964.

Карахан Б. В селе Шушенском, песня, 1958 // За рекой глубокой. – М., 1959.
Ленин жив!, песня, 1960 // Вожатый. 1960. № 4.
Матросская песня о Ленине, 1968 // Вечно живой. – М., 1969.
На Красной Пресне, песня, 1955. – М., 1956.
Песня о Фрунзе, 1950.
Снега полей пришли в движение, для голоса и фп. // Песни о Ленине. – Ульяновск, 1961.

Карданов Х. Бессмертный Ленин, оратория, 1969.
О Ленине горцы поют, кантата.
Свет Октября, оратория, 1977.

Каретников Н. Бег, музыка к фильму, 1970.
Десять дней, которые потрясли мир, музыка к спектаклю, 1965.

Каркин Р. Траурный марш для орк. нар. ин-тов. – Л., 1926.

Карминский М. Будем как Ленин, вок.-симф. сюита, 1963.
Всего один день, опера.
Десять дней, которые потрясли мир, опера, 1970. – Киев, 1973.
Живее всех живых, оратория, 1980. – Киев, 1986.
Комсомольцы Революции, марш-баллада для дух. орк, // Комсомольская юность. – М., 1984. Вып.1.

Карницкая Н. Ленин у горцев, вок. баллада,. 1970.
Ленину, увертюра для орк. нар. ин-тов, 1970.
Элегия (Памяти Коста Хетагурова), для орк., 1954.

Каросас Ю. Венок Ильичу, кантата, 1970.
К свободе, оратория, 1959.
Огненные капли, вок. цикл, 1959.
Ода Великому Октябрю, для орк., 1967.

Увертюра (К 30-летию Октябрьской революции), 1947.
Карташов А. За пролетарскую свободу, вок. плакат. – М., 1927.
Карухнишвили Р. Памяти 26, симф. поэма, 1958.
Кастальский А. В.И.Ленину (У гроба), кантата, 1924. – М.; Л., 1924.
Врангель, песня // Красноармейские песни. – М., 1925.
Гимн труду, кантата, 1920. – М., 1924.
Деникин, песня // Красноармейские песни. – М., 1925.
К зарубежным братьям, хор, 1921. – М., 1921.
Красная Русь, кантата, 1924. – М., 1924.
Красноармейские частушки, песня // Красноармейские песни. – М., 1925.
Кумач, хор, 1925. – М., 1925.
Обработка песен (Интернационал, Стенька Разин, Ленину)
Первомайский гимн, песня, 1922 // Песни Революции. – М., 1923.
Песня о кладе, 1925. – М., 1925.
Песня про Ленина, хор, 1924. – М., 1924.
Песня товарищей Разина, 1924 // *Кастальский А.* Три песни. – М., 1936.
Поезд, хор, 1926. – М., 1927.
Пролетариату к 1 мая 1920 года, хор, 1920.
Русь, хор, 1923. – М, 1923.
Стенька Разин, музыка к спектаклю, 1919. – М., 1927.
Тройка, хор, 1922. – М., 1926.
1905 год, кантата, 1925. – М., 1925.
1905–1925, хор, 1925. – М., 1925.
Касумов М. Герои Гражданской войны, симф. поэма.
Касьянов А. Кузнец, вок. монолог, 1923. – М.; Пг., б.г.
О Ленине (Три хора о Ленине), 1970.
Песни о Стеньке Разине, для хора, 1972.
Песня пахаря, 1924. – М.; Пг., б.г.
Пять дней и пять ночей, вок. монолог, l924. – М., 1924.
Степан Разин, опера. 1939 (окончат. ред. 1977). – М., 1978.
Траурный марш (Памяти Ленина), кантата, 1924. – М., 1929.
Человек с ружьём, музыка к спектаклю.
Четыре хора.
Катаев И. Куба, балет, 1962.
Кац В. Ленин жив, кантата, 1960.
Лонжюмо, оратория, 1970.
Кац С. Левый марш, мелодекламация, 1925. – М., 1926.
Ленинский декрет, песня, 1957 // Под баян. – М., 1958. Вып.3
Партия и Ленин, песня.
Песня о ленинской искре, 1948 // Под знаменем Ленина. – М., 1966.
Сердце Павки Корчагина, песня, 1974.
Кацман К. Любава, опера, 1967.
Мальчиш-Кибальчиш, опера-балет, 1969 (2-я ред. 1976). – М., 1976.
О Ленине, о партии поём, вок. сюита, 1955.
Кацнельсон М. Вокальный цикл на стихи Маяковского, 1939. – М., 1973.
Из искры возгорится пламя, кантата, 1970.
Красная гвоздика, хор, 1969.
Октябрь и Ленин, хор. цикл, 1968.
Песня о Ленине // Сталинградская правда. 1957. 28 нояб.
Качанов Н. Песня о Волге, 1966 // На просторах Отчизны. – М., 1968.
Кашницкий В. 26, оратория, 1934.

Джон Рид, опера, 1924.
Празднество в честь 10-летия Октябрьской революции, 1927.
Квернадзе А. Торжественная увертюра, поев. 60-летию Октября, 1977.
Квернадзе А., Насидзе С. 1905 год, кантата, 1955.
Кеворков В. Бессмертная юность, кантата, 1979.
Кенель А. Концерт для фп. с орк. (Памяти Ленина), 1958.
Песня о Ленине, 1962 // Песни Абакана. – Хакас, 1964.
Кепитис Я. Баллада о матери стрелка, оратория, 1968.
Песня о Соколе, кантата, 1950.
Керимов С. 10 песен о Ленине и Октябре, вок. цикл, 1957.
Портрет Ильича, оратория, 1970.
Кзартмян Э. Ленин, хор, 1943.
Октябрь, хор, 1931.
Кива О. Поэма памяти Ленина, для солистов, хора, орк., 1970.
Киладзе Г. Ладо Кецховели, опера, 1940. – Тбилиси, 1974.
Кирейко В. Ведьма, балет (из триптиха Предрассветные огни), 1966.
Кирильчук В. Полесская песня о Ленине, 1962 // Соц. культура. 1963. № 4.
Киркор Г. Симфония № 2 (Памяти Ленина), 1934.
Увертюра на темы революционных песен 1905 года.
Кирпань В. Ленину жить в веках, песня, 1962 // Наша цель – коммунизм. – Киев, 1963.
Павел Корчагин, симф. поэма, 1958.
Кирюков Л. Литова, муз. драма, 1943.
Нормальня, опера 1961.
30 лет Октября, кантата, 1947.
Киселёв А. Окна РОСТа, хор. триптих // *Киселёв А.* Хоры. – М., 1988.
Кишко И. Микола Щорс, хор, 1937. – М., 1937.
Обработка песен (Дорогой наш Ленин).
Киянов Б. Дворцовая площадь, кантата, 1977.
Матросы Октября, песня, 1965 // Новые лирические песни. – М., 1966. Вып.10.
О Ленине, симф. сюита, 1972.
Он родился весной, сюита для симф. орк., 1971. – М., 1971.
Памятник, песня, 1969. – Л., 1969.
Славься, имя Ленина, песня, I956 // Песни о Ленине. – Л., 1958.
Ты помнишь ли, Волга, песня, 1969.
Кладницкий В. Наша молодость, сюита для симф. орк., 1965. – Л.; М., 1973.
Песня о Ленине, 1969. – М., 1970.
С Родиной в сердце, сюита для хора, 1978.
Клебанов Д. Василий Губанов (Коммунист), опера, 1964 (2-я ред. 1967). – Киев, 1971.
Красные казаки, опера, 1971.
На Западе бой, симф. поэма, 1931.
Первая маёвка, опера, 1980.
С Лениным, вок.-симф. поэма, 1970.
Кленицкис А. К счастью, оратория, 1957.
Ленин в наших сердцах (Весенний тост), кантата, 1961. – Вильнюс, 1962.
На площади Ленина, хор, 1966. – Вильнюс, 1966.
Клименко А. Песня о Ленине, 1956 // Эстрадный сборник из произведений кубанских писателей, поэтов и композиторов. – Краснодар, 1957.
Климентов Ф. Обработка песен (Пионеры! Ленин умер), 1933.
Клин В. Довбуш, поэма для тромбона и фп., 1974.
Октябрь, песня.

Песня о Ленине.

Клиничев Л. Буревестник, кантата, 1970.

Праздничная кантата, 1977.

Славный путь, кантата, 1977.

Тихий Дон, балет.

Клоков А. Великий вождь, песня, 1954 // *Клоков А.* Край родной. – Владимир, 1954.

Всегда бессмертен, песня, 1961 // Призыв. 1961. 22 апр.

Мы живём по ленинским заветам, для голоса и хора с фп. // *Клоков А.* Доброй славой мы богаты. – Владимир, 1964.

Незакатное солнце, песня, 1957 // Призыв. 1957. 23 июня.

Клюев В. Ленинский дубок, песня, 1962 // Репертуар самодеятельных русских народных хоров. – М., 1964. Вып.2.

Клюзнер Б. Поэма о Ленине, кантата, 1957. – Л., 1960.

Разговор с товарищем Лениным, вок.-симф. монолог, 1969.

Ключарёв А. Горная быль, балет, 1951 (2-я ред. 1959) – М., 1961. – Сюита из балета.

Обработка песен (Не собъёшься ты с дороги).

Песня о Ленине, 1950 // Песни композиторов Татарии. – Казань, 1952.

Салават, симф. поэма, 1935.

Сказ о первом горе, романс.

Клячко С. Всегда готов (Гимн пионеров), песня, 1923.

Красные песенки, сюита, 1924. – М., 1924.

Марш, песня, 1923 // Антология советской детской песни. – М., 1959. Вып.1.

Шире, шире нам дорогу, песня, 1924.

Кнайфель А. Клик Буревестника, для трубы и фп., 1960.

Ленин, письмо членам ЦК, кантата, 1969.

Петроградские воробьи, балет, 1967. – Л., 1981.

150 000 000, кантата-дифирамб, 1966.

Книппер Л. Гимн Октябрю, хор, 1959.

25 лет РККА, увертюра.

К облаку, хор.

Красная конница, музыка к спектаклю, 1935. – М., 1937.

Ленину, хор, 1969.

На Перекопском валу, симф. поэма, 1940.

Обработка песен (Не берёзы, вербы, лозы).

Оптимистическая трагедия, музыка к спектаклю, 1932.

Полюшко, песня, 1934 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып. 2.

Северный ветер, опера, 1930. – М., 1930.

Симфония № 3 (Дальневосточная), 1932. – М., 1935.

Симфония № 4 (Поэма о бойце-комсомольце), 1933 (2-я ред. 1965). – М., 1936.

Симфония № 6 (Красная конница), 1936.

Симфония № 17 (Ленинская), 1970.

Уж как шёл кузнец, хор.

Четыре фрагмента из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин», вок.-хор. сюита. – М., 1963.

Князев В. Гордо носим имя Ильича, хор // Пионерские песни. – Ташкент, 1962.

Есть такая партия, хор // Узбекские хоры. – Ташкент, 1959.

Заря коммунизма, хор, 1967.

Легендарная юность народа, хор, 1962.

Памятник, песня, 1961 // Князев В. Памятник. – Ташкент, 1961.

Поэма (60-летию Октября), для орк., 1966.

Кобекин Б. Емельян Пугачёв, опера.

Из истории Пугачёва, симф. картины.

Но дело заключается в том, чтоб изменить мир, оратория, 1977.

Кобылкин И. Донбасс о Ленине поёт, песня, 1959 // Песни о труде. – Киев, 1960.

Ковалёв В. Здравица, кантата, 1967.

Из искры возгорится пламя, хореографическая поэма, 1967.

Кантата о Ленине 1959.

Ленин, кантата, 1969.

Портрет Ильича, песня, 1961. – Новосибирск, 1961.

Ковалёв Д. Амангельды, муз. драма, 1937.

Октябрьский марш, песня, 1945.

Коваль М. Великий город над Невой (из хор. цикла По родной стране), 1954.

Вождю, песня. – М., 1933.

Второй цикл песен о Ленине, 1938. – М.; Л., 1939.

Емельян Пугачёв, опера, 1942. – М., 1955.

Емельян Пугачёв, оратория, 1939. – М., 1972.

Ёжик (Песня о маленьком герое), 1937 // Антология советской детской песни. – М., 1959. Вып.1.

За морями, за горами, песня, 1929 // Песни Красной Армии. – М., 1936.

Завод, хор (из коллективной оратории Путь Октября), 1927. – М., 1928.

Земля встаёт, опера, 1932. – М., 1938.

Из дней великих, вок. цикл, 1928. – М., 1930.

Качка, песня. 1931 // Песни Красной армии. – М., 1936.

Ленин слушает крестьянский хор, песня // Муз. жизнь. 1967. № 7.

Ленинец, песня, 1931. – М., 1931.

Ленинский стяг, песня // Партию славит народ. – М., 1965.

Ленинское знамя (из вок. цикла «Фронтовая тетрадь»), 1942. – М., 1942.

Мавзолей, хор, 1963. – М., 1964.

На широком Сибирском тракте, хор, 1962 // *Коваль М.* Хоры. – М., 1964.

Навеки живые, песня, 1954 // Новые песни для русского народного хора. – М., 1954.

Над родным Симбирском, для голоса и хора с фп. // Под знаменем Ленина. – М., 1966.

Никто не знал, песня // Первые песни о Ленине. – М., 1975.

Орлы-богунцы, песня, 1938 // *Коваль М.*. Хоры. – М., 1964.

Отчизна родная, песня // Хоры советских композиторов . – М., 1972. Вып.4.

Отважный советский народ, хор, 1961 // *Коваль М.* Избранные хоры. – М., 1967.

Памяти Ленина, песня, 1930. – М., 1930.

Песни из одиночки, вок. цикл, 1928. – М., 1929.

Песни наших дней, хор. сюита, 1956. – М., 1956.

Песня о Павле Корчагине, 1963 // *Коваль М.* Юность. – М., 1966.

По родной стране // *Коваль М.* Хоры. – М., 1962.

Поле золотое, хор, 1930 // Избранные хоры. – М., 1960.

Портрет Ленина, песня, 1955 // *Коваль М.* Песни наших дней. – М., 1956.

Поэма о Ленине, кантата, 1948. – М., 1970.

Пою о Ленине, вок. цикл, 1965. – М., 1967.

Проклятое прошлое, вок. цикл, 1934. – М., 1935.

Сказ о партизане, кантата, 1935. – М., 1969.
Улыбка Ильича, песня // *Коваль М.* Песни наших дней. М., 1956.
Четыре стихотворения Демьяна Бедного о В.И.Ленине, вок. цикл, 1931. – М., 1931.
Эпизоды из 1905 года (1905 год), вок. цикл, 1933. – М., 1933.
Юность, песня, 1930 // Антология советской песни. – М., 1957.

Ковач И. Баллада о комиссаре, для голоса и фп., 1971. – Киев, 1972.
Баллада о коммунарах, песня, 1967. – Киев, 1973.
Ленин, песня, 1970. – Киев, 1970.
Солдаты Ильича, оратория, 1970. – Киев, 1973.

Коган А. Анданте (Памяти Ленина), для 2-х скр. и влч., 1931.

Коган Л. Ленин жив, песня, 1957. – М., 1957.
Наш Ленин, песня, 1965 // Наш Ленин. – М., 1966.

Коган Н. Открытие мира, оратория, 1960.
Памяти Кирова, симф. поэма, 1939.
Хорошо!, кантата, 1950.

Кожевников Б. Героическая поэма (Памяти героев Гражданской войны), для дух. орк., 1963. – М., 1968.
Поэма-баллада (К 100-летию В.И.Ленина), для дух. орк., 1968.
Симфония № 4, для дух. орк., 1967. – М., 1972.
Сюита на темы песен Октября, для дух. орк., 1965. – М., 1967.
Торжественная увертюра, для дух. орк., 1957. – М., 1959.
Фантазия на темы двух революционных песен 1905 года, для дух. орк., 1955. – М., 1958.

Козакевич А. Буревестник, хореографическая поэма, 1967.
Во глубине сибирских руд, хор, 1971.
Ленин, кантата, 1970.

Коземиренко М. Знамя нашей жизни, песня, 1959 // Закарпатская правда. 1960. 2 апр.

Козицкий Ф. А масса идёт к Мавзолею, хор, 1924.
Баллада про ката, для голоса и фп., 1928. – Харьков, 1933.
Дивный флот, хор. диптих, 1925. – Харьков; Киев, 1934.
Дочь партизана, симф. поэма, 1938.
Казак Голота, симф.сюита, 1925. – Киев, 1931.
Красным путём, хор. диптих, 1924.
Кремлёвская звезда, песня.
Ленинские звёзды, песня, 1958 // *Козицкий Ф.* В счастливое время растём. – Киев, 1959.
Могучий орёл, хор, 1924.
Наш Ленин, песня, 1959 // *Козицкий Ф.* В счастливое время растём. – Киев, 1959.
Наш союз молодой, песня.
Неизвестные солдаты (Жан Жирарден), опера, 1934 (2-я ред.1937). – Харьков, 1935. – Ария Жана Жирардена.
О родном Ленине, песня, 1959 // *Козицкий Ф.* В счастливое время растём. – Киев, 1959.
Обработка песен (Про батька Онипка), 1937.
Памяти большевика, кантата, 1951. – Киев, 1961.
Памяти Ленина, вок. монолог, 1953. – Киев, 1953.
Песня коллектива.
Песня о Ленине, 1966 // Украина – сердце моё. – Киев, 1967.
Песня про Якира. – Киев, 1934.

Козлов К. Ленин, песня, 1965 // Красный Север. 1965. 5 нояб.
Козловский А. Дастан, симф. поэма, 1954.
Красные казаки, кантата, 1938.
Обработка песен (Траурный день), 1958.
Памяти Шевченко, кантата, 1921.
Слава Октябрю, балет, 1947. – Ташкент, 1951.
Тановар, балет, 1971. – Ташкент, 1973. – Танцы из балета
Хамза, опера, 1938.
Кока Е. Котовский, оратория, 1951.
Октябрь, песня, 1954.
Песня о Ленине, кантата.
Кокеладзе Г. Кантата о Грузии, посвящ. 60-летию Советской власти, 1970. – Тбилиси, 1982.
Ленин, вок. монолог, 1924. – Тбилиси, 1930.
О Ленине, кантата, 1970.
Кокойти А. Вечно будет жить, хор.
Коста, симф. поэма, 1956.
Песнь о Ленине, хор, 1955. – Орджоникидзе, 1956.
Песня о Ленине, 1962. – М., 1963.
Кокойти Т. Вестник свободы, симф. поэма, 1974.
Симфония № 2 (Ленин и Осетия), 1969.
Колесников Е. Казачья песня о Ленине, 1968.
Песня о Ленине, 1931.
Песня о Серго Орджоникидзе, 1935.
Песня терских партизан о Будённом, 1937.
Колесса Н. Октябрьская песня.
Колиниди С. Горская песня об Ильиче, для голоса и фп.
Колкер А. Наш современник, песня, 1960.
Колмановский Э. Коммунары не будут рабами, песня, 1966. – М., 1967.
Ленин поможет тебе, песня, 1970 // *Колмановский Э.* Песни. – М., 1973.
Колодуб Л. Великий камнелом, симф. поэма, 1955.
Октябрьская легенда, балет, 1967.
Пробуждение, опера.
Коломиец А. Ленин, хор, 1970.
Ленин с нами, хор, 1954 // Слава великому Октябрю! – Киев, 1957.
Ода Великому Октябрю, хор, 1967. – Киев, 1967.
Песня о Ленине, 1958 // Сборник песен для школы. – Киев, 1958.
Строки о Ленине, вок. монолог, 1970. – Киев, 1975.
Кольцов П. Интервенция, музыка к спектаклю.
Поморская песня о Ленине, 1965.
Юность наших отцов, песня, 1977.
Коляда Н. Красные казаки, песня.
Партизанская, песня. – Харьков, 1934.
Штурм Тракторного партизанами, вок.-симф. поэма, 1932.
Компанеец Г. Песня о Щорсе, 1936. – Киев, 1940.
Компанеец З. Всё, чем теперь сильны мы и богаты, песня, 1937. – М., 1945.
Гимн Октябрю, песня, 1957 // Песни советских композиторов. – М., 1957.
Говорят в народе (Песня о Ленине), песня, 1955. – М., 1956.
Живой Ильич, песня, 1949 // Репертуарный сборник для армейской художественной самодеятельности. – М., 1950. Вып.3.
Ленин с нами, песня, 1963 // Наш Ленин. – М., 1966.

Ленин в нашем сердце, песня, 1966 // Под знаменем Ленина. – М., 1966.
Ленинский день, хор, 1980. – М., 1982.
Ленинцы идут, песня // *Компанеец З.* Всем, всем добрый день. – М., 1968.
Мы Ленина внучата, песня, 1965 // Наш Ленин. – М., 1966.
Партия наша, песня, 1961. – М., 1961
Песня былых походов, 1935 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.2.
Полководец и солдат, песня, 1964 // Советский воин. 1965. № 20.
Свет коммунизма, песня, 1963 // Ленин – знамя всех побед. – М., 1964.
Юный город Ульяновск, песня, 1960 // Муз. жизнь. 1980. № 6.

Комраков Г. Баллада о трёх коммунистах, оратория.
Северная легенда, оратория, 1976.
Счастье якута, оратория, 1971.

Комраков Г., Алексеев Э. Песнь о Манчары, опера, 1967 // Хоры советских композиторов. – М., 1976. Пять хоров из оперы.

Кондратьев С. К 25-летию Коми АССР, кантата, 1946.
Памяти Ленина, кантата, 1938.

Коновалов И. Ленин, песня, 1957 // Запорожская правда. 1957. 12 дек.

Коноводов Н. Песня о Ленине, 1955 // Сборник песен самодеятельных композиторов Ворошиловоградской области. Ворошиловоград, 1956.

Кончаков В. Здравица, кантата, 1963.

Конюс Г. Карманьола, обработка для орк., 1918. – М., б.г.
1917 год, хор.

Копанаков Г. Ленинские внучата, песня.
Песня о Ленине, хор, 1952.

Копосов А. Боевые песни Запада, сборник обработок, 1966 // Боевые песни Запада, – М., 1968.
Дума о Ленине, песня, 1951. – М., 1951.
Красногвардейская, хор, 1927. – М., l928.
Ленин жив!, песня, 1966 // *Копосов А.* Ленинское знамя. – М.. 1967.
Ленинское знамя, песня, 1961 // Там же.
Матросская прощальная, песня // Песни Красной Армии. – М., 1936.
Обработка песен (Варшавянка, В степях приволжских, Вы жертвою пали, Дубинушка, Замучен тяжёлой неволей, Интернационал, Колодники, Красное знамя, Марсельеза, Мы кузнецы, На баррикады!, По пыльной дороге, Славное море, Смело, товарищи, в ногу, Узник).
Песня о Щорсе, 1935. – М., 1936.
Славься, великая Родина-мать, песня, 1966 // *Колосов А.* Ленинское знамя. – М., 1967.
Четыре песни о Ленине, для голоса и фп., 1951.

Копытман М. Весной родился Ленин, хор. цикл, 1959. – М., 1960.
Вок.-симф. цикл на стихи революционных поэтов, 1953.
Говорят в народе, хор // *Копытман М.* Весной родился Ленин. – М., 1960.
Когда он появился на земле, хор // Там же.

Корепанов Г. Здравица, кантата, 1980.
Наталь, опера, 1961.
Песня о Ленине, кантата, 1961. – Ижевск, 1961.
Солнце Октября, кантата, 1958.

Корепанов-Камский Г. Песня о Ленине, кантата, 1960. – Ижевск, 1961.
Россиянка, опера, 1967.

Корепановы Г. и А. Мятеж, опера.

Корж В. Вечно с нами (Взгляни, Ильич), песня, 1959 // Омская правда. 1960. 7 нояб.
Взгляни, Ильич, песня // Сельскохозяйственное производство Сибири и Дальнего Востока. 1975. № 4.
Песня о Ленине, 1960 // Играй, баян! – Омск, 1961.
Корзин В. Первопроходцы, симф. поэма, 1975.
Корнаков Ю. Мечта Ильича, песня, 1977 // Произведения для смешанных, женских и мужских хоров. – М., 1977.
Песни об Ильиче, кантата, 1966 (2-я ред. 1971) – Л.; М., 1972.
Три хора о Ленине, 1986.
Корндорф Н. Кантата о Ленине, 1970.
Королёв И. Фантазия на темы революционных песен (для эстрадных орк.) // Праздник Октября, – М., 1987.
Кортес С. Клоп, музыка к спектаклю, 1968.
Песня о Кубе, оратория, 1962.
Корчмар Г. Пою моё Отечество, кантата, 1976.
Корчмарёв К. Боевая, песня, 1924. – М., 1925.
Будённовцы, песня, 1925. – М., 1926.
Былина, для голоса и фп., 1922. – М., 1925.
Великая скорбь, пьеса для фп., 1926. – М., 1927.
Второй сборник украинских песен, сборник обработок, 1925.
Даёшь заём, песня, 1930. – М., 1930.
Двадцатилетие Октября, концерт для скр., 1937.
Двенадцать против сорока (В подполье), рассказ для голоса и орк., 1926. – М., 1927.
Десять дней, которые потрясли мир, опера, 1931.
Китаю, вок. плакат, 1933. – М., 1933.
Колыбельная, песня, 1924. – М., 1930.
Комсомольская военная, песня, 1925. – М., 1935.
Комсомольская метелица, песня, 1925. – М., 1925.
Комсомольская чехарда, песня, 1923. – М., 1924.
Красноармейская песня, 1926. – М., 1926.
Красный платок, песня, 1927. – М., 1927.
Крепостная балерина, балет, 1927. – М., 1926. – Фрагменты.
Левый марш, хор, 1924. – М., 1924.
Незримый волосок, вок. плакат, 1926. – М., 1926.
Паровоз С-15, вок. баллада, 1923. – М., 1925.
Песни Революции, сборник обработок, 1925.
Песни Революции, сборник обработок, 1927.
Песнь швейных машинок, для голоса и фп., 1923. – М., 1925. Пионерский марш, песня, 1926. – М., 1926.
Пролетарские песни Америки, сборник обработок, 1928
Революционный карнавал, для фп., 1923. – М., 1924.
Свободный Китай, кантата. – М.; Л., 1951.
Симфония № 1 (Октябрь), 1931.
Симфония № 2, 1934. – М., 1935.
Три пьесы из поэмы А.Безыменского «Комсомол», вок. цикл, 1923. – М., 1925.
Три сына, вок. монолог, 1930. – М., 1930.
Кос-Анатольский А. Зарево (Навстречу солнцу), опера, 1955 (2-я ред. 1959). – М., 1975.
Ленин живёт!, песня, 1957 // Львовская правда. 1957. 5 нояб.

Ленин по свету идёт, песня, 1961 // *Кос-Анатольский А.* Песни и хоры. – Киев, 1962.
Львовская легенда, поэма для хора и орк., 1970.
Песня о Буревестнике, вок. поэма, 1974.
Платок Довбуша, балет, 1951. – Киев, 1955.
Косенко В. Героическая увертюра, 1932. – Киев, 1968.
Дружба, песня. – Киев, 1938.
Квартет № 5, для стр. ин-тов, 1939.
На майдане, вок.баллада, – Харьков, 1928.
Обработка песен (Про Трипольскую трагедию).
Памяти борцов Парижской Комумны, вок. баллада, 1927. – Харьков; Киев, 1934.
Революция, вок. баллада, 1931.
Этюд *E-dur* (Первомайский), для фп., 1921. – Киев, 1938.
Костенко В. Когда болел Ленин. – Харьков, 1925.
Костин А. Драматическая оратория.
Идём дорогой Ленина, дорогой Октября, кантата.
Котилко А. Ленинский комсомол, кантата, 1938.
Рабство и свобода, балет, 1927.
Котляревский Р. Красная площадь, вок.-симф. поэма, 1978. – Л., 1979.
Кремль, кантата, 1950.
Разлив, симф. картина, 1970. – Л., 1972.
Торжественная увертюра (К 30-летию Октябрьской революции), 1947.
Котоян В. Кантата о Родине, для хора и орк., 1981.
Ода Ленину, вок.-симф. поэма, 1978.
Коха Я. Песня о Ленине, кантата, 1967. – Л., 1970.
Кочетов В. Батарея, вок.-симф. поэма, 1930.
Год 1917, оратория, 1959.
К 25-летию РККА, увертюра, 1943.
Ответ на послание Пушкина, хор.
Песни освободительного похода, песен. цикл, 1940. – М.; Л., 1940.
Свободный Китай, песен. цикл, 1950. – М., 1952.
Кочетов Н. Первое мая, хор, 1919.
Серп и молот, хор, 1922. – М., 1922.
Кочуров Ю. Кантата к 15-летию Октября, 1932.
Кравцов Т. Гремели залпы над Донцом, хор, 1968.
Красная зима, кантата, 1967 (2-я ред. 1977).
На могиле Шевченко, кантата, 1962.
Кравченко Б. В апреле, хор, 1976 // Торжественные песни и хоры. – М., 1982.
Год 1917, оратория, 1959.
Жестокость, опера, 1968. – Л.; М., 1972.
Идут ходоки к Ленину, вок.-симф. цикл, 1966.
Красные всадники, увертюра для симф. орк., 1977.
Красный Петроград, симфония (муз. картины) для орк. нар. ин-тов, 1969. – Л., 1971.
Ленинской орбитой, песня, 1965 // Нева. 1966. № 11.
Лейтенант Шмидт, опера, 1972. – Л.; М., 1975.
Мы из Кронштадта, увертюра для симф. орк., 1969.
Нет человека дороже нам, 1960 // Смена. 1960. 17 апр.
Оды Революции, хор. цикл, 1967. – Л.; М., 1977.
Октябрьский ветер, оратория, 1965. – Л., 1968.

Петухи, хор (из цикла Русские фрески), 1975 // Из репертуара Архангельской хоровой капеллы. – Л., 1984.
Поэмы о Ленине, хор. цикл, 1969.
Смотрит ласково Ленин с портрета, песня, 1960 // Искорка. 1960. № 4.
Солнце Ленина светит в тундре, 1959. – Л., 1960.
Страна Гайдария, симф. поэма, 1971. – Л., 1974.
Юность; хор. триптих, 1977 // *Кравченко Б.П.* Оды Революции. – Л.; М., 1977.

Крамский К. Россия и Ленин, кантата.

Крапива С. Песня о Ленине, 1956 // Песни самодеятельных композиторов Киева. – Киев, 1957.

Красев М. Барабанщик, песен. сюита, 1928. – М., 1934.
Братские могилы, вок. монолог, 1925. – М., 1925.
Все на площадь, хор, 1921. – М., 1926.
Выстрел, вок. баллада, 1930. – М., 1931.
Героический марш (Красной Армии), для фп. – М., 1926.
Два революционных эпизода, для фп. – М., 1927.
Двенадцатое апреля (Ленский расстрел), песня, 1927.
12 песен пионеров, 1927.
Дума про Опанаса, опера, 1937. – М.; Л., 1939.
Жена кормильца мужа ждёт, песня. – М., 1927.
Мопровская (Стонут по тюрьмам), песня. – М., 1934.
Налетала вьюга (Памяти Ленина), хор, 1926. – М., 1927.
О Ленине (Песня о Ленине), 1930 // Наш Ленин. – М., 1966.
Обработка песен (Весёлая сознательная, Шёл на бой народ голодный, Я сорвал цветок в долине).
Октябрьская песня, 1922.
Павлик Морозов (За правду, за счастье), опера, 1953. – М., 1961.
Памяти борцов Парижской Коммуны, вок. баллада. – М., 1928.
Песенки октябрят, 1927. – М., 1927.
Песни сибирской каторги, обработка для хора, 1929. – М., 1929.
Песня о Ленине (Песня детей о Ленине), 1930 // Наш Ленин. – М., 1966.
Полевая песня, 1923. – М.; Л., 1924.
Похоронный марш (Памяти павших героев Октябрьской революции), для фп., 1923. – М., 1926.
Радость труда, поэма для, голоса и фп, 1922.
Революционный гудок, 1925. – М., 1925.
Слава Октябрю, кантата, 1947.
Снежинки, песня, 1924. – М., 1925.
Советская Марсельеза, песня, 1925. – М, 1925.
Стонало море, песня, 1925. – М., 1925.
Траурное шествие (Памяти вождя Революции), для фп., 1925. – М., 1926.
Три гудка, вок. баллада, 1925. – М., 1925.
Умер Ленин, мелодекламация, 1926. – М., 1926.
Частушки призывные, песня // Красноармейские песни. – М., 1925.

Краснов-Лапин В. Заря над Невой, вок. цикл, 1983.

Красноглядова В. В апреле родился Ленин, песня, 1968.
Гибель Чапаева, песня, 1935.
Ленин жив, кантата, 1947.

Краснопёров С. Первое мая, хор, 1941. – Рига, 1941.

Красноскулов В. Поэма о Ленине, кантата, 1970.

Продолжаем дело Октября, песня, 1977.
Симфоническая поэма, посв. 50-летию Ленинского комсомола, 1969.
Красотов А. Апрель-100, кантата, 1970. – Киев, 1977.
Ленин – наш, кантата, 1969.
Крейн А. Загмук, опера, 1930. – М., 1937. – Фрагменты.
Лауренсия, балет, 1939. – М., 1961.
СССР – ударная бригада мирового пролетариата, кантата, 1932. – М., 1932.
Траурная ода (Памяти Ленина), кантата, 1926. – М., 1928
Песня о Соколе, кантата, 1948.
Крейтнер Г. Ленин, вок.-симф. монолог, 1948. – М.; Л., 1949.
Песня о Ленине, 1958 // Пять песен советских композиторов. – М., 1958.
Криворучко И. Ленину слава!, песня, 1958 // Поёт Николаевщина. – Николаев, 1958.
Кривусов-Борецкий В. Обработка песен (Беснуйтесь, тираны), 1923.
Кривцов В. Человек, симфония-поэма, 1967.
Криштул М. Дума о Ленине, песня, 1969.
Крошнер М. Соловей, балет, 1939. – М.; Л., 1940.
Кручинин В. Две баллады о Ленине, для голоса и фп.
Его бессмертие, песня, 1941. – М., 1941.
Красный снайпер, песня, 1933. – М., 1933.
Наш Ленин, вок. баллада, 1959. – М., 1960.
Смена караула, вок. баллада, 1959. – М., 1960.
Шахта № 3, песня, 1923 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.1.
Крыжановский Б. Пугачёв, симф. картина.
Крылатов Е. Партия Ленина, кантата, 1959.
Салют Гайдару, песня // Нас водила молодость. – М., 1987.
Крымский С. Октябрь и горцы, оратория.
Последний изгнанник, опера, 1975.
Слово о партии, вок. монолог, 1979.
Крюков В. Броненосец «Потёмкин», симф. поэма, 1955.
9 января, симф. поэма, 1931.
Октябрьская кантата, 1947.
Разлом, опера, 1946.
1920 год, симф. поэма, 1930.
Крюков Н. Земля Сибирская, оратория-былина, 1949. – М., 1972.
Ленин в 1918 году, музыка к фильму, 1939.
Мы из Кронштадта, музыка к фильму, 1936. – М., 1936.
Оборона Царицына, музыка к фильму, 1942.
Сорок первый, музыка к фильму, 1956 // *Крюков Н.* Песни из кинофильмов. Гос. Б-ка СССР им. В.И.Ленина.
Куатбаев К. Великий Ленин, песня, 1968 // Балдырган. 1968. № 4.
Кубанова М. Ленин, песня, 1967 // Ленинское знамя (Черкесск) 1968. 21 апр.
Кужамьяров К. Великий Ленин, песня. – Алма-Ата, 1972.
Песня о свободе, симф. поэма, 1954.
Реет красный флаг, увертюра, 1959.
Кузнецов А. Горки Ленинские, песня // Московский колхозник. 1957. № 10.
Зелёный дуб, песня, 1958 // Песни сердца. – Кемерово, 1959.
Кузнецов В. Идут ходоки к Ленину, кантата, 1968. – Л.; М., 1974.
Мальчиш-Кибальчиш, кантата, 1965.
Сосна Ильича, песня, 1964 // Юные ленинцы. – М.; Л., 1966.
Кузнецов И. Зашумите, пущи, песня, 1964 // Песни о Ленине и партии. – Минск, 1966.

Ленин, кантата, 1959. – Л., 1964.
Ленин в делах наших вечно живой, песня, 1963 // *Кузнецов И.* Песни. – Минск, 1964.
Нас приветствует Ленин, песня, 1960 // Песни о Ленине. – Минск, 1960.
Песня о Ленине, 1956 // *Кузнецов И.* Песни. – Минск, 1959.
РВС, музыка к спектаклю.
Солнышко – наш Ленин, песня // Песни о Ленине и партии. – Минск, 1968.

Куксгаузен В. Он видел России судьбу, песня, 1961 // *Куксгаузен В.* Цвети, Сибирь. – Красноярск, 1962.

Кулаев Е. Октябрь, песня // Песня радости (Песни композиторов Осетии). – М., 1962.

Кулешов А. Ленин – наш негасимый маяк, песня, 1962 // Восточно-Сибирская правда. 1963. 19 февр.
О Ленине, песня, 1960 // Там же. 1960. 22 апр.

Кулиев А. Ленин всегда с нами, кантата, 1970.
Ленинское племя, кантата, 1960.

Кулиев Л. Поэма о Ленине, кантата 1954 // Осетинские песни. – Сталинир, 1958.

Кулиев М. Баллада о 26 комиссарах, для голоса и фп., 1962.

Куликов П. Сказ (На темы песен Октябрьской революции), для орк. нар. ин-тов, 1957.
Фантазия на темы песен Гражданской войны, для орк. нар. ин-тов.

Кульдяев О. Ленин с нами, песня, 1960 // *Кульдяев О.* Родина моя. – Челябинск, 1961.
Песня о Ленине, 1958 // Сторона Уральская. – Челябинск, 1960

Кулыгин А. Ленин смотрит на нас, концерт для хора.

Кумысбеков К. Ода Ленину, для солистов, хора, орк., 1962. – Алма-Ата, 1963.

Курбанов А. Ленинская партия, песня, 1961 // О Родине и партии поём. – М., 1962.

Курбанов Т. Симфония № 5 (Хамза), 1976.

Кусс М. Два романса на слова поэтов-революционеров, 1955. – М.,1958.
Огненные годы, вок. цикл, 1958. – М., 1960.
Пять романсов на слова А.Гмырёва, 1952 – М., 1953.
Фантазия на три революционные песни, для орк. нар. ин-тов. – М., 1958.

Кусяков А. Без счастья и воли, кантата, 1973.
Смертный враг, музыка к спектаклю, 1974.

Кутлиев Р. Ленин всегда с нами, хор. цикл.

Кутузов Н. Буйно шумели в дубраве берёзы, песня-легенда, 1956 // Поёт народный хор. – М., 1959.
Красная Пресня, песня // Поёт русский народный хор. – М., 1981. Вып.2.
Сила всенародная, песня, 1962 // Песни радио и кино. – М., 1963. Вып.32.

Куульберг М. Симфония № 2, посв. 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции, 1977.
Симфония № 4, 1982.

Кыдырбекова Б. Ленинский комсомол Казахстана, кантата, 1976.

Кырвер Б. Песня о Ленине, хор, 1948. – Таллин, 1948.
Песня о ленинской теплоте, хор, 1961.

Кязимов О. О 26 бакинских комиссарах, симф. поэма, 1963.
Пути Октября, симф. поэма, 1967.

Лавриненко В. Сердцу близкий образ Ильича, песня, 1966 // Красное знамя. 1969. 16 февр.

Лагидзе Р. Кантата о Ленине, 1967. – Тбилиси, 1969.
Май пришёл, песня. – Тбилиси, 1956.
Песня о Тбилиси, 1958. – Тбилиси, 1965.
Шагает Октябрь, кантата, 1970.

Ладыженский П. Пою о Ленине, кантата, 1970.
Лазарев М. Бей молотом, хор, 1925. – М., 1925.
Боевые песни Запада, сборник обработок.
Зорю бейте, барабаны, песня, 1924. – М., 1927.
Колыбельная, песня, 1925. – М., 1925.
Красноармейская песня // Красноармейские песни. – М., 1925.
Партбилет № 224332. – М., 1925.
Лазарев Э. Клоп, опера, 1963.
Памяти павших борцов за свободу, вок. цикл, 1957. – Кишинёв, 1965.
Революцией призванный, опера, 1970.
Лазаренко А. Дело Ленина живёт, песня, 1959 // Песни украинских советских композиторов. – Киев, 1960.
Живой Ильич, песня, 1958 // Пионерские песни украинских композиторов. – Киев, 1956.
Мы знамя несём Ильича, хор.
Перекопская, песня, 1932.
Песня о Ленине, 1951 // Волны днепровские. – Киев, 1967.
Лаздынь А. Ленинская берёзка, песня, 1968 // Сов. Сахалин. 1969. 19 янв.
Лалинов М. Живёт о Фрунзе слава, песня, 1940 // Песни о Фрунзе. – М.; Л., 1940.
Ленинцы (Ленин будет жить), вок. баллада, 1939.
Разбойник Како, опера, 1937.
Лапинский Н. Завещание, романс, 1943.
Клятва Ильичу, кантата, 1941.
Симфония № 2, посв. Ленину (Юность), 1978.
Ларин А. Дорога честная, кантата.
Кремлёвские ели, кантата, 1961.
Латыпов М. Кара за любовь, опера, 1980.
Ленин, хор // *Латыпов М.* Наша партия. – М., 1963.
Наша партия, хор. цикл, 1962. – М., 1963.
Лаурушас Б. Буревестник, симф. поэма, 1960. – Л., 1962.
Литва о Ленине поёт, кантата, 1969.
Лебедев Г. Учимся у Ленина, хор.
Лебединец А. Красная Армия, песня, 1927.
Красноармейцы, хор, 1930.
Песня о командарме, 1936.
Поэма о Днепрострое, хор, 1932.
Славься, наш великий Ленин, хор, 1968.
Лебединский А. Зори Октября, песня, 1957 // Клуб. 1957. № 8.
Над волжской кручей, песня, 1960 // Театральная жизнь. 1960. № 7.
Сибирская песня о Ленине, 1959 // Смена. 1959. № 7.
Лебединский Л. А ну... (Кавалерийская), песня, 1925 // Красноармейские песни. – М., 1925.
Красноармейская звезда, песня // Красноармейские песни. – М., 1925.
Левашов В. Жить, как Ленин, песня, 1965 // *Левашов В.* Лирические песни. – М., 1967.
Мечта Ильича, песня, 1962 // Легенду мы сделаем былью. – М., 1964.
Над Ульяновском вечер ласковый, песня // *Левашов В.* Солдаты, герои мои. – Гос. б-ка СССР им. В.И.Ленина.
Обработка песен (Ленинский свет, Наша жизнь, как цветок, хороша).
Сюда тропа не зарастёт, песня, 1969.
Леви Н. Конармейская, песня, 1936. – Л., 1936.
Обработка песен (В темной тайге ветер шумит, Эй-е Владимир, Эй-е Ильич).

Чапаевская, песня, 1934 // Антология советской песни. М., 1957. Вып.2

Левин М. Марш ленинского набора, песня, 1924. – М., 1924.

Памяти Ильича, песня, 1924. – М., 1924.

Левина З. Восставшая Венгрия, вок. цикл, 1932.

Дорогое, любимое имя, песня, 1959 // Муз. жизнь. 1960. № 5.

Кавалерийская, песня // Песни Красной: Армии. – М., 1936

Обработка песен (Мы кузнецы, Вы жертвою пали).

Песня о Буревестнике, вок.-хор. поэма (из коллективной оратории Путь Октября), 1926.

Песня о Ленине (сл. народные), 1936. – М., 1936.

Песня о Ленине (сл. Т.Спендиаровой), 1938. – М., 1969.

Песня плотника, 1925. – М., б.г.

Песня про ёлочку, 1965 // Муз. жизнь. 1965. № 7.

Поэма о Ленине, кантата, 1930.

Сибирская ёлочка, песня // Школа хорового пения. – М., 1966. Вып.1.

Левитин Ю. Ветер, песня.

Декабристы, оратория, 1985.

Ленин жив, кантата, 1960. – М., 1967.

Моя Украина, вок. цикл, 1943. – М., 1943.

Отчизна, оратория, 1947. – Л., 1957.

Тихий Дон, музыка к фильму, 1958.

Тихий Дон, симфония, 1984.

Левитова Л. Здравствуй, Октябрь!, хор, 1948.

Октября великий стяг, песня, 1955.

Песня о Ленине (сл. О.Ж.), 1962 // Споём на празднике. – Киев, 1963.

Песня о Ленине (сл. О.Марунич), 1959 // *Левитова Л.* Запеваем песню звонко. – Киев, 1959.

Левицкий А. На моей земле родился Ленин, кантата, 1971.

Фантазия на темы песен К.Богуславского, для орк. нар. ин-тов, 1970.

Чапаев-герой, песня // Боевой запевала. – Киев, 1968. Вып.1.

Левкоев С. Бессмертный образ Ильича, песня, 1959 // Призыв. 1959. 26 апр.

Лейб Н. Баллада о Котовском, хор, 1949.

Живая душа Ильича, хор, 1949.

Леман А. Атланты, оратория, 1966. – М., 1973.

Два хора о В.И.Ленине, 1949.

Кантата о Ленине, 1951.

Ленин, оратория, 1962. – М., 1965.

Лемба А. К 40-летию Октября, симф. поэма, 1957.

Леммик Х. Ленина видел я, хор, 1968 // Сов. музыка. 1969. № 4.

Ленский А. Гроза идёт, хор. триптих, 1969. – М., 1974.

Две розы, балет, 1941. – М.; Л., 1941.

Кантата о Ленине, 1961. – М., 1971.

Ленин вечно живой, песня, 1959 // Мы в коммунизм держим путь. – М., 1960.

Ленин на чужбине, хор.

Обработка песен (Ленин), 1962.

Ода Ленину, кантата, 1968. – М., 1972.

Песня о Ленине, хор, 1959 // *Ленский А.* Хоры. – М., 1961.

1905 год, хор. цикл, 1955 // *Ленский А.* Избранные хоры. – М., 1971.

Яков Шибалок, опера, 1965 // Хоры советских композиторов. – М., 1972. Вып. 4. – Хор станочников.

Леонтович Н. Ледолом, хор, 1919 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1978. Т.1.
Летние тона, хор, 1919.
Обработка песен (Мы кузнецы).
Памяти Ленина, хор, 1979.
Лепик Т. Памяти Ленина, хор, 1979.
Лепин А. Аппассионата, песня, 1966.
Память о Ленине, песня, 1966.
Рассвет, опера, 1950.
Так закалялась сталь, песня // Поёт ансамбль песни и пляски Московского военного округа. – М., 1984.
Лепнурм Х. Великий Октябрь, кантата, 1942.
Либединский Л. Рубанок, вок. плакат, 1921. – М., 1924.
Лимаренко П. Ленин – знамя побед, песня, 1967 // Крымская правда. 1967. 10 сент.
Липатов В. Ленинские огни, песня, 1956 // *Липатов Б.* Избранные песни. – Л., 1958.
Лисин Н. Песня о Ленине, 1957 // Пой, моё Забайкалье! – Чита, 1957.
С Лениным в сердце, песня, 1963 // Забайкальский рабочий. 1963. 21 апр.
Лисовский Л. Приветствие III Коминтерну, хор // Октябрьские песни. – Харьков, 1927.
Революционные композиции на слова пролетарских поэтов.
Листов К. Владимир Ильич Ленин, музыка к спектаклю, 1924.
Волга – берег высокий, песня // *Листов К.* В землянке. – М., 1968.
Восстание, песня, 1918.
Вспомним, товарищи, песня, 1956. – М., 1956.
Гренада, вок.-симф. поэма, 1968 (2-я ред. 1972).
Гренада, песня, 1938. – Л., б.г.
Да здравствуют Советы!, песня, 1918.
Дочь Кубы, опера, 1961.
Карнавал Революции, симф. фантазия, 1922.
Красной Армии, песня, 1919.
Ленин (Песня о Ленине), 1961 // Слава Октябрю, песни. – М., 1963.
Ленин – знамя партии, песня, 1956 // *Листов К.* Ходили мы походами. – М., 1957.
Октябрь, оратория, 1921.
Памяти В.И.Ленина, новелла для хора и орк., 1924.
Перекоп, симф. фантазия, 1931.
Песня кузницы, 1921.
Песня о красном Дундиче, 1939.
Песня о молоте, 1923.
Песня о Фрунзе, 1939 // Песни о Фрунзе. – М.; Л., 1940.
С Революцией в сердце, песня // С Революцией в сердце. – М., 1977.
Симфония (100-летию В.И.Ленина), 1969.
Тачанка, песня, 1937 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.2.
Чапаев, песня, 1937.
Литвинов Г. Баллада о Ленине, для хора, 1959.
Ленина шалаш, песня, 1961 // *Литвинов Г.* Лирические песни. – Киев, 1962.
Литинский Г. Красный шаман, опера, 1967.
Литинский Г., Жирков М. Алый платочек, балет, 1949 (2-я ред. 1968).
Лихтенштейн О. Октябрьская трилогия, вок. цикл, 1967.
Лиците П. Три песни о Ленине, вок. цикл, 1947.
Лицитис Я. Вы возвращаетесь, оратория, 1967.

Лобанов В. Лейтенант Шмидт, оратория, 1969.
Лобачёв Г. Бодрая жизнь, песен. цикл, 1926. – М., 1926.
Боевая ленинская, песня, 1924. – М.; Л., 1924.
Боевой смотр (Первомайская), песня, 1930. – М., 1931.
8-е марта, песен. сюита, обработка напевов О.Ковалёвой, 1928. – М., 1928.
Гордись, пролетарий!, хор, 1924. – М., 1924.
Да здравствует 1-е мая, хор, 1925. – М., 1926.
Далалынь (Христославная), хор, 1923. – М., 1924.
День девятый января, хор, 1925. – М., 1924.
Держи, товарищ, порох сухим, песня, 1926. – М., 1927.
Десять лет (Память о Ленине) // Десять крестьянских песен Октябрю. – М., 1927.
Жив Ильич, хор, 1924. – М., 1924.
Жить в потёмках мы устали, хор, 1925. – М., 1925.
Зачинатели, хор, 1923. – М., 1924.
Здравствуй, май!, хор, 1928. – М., 1929.
Зов мятежный, песня, 1926. – М., 1926.
К годовщине, песня // Бодрая жизнь. – М., 1926.
К Октябрьской революции, хор, 1927. – М., 1927.
Красный марш, для фп. (2-й вариант – для дух. орк), 1922. – М., 1924.
Красный платочек (В Октябре, на баррикадах), песен. цикл, 1927. – М., 1927.
Марш рабфаковцев, песня, 1924. – М., 1924.
Мы победим (Комсомольская), хор, 1926. – М., 1927.
Мы шли, хор, 1924. – М., 1924.
Не забывайте клятвы, хор, 1924. – М., 1924.
Обработка песен (Хотя Байкал чёрный застыл зимою), 1933
Октябрь, хор, 1926. – М., 1926.
Песня динамита, 1925. – М., 1925.
Песня победная, хор, 1924. – М., 1926.
Победителям, марш для фп., 1923. – М., 1924.
Привет вам, сестры коммунаров, хор.
Призыв, хор, 1925. – М., 1926.
Рабочий гимн, песня, 1923. – М., 1925.
Стройтесь в шеренги!, хор, 1925. – М., 1925.
Э-гей, берлинцы!, хор, 1923. – М., 1924.
Лобель С. Во весь голос, симф. поэма, 1968.
Наши зори, кантата, 1954.
Песня о Котовском, 1949.
Симфония № 2 (Памяти Котовского), 1953.
Симфония № 5 (Памяти В.И.Ленина), 1969. – М., 1977.
Симфония № 6.
Лобенко Е. Поэма (К 100-летию со дня рождения В.И.Ленина), для орк., 1970.
Лобковский А. Приветственная увертюра (30-летию Октября), 1948.
Локтев В. Разговор с Лениным, песня, 1965 // Нас миллионы. – М., 1966.
Родная страна, песня, 1959 // Ленин с нами. – М., 1960.
Локшин А. Во весь голос, вок.-симф. поэма, 1968. – М., 1979.
Лондонов П. Две поэмы на темы революционных песен, для орк. нар.ин-тов, 1964.
Луганский Н. Железный поток, опера, 1976.
Жестокость, музыка к спектаклю, 1976.
С Лениным, оратория, 1972.

Лукас Д. Кастусь Калиновский, опера, 1947. – М., 1962. – Ария Калиновского.
Лукин Ф. Бессмертный Ленин, песня // Лукин Ф. Песни и хоры. – М., 1988.
Ветер Октября, песня, 1971.
Дума о Ленине, песня, 1963 // Поёт народный хор. – М., 1964.
Идём дорогой Ильича, песня, 1974.
Ленин, кантата, 1960. – М., 1969.
Песня о Ленине, хор, 1959. – Чебоксары, 1959.
Слава великому Ленину, кантата, 1970.
Лунгул С. Аппассионата, хор, 1970 // Хоры советских композиторов. – М., 1973. Вып.7.
Вечно живой Ильич, вок.-симф. поэма, 1981.
Во имя коммунизма, песня, 1962. – Кишинёв, 1964.
Ленин – мир, жизнь; кантата, 1968 // Антология молдавской советской песни. – Кишинёв, 1968.
Ленин вечно живой, хор. поэма.
Ленин – наше солнце, хор.
Песня о Ленине, кантата, 1980.
Луппов А. Казань, 1977.
Красные джигиты, симф. картина, 1975.
О Ленине, кантата, 1971.
Славься, родная земля, кантата.
Луцкий Е. 10 вариаций на русскую народную песню «Эй, ухнем», для фп., 1951.
Лученок И. Вечен Революции огонь, песня, 1981.
Ленин жив, хор.
Он родился весной, песня, 1960 // Библиотека хормейстера. – М., 1967. Вып. 23.
Революция наша вечная, песен. цикл, 1977. – Минск, 1977.
Старая будённовка, песня, 1971 // Память сердца. – Гос. Б-ка СССР им. В.И.Ленина.
Товарищ Островский, песня, 1976 // Революция наша вечная. – Минск, 1977.
Лушников П. Песня об Ульяновске, 1963 // Ульяновская правда. 1964. 9 мая.
Лысенко М. Кармелюк, симфония, 1976.
Красный Дундич, поэма для дух. орк., 1974.
Львов-Компанеец Д. Дума о Ленине, хор.
Красная Пресня, марш для дух. орк. // Всегда в строю. – М.. 1984. Вып. 2.
Львова Ю. Буревестник, симф. поэма.
Женщинам Коммуны, песня, 1929.
Любан И. Белорусские революционные песни, обработка для голоса и хора, 1938. – Минск, 1938.
Был слесарь Луганский, песня, 1937.
Марш на смерть С.М.Кирова, для орк., 1934.
Песня о дукорских партизанах, 1931.
Пионерская песня о Ленине, 1963 // *Любан И.* Избранные песни. – М., 1963
У портрета Ильича, песня, 1962 // *Любан И.* Избранные песни. – М., 1963.
Любимов А. В эти дни, похоронный марш. – М., 1925.
Походная, песня // Красноармейские песни. – М., 1925.
Проповедь попа Ипата, вок. плакат, 1921. – М.; Пг., 1923.
Христос воскрес, вок. плакат, 1922. – М.; Пг., 1924.
Людкевич С. Батрак, кантата, 1941. – М., 1980.
Вечный революционер, хор.

Довбуш, опера.
Довбуш (Баллада про Довбуша), симф. поэма.
Завещание, кантата, 1934 (2-я ред. 1955) // *Людкевич С.* Кантаты. – Киев, 1978.
Каменяры, симф. поэма, 1926. – Киев, 1965.
Наше море, симф. поэма, 1956. – М., 1960.
Последний бой, кантата.
Прикарпатская симфония, 1952. – Киев, 1969.
Симфониетта (К 25-летию Октябрьской революции), 1942.
Хор подземных кузнецов. – Киев, 1967.

Лядова Л. Баллада о Ленине, для голоса и фп., 1959. – М., 1959.

Лятошинский Б. Завещание, кантата, 1939. – Киев, 1939.
Послание в Сибирь, вок.-симф. монолог, 1951.
Тарас Шевченко, симф. сюита, 1952. – М., 1954.
Торжественная увертюра, 1939. – Киев, 1969.
Щорс (Полководец), опера, 1938. – М.; Л., 1948. – Фрагменты.

Ляшенко Г. Радуга Революции, кантата.
Симфониетта, посв. 50-летию Октября, 1967.
Симфония № 2 (Октябрьская), 1978. – Киев, 1983.

Мависакалян М. Ленин, вок.-симф. поэма, 1970.

Магиденко М. Варина любовь, опера, 1963.
Ветер (Ветер с Невы), опера, 1967 (2-я ред. 1976).
Владимир Ильич Ленин, кантата.
Тараска, опера, 1972. – М., 1985.
Тропою грома, опера, 1959.

Магомаев М. В 1905 году, музыка к спектаклю.
Нэргиз, опера, 1935. – Баку, 1975. – Фрагменты.
Танец освобождённой азербайджанки, для орк., 1932.

Маевский Н. Ленин с нами, песня, 1957 // Сов. Молдавия. 1957. 21 апр.

Мазаев А. В.И.Ленин, вок.-симф. цикл, 1964.
Ленин, симф. поэма, 1941.

Маилян А. Памяти Шевченко, симф. эскизы.
Привет новому миру, вок.-симф. поэма, 1925.
Сафа, опера, 1939.

Майборода Г. Арсенал, опера, 1960. – Киев, 1962
Каменяры, симф. поэма, 1941.
Мавзолей, вок. монолог, 1952. – Киев, 1952.
Тарас Шевченко, опера, 1964. – Киев, 1968.

Майборода П. Гимн Ильичу, песня, 1956 // Правда Украины. 1956. 10 февр.
На опушке у костра искристого // Песни украинских советских композиторов для пионеров и школьников. – Киев, 1953.
Пять ночей и дней, хор, 1966. – Киев, 1966.
Щорсовская, песня.
Элегия (Памяти В.И.Ленина), песня, 1966 // Комсомольская правда. 1966. 27 сент.

Майзель Б. 21 января, симф. поэма, 1949.
Симфония № 4, 1946.

Макаревич Ю. Памятник Ленину, хор.
Песня про Ленина, хор.

Макаров В. Здравица Октябрю, песня // Песни на стихи С.Острового. – М., 1961.

Песня о Ленине, 1948 // Смена. 1949. № 2.

Макаров-Ракитин К. Наш Ленин, романс, 1939. – М.; Л., 1939.

Невеста солдата, опера, 1940.

Макарова Н. Как закалялась сталь, вок.-симф. сюита, 1947. – М., 1968.

Павел Корчагин, сюита, 1967.

Сказ о Ленине, кантата, 1970. – М., 1973.

Макачинас Т. Великому Октябрю, кантата, 1977.

Красный флаг, хор, 1973.

Маков С. Я от радости пою, оратория, 1980.

Маковская Л. Красная площадь, песен. сюита. – М., 1973.

Максимов М. Посвящение Ленину, оратория.

Малаховский Н., Тюлин Ю., Римский-Корсаков Г. Ленин, муз.-лит. монтаж, 1925.

Малдыбаев А. Если б я вышила портрет Ильича, песня // Песни для детей младшего возраста. – М., 1966.

Красные всадники, песня.

Красное знамя, песня, 1929.

Ленин, песня, 1936 // *Малдыбаев А.* Сборник детских песен. – Фрунзе, 1937.

Ленин – наш отец, песен. сборник, 1958. – Фрунзе, 1958.

Ленин людям счастье дал, кантата, 1968.

Мы ленинцы, песня, 1925.

Нарисуй его портрет, песня, 1958 // *Малдыбаев А.* Мой труд – народу моему. – Фрунзе, 1958.

Он – Ленин, вок. поэма, 1969.

Отец Ленин, песня, 1952.

Песня о Ленине, 1961 // *Малдыбаев А.* Песни, – М., 1962.

Пой, народ, о Ленине, кантата, 1963. – М., 1964.

Слушай, мир!, песня, 1933.

Тельман, вок. баллада, 1975.

Эй, в красных платках, песня, 1932.

Малдыбаев А., Фере В. Великие сорок лет (Киргизы – счастливый народ), кантата, 1966.

Ленин, ты дал нам свободу и счастье, кантата, 1965.

Малый П. Боевая Октябрьская, для дух. орк., 1930.

В день рождения Ленина, песня, 1963.

Казнь Степана Разина, для орк. нар. ин-тов, 1945.

Октябрьская песенка, 1939.

Памяти Карла Маркса, песня, 1934.

Песня о Ленине, 1940.

Ткач, песня, 1923.

Мальтер Л. Гимн Октябрю мы поём, кантата, 1958. – М., 1962.

Фантазия на темы песен В.Белого, для дух. орк., 1952.

Малюк И. Песня о Ленине, 1964 // Моя Ухта. – Сыктывкар, 1967.

Малюкова Т. Ленин всегда с нами, кантата, 1969 // Там же.

Ленин – ты дал нам свободу и счастье, кантата, 1965.

Мамедов Н. Комсомол, симф. поэма, 1962.

Думай, баллада. – М., 1988.

Мамонов С. Атакующий класс, поэма для чтецов, солистов и орк., 1980.

Красный вестник, поэма.

Манаев Е. Песня о Чапаеве, 1946.

Манвелян Г. Героическая поэма, оратория, 1978.

Мандакуньян А. Ленин, песня, 1966 // Культ.-просв. работа (Ереван). 1967.

№ 7.
Маневич А. Имя Ленина, хор, 1958 // *Маневич А.* Хоры. – Л., 1959.
Манжигеев С. Красное знамя, увертюра, 1972.
Мансуров А. Памяти Ленина, симф. картина, 1980.
Манукян А. Жить только красною весной, кантата.
Революционные песни, обработка для хора, 1917.
Манукян И. Памяти Ленина, вок. монолог, 1974.
Патетическая кантата на стихи Чаренца, 1982.
Мардарьян Е. Ленин, песня, 1967 // Пионер (Ереван). 1967. № 10.
Маркевич Л. Траурный марш (На смерть Ленина), для фп., 1924. – Минск, 1924.
Марков Н. Ленин жив для людей всей земли, песня, 1962 // Сов. воин. 1963. № 2.
Мартон И. Гимн Октября, кантата, 1977.
Марш коммунистических бригад, песня, 1963.
Раздумья у памятника В.И.Ленину, кантата, 1980.
Мартынов Н. Музыка к фильму «Революцией рожденная», 1978.
Музыка к фильму «Ленин и время», 1980.
Симфония № 3 (Пять фресок), 1969. – Л., 1983.
Три хора на стихи Пушкина // *Мартынов Н.* Хоры. – Л., 1986.
Мартынов Ю. Думы о Ленине, вок. цикл, 1980.
Марутаев М. Героическая Русь, оратория. – М., 1987.
Масленников Л. Ленин на Енисее, песня, 1955 // Енисей. 1968.
Маслов Ф. Борцам Революции, хор.
В честь да во славу (Славица Ленину), кантата, 1959 // С добрым утром, Родина. – М., 1961.
Вок. цикл, посв. 1905 году, 1955.
Поэма о Ленине, хор. – М., 1975.
Приезжал в деревню Ленин, песня, 1954 // Под знаменем Ленина. – М., 1966.
Россия – великая мать Октября, песня, 1957 // Сов. воин. 1957. № 20.
Семнадцатый год, хор. сюита, 1957. М., 1958.
Славица Ленину, хор. – М., 1960.
Массалитинов К. Дума об Ильиче, песня, 1954 // *Массалитинов К.* Воронежские песни. – Воронеж, 1957.
Марш ударных бригад, песня, 1931.
Партия ведёт нас ленинским путём, песня, 1956 // Огонёк. 1956. № 7.
Песня о богучарских партизанах, 1935.
Песня о Дундиче, 1936.
По слову Ленина, песня, 1958 // Культпросвет. работа. 1958.
№ 9.
Погляди ты, сокол, песня, 1960 // Песни радио и кино. – М., 1960. Вып.11.
Родина Ленина, песня, 1965 // *Массалитинов К.* Родина Ленина. – Воронеж, 1966.
Массин Ю. Песня-молния, кантата, 1982.
Мастеница В. Ленин с нами, песня, 1960 // Красное знамя (Сыктывкар). 1960. 13 апр.
Матевосян А. Симфония №1 (100-летию со дня рождения В.К.Ленина), 1970.
Симфония № 3, 1976.
Матвеев М. Баллада о Ленине (Дума Ильича), песня, 1957 // Слава Октябрю. – Л., 1967.
Здесь работал Ленин, песня, 1977 // *Матвеев М.* Рюкзачок. – Л., 1978.
Махмудов М. Симфония № 3 (60-летию образования СССР).
Махмудов Э. Баллада о Ленине, для голоса и фп., 1970.
Я Ленина видел, кантата, 1969. – Баку, 1971.

Мацютин К. Домик в Шушенском, вок. монолог, 1955. – М., 1957.
Ленин, песня (сл. И.Волобуевой), 1970 // *Мацютин К.* Песни о Ленине. – М., 1982.
Ленин, песня (сл. В.Саянова), 1974 // Там же.
Ленин с нами, песня, 1949 // Песни о Ленине. – М., 1950.
Партия, хор, 1973.
Песня о партбилете, 1971.
Песня о Фрунзе, 1950. – М., 1951.
Рассказ о Ленине, для голоса и фп. // *Мацютин К.* Песни о Ленине. – М., 1982.
У ленинского Мавзолея, песня // Там же.
Четыре монолога, вок. цикл, 1972.
Мачавариани А. Клоп, оперетта, 1978.
Мдивани А. Вольность, оратория, 1975.
Оптимистическая трагедия, музыка к спектаклю, 1967.
Шторм, музыка к спектаклю, 1975.
Медыньш Е. Песня новой жизни, кантата, 1948.
Меерович М. Торжественная песнь (30-летию Октября), для орк., 1947.
Трилогия, балет, 1969.
Межак А. Ленинский свет, песня, 1965 // Учительская газета. 1967. 11 февр.
Мейен В. Обработка песен (Траурный день), 1958.
Мейтус Е. Арсенал, музыка к спектаклю, 1956.
Братья Ульяновы, опера, 1966 (2-я ред.1970). – М., 1980.
В степях Украины, музыка к спектаклю, 1939.
Гренада, песня.
Две баллады на слова революционных поэтов, для голоса и фп., 1955. – М., 1960.
Диктатура, музыка к фильму, 1957.
Дорош Молибога, вок.-симф. поэма, 1968.
Ёлочка, романс.
Заря над Двиной (Северные зори), опера, 1952 (2-я ред.1957). – М., 1977.
Клятва (Памяти С.М.Кирова), 1937. – Киев, 1937.
Кобзарю, вок. цикл. – Киев, 1963.
Комсомолец, вок. баллада. – Киев, 1977.
Ленин, хор, 1942.
Ленин с нами, вок. монолог, 1943. – Киев, 1943.
Ленинское слово, вок.-симф. монолог, 1948.
На смерть Ильича, мелодекламация, 1924. – Харьков, 1924.
Набат, вок. баллада, 1955 // Два романса на сл. революционных поэтов, – Киев, 1960.
Особое поручение, музыка к фильму, 1957.
От Сана до Дона, песня-романс. // *Мейтус Ю.* Баллады. – М., 1969.
Паук и муха, хор, 1926. – Харьков, 1926.
Песня о Чапаеве, песня, 1938. – М., 1938.
Портрет Ильича, романс.
Прибой, вок. баллада, 1955 // Два романса на сл. революционных поэтов. – Киев, 1960.
Про Довбуша, обработка украинской народной песни, 1932. – Киев, 1932.
Сюита № 2 (На Днепрострое), для орк., 1929. – М., 1935.
Сюита № 4 (25-летию Великого Октября), для орк., 1942.

Твои ряды сплотил великий Ленин, песня // *Мейтус Ю.* Две оды Партии. – Киев, 1960.
У Мавзолея, романс.
Удары коммунара, вок. плакат, 1927. – Харьков, 1927.
Ялинка, романс, 1948.
Мейтус Ю., Рыбальченко В., Тиц М. Перекоп, опера, 1938.
Медиков А. 26 бакинских комиссаров, музыка к фильму, 1966.
Интернационал, музыка к фильму.
Симфония № 4 (посв. Октябрю). – М., 1979.
Меликян Г. Неистовые толпы, вок.-симф. поэма, 1970.
Меликян Р. Красноармейские песни, сборник, 1930. – М., 1930.
Обработка песен (Вы жертвою пали, Интернационал).
Песни новых дней, сборник.
Пионерские песни, сборник, 1929. – Ереван, 1929.
Мелких Д. Первомайская баллада, для хора, 1934.
По Владимирке, симф. поэма, 1934.
Улица главная, вок.-симф. поэма, 1932.
Мельник Я. Он над Волгой рос, песня, 1962 // Сов. шахтер. 1962. № 4.
Песня о Ленине, 1963 // Сов. Россия. 1963. 21 апр.
Мельниченко М. Родной Ленин, песня, 1963 // С именем Ленина. – Киев, 1965.
Мендыгалиев Н. Ленинское племя, вок. поэма.
Степной комиссар, кантата, 1970. – Алма-Ата, 1977.
Менцер Н. Первый Ревком Чукотки, сюита, 1974.
Сергей Лазо, кантата-реквием.
Мепурнов Г. Героическая поэма, для орк. (вариант – для фп), 1933. – М., 1934.
Мервольф Р. Гимн свободной России, для голоса и фп. – Пг., 1917.
Мировой Перекоп, вок. плакат, 1928 // Эстрада к X годовщине Октября. – Л., б.г.
Рабочие слова, вок. плакат, 1928 // Там же.
Меремкулов О. Весна Ильича, вок. цикл, 1969.
Мессман В. Два мира, симф. поэма, 1920.
1917 год, симф. картина, 1919.
Элегия-марш (Пямяти Нариманова), для орк., 1925.
Юбилейный марш (Амангельды), для орк., 1946.
Месснер Е. Песня о Ленине, 1931. – М., 1931.
Металлиди Ж. Баллада о красном коне, для дух. орк., 1982.
Вок. цикл на сл. В.Маяковского, 1962.
Песни большого пути, вок. цикл., 1958.
Милка Е. Ленин, песня-гимн, 1980.
Миллиореси Е. Песня Таманской дивизии // Песни Красной Армии. – М., 1936.
Милов В. Октябрьская поэма, кантата, 1967.
Миловский С. У памятника Ленину, кантата, 1958.
Милорава Ш. Ода Ленину, песня, 1977.
Мильман М. Любимой Отчизне, песня, 1959 // Ленин с нами. – М., 1960.
Негасимый свет, кантата, 1983.
Страницы великой жизни, кантата, 1965.
Мильнер М. Новый путь, опера, 1933.
Милютин Ю. «Аврора», песня, 1957. – М., 1959.
Гибель Чапаева, песня, 1936. – М., 1936.

Дальневосточная, песня, 1939 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып. 2.
Марш ленинского набора, песня, 1924. – М., 1924
Так будет, песня. – М., 1925
Минин А. Кантата о Ленине, 1961 // Сов. Сахалин. 1961. 23 апр.
Минков М. За Советскую власть, песня, 1974.
Коммунисты, вперёд!, песня, 1970 // Песни радио и кино. – М., 1970.
Лонжюмо (Кантата о Ленине), 1969.
Молодость, песня.
Пой, Революции труба, песня, 1971 // Песни радио и кино. – М., 1971.
Миргородский А. Владимир Ильич Ленин, вок.-симф. поэма, 1973.
Мирзаян М. Ленину, баллада для голоса и фп., 1955. – Ереван, 1956.
Мирзоян Г. Сбор пионеров, для фп., 1924.
Мирианашвили А. Союз сердец, песен. цикл, 1977.
100 песен о В.И.Ленине, сборник, 1934 – 1970.
Что такое комсомол, песен. цикл, 1978.
Миронов Б. Ленин в Севастополе, песня, 1965 // Слава Севастополя. 1965. 21апр.
Митин Н. Мальчиш-Кибальчиш, песня.
Митин С. Военный марш, для дух. орк., 1918.
Героической РККА, марш для дух. орк., 1933.
Митюшин А. В день рождения Ленина, песня, 1959 // Наша весна. – Л., 1960.
В тот день родился Ленин, песня , 1960.
Вечер в Разливе, романс, 1960.
Единение – сила, песня , 1919.
Кантата памяти Карла Маркса, 1921.
Ленинское знамя, песня, 1958 // Радуга. – Л., 1960.
Песня Коммуны, 1919. – М., 1924.
У шалаша Ленина, песня, 1960.
Часовой Ильича, песня, 1959. – Л., 1960.
Михайлов А. Ленинским светом, кантата, 1966.
Посвящение Ленину, кантата, 1972. – Чебоксары, 1973.
Михайлов Д. Эпоха Ленина, оратория, 1975.
Михайловский И. Песня о Ленине, 1960 // Коммунар (Тула). 1960. 22 апр.
Мишуков Н. Песня о Ленине, 1962. – Петрозаводск, 1962.
Мкртычян Н. Песня о Ленине, 1970.
Мнацаканян А. Музыка к фильму «Смольный, кабинет Ленина», 1980.
Памяти Камо, симф.поэма, 1960.
Мокроусов Б. Мать, музыка к радиоспектаклю.
Песня неуловимых мстителей.
Чапай, опера, 1940 (окончат, ред. 1961). – М., 1964.
Широка ты, родная Россия, песня // Этапы большого пути. – М., 1966. Вып.2.
Шли бурлаки, песня, 1967 // Октябрьские зори над нами. – М., 1967.
Молдобасанов К. Отец наш Ленин, песня // Звёздочка. – М., 1966. Вып.2.
Песня о Ленине.
У портрета, песня // Звёздочка. – М., 1966. Вып. 2.
Молов В. Весной родился Ленин, песен. цикл, 1969.
Внучата Ильича, песен. цикл.
Поэма, посв. Ленину и 60-летию Октября.
Молчанов Е. Ленин с нами, песня, 1960 // Шагает пионерия. – Киев, 1961.
Молчанов К. Баллада о Советском знамени, 1976 // Ленинский век. – М., 1981.

Заря, опера. 1954. – М., 1959.
Комиссары, песня // Октябрьские зори над нами. – М., 1967.
Три толстяка, музыка к спектаклю, 1961.
Моралёв О. В канун века, кантата, 1969.
Вечность, кантата, 1970.
Кантата о Ленине, 1955.
Октябрьская ночь, симф. поэма, 1980.
Симфония № 2 (Сибирское сказание), 1971.
Фантазия на народную песню о Степане Разине, для солиста и орк. нар.ин-тов.
Эй, ухнем, фантазия, для 2-х фп.
Моригеровский П. Выстрел, музыка к спектаклю, 1930.
Гибель эскадры, музыка к спектаклю, 1936.
Морозов И. Праздник Октября, симф. пролог, 1942.
Мосейкин П. Он с нами, песня, 1960 // Песни о Ленине. – Ульяновск, 1961.
Мосолов А. Двадцать четвёртый год, баллада для голоса и фп., 1925. – М., 1930.
Кантата о Ленине, 1948.
Люди к Ленину идут, песенно-хор. сюита, 1964. – М., 1968.
М.И.Калинин, оратория, 1940.
Народная оратория о Котовском, 1970.
Поморская песня о Ленине // Мосолов А. Избранные песни. – М., 1968.
Торжественная ода к 30-летию Октября, кантата, 1947. – М.; Л., 1947.
Шесть поэм о Ленине, для хора, 1962.
Мостовой П. Его заветы, хор, 1925.
Музафаров М. Обработка песен (По твоим заветам, Ленин, Эй, друзья, вперед смелее!), 1950.
Песня о Ленине, 1951 // Сборник песен композиторов Татарии. – Казань, 1952.
Муллоджанов М. Знамя Ленина, хор // Знамя Ленина. – М., 1966.
Мулюков Б. Гений веков – Ленин, кантата, 1962.
Казань, оратория, 1976.
Кара за любовь, опера, 1981.
Комендант Бугульмы, опера.
Праздничная увертюра, 1957.
У памятника Ленину, кантата.
Ульянов-Ленин в Казани, кантата, 1957.
Черноликие, опера.
Муляр А. Гимн Октябрю, песня, 1962 // *Муляр А.* Песни. – Кишинёв, 1968.
Ода Ленину, песня, 1961 // Там же.
Поэма о партии Ленина, хор.
Советуясь с Лениным, вок. баллада.
Татарбунары, симф. поэма, 1974.
Муравлев А. Коммунисты, кантата, 1963. – М., 1963.
Мурадели В. Великая дружба, опера, 1947. – М., 1961.
Волжская песня о Ленине.
Есть у Революции начало, песня, 1967 // Боевые спутники мои. – М., 1976.
Здравствуй, будущее, песня, 1961 // Слава Октябрю! – М., 1962.
Комсомольцы, песня // *Мурадели В.* Россия – родина моя. – М., 1961.
Красная Пресня, песня // Репертуар молодежного мужского хора. – М., 1981. Вып. 2.
Ленин в Шушенском, песня, 1969. – М., 1969.

Ленин вечно светит нам, песня, 1958 // *Мурадели В.* Избранные песни. – М., 1959.
Ленин с нами (С нами Ленин), песня, 1960. – М., 1960.
Маршал Будённый, песня, 1938. – М., 1938.
Мы любим Родину, песня, 1960 // Репертуарный сборник. – М., 1960. Вып. 2.
Несём мы гордо ленинское знамя, песня // *Мурадели В.* Россия – родина моя. – М., 1961.
Октябрь, опера, 1962. – М., 1967.
Ответ на послание Пушкина, хор, 1950.
Партия – наш рулевой, песня, 1952 // Антология советской песни. – М., 1958. Вып. 4.
Песня красных джигитов, 1959 // *Мурадели В.* Россия – родина моя. – М., 1961.
Песня о Ленине, 1954 // Муз. жизнь. 1970. № 7.
Путь Октября, песня, 1966 // Новые песни московских композиторов. – М., 1968.
Светит Ленина звезда, песня, 1938.
Симфония № 1 (Памяти Кирова), 1938. – М.; Л., 1940.
Слава партии Ленина, песня, 1964 // Новые песни. – М., 1965.
Сын великой партии, песня, 1968 // Мы молодая гвардия. – М., 1968.
Шалаш в Разливе, хор, 1969 // Сов. музыка. 1969. № 6.

Мурзабаев А. Я видел Ленина, хор, 1972.

Муров А. Бессонница века, оратория, 1966. – М., 1973.
Голоса Революции, декламатория. 1970.
Десятые годы, вок. цикл, 1975.
Ленин в Шушенском, симф. поэма, 1969.

Муртазин Р. Азат, опера, 1948.
Ленин живёт, кантата, 1955. – Уфа, 1956.
Симфония № 1, 1958.
Симфония № 3 (посв. 100-летию со дня рождения Ленина), 1969.

Мусаев У. Бессмертие, опера, 1974.

Мустафаев Р. Ода Ленину, кантата, 1962. – Баку, 1962.
Октябрь, оратория, 1967. – М., 1973.
Тарас Шевченко, кантата, 1964.

Мухамеджанов С. Буря, симфония, 1968. – М., 1971.
Голос веков, оратория, 1960. – М., 1962.
Кантата о Ленине, 1964.
Поэма о Ленине, кантата, 1962. – Алма-Ата, 1967.

Мухамедов А. Шёлковое сюзане (Песня о Ленине), 1960. – Ташкент, 1960.

Мухамедова Х. Обработка песен (Ленин).

Мухатов В. Голос Востока, песня.
Дума о Ленине, кантата, 1956. – М., 1958.
Конец кровавого водораздела, опера, 1967. – М., 1974.
Ленин и партия моя, кантата, 1981. – Ашхабад, 1957.
Моя Родина, симф. поэма, 1951. – М., 1974.
Песня о Ленине, 1970.

Мухатов Н. Дорогой Ленина, кантата, 1980.
Дорогой мира, песня // Моя отчизна. – М., 1972.

Мушель Г. Сюита на темы Хамзы, для орк., 1950.

Мушкин Э. Учил нас Ленин, песня, 1959 // Красное знамя (Харьков). 1959.

18 апр.
Мшвелидзе Ш. Векам в предание, оратория, 1970.
Симфония № 4, 1968 (50-летию Октябрьской революции). – Тбилиси, 1977.
Мысливец М. Ильич идёт по Украине, песня, 1968 // Утро. 1968. № 7.
Мяги Э. Буревестник, кантата, 1957.
Песня о Ленине, 1950.
Мясков К. Баллады о Ленине, кантата, 1969.
Песня о Ленине (сл. Г.Савкина), 1960. – Киев, 1961.
Песня о Ленине (сл. В.Шкоды), 1964 // Песни о Ленине. – Киев, 1965.
Мясковский Н. Киров с нами, кантата, 1942. – М., 1944.
Кремль ночью, кантата, 1947. – М., 1968.
Ленинская, песня, 1932. – М., 1933.
Наливались тополи, песня, 1932. – М., 1936.
Партизанская комсомольская, песня, 1934.
Песня о Карле Марксе, 1932. – М., 1933.
Симфония № 5, 1918. – М., 1966.
Симфония № 6, 1923 (2-я ред. 1947). – М., 1964.
Симфония № 8, 1925. – Вена; Лейпциг, б. г.
Симфония № 12, 1932. – М., 1938.
Симфония № 18, 1937. – М., 1961.
Симфония № 19, для дух. орк., 1939. – М., 1959.

Наговицин В. Наш Ленин, романс, 1961 // Музыкальный альманах, № 7. – Л., 1962.
Надеждин Б. Памяти В.И.Ленина, поэма для орк. нар. ин-тов, 1939.
Песни Хамзы, обработка, для орк. нар. ин-тов, 1942.
Наденeнко Ф. Двадцать седьмое января, романс. – Харьков, 1925.
Ленин жив, романс, 1959 // Наденeнко Ф. Избранные романсы. – Киев, 1960.
На смерть вождя. – Киев, 1932.
Обработка песен (Ленин нам заветы дал).
Оды Ленину, для хора, 1952.
С нами Ленин, хор. – Харьков, 1925.
Надиров И. Песня ашуга о Ленине, для влч. и фп., 1933. – М., 1936.
Найсоо У. Ленинское знамя, песня, 1967.
Найхович-Ломакина Ф. Баллада о Ленине, для голоса и фп., 1951.
Налбантов Э. О Ленине, ода для солиста, хора и орк., 1978.
Октябрь, хор, 1958.
Песня о Ленине, хор, 1971.
Сюита (100-летию В.И.Ленина), для чтеца, солиста, хора и орк., 1970.
Напреев Б. С именем Ленина, кантата, 1970.
Юность в огне, кантата, 1970.
Нариманидзе Н. Обработка песен (Песнь о Ленине пой, народ!).
Песня о Ленине, кантата, 1960. – М., 1960.
Песня о Фрунзе, 1940.
Серго Орджоникидзе, песня, 1942.
Насидзе С. Песня о Ленине.
Насимов М. Ленинцы, вперед!, песня, 1941.
Октябрь, вок.-симф. поэма, 1968.
Родина Ленина, песня, 1968.
Насирбеков М. Герои Октября, вок. баллада, 1935.

24 песни для детей, сборник, 1932.
Октябрь, вок. поэма, 1972.
Наско М. Живёт меж нами Ленин, песня, 1954 // Работница и селянка. 1954. № 1.
Ленин – наше солнце, песня, 1967 // Берёзка. 1967. № 9.
Песня о Ленине, 1966 // Песни. – Минск, 1967.
Нахабин В. Данко, симф. поэма, 1946 (2-я ред.1966). – Киев, 1955.
Данко, балет, 1948.
Картины моей Родины, симф. сюита, 1952. – Киев, 1980.
Памяти В.И.Ленина, симф. поэма, 1929.
Симфония № 3 (Первомайская), 1960.
Небольсин В. Героическое действо (К 10-летию Октября), для орк., 1927.
Невитов М. Два хора, 1920.
Октябрь, кантата, 1925.
От Февраля к Октябрю, кантата, 1924.
Памяти Фрунзе, увертюра, 1940.
Первомайская песнь, кантата, 1926.
1917, симф. поэма, 1937.
Негруца О. О Ленине и Партии, песня-гимн, 1970.
Неймарк И. Двенадцать, оратория, 1962.
Земля молодости, симфония-кантата, 1948 (2-я ред. 1954).
Ленин жив, кантата, 1948. – М., 1963.
О Ленине (Песня о Ленине), хор, 1946. – М., 1947.
Песня парижских коммунаров, 1931. – М., 1932.
Песня о Днепрострое, 1932. – М., 1932.
Симфония № 1 (Памяти Т.Шевченко), 1952.
Товарищи, мы станем братья!, вок.-симф. монолог, 1962.
Некрасов А. Государству Ленина – хвала!, кантата, 1978.
Нерсесов Б. Данко, балет, 1962.
Эй, ухнем!, обработка для хора и орк., 1960.
Нестеров А. Буревестник, симф. поэма-фантазия, 1952 (2-я ред. 1968). – М., 1976.
Красные зори, кантата, 1984.
Ленин, хор, 1958 // Детские хоры. – М., 1959.
Любовь Яровая, музыка к спектаклю, 1965.
Немеркнущий огонь, кантата, 1967.
Симфония № 2, 1963.
Неустроев А. Нам Ленин руки положил на плечи, песня, 1965 // Знамя труда. 1965. 26 дек.
Нечаев Б. Иван Болотников, опера, 1930 (2-я ред. 1937).
Труд, кантата, 1931.
Низовка А. Песня о Ленине, 1960 // Сталинградская правда. 1960. 17 апр.
Николаев А. Любовь Яровая, музыка к спектаклю.
Октябрьский марш, кантата, 1957.
Песнь о гибели казачьего войска, оратория, 1973.
Разгром, опера, 1974.
Николаев Л. Гимн Октябрю, для голоса и фп., 1937. – Л., 1937.
Николаев М. Прощай, Ильич!, траурный марш для дух. орк., 1924. – Симферополь, 1926.
Николаевский М. Советский часовой, вок. плакат, 1922. – Б.м., 1928.
Никольская О. Гимн Родине, хор, 1972.
Двадцать шесть, песня, 1971 // *Никольская О.* Слава Советской Отчизне. – Баку, 1973.
Партии нашей слава, хор, 1969.
Никольский А. Гимн Октябрю, для хора, 1923. – М., 1925.

Нисс С. Баллада о медали Ильича, для голоса и орк., 1971.
Куба – песня прекрасная, песня, 1962.
«Правду» читает Ленин, песня, 1963 // Муз. жизнь. 1963. № 22.
Старый дружинник по Пресне идет, песня, 1957.
Ниязи Н. В двадцатом году, опера-кантата, 1940.
В 1905 году, музыка к спектаклю.
Новакаускас И. Великий Октябрь, симф. поэма, 1974.
Четыре коммунара, симф. поэма, 1960.
Новик Н. Красные знамёна, кантата, 1967.
Я вижу Ленина, песен. цикл, 1971.
Новиков Анат. Баллада о русских мальчишках, песня, 1962 // *Новиков А.* Песни. – М., 1980. Т.1.
Весенняя первомайская, песня, 1936. – М., 1936.
Гимн Ленину, песня, 1959. – М., 1970.
Джон Рид идёт по Петрограду, песня, 1966. – М., 1967.
Есть такая партия, песня, 1952 // *Новиков А.* Избранные песни. – М., 1959.
Застава Ильича, песня, 1947 // *Новиков А.* Песни о Москве. – М., 1980.
Когда я думаю о Ленине, песня, 1969 // *Новиков А.* Песни о Ленине. – М., 1977.
Ленин, песня, 1961 // Эх, дороги. – М., 1962.
Ленин в нас, песня, 1961 // *Новиков А.* Ленина помнит земля. – М., 1970.
Ленин – наше знамя, 1957 // Песни советских композиторов к 40-летию Советской Армии. – М., 1957.
Ленин с нами, песня, 1963 // Песни радио и кино. – М., 1964, Вып. 48.
Ленина помнит земля, песня, 1968 // *Новиков А.* Ленина помнит земля. – М., 1970.
Люди любят Ленина, песня, 1969 // Поёт московский хор учителей. – М., 1980.
Марш коммунистических бригад, песня, 1958 // *Новиков А.* Крылатая юность. – М., 1963.
Марш коммунистов, песня, 1956 // Песни советских композиторов. – М., 1957.
Марш Ленинского комсомола, песня, 1962 // *Новиков А.* Крылатая юность. – М., 1963.
Над Шушей сосны вековые, песня. – М., 1977.
Октябрьская звезда, песня, 1942.
Отчизна свободы, песня // Произведения для женского и смешанного хора. – М., 1971.
Отъезд партизан, песня, 1936. – М., 1969.
Партия Ленина, песня, 1961 // Эстрада. – М., 1962. Вып. 3.
Песня о Котовском, 1934 // Песни Красной Армии. – М., 1936.
Песня о Ленине (сл. А.Пришельца), 1960 // Хоры советских композиторов. – М., 1960. Вып. 2.
Песня о Ленине (сл. Л.Ошанина), 1950. – Киев, 1952.
Песня о Чапаеве, 1936 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып.2.
Песня про Будённого, 1938.
Ровесники Октября, песен. цикл, 1942.
Родина – Ленин – партия, песня, 1961 // Партию славит народ. – М., 1961.
Семнадцатый год, песня, 1967 // *Новиков А.* Новые песни. – М., 1968.
Солнце поколений, песня, 1959 // *Новиков А.* Ленина помнит земля. – М., 1970.

У Кремлевской стены, песня, 1946. – М.; Л., 1946.
У Мавзолея, песня, 1963 // *Новиков А.* Ленина помнит земля. – М., 1970.
Ульяновск – город над рекой, песня, 1968 // *Новиков А.* Ленина помнит земля. – М., 1970.
Новиков Андрей. Озарённая ленинским светом, сюита песен.
Новиков Б. Он жив и сегодня, песня, 1965 // Репертуарный сборник. – Барнаул, 1967.
Новосёлова Л. Главная улица, вок. поэма, 1970.
Ногайлиев М. Песня о Ленине, 1964 // Мелодии гор. – Ставрополь, 1966.
Ноздрунов Б. Ленин с нами, песня, 1963 // Орловская правда. 1963. 21 апр.
Носов Г. Баллада о коммунарах, песня, 1962. – Л., 1962.
Баллада о Ленине, хор, 1947. – Л., 1948.
Гимн Ленину, хор, 1937. – М.; Л., 1938.
Дорогое имя, песня, 1969 // Песни радио и кино. – М., 1969. Вып.123.
Дума о Ленине, песня, 1956 // *Носов Г.* Избранные песни. – Л., 1962.
Железный поток, симф. поэма, 1935.
Коммунисты, вперёд!, песня, 1955. – Л., 1956.
Ленина имя с нами всегда, песня, 1962. – Л., 1962.
Песня о Щорсе, 1937.
Праздничная увертюра (К 20-летию Октябрьской революции), для орк. нар. ин-тов, 1937.
Славься, Отчизна!, песня, 1959 // *Носов Г.* Избранные песни. – Л., 1962.
Носырев М. Донская вольница, балет, 1976.
Нурыев Д. Пламенные сердца, опера, 1974.
Свет Октября, хор // Славься, Отечество наше свободное. – М., 1982.
Нурымов Ч. Гибель Суховея, балет, 1967.
Пламя Октября, симф. поэма, 1979. – М., 1985.
Нухов Б. Пробуждение, увертюра-фантазия, 1980.
Революционная симфония.
Няга Г. Аурора, оратория, 1970.
Данко, симф. поэма, 1967.
Песня о Ленине, 1967.
Симфония № 2, 1965. – М., 1972.
Няга Ш. Баллада о котовцах, песня, 1949.
Октябрь, песня.
Юбилейная кантата (25-летию МССР), 1949.

Объедов Ю. Карельская руна о Ленине, для голоса и орк., 1972.
Овезов Д. Коммунист, кантата, посв. В.И.Ленину.
Ленин, оратория, 1960 (2-я ред. 1964) // Под знаменем Ленина. – М., 1966.
Ленин, песня, 1959 // Партию славит народ. – М., 1960. Вып. 2
С именем Ленина, кантата, 1961.
Цветы сорока вёсен, хор // Цвети, Туркмения! – М., 1966.
Овчаренко В. Памяти Ленина, марш для дух. орк., 1926. – Харьков, 1928.
Овчинников Е. Баллада о Марсовом поле, песня, 1960. – Л., 1960.
Внуки солдат Октября, песня, 1957 // Искорка. 1957. № 5
Дорогой Ленина, хор, 1963.
Марш народовольцев Суоми, для голоса и фп., 1939.
1-е мая, мелодекламация, 1921.
Поёт народ про Ленина родного, песня, 1956 // Песни о Ленине. – Л., 1958.
Прорыв культфронта, музыка к спектаклю, 1931.

Улыбка Ильича, песня, 1959 // Песни советских композиторов. – Л., 1960. Вып.2.

Оганесян Э. Коммунистической партии, кантата, 1952.

Последний подвиг Камо, музыка к фильму.

Слава партии Ленина, кантата, 1977.

Чрезвычайное поручение, музыка к фильму, 1965.

Оганян А. Ленин, кантата, 1968. – Ереван, 1968.

Огонбаев А. Памяти Ленина, песня.

Песня о Ленине.

Огородник Э. Он с нами, песня, 1968 // Берёзка. 1968. № 8.

Одинаев А. Ленин на Памире, симф. поэма, 1965.

Озолинь Я. Гимн рабочих, песня.

На баррикады, песня. – Пг., б.г.

Песня кузнецов.

Рабочий дворец, песня. – Пг., б.г.

Улица Ленина, песня, // Твои мы дети, мать-Отчизна. – Л., 1968.

Ойт К. Старая мелодия, песня.

Оловников В. Октябрьский гимн, для хора и орк., 1971.

Песня о Ленине // Песни о Ленине и партии. – Минск, 1968.

Оранский В. Бронепоезд 14-69, опера.

Вокальный цикл на сл. Маяковского, 1926.

Восстание, кантата, 1922.

Овечий источник, музыка к спектаклю, 1935.

Три толстяка, балет, 1935.

Оре Р. Тайна болотистого луга, симф. поэма, 1957.

Орлов С. 10-й Октябрь, симф. поэма, 1927.

К 20-летию Октябрьской революции, симф. поэма, 1937.

К 15-летию Октябрьской революции, симф. поэма, 1932.

Кузнецы, вок. баллада, 1921. – М., 1924.

Набат, вок. баллада, 1923. – М., 1924.

Обработка песен (Варшавянка, Вы жертвою пали, Красное знамя, Марсельеза, Смело, товарищи, в ногу).

Песня свободы, для хора и орк., 1919.

Орлов-Шузьм А. Весною родился Ленин, песня, 1974.

Возвращение Ленина из ссылки, хор, 1972.

Дар Октябрю, кантата, 1980.

20 лет Чувашии, кантата, 1939.

Звездный путь, опера, 1955.

Клич Ильича, хор, 1974.

Песня о Ленине.

Слава Ленину, песня, 1960 // Советской державе славу поём. – Чебоксары, 1967.

СССР, хор. сюита, 1972.

Торжественный марш (1-е мая), для 2-х фп., 1945.

Основиков А. Песня об Ульяновске // Хоры советских композиторов. – М., 1988. Вып. 17.

Фантазия на темы песен о Великом Октябре, для дух. орк. // Репертуарный сборник для дух. орк. – М., 1984. Вып. 11.

Осетрова-Яковлева Н. День рождения Ленина, песня, 1977 // *Осетрова-Яковлева Н.* С добрым утром. – Л., 1979.

Ленин в сердце народа, кантата, 1961. – Л., 1961.

Мужество, сюита для солиста и фп., 1984.

Незабываемое, поэма для симф. орк., 1977.
О любви, ода для баса и фп., 1968. – Л., 1970.
Октябрь, кантата, 1957. – Л., 1959.
Песня о Ленине (В сердце народа – Ленин), 1960. – Л., 1961.
Османов Н. У памятника Ленину, песня, 1965 // Песни гор. – Нальчик, 1966.
Осмонов С. Образ Ильича, сборник песен. – Фрунзе, 1987.
Песня волгарей о родном Ильиче // В добрый путь. – М., 1980.
Осокин М. Симфония № 3, 1947.
Сказ о Дзержинском, кантата, 1977.
Островский А. Все мы любим Ленина, песня, 1961 // Весёлые путешественники. – М., 1968.
Дорогое имя, песня // Муз. жизнь. 1965. № 7.
За счастье России, песня, 1967 // Вечно живой. – М., 1969.
Красная гвоздика, песня, 1965 // Праздник в школе. – М., 1968. Вып. 2.
Ленинские внуки, песня, 1964 // Песни о Ленине для школьного хора. – М., 1969.
Сияют ленинские звёзды, песня, 1967 // Страна Пионерия. – М., 1987.
Товарищ Куба, песня, 1962. – М., 1961.
Читаю Ленина, песня, 1965. – М., 1966.
Отаров О. Ленин – знамя нашей жизни, песня.
Отказов О., Фиртич Г. Клоп, балет, 1962.
Отса Х. Заря новых дней, кантата, 1967.
Охомуш С. Песня о Ленине, 1961 // Песни ивановских композиторов. – Иваново, 1962.
Оя Э. Победа Октября, кантата.

Павлов В. Московский тракт, вок.-симф.поэма, 1967.
Павлов Ф. Вперед, Красная Чувашия!, марш для дух. орк., 1927.
Вперёд под Красным знаменем, песня.
Песня бедняков, 1918.
Пайкин Г. Обработка песен (Песня о Ленине), 1963.
Пак Ендин. Ильичёво сиянье кругом, песня, 1960 // *Пак Ендин.* Корейские песни. – Ташкент, 1961.
Песня о Ленине, 1958 // Корейские и китайские песни. – Ташкент, 1960.
Советский паспорт, вок.-симф. поэма.
Пакальнис Ю. Невеста, балет, 1943.
Пакетурас В. Ленин всегда живой, песня // Ленин всегда живой. – Вильнюс, 1970.
Палантай И. Марийскому съезду Советов, кантата.
Пионерские песни, сборник, 1925. – М., 1934.
Палиашвили З. Торжественная кантата (К 10-летию Октябрьской революции), 1927.
Палиашвили Л. Ленин, кантата, 1933.
Марш Октября (Октябрьский марш), хор. – Тбилиси, 1959.
Палтанавичюс П. Баллада об Октябре, для хора, 1972.
К счастью, к свободе и миру, песня // Ленин всегда живой. – Вильнюс, 1970.
Не потушить крылатое пламя Революции, кантата, 1970.
Пальчун В. Двенадцать, оратория, 1980.
Поэма о Революции для солиста, хора и орк. 1972.
Папков И. Фантазия на темы революционных песен, для 2-х баянов, 1959.
Парсаданян Б. Симфония № 1 (Памяти 26 бакинских комиссаров), 1958. – М., 1969.
Соль, опера, 1971.
Парусинов А. Октябрь, хор, 1925. – М., 1928.

Парцхаладзе М. Ленин – знамя всех побед, песня, 1960. – М., 1964.
Мавзолей, песня, 1962 // Утро Родины. – М., 1964.
Первомай, песня // Песенник октябрёнка. – М., 1988.
Пасхалов В. Кремль (Красный Кремль), романс, 1923. – М., 1925.
Пахмутова А. Гайдар шагает впереди, песня (из цикла Красные следопыты), 1962 // *Пахмутова А.* Звездопад. Песни для детей. – М., 1972.
И вновь продолжается бой, песня, 1974 // Песни радио и кино, М., 1974. № 197.
Ильич прощается с Москвой, песня, 1970.
Красные следопыты, 1962, кантата. – М., 1963.
Куба – любовь моя!, песня, 1962 // *Пахмутова А.* Песни тревожной молодости. – М., 1963.
Ленин в сердце у нас, песен. сюита, 1957. – М., 1960.
Мальчиш-Кибальчиш, песня, 1965 // *Пахмутова А.* Звездопад. Песни для детей. – М., 1972.
Октябрь 17-го года, песня, 1967. – М., 1987.
Отчизна, песен. цикл, 1978. – М., 1979.
Песни о Ленине, цикл, 1970.
Песня о тревожной молодости, 1958 // *Пахмутова А*. Песни. – М., 1984.
По ту сторону, музыка к фильму, 1958. – Киев, 1958.
Семья Ульяновых, музыка к фильму, 1957.
Пахомов Н. Обработка песен (Песня о Ленине), 1961.
Пащенко А. Ворошиловцы, хор, 1935. – Л., 1935.
20 песен труда и свободы, 1924.
25 лет, кантата, 1942.
За власть Советов, симф. поэма, 1957.
Ленин, оратория, 1940 (2-я ред. 1960). – М., 1971.
Негритянские песни протеста, обработка для хора, 1968.
Обработка песен (Дубинушка).
Орлиный бунт, опера, 1925. – Л., 1925.
Освобождённый Прометей, оратория, 1931.
Песни политкаторжан, обработка для хора, 1937.
Симфония № 3 (Героическая), 1924 (2-я ред. 1960).
Симфония № 5, 1929. – Л., 1958.
Симфония № 6 (Траурно-трумфальная), 1932.
Симфония № 9, 1958.
Симфония № 12 (Героико-триумфальная), 1966.
Сказ об Октябре, для орк., 1969.
Скифы, вок.-симф. поэма, 1929.
Царь Максимилиан, опера, 1929.
Черный яр, опера, 1930. – Л.,1931.
Пащенко Л. Жил в Сибири Ильич дорогой, песня, 1964 // Восточно-Сибирская правда. 1964. 11 нояб.
Педраудзе Г. Ода Ленину, для хора и орк., 1967.
Пейко Н. Айхылу, опера, 1952.
Симфония № 4, 1965. – М., 1969.
Пейсин А. Болотников, увертюра.
Выстрел с «Авроры», балет, 1947.
Песня о Ленине, 1938. – Л., 1938.
Песня о Ленине, кантата, 1939. – Л.; М., 1939.
Три песни о Ленине, для хора и орк., 1939.

Пеньков В. Ленин вечно живой, песня, 1960 // *Пеньков В.* Песни. – Барнаул, 1960.
Песня о России, 1959 // Там же.
Песня о счастье большом, 1958 // Сборник песен на сл. Карбушева. – Усть-Каменск, 1958.
Песня про Сибирь, 1957 // *Пеньков В.* Песни. – Барнаул, 1960.
Пергамент Р. Весна комсомольская, оперетта, 1928.
Обретённое счастье, оратория, 1952.
Песня о Соколе, вок.-симф. поэма, 1942.
Перепелица Я. Домна Каликова, 1981.
Никто не знал, хор, 1970.
Ода Ленину, реквием.
Песков Н. Революции красная птица, песня // *Песков Н.* Хорошо быть пионером – М., 1988.
Петрицкий Г. Наше солнце – Ленина гений, песня, 1958 // Сов. женщина. 1958. № 4.
Петров Анат. Коммунист, песня, 1974 // *Петров А.* Песни. – М., 1987.
Петров Андр. Гимн Ленину, кантата, 1970 // Хоры советских композиторов. – Л.; М., 1976. Вып. 12.
Зори Октября, кантата, 1962. – Л., 1962.
Маяковский начинается, опера, 1982. – Л., 1987.
Он родился весной, песня, 1958 // *Петров А.* Я шагаю по Москве. – М., 1967.
Патетическая поэма, вок.-инстр. цикл, 1969. – Л.; М., 1971.
Песни наших дней, симф. цикл, 1964. – М.; Л., 1966.
Песня о ленинской партии, кантата, 1960 // Торжественные песни. – Л., 1981.
Песня о пионерке, вок.-симф. поэма, 1958.
Последняя ночь, вок.-симф. поэма, 1957. – Л., 1959.
Русские песни для солиста, хора и орк., 1981.
Революцию славлю, кантата, 1977 // Революцию славлю. – М., 1987.
Торжественные песни, кантата, 1980. – Л., 1980.
Петров И. Гимн Ленину, для дух. орк., 1959 // Муз. жизнь. 1976.
Петров Л. Бакинским комиссарам, хор, 1966 // Из репертуара Архангельской хоровой капеллы. – Л., 1984.
Печников Л. Здравствуй, Куба!, песня, 1961.
Рождённые Революцией, песня, 1973.
С нами Павел Корчагин, песня, 1977 // Вместе дружная семья. – М., 1982.
Там, где Ленина жил, песня, 1962 // Муз. жизнь. 1969. № 6.
Пикуль В. Владимир Ильич Ленин, оратория, 1971.
Пирковский Н. Бессмертие, вок. цикл, 1969.
Вам докладываю, вок. баллада // *Пирковский Н.* Три баллады. – Л., 1963.
Кантата на слова В.Маяковского, 1964.
Левый марш, вок. цикл, 1959. – Л., 1963.
Фотография на белой стене, вок. баллада // *Пирковский Н.* 3 баллады. – Л., 1963.
Пирумов А. Дни Октября, оратория, 1966.
Плакидис П. Стрелок, вок.-симф. поэма, 1972.
Платонов Н. Лейтенант Шмидт, опера, 1938.
Плешак В. Песня о С.М.Кирове, 1984.
Песня о Георгии Димитрове, 1985 // Пою моё отечество. – Л.; М., 1985. Вып. 4.
Плиев К. Коста, опера, 1960.

Костры на башнях, музыка к фильму.
Песня родного края, симф. поэма, 1957 (40-летию Октября).
Слава Октябрю, кантата, 1977.
Плиев Х. Горцы поют о Ленине, песня. – М., 1974.
Плоом Р. Аппассионата, для дух. орк., 1967. – Таллин, 1972.
Революционная увертюра, для дух. орк., 1968.
Плотниченко Г. Вечно живые, оратория, 1967.
Ленин с нами, песня, 1958 // *Плотниченко Г.* Кубань родная сторона. – Краснодар, 1958.
Любимая песня, 1965 // *Плотниченко Г.* Избранные песни и хоры. – М., 1972.
Мы – ленинцы, кантата, 1972.
Обработка песен (Садилось солнце за горой).
Повилайтис Л. Ленин по Литве идёт, кантата-песня.
У памятника Ленину.
Повх-Николаев М. Прощай, Ильич, траурный марш для дух. орк. – Симферополь, 1926.
Погодин С. Песни борьбы и победы, сборник, 1939. – Саратов, 1939.
Подгурский С. Бессмертное знамя, песня, 1960 // Калининская
правда. 1960. 16 апр.
Ленин с нами, песня, 1960 // Калининская правда. 1960. 2 апр.
Обработка песен (Песня о партии).
Подковыров П. Павел Корчагин, опера, 1941 (2-я ред. 1958).
Подэльский Г. Голос времен, оратория.
Моя Революция, песня.
Мы твои, Революция, песен. цикл, 1966. – Таллин, 1969.
Ленину, песня, 1981 // Муз. жизнь. 1982. № 15.
Огни Ильича, вок. цикл, 1970.
По ленинским рельсам, оратория, 1969.
Пожлаков С. Дорога отцов, песня, 1977 // Тебе, Армия. – Л., 1978.
Первая песня о Ленине, 1969 // Песни радио и кино. – Л., 1969. Вып. 129.
Песня о Ленине, 1955 // Алый галстук – алая заря. – Л., 1979.
Позднеев А. Песня о Ленине, 1955.
Поздняков Г. Обработка песен (Ах, тошно мне)
Покрасс Дм. Берёзка (Песня о Ленине), 1960 // Ленин с нами. – М., 1960.
Все в Асовиахим, песня, 1923.
Завет Ильича, песня. – М., 1924.
Именем Революции, музыка к спектаклю.
Ленин, мы с тобой, песня, 1957 // Культпросвет. работа. 1957. № 12.
Марш Будённого, песня, 1920. – М., 1931.
Москва майская, песня, 1938. – М.; Л., 1947.
Первой Конной Армии, кантата, 1920.
Песня о луганском слесаре, 1938. – М.; Л., 1940.
Шаг за шагом, песня, 1920. – М., 1924.
Покрасс Дм., Минин С. Вперёд!, кантата, 1919.
Покрасс Дм., Покрасс Дан. Конармейская, песня, 1935 // Антология советской песни. М., 1957. Вып. 2.
Не скосить нас саблей острой, песня, 1939 *// Дм. и Дан. Покрасс.* Песни. – М., 1974.
Прощание, песня, 1936 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып. 2.
То не тучи, грозовые облака, песня, 1938 // *Дм. и Дан. Покрасс.* Песни. – М., 1974.

Покрасс Дм., Потоцкий С. Дума про казака Голоту, музыка к фильму, 1937. – М., 1938.
Покрасс С. Красная Армия всех сильней, песня, 1920.
Ленину (Прощальный напев), вок. монолог, 1924. – М., 1924.
Покусаев В. Вечный Ленин, песня, 1966 // Прикаспийская коммуна. 1966. 18 мая.
Полевой В. Октябрьское приветствие, для орк., 1967.
Поликарпов Н. Ленин и Россия, песня // *Поликарпов Н.* Песни. – М., 1973.
Половинкин Л. Иван Болотников, балет.
Первомайская увертюра, 1930. – Вена, 1932.
Симфония № 4 (Красноармейская), 1933.
Полонский М. Ода В.И.Ленину, для голоса и фп., 1961. – Киев, 1961.
Полонский С. Обработка песен (Ленинский стяг в надежных руках, Царь наш, немец прусский).
Полуэктов С. Первый учитель, симф. картина, 1980.
Полфёров Я. Ленин – наше бессмертие, мелодекламация, 1924. – Л., 1924.
Посев, хор // Октябрьские песни. – Харьков, 1927.
Полынский Н. Две баллады, для голоса и фп., 1959.
Поэма, для голоса и фп., 1959.
Польский И. Здесь каждое сердце Ленина знает, кантата, 1970.
Сюита (50-летию СССР), для дух. орк., 1972.
Поляков В. Вешний сад (Памяти Ленина), симфониетта, 1969.
Октябрь, вок.-симф. пролог, 1947.
Октябрьская сюита, для орк., 1967.
Песнь зари, балет-оратория, 1964.
Торжественная увертюра, для орк., 1947.
Поляков С. С Лениным в сердце, песня, 1964 // Песни над Вяткой. – Киров, 1966. Вып. 2.
Поляновский Г. Не плачьте!, песня, 1924 // Сов. музыка. 1969. № 1.
Полянский А. По заветам святым Ильича, песня, 1952 // Сборник песен кубанских композиторов. – Краснодар, 1952.
Пономаренко В. Юбилейная увертюра, для орк., 1967.
Пономаренко Г. В сердце своём Ленина имя ношу, песня, 1959 // Репертуарный сборник. – Куйбышев, 1960.
Ведёт нас партия твоя, песня, 1955 // Запевает молодёжь, – Куйбышев, 1957.
Волжская песня о Ленине, 1956 // Там же.
Колыбельная Ленина, песня, 1969.
Лениниана, хор. цикл, 1980.
Песня о Ленине, 1957 // Культпросвет. работа. 1957. № 9.
Родился Ленин, песня, 1969.
Шушенские ночи, песня, 1969.
Пономаренко Н. Ленин на броневике, хор.
Пять ночей и дней, вок. монолог.
Пономарёв В. Мы с Лениным идём, хор, 1965 // *Пономарёв В.* Майская радуга. – Краснодар, 1966.
Пономарьков С. Две революционные песни. – М.; Л., 1939.
Каменна Москва вся проплакала, песня-былина.
Попадич Ф. Мы бунтари, хор // Октябрьские песни. – Харьков, 1927.
Не успокаивайтесь!, хор // Октябрьские песни. – Харьков, 1927.
Смешанные хоры на слова пролетарских поэтов.
Попатенко Т. В сердце навсегда, хор // *Попатенко Т.* Чьи песни ты поёшь. – М., 1977.
Вот он, праздник Октября, песня, 1952 // Там же.
Горки Ленинские, песня, .1960. – М., 1960.

Знакомый дом (Здесь родился Ленин), песня, 1963 // Наш Ленин. – М., 1966.
И сегодня Ленин с нами, хор, 1959 // Хоры советских композиторов. – М., 1961. Вып. 3.
Лениниана, песен. цикл, 1969. – М., 1969.
Первое мая, песня, 1964.
Песня о Гайдаре, 1965.
Песня о первых пионерах, 1967. – М., 1972.
Песня о подруге Ильича, 1968 // Молодой ленинец (Курган). 1969. 8 февр.
Портрет Ильича, песня, 1950 // Песни для дошкольников. – М.; Л., 1950. Вып. 2.
Родной Ильич, песня, 1960 // Край родной. – М., 1960. Вып. 1.
У заветной берёзки, для голоса и фп., 1961. – М., 1962.
Шумит в Разливе дуб зелёный, песня, 1969 // Пойте, малыши. – М., 1984.
Юные ленинцы, песня, 1951 // Антология советской детской песни. – М., 1959. Вып. 2.

Попов А. В Шушенском, увертюра, для орк. нар. ин-тов, 1960.

Попов Г. Былина про Ленина, вок.-симф. поэма, 1950. – М., 1972.
Комсомол – шеф электрификации, симф. сюита, 1933.
Симфония № 6 (Праздничная), 1969. – М., 1983.
Чапаев, музыка к фильму, 1934.

Попов Е. По ленинским мудрым, бессмертным заветам, песня // *Попов Е.* Две песни. – Рязань, 1956.

Попов М. Обработка песен (Вы жертвою пали), похоронный марш.

Портнов Г. Даурия, симф. поэма, 1976. – Л., 1979.
Корчагинцы 70-х, песня, 1976.
Ленин с нами всегда, песня, 1980.
Мне снятся костры, песня, 1977. – Л., 1980.
Наша весна, песня, 1961 // У нас сегодня концерт. – Л., 1963.
Обращение (Светлый реквием), 1975. – Л., 1978.
Первая Конная, музыка к радиоспектаклю, 1977.
Песнь о Первой Конной, оратория-баллада, 1978.
Третья весна (Там вдали за рекой), оперетта, 1970. – Л., 1974.

Потоцкий С. 9 января, хор, 1925 // Избранные хоры советских композиторов. – М., 1971. Вып. 4.
Марш комсомольцев, песня, 1924. – М., 1924.
Обработка песен (Комсомольская-краснофлотская, Марш Буденного), 1927.
Прорыв, опера, 1929. – М., 1931.
Степан Разин, опера, 1950.
Траурный марш (Памяти жертв Октябрьского переворота), для голоса и фп. 1923. – М., 1926.

Потсхверашвили К. Обработка песен (Интернационал, Марсельеза, Варшавянка, Кузнецы), 1923.

Преображенский Н. На смерть В.И.Ленина, хор, 1924. – Краснодар, 1924.

Пресленёв А. Комсомольский билет, оратория, 1971. – Л.; М., 1977.
Сергей Лазо, вок. баллада. – Л., 1967.
Солнце встало над Россией, кантата, 1970. – Л.; М., 1973.
Я дедушку Ленина встретить хочу, муз. рассказ для голоса и фп., 1968. – Л., 1969.

Прибик И. Кантата к 20-летию Октября, 1937.

Красный Октябрь, увертюра.

Пригожин Л. Вьюга, оратория, 1968. – Л.; М., 1971.

Мальчиш-Кибальчиш, опера-оратория, 1969. – Л.; М., 1974.

Стенька Разин, кантата, 1950.

Прицкер Д. Веет с поля ромашковый ветер, песня // Слава Октябрю. – Л., 1967.

Горская песня о Ленине, 1969.

Заря над Волгой, песни для хора и орк.

Лирическая партизанская, песня, 1937 (2-я ред. 1974). – Л.; М., 1939.

Над Разливом звёзды светят, песня, 1958 // *Прицкер Д.* Избранные песни. – Л., 1958.

Огни на Ростральных колоннах, песня, 1969.

Песня о городе Ленина, 1937.

Песня о Ленине, 1963 // *Прицкер Д.* Избранные песни. – Л., 1964.

Песня о маяке, 1959. – Л., 1960.

Песня о Щорсе, 1937. – Л., 1937.

Праздник весны, песня, 1969.

Разговор с «Авророй», песня, 1968. – Л., 1980.

Родное ленинское имя, песня, 1956 // Песни о Ленине. – Л., 1958.

У Мавзолея, песня, 1969 // Пою моё отечество. – Л.; М., 1978. Вып. 6.

Прокофьев С. Кантата к XX-летию Октября, 1937.

Котовский, музыка к фильму, 1942.

Праздничная поэма (Тридцать лет), симф. поэма, 1947. – М., 1969.

Расцветай, могучий край (Славься, наш могучий край), кантата, 1947. – М., 1962.

Семён Котко, опера, 1939. – М., 1960.

Семеро их, кантата, 1918 (2-я ред. 1933). – М., 1922.

Стальной скок, балет, 1925. – М., 1971.

Проскуряков А. Всегда с Лениным, кантата, 1969.

Протопопов С. Первая Конная, опера, 1938.

Поэма о 26, для влч. и фп., 1935.

Юность, вок. цикл, 1926. – М., 1930.

Прусис Э. Песни свободы, обработка для хора, 1917.

Птичкин Е. Бабий бунт, оперетта, 1975. – М., 1980.

Из искры, кантата, 1960 .

Коммунисты, оратория.

Оставим небо звёздам, песня (посв. 70-летию Великого Октября). – М., 1987.

Риск – благородное дело, оперетта – 1987.

Самый человечный человек, хор, 1962.

Птушкин В. Думы о Ленине, оратория.

Песни Революции, кантата.

Пузей Н. Данко, симф. поэма, 1940.

Пукст Г. О Красной Армии, вок.-симф. поэма, 1934.

Обработка песен (Солнце поле озаряет), 1951.

Опускалась ночь над полями, песня // Песни о Ленине. – Минск, 1960.

Слова Ленина, песня, 1958 // Работница и селянка (Минск). 1958. № 11.

Пулоди Ш. Кантата о Ленине, 1970 (2-я ред. 1976). – М., 1975.

Праздник Родины, оратория, 1977.

Рождённая Октябрём, балет, 1977.

Тем, кто зажёг пламя Революции, симф. поэма, 1973.

Пучков Ю. Нас осеняет ленинское знамя, песня, 1955 // Сборник произведений самодеятельных композиторов Каменской области. – Шахты, 1956.
Пушков В. Любовь Яровая, музыка к фильму, 1953.
На Западе, вок.-симф. цикл, 1939.
Памяти Ленина, романс, 1931. – Л., 1932.
Пьянков В. Тарас Шевченко, вок. монолог, 1974.

Равич М. Две песни о Ленине, для голоса и фп., 1969.
Дорогой Ленина, вок.-симф. поэма, 1967.
Ленин, песня // Песни Туркмении. – Киев, 1972.
Мятеж, музыка к спектаклю.
Сахра, балет, 1964.
Торжественная увертюра, 1957.
Юбилейная увертюра, 1969.
Радченко А. 1918 год на Украине, увертюра для дух. орк.
Разорёнов С. О Ленине, вок. монолог, 1949. – М., 1950.
1905 год, симф. поэма, 1957.
Раинчик В. Мальчиш-Кибальчиш, оратория.
Рамазанов Ш. Пою о Ленине, хор.
Раман Г. Памятник, симф. поэма, 1959.
Рамм В. Ленин с нами, песня, 1958 // Муз. жизнь. 1959. № 5.
Пять дней и ночей (Траурные строфы памяти В.И.Ленина), вок.-симф. монолог, 1928. – М., 1925.
Ударницы металла, кантата, 1932. – М., 1932.
Ранга А. Песня о Ленине, для голоса и орк., 1971.
Ратнер С. Баллада о 26 бакинских комиссарах, для голоса и фп., 1969.
Ленин всегда живой, оратория, 1967.
О матери Ленина, вок. поэма, 1971.
Тарас Шевченко, оратория, 1964.
Раухвергер М. Белеет парус одинокий, музыка к фильму, 1938.
Будем, как Ленин, песня, 1958 // Отчизна моя дорогая. – М., 1959. Вып. 2.
В Горках, песня, 1951. – М., 1952.
Всегда живой, кантата о Ленине, 1963. – М., 1966.
Дедушка Ленин, песня, 1964 // Наш Ленин. – М., 1966.
Как же это хорошо, песня, 1962 // Хоры. – М., 1964.
Обработка песен (Песня сердца), 1940.
Октябрята, песен. сборник, 1926. – М., 1958.
Песня о Ленине, 1954. – М., 1954.
Пионерская военная, песня, 1931. – М., 1932.
Пионерская-Ленинская, песня, 1930. – М., 1930.
Родное имя, песня, 1946 // Антология советской детской песни. – М., 1959. Вып. 2.
Это Ленин на портрете, песня // *Раухвергер М.* Избранные песни для детей. – М., 1961. Вып. 2.
Рахимов Х. Великому Ленину – слава!, песня, 1961 // Песни о Ленине. – Ташкент, 1962.
Рахмадиев Е. Амангельды, симф. поэма, 1956.
Рахманкулова М. Наша песня, 1937 (2-я ред. 1964).
Песня о Кубе, 1964.
Рахт В. Песня о Котовском.
Рацевичус А. Публицистическая оратория, 1982.
Рачюнас А. Ленину, песня // Ленин всегда живой. – Вильнюс, 1970.

Советская Литва (Солнце с Востока), оратория, 1948.
Ревуцкий Л. Вперед!, песня, 1924. – Киев, 1962.
Зовите их, песня, 1925.
Обработка песен (Завещание)
Ода песне (Памяти В.И.Ленина), кантата, 1956. – Киев, 1962.
Памяти красных героев, песня. – Харьков, 1934.
Партизанская, песня.
Песня о Ленине, 1949 // Песни о Ленине и Сталине. – Киев, 1949.
Песня об Украине, 1976. – М., 1982.
По путям проторённым, песня.
Симфония № 2, 1927. – Киев, 1977.
Слава Великому Октябрю // Песни и хоры украинских композиторов. – Киев, 1957.
Рейманн В. Ленин с нами, песня, 1961.
Новый подъём, песня, 1939.
Освобождённый труд, 1949.
Поэма о Кингисеппе (Виктору Кингисеппу), песня, 1966.
Советская Эстония, музыка к фильму, 1940.
Рекашюс А. Баллада света, опера.
Ренёв В. Крейсер «Аврора», песня, 1966.
Нашей Родине любимой 50!, песня, 1967.
Спой мне, красавица Волга, песня // Песня за песней. – М., 1967. Вып. 12.
Репников А. Песни русских рабочих, кантата,1969. – Л.; М., 1972.
Речменский Н. Броненосец «Потёмкин», опера, 1933.
Песня о Буревестнике, симф. поэма, 1935.
Рапсодия на темы революционных песен, для баяна, 1954. – М., 1955.
Рзаев Р. Освобождённая, хореограф. картины, 1965.
Увертюра, посв. 40-летию Советской власти в Азербайджане, 1960.
Рзаева А. Дедушка Ленин, песня, 1958 // *Рзаева А.* Детские песни. – Баку, 1958.
Римский-Корсаков Г. Мятеж, кантата, 1927.
Наследный принц республики, музыка к фильму, 1932.
Ритсинг Р. Ленин живёт, вок. поэма, 1970.
Ряжинское восстание, мюзикл, 1974.
Робер М. Песня о Ленине, 1937 // Дошкольное воспитание. 1937. № 12
Рогалёв И. Исход, опера, 1986.
Конармия, опера, 1982.
Незабываемый восемнадцатый, опера, 1979.
Соль, опера, 1969 (2-я ред. 1977). – Л., 1980.
У начала твоей судьбы, оперный триптих, 1981.
Рогальский И. Ленин наш, кантата, 1959.
Партии Ленина, поэма для голоса и трио. – Душанбе, 1963.
Родыгин Е. Ленин, песня, 1972.
Рожавская Ю. Славит Ленина весь свет, 1966 // Барвинок. 1967. № 4.
Рождественский В. Квартет № 2 (Памяти Шевченко), 1965.
Мы свой поход продолжаем, песня // *Рождественский В.* Здравствуй, юность!. – Алма-Ата, 1966.
Песня о Ленине (сл. Т.Ковалевской), 1964 // Наш Ленин. – М., 1966.
Песня о Ленине (сл. М.Познанской), 1951 // Березонька. – Киев, 1966.
Сердце Ильича, песня, 1966 // Песни о советской милиции. – Алма-Ата, 1967.
Розанов А. Серёжа Костриков, опера, 1940.

Розенов Э. Песня вольной Руси, хор. – М., 1917.
Розенфельд И. Сказ о ленинской «Искре», для голоса и фп., 1960.
Ройтерштейн М. Бунт, опера, 1953.
Романова А. Ленин – наше знамя, песня, 1963 // Над Волгой широкой. – Волгоград, 1965.
Ромм Р. Якутский сказ о Ленине, кантата, 1968.
Рославец Н. Гимн советской милиции, для хора и дух. орк., 1926. – М., 1926.
Декабристы, вок. цикл, 1925.
На Первое мая, вок. плакат, 1925. – М., 1925.
Октябрь, кантата, 1926. – М., 1926.
Песни прошлого, вок. цикл, 1924.
Песни Революции, хор. цикл, 1925.
Песни 1905 года, вок. цикл, 1925. – М., 1925.
Полёт, песня, 1924.
Последнее чудо, хор, 1925. – М., 1925.
Поэзия рабочих профессий, хор. цикл, 1924.
Симфония № 2 (Узбекистан Советский), 1932.
Смолкли залпы, хор, 1925. – М., 1925.
Ротару В. Баллада о Сергее Лазо, для хора, 1958.
Есть такая партия!, кантата, 1973.
Набат, хореограф. сцена, 1967.
Пять молдавских революционных песен, для орк., 1978.
С Лениным в мыслях и в сердце, хор, 1966.
Рочев А. Октябрь, песен. цикл, 1966.
Рубин В. Клим Самгин, музыка к фильму,
Николай Бауман, музыка к фильму, 1966.
Песни ветровые, оратория, 1961. – М., 1964.
Сны Революции, оратория, 1963. – М., 1967.
Три толстяка, опера, 1956 (2-я ред. 1970). – М., 1960.
Увертюра-фантазия на революционные темы, 1954.
Хоровые поэмы, 1972.
Рубцов Ф. Ленин, вождь народный, хор.
Руденко В. Песня о Ленине, 1961 // Песня летит. – Тюмень, 1962.
Посмотрел бы теперь Ленин, песня, 1957 // Под Воронежем у нас. – М., 1958.
Руденко И. Снежинки, хор, 1927. – М., 1927.
Рудольф Л. Борцам за свободу, кантата.
Рудянский А. Акыны славят Ленина, кантата, 1970.
Данко, опера, 1976.
Павлик Морозов, кантата, 1957.
Песня о Ленине, 1968 // Клубный огонёк. 1968. № 3.
Рукин П. Красное знамя, мелодекламация, 1923 // Две мелодекламации. – М., 1924.
О, слушайте!, мелодекламация, 1920. – Иркутск, 1920.
Обработка песен (Помни Ильича), 1928.
Республики, смирно!, хор. – Л., 1926.
Рукосуев П. Всегда с Лениным, песня, 1960 // Восточносибирская правда. 1960. 6 марта.
И слышится Ленина поступь, песня
Песня о Ленине, 1954 // Песни композиторов Казани. – Алма-Ата, 1955. Вып. 3.
Румянцев В. Под знаменем Ленина, кантата, 1969.
Рунов В. Буревестник, кантата, 1934.
Воззвание, для хора и дух. орк., 1961.

Ленин (Кантата о Ленине), 1948 (2-я ред. 1959). – М., 1950.
Наш паровоз, марш для дух. орк., 1929.
Песня о Соколе, кантата, 1958. – Л., 1960.
Страж Октября, марш для дух. орк., 1931. – М., 1933.
Шествие октябрят, для. дух. орк., 1930.

Рустамов С. Великий Ленин, кантата, 1970. – М., 1982.
Великий Ленин, песня, 1966 // *Рустамов С.* Избранные песни. – Баку, 1968.
Мы о Ленине поём, песня, 1965 // *Рустамов С.* Ласточка. – М., 1966.
Наш дорогой дедушка, песня, 1961 // *Рустамов С.* Детские песни. – Баку, 1963.

Русу П. Октябрь, симф. поэма, 1977.

Ручьёв А. Данко, симф. поэма, 1952.

Рыбников А. Обращение к Ленину, поэма для солистов и хора, 1969.

Рыбников Ю. Сердце Ильича, песня, 1963 // Сов. правда. 1964. 22 апр.

Рывкин В. Ленинцы, хор. баллада, 1970.

Рыжаев Н. Разлив, песня, 1960 // Песни родного края. – Калинин, 1961.

Рябов А. Памяти Ленина, кантата, 1934.
Свадьба в Малиновке, оперетта, 1937. – Киев, 1963.
Траурный марш (Памяти С.М.Кирова), для хора и орк., 1934.

Ряузов С. Белый сокол, опера, 1957.
Левый марш, мелодекламация, 1926.
Наш марш, кантата, 1927.
О том, как кума толковала про Врангеля, опера, 1930.
Торжественная кантата (К 25-летию Кабардино-Балкарской АССР), 1946.

Ряэтс Я. Карл Маркс, декламатория, 1963.
Торжественная поэма, для орк., 1970.
Школьная кантата, 1968. – Л.; М., 1971.

Сабадаш С. Песня про Ленина, 1961 // *Сабадаш С.* Песни для хора. – Киев, 1963.

Сабзанов Я. Огни Нурека, оратория, 1970.

Сабит-оглы Э. Я вижу Ленина, ода.

Сабитов Н. Героическая поэма, для орк., 1950.
Гюльназира, балет, 1963.
Ленин в сердцах народов мира, хор. цикл. – М., 1969.

Сабитов Н., Ахметов Х. Горный орёл, балет, 1954.

Савельев Б. Обработка песен (Дал Советский строй в Октябре нам свободу, Много у нас крестьян, рабочих, Нож из стали я сковал себе, По морю бурному бродят волны, Хотя Байкал чёрный застыл зимою, Я сорвал цветок в долине), 1938.

Савицкий Р. Мы с именем Ленина живём, хор, 1965 // Моя земля. – Киев, 1967.

Садовников В. Памяти В.И.Ленина, кантата, 1924.
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!, кантата, 1932.
15 лет Октября, кантата, 1932.

Садыков Т. Великий Октябрь, кантата, 1947.
Великий праздник, кантата, 1947.

Сайдашев С. Наёмщик, муз. драма, 1928.

Сайфи Д. 50 лет Октября, симф. поэма., 1967.
По заветам Ильича, симф. поэма, 1970.

Сайфиддинов Ш. Возрождённый Октябрём, кантата, 1984.
Дорога, к Мавзолею, кантата, 1969.

Золотой кишлак, симф. поэма, 1962. – М., 1965.
Под знаменем Ленина, кантата, 1982.
Пулат и Гульру, опера, 1957. – Душанбе, 1964.

Саков Ю. Песня о Ленине, 1961 // Сов. воин. 1961. № 19.

Саксонский И. Которые тут временные – слазь!, песня, 1957 // Культпросвет. работа. 1957. № 11.

Салиев А. Дружба, хореограф. сюита, посв. 60-летию образования СССР. 1982.

Салиман-Владимиров Д. Во глубине сибирских руд, романс // Салиман-Владимиров Д. Романсы. – М., 1987.
Залп «Авроры», поэма для дух. орк., 1969. – М., 1970.
Заря свободы, кантата, 1965. М., 1968.
Колодники, вок.-симф. баллада, 1925. – М., 1956.
Лениниана, цикл пьес на темы песен советских композиторов, для дух. орк. // Репертуарный сборник для дух. орк. – М., 1982. Вып. 10.
Песнь испанских детей о Ленине, 1936. – М., 1936.
По ленинскому пути, кантата 1977.
По ленинскому пути, песня, 1956. – М., 1957.
Фантазия на темы революционных песен, для дух. орк., 1958. – М., 1958.

Салманов В. Двенадцать, оратория-поэма, 1957. – Л., 1960.
21.01.1924, хор // *Салманов В.* Но бьётся сердце. – Л., 1960.
Ленина свет, хор, 1969.
Но бьётся сердце, хор. поэмы, 1959. – Л., 1960.
Ода Ленину, кантата, 1969. – М., 1971.
Послание в Сибирь // Хоры . – Л., 1968.
Приветствие Октябрю, увертюра, 1976.
Скифы, кантата, 1973. – Л.; М., 1978.

Салопов М. Песня о Ленине, 1966 // Заря (Брест). 1966. 22 апр.

Сальманов Р. Говорим спасибо Ленину, песня, 1966 // Пионер (Уфа). 1967. № 9.
Дорогой Ленина, песня // *Сальманов Р.* Песни. – М., 1982.

Сандлер О. Великий Октябрь, песня, 1947. – Киев, 1947.
Ильич, вок. поэма, 1963. – Киев, 1964.
Ленинская заря, песня, 1962 // Избранные песни и дуэты. – Киев, 1964.
На рассвете, оперетта, 1964.

Сапаев Э. Акпатыр, опера, 1963.

Салелкин В. Дума о Ленине, кантата, 1970.

Сапожников В. Музыка к спектаклю «Двенадцать», 1987.
Музыка к спектаклю «Пугачёв», 1985.
Память не остынет, оратория, 1977.

Сардан А. Мы будем, как Ленин, песня, 1938. – М.; Л., 1938.

Сасько Г. Ленин жив, кантата, 1982. – Киев, 1985.

Сатунц А. Молодое ленинское племя, песня, 1965 // Под знаменем Ленина. – М., 1966.

Сау О. Народы поют о Ленине, хор. сюита, 1969. – Таллин, 1975.

Сауткин Н. Ленин в Шушенском, песня, 1963 // Сов. воин. 1963. № 7.

Сахаров Л., Искандаров А. Родной край, кантата // Марийская правда. 1966. 6 нояб. – Часть «Сказ о Ленине».

Сахарцев П. Посмотрел бы Ленин, песня, 1960 // Песни о Ленине. – Ульяновск, 1961.

Свечников А. Кармелюк, симф. поэма.
Ленинская заря, песня, 1963. – М., 1964.
Песнь о Буревестнике, поэма для орк. нар. ин-тов, 1960.
Песня юных ленинцев.

Щорс, симф. поэма, 1949. – М., 1950.

Свиридов Г. Баллада о гибели комиссара, для голоса и фп., 1976 //*Свиридов Г.* Двадцать песен для баса. – М., 1978.

Время, вперед, музыка к фильму, 1967. – М., 1968.

История про бублики и про бабу, не признающую республики, вок. плакат, 1957. – М., 1958.

Обработка песен (Красное знамя, Беснуйтесь, тираны!, Смело, товарищи, в ногу), 1960.

Огоньки, оперетта, 1951. – М., 1971.

Ода Ленину, кантата, 1976.

Патетическая оратория, 1959. – М., 1964.

Песня о Ленине (Мы не верим), кантата, 1960. – М., 1967.

Поэма памяти Сергея Есенина, оратория, 1956. –М., 1987.

Пять хоров на слова русских поэтов, 1958. – М., 1975.

Светлый гость, кантата. – М., 1979.

Хорошо!, музыка к радиоспектаклю, 1975.

Севастьянов А. Поэма о Ленине, для орк., 1969.

Седельников Г. В музее Ленина, кантата, 1984.

Селезнёв Г. Слава тебе, комсомол, вок.-симф. поэма, 1981.

Семененко В. Три хора на стихи русских революционных поэтов-демократов.

Семеняко Ю. Берёзки в Разливе, песня, 1966 // Песни о Ленине и партии. – Минск, 1968.

Есть такая партия, вок. баллада. – Минск, 1957.

Песня о великом человеке, 1958 // *Семеняко Ю.* Песни. – Минск, 1959.

Песня о Ленине, 1959 // Песни о Ленине. – Минск, 1960.

Семёнов Д. Есть такая партия, песня // *Семёнов Д.* Песни. – Киев, 1987.

Памятник В.И.Ленину, песня // Там же.

Семяшкин Г. Разлив, песня, 1958 // Мы поём. – Сыктывкар, 1959.

Сендерей С. Каторга, симф. поэма, 1934.

Над родным Симбирском, хор, 1960 // Хоры композиторов Российской Федерации. – М., 1961.

Обработка песен (Колыбельная), 1934.

Сеница П. Праздник Октября, кантата, 1932.

Сергеев А. В мастерской, вок. плакат, 1921. – М., 1924.

К русской Революции, хор, 1922.

Надо снова быть готовым, песня, 1927. – М., 1927.

Сын красноармейца, вок. баллада, 1920. – М., 1923.

Сергеев Г. Вечно будет жить, песня, 1964 // Марийская правда. 1965. 22 апр.

Сергиенко С. Песня о Ленине, 1963 // Песни солнечного края. – Симферополь, 1965.

Серебряный Н. Песня о Подтёлкове, 1938. – М., 1938.

Серёжников В. Песня о Ленине, 1958. – М., 1958.

Сибирский В. Курильская, быль, для голоса и хора, 1965 // Клуб и художественная самодеятельность. 1966. № 4.

Обработка песен (Венсеремос – Мы победим!).

Правда Ленина, песня, 1959 // *Сибирский В.* Песни. – М., 1988.

Сивашова А. Живая правда Ленина, песня // Муз. жизнь. 1960. № 21.

Мальчиш-Кибальчиш, мюзикл, 1980.

Окна Роста, муз. действо, 1980.

Сидельников Л. К Ильичу, кантата, 1970. – М., 1970.

Сидельников Н. Бег, опера,

Гимн природе, симфония, 1968.

Пять лирических поэм, для хора, 1957. – М., 1967.

Симфония № 2 (Песнь о Красном знамени), 1966.
Степан Разин, балет, 1982.
Торжественный кант стране Советов, хор, 1967.
Сидоренко В. Выше знамёна!, песня // Наше слово. – Днепропетровск, 1957
Заводские огни, песня.
Зовёт нас имя Ленина, песня // Наше слово. – Днепропетровск, 1957.
Сидоренко Е., Кириченко В. Помнят Ленина волжские воды, песня. – М., 1961.
Сидоренко-Малюкова Т. Памятник Ленину, вок. поэма, 1962. – Киев, 1963.
Сидрер М. Выстрел «Авроры», песня, 1956 // Смена, 1957. № 2.
Партия с нами, песня, 1958. – М., 1958.
Сидушкин Н. Октябрь нам счастье принёс, песня, 1957 // *Сидушкин Н.* Песни. – Йошкар-Ола, 1959.
Сизов Н. Кантата к 20-летию Октября, 1937.
Силантьев А. Песня о Ленине, 1958 // Сборник песен сомодеятельных композиторов Ростовской обл. – Ростов-на-Дону, 1958.
Силантьев Ю. Комсомольская симфония, 1978. – М., 1980.
Ленин, оратория, 1970.
Ленин – партия, оратория, 1979.
Сильванский Н. Концерт для фп. с орк. № 6 (Октябрь), 1977.
Мальчиш-Кибальчиш, балет, 1977. – Киев, 1985.
Симакин Ю. Алые травы, оратория, 1984.
Два цвета Дворцовой площади, симфония-действо, 1987.
Музыка к спектаклю «Синие кони на красной траве», 1980.
Музыка к фильму «Комендант Пушкин», 1986.
Памяти Сергея Кирова, вок.-симф. поэма, 1986.
Симанский М. Кантата о вожде, 1969.
Симфония № 4, посв. 100-летию Ленина, 1968.
Симфония № 14 (Октябрь), 1979.
Фрагмент из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин», 1970.
Чернышевский, опера, 1965.
Симм Ю. Интернационал, обработка для мужского хора, 1919.
Симович Р. Песня о Ленине.
Фантазия на революционные темы, для орк., 1967.
Симонов В. Шалаш Ильича, хор, 1981.
Синисало Г. Песня карелов о Ленине, хор.
Под знаменем партии, кантата, 1957. – Л.; М., 1973.
Сироткин Е. Улыбка Ильича, песня, 1977.
Скалецкий Р. Зацветает сад, песня.
Скляров Е. Ленин – ты с нами всегда, песня, 1963 // Сов. профсоюзы. 1963.
№ 7.
Слава народу, партии, Ленину!, песня, 1965 // Огонёк. 1965.
№ 16.
Скомаровский Ю. Баллада о двадцати шести, для голоса и фп., 1925. // Л., 1925.
Скороход К. Ленина светлое имя, песня // Песни о Ленине. – Киев, 1965.
Песня о Ленине, 1961 // *Скороход К.* Лирические песни. – Киев, 1962.
Скорик М. Каменяры, балет (из триптиха Предрассветные огни), 1968.
Скорульский М. Гимн свободному искусству, кантата, 1917.
Симфония № 2 (Октябрю), 1932.
Степная поэма, для орк., 1944.
Скулте А. Партия у нас одна, кантата, 1960. – Рига, 1961.
Райнис, симф. сюита, 1949.

Сакта свободы, балет, 1950. – М., 1959.
Симфония № 2 *(Ave sol!)*, 1959.
Эхо (Отзвук), кантата, 1970.
Слонимский С. Виринея, опера, 1967. – М., 1969.
Голос из хора, кантата, 1964. – Л., 1980.
Песни вольницы, вок.-симф. цикл, 1963. – М.; Л., 1966.
Тихий Дон, хор. концерт, 1977 // *Слонимский С.* Хоры. – Л., 1982.
Слонов М. Первомайский гимн, хор, 1921.
Слонов Ю. Ветер Октября, песня, 1968.
Ленин в сердце у нас // Ленин в сердце у нас. – М., 1989.
На родине Ленина, песня // Муз. жизнь. 1981. № 7.
Смекалин В. Боевая краснармейская, песня, 1930. – Харьков, б.г.
Торжественный марш (К 100-летию Перекопской победы), для дух.орк., 1930.
Смелков А. Поэма о матери, для симф. орк. (посв. М.А.Ульяновой), 1985.
Россия, пять поэм для смешанного хора, 1982.
Смертин А. Нас ведёт к победам ленинизм, песня, 1960 // Соц. Караганда, 1960. 17 апр.
Сметанин Г. Партизан Железняк, песня, 1936. – М., 1936.
Первомайский гимн, песня, 1920.
Смилга П. Есть такая партия, хор. – Рига, 1954.
Смирнов Б. Обработка песен (Храня завет твой), 1939.
Смирнов К. Песня о Ленине, 1956 // Марийская правда, 1956. 22 апр.
Смирнов М. Всюду с нами Ленин, песня, 1966 // *Смирнов М.* Песни. – Челябинск, 1968.
Смирнова Г. На крутом берегу Енисея, песня, 1960 // Детские хоры. – М., 1961. Вып. 3.
Читаем про Ленина, песня, 1959 // Детские хоры. – М., 1960. Вып. 2.
Смирнова Т. Октябрю, хор. цикл. – М., 1966.
Смольский Д. Песня наших отцов, 1967 // Песни о Ленине и партии. – Минск, 1968.
Поэт, оратория. – Л., 1983.
Сморгонская Д. Степан Разин, кантата, 1974.
Сойников А. Октябрь, вок.-симф. поэма.
Сокирянский А. Ленин, хор, 1981.
Ленин живёт, хор. песня.
Соколов-Камин А. Песня о Ленине, 1958. – М., 1958.
Хорошо!, симф. поэма, 1932.
Сокольский И. Завет Ильича, песня, 1924 // Песни Красного календаря. – Л., 1925. Вып. 14. Часть VI.
Солин Л. Восстание, драм. поэма, 1972 // Оркестровые произведения советских, композиторов. – М., 1987. Вып. 15.
Ленин, хор. поэма, 1958. – М., 1959.
Песни о Степане Разине, хор. цикл, 1955.
Соловьёв А. Памяти Ленина, хор, 1925.
Соловьёв В. Главная улица, вок.-симф. картина, 1967.
Красные всадники, пьеса для эстрадно-симф. орк., 1979.
Соловьёв Д. Десять хоров, 1955.
Емельян Пугачёв, опера, 1983.
Киров с нами кантата, 1949.
Ленин – клич миллионов, песня, 1969.
Ленину слава!, кантата, 1961. – Л., 1961.
Песня о Ленине, 1963.
Песня о Соколе, симф. поэма, 1950.
Соловьёв-Седой В. Встреча Будённого с казаками, песня, 1941. – Л.; М., 1941.

Гибель Чапаева, песня, 1936 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып. 2.
Музыка к фильму «Любовь Яровая», 1977.
Песни восставшей Венгрии, вок.-симф. сюита, 1932.
Сказ о коннике, для голоса и фп., 1936.
Солопов М. Песня о Ленине // Заря (Брест). 1966. 22 апр.
Солодухо Я. Буревестник, кантата, 1938.
Героям Октября, симф. поэма, 1958.
Глазами Ленина, хор.
Ленин, хор, 1957. – М., 1958.
Ленин с нами, кантата, 1960. – М., 1969.
Молодость, кантата, 1947.
С Лениным, хор, 1968 // Молодёжная эстрада. – М., 1968.
Снежинки, хор, 1958. – М., 1958.
Таится звук, хор // Хоры и народные песни на слова поэтов-декабристов. – М., 1940.
Торжественная песнь, симф. поэма, 1977. – М., 1981.
1924, вок.-симф. поэма, 1969. – М., 1976.
Хоры на стихи революционных поэтов, 1954. – М., 1956.
Сорокин В. Баллада о Ленине, для голоса и фп., 1960. – Л., 1960.
Ленин (Ленин всегда с нами), кантата, 1947 (2-я ред.1957). – Л., 1957.
Ленинское слово, хор, 1959. – Л., 1960.
Песни Гражданской войны, вок. цикл, 1934.
Поезд в Грядущее, кантата, 1970. – Л., 1972.
Свет Октября, кантата, 1957.
Трёх поколений голоса, кантата, 1977.
Учиться, учиться, учиться, песня, 1969.
Цветы Ильича, кантата, 1969. – Л., 1969.
Юность Ленина, кантата, 1969.
Сорокин К. Праздничная симфония (К 50-летию советской пионерии), 1971.
Сосновцев Б. Кантата о Ленине, 1969.
Ленин, кантата, 1987.
Степан Разин, опера.
У Мавзолея, хор.
Сотников Г. Левый марш, кантата, 1924.
Песня о Щорсе. – Ростов-на-Дону, 1937.
Эскадронная, песня // Песни Красной Армии. – М., 1936.
Спадавеккиа А. Ленин и Аппассионата, вок. поэма, 1970.
Ленин – сердце земли, симфония-оратория, 1969. – М., 1972.
Луч из каземата (Кибальчич), опера, 1963.
Судьба чекиста Ермакова, опера.
Хождение по мукам (Огненные годы), опера, 1953 (2-я ред.1967). – М., 1971.
Спендиаров А. Обработка песен (Варшавянка, Дубинушка, Красное знамя, Смело, товарищи, в ногу), 1917–1919.
Славься, первый майский день, кантата, 1917. – Ереван, 1971.
Спиваковский Л. О незабываемом, хор, 1925. – М., 1925.
Ставонин Г. Ильич, симфония-оратория.
Олеко Дундич, опера, 1972. – М., 1977.
Торжественная увертюра.
Стадник О. Слава Ленину, песня, 1967. – Киев, 1967.

Стадницкий А. Нет, вождь не умер!, хор.
Стальной А. Ленинский марш пионеров. – М., 1925.
Станкевич С. Ленин с нами всегда, песня, 1964 // Ульяновская правда. 1964. 1 нояб.
Нам светит имя Ленина, 1966 // Там же. 1966. 10 июля.
Станкович Е. Кармелюк, музыка к фильму, 1986.
Ленин – это мир, кантата, 1985.
Прометей, балет.
Симфония № 3 (Я утверждаюсь), 1976. – Киев, 1980.
Слово о Ленине, кантата, 1980.
Стародубцев Н. Разлив, песня, 1959. – Ленинабад, 1959.
Старокадомский М. Ленинская, песня, 1932. – М., 1932.
Октябрь, песня, 1958 // *Старокадомский М.* Под знаменем мира. – М., 1958.
Семён Проскаков, оратория, 1931.
Стельник З. Перекоп, кантата, 1937.
Стемпневский С. День рождения Ильича, песня, 1961. – М., 1962.
Ленинское знамя, кантата, 1953.
Портрет, песня, 1959 // Детские хоры. – М., 1960. Вып. 2.
Родное имя, песня, 1965 // *Стемпневский С.* С добрым утром. – М., 1966.
Степаненко М. Всадники революции, песня // Шагай вперед, комсомольское племя. – Киев, 1987.
Степанов А. Аппассионата (Баллада о Ленине), для голоса и фп. 1958. – Таллин, 1958.
Ленин в Разливе, песня, 1956. – Таллин, 1956.
Степанов З. Путь, озарённый Лениным.
Степанов Л. Иван Болотников, опера, 1950. – М., 1951.
Степанян А. На рассвете, опера, 1938. – М.; Л., 1939.
Нунэ, опера, 1951.
Октябрь, песня, 1944 // Антология советской детской песни. – М., 1961. Вып. 8.
Памяти 26 бакинских комиссаров, вок.-симф. поэма, 1938.
Степанян Р. На площади Ленина, песня, 1952. – Ереван, 1964.
Степовой Я. Арфами, арфами, романс, 1918. – Киев, 1960.
Бабка в церкви, песня, 1920 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1978. Т.1.
В долине село лежит, романс, 1921 // Романсы украинских советских композиторов. – Киев, 1957.
В шахте, вок. баллада, 1920.
Земля, вок. поэма, 1919.
Каменяры, вок. баллада, 1919 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1978.
Кузнец, песня // Червоный запев. – Киев, 1925. Вып. 2.
Обработка песен (Беснуйтесь, тираны, Варшавянка, Вечный революционер, Вперед, Вы жертвою пали, Дубинушка, Завещание, Интернационал, Красное знамя, Марсельеза, Смело, товарищи, в ногу), рубеж 1920-х гг.
Слово, вок. монолог, 1918. – Киев, 1949.
Туча, вок. баллада, 1920.
Стеценко К. Объединимся!, кантата.
Первое мая, хор, 1918.
Революционные песни, обработка для хора, 1919.
Страннолюбский Б. Обработка песен (Ой, настала тёмна ночка).
Страумс Я. Песни борьбы, обработка для хора, 1917. – М., 1917.

Стреглов Н. Перед памятником (Песня о Ленине), 1956 // *Стреглов Н.* Моя Орловщина. – Орёл, 1956.
Стрелецкий С. «Правду» читает Ленин, песня, 1980.
Струве Г. Песня о Ленине, 1962 // Поёт «Пионерия». – М., 1964.
Ступницкий В. Красный ключ, хор. – Харьков, б. г.
Ленинский завет, хор, 1924. – Харьков, 1925.
Стырча А. Героическая баллада (Домника), опера, 1960, (2-я ред.1964). – М., 1975.
Ленин – знамя, хор, 1965 // Под знаменем Ленина. – М., 1966.
Над родным Симбирском, вок. монолог.
Ода Ленину, кантата, 1960. – Кишинёв, 1960.
Товарищ Ленин, хор, 1969.
Сураев-Королев Г. Обработка песен (Ленин вождь), 1958.
Суханкулиев Т. Песня о Ленине.
Сырохватов В. Коммунары, симф. фреска, 1971.
Ленин жив, кантата, 1969.

Табачников М. Броненосец-герой, песня, 1955. – М., 1955.
Таджиев М. Симфония № 3, 1972.
Тактакишвили О. Город выл, словно зверь разъярённый, вок. поэма, 1959.
Зарницы горят, кантата. – М., 1977.
Отчизна дорогая, хор, 1965 // Отчизна дорогая. М., 1966.
Похищение луны, опера, 1974. – М., 1979.
Со знаменем Ленина, песня, 1960 // Заря Востока. 1960. 22 апр.
Три новеллы, опера, 1967. – М., 1973.
Тактакишвили Ш. 1905 год, симф. поэма, 1931.
Таллат-Кялпша Ю. Ленину, песня, 1945 // *Таллат-Кялпша Ю.* Избранные произведения. – Вильнюс, 1955.
Таловыря В. Ленина портрет, песня, 1965 // Поёт народный хор. – Киев, 1968.
Тамаркина Р. Песня о Ленине, 1930 // Б.Яворский. – Статьи, воспоминания, переписка. – М., 1964.
Тамберг Э. За свободу народа, оратория, 1953.
Фанфары Октября, торжественная увертюра, 1980.
Тамулюнас П. Ленина имя, песня // Ленин всегда живой. – Вильнюс, 1970.
Таранов Г. Симфония № 8 (Шушенская), 1969. – М., 1986.
Тарасенко О. Песня о Котовском.
Таривердиев М. Мы с тобой, товарищ, песен. цикл, 1976. – М., 1984.
Тарнопольский В. Плакат к юбилею Октября, кантата, 1981.
Пять дней и пять ночей, мелодекламация, 1925. – М., 1925.
Таутс Л. Бессмертие, кантата, 1946. – Таллин, 1948.
Ленин жив, песня, 1955 // Детские песни композиторов Советской Эстонии. – М., 1956.
Тевторадзе О. 1905, кантата, 1954.
Теплицкий А. Парижская коммуна, кантата, 1931.
Теплов П. Звёзды золотые, песня, 1963 // Поёт народный хор. – М., 1964.
Пионерия, симфония, 1928.
Тер-Гевондян А. О 26-ти комиссарах, вок. баллада, 1956. – Ереван, 1958.
Памяти Ленина, кантата, 1957.
Тер-Татевосян Д. Памяти. Е.Чаренца, симф. поэма, 1963.
Поэма о Революции, симф. поэма, 1966. – М., 1989.
Терентьев Б. Броненосец «Потёмкин», песня, 1955. – М., 1955.
Владимир Ленин, песня, 1968 // Песни радио и кино. – М., 1968. Вып. 121.

Голос сердца, увертюра-кантата, 1970. – М., 1973.
Здесь Ленин жил, песня, 1958 // Сов. воин. 1958. № 7.
Коммунисты идут, песня // Слава Октябрю. – М., 1963.
Ленин в Смоленске, песня, 1964 // С песней по жизни. – М., 1965.
Ленин с нами, песня, 1958. – М., 1958.
Ленинская весна, песня // Муз. жизнь. 1987. № 7.
Ленинское знамя, песня, 1959. – М., 1959.
На площади Красной, песня, 1949 // Песни о Ленине. – М.; Л., 1950.
Песня о первом декрете, 1962. – М., 1962.
Родная Россия, песня, 1961. – М., 1961.
Родной человек, песня, 1958 // Сов. моряк. 1958. № 7.

Тертерян А. Гимн Октябрю, кантата, 1979.
Огненное кольцо, опера, 1967. – М., 1972.
Революция, вок.-симф. цикл, 1960. – М., 1962.

Тесаков К. Всегда с Лениным, кантата, 1965. – Минск, 1972.
Ленин думает про Беларусь, 1984, оратория.

Тигранян А. Восьмое марта, песня, 1929.
Кантата к 15-летию Советской Армении, 1935.
Красноармейцу, песня, 1931.
Кровавая ночь (Памяти 26 бакинских комиссаров), кантата, 1936.

Тигранян В. Октябрь, кантата, 1945.

Тикоцкий Е. Михась Подгорный, опера, 1938 (2-я ред. 1957). – М.; Л., 1940. – Фрагменты.
Над портретом, вок. баллада, 1961. – Минск, 1962.
Песня о Буревестнике, кантата, 1920. – М., 1962.
50 лет, симф. поэма, 1966.
Симфония № 1, 1927.
Симфония № 2.
Симфония № 3.
Там, где ходил когда-то Ленин, романс, 1961. – Минск, 1962.
Три хора из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин», 1959. – Минск, 1961.

Тиличеева Е. Когда был Ленин маленький, песня, 1966 // Песни для детей младшего возраста. – М., 1968.
Ленин, кантата, 1960 // Песни для детского хора. – М., 1964. Вып. 6.
Песня о Ленине, 1962 // Наш концерт. – М., 1963. Вып. 3.
Спасибо, родная страна!, 1961. – М., 1961.

Титаренко К. Мы поём о Ленине, песня, 1965 // Весёлый праздник. – М., 1967.

Титов А. Баррикада (1905), хор, 1931. – М., 1931.
Верить надо в завет Ильича, хор, 1924. – М., 1924.
Ветер, кантата, 1934.
Восемь лет, песня. – М., 1931.
25-е октября, вок. плакат, 1923. – М., 1926.
К сёстрам-работницам, хор, 1925.
Левый марш, вок. плакат, 1947. – М., 1961.
Ленин жив, хор, 1958. – М., 1960.
Ленин – знамя побед, песня, 1960 // Клуб. 1970. № 11.

Тихомиров Г. Главная улица, кантата, 1959. – М., 1964.

Тихонов Б. Горки Ленинские, песня, 1958 // Песни советских композиторов. – М., 1959. Вып. 1.
Ильич по берегу проходит, песня, 1962. – М., 1963.
Ленин, песня, 1961 // Песни радио и кино. – М., 1961. Вып. 22.

Тиц М. Песнь Красной конницы, кантата, 1936.
Рабочая Украина, песня, 1928.
Тищенко Б. Двенадцать, балет, 1963. – Л.; М., 1973.
Ленин жив, кантата, 1959.
Песня о Соколе, вок.-симф. поэма, 1958.
Поэма о Ленинграде, кантата, 1957. – Л., 1958.
Увертюра к опере «Повесть об одной любви», 1960.
Ткач З. Ленин, кантата, 1969. – Кишинёв, 1977.
Октябрьская баллада, хор. цикл.
Тлендиев Н. Обещаем Ленину, песня, 1967 // Балдырган. 1967. № 11.
Тогаев А. Песня о Ленине, 1962 // Сов. Чувашия. 1962. 2 дек.
Тогушаков В. Мы будем, как Ленин, песня, 1955 // Звени, наша песня. – Томск, 1956.
Токарев А. По дороге, что Ленин открыл, песня, 1958. – Чебоксары, 1958.
Толстой Д. Площадь Ленина, романс, 1969.
Повесть об одной любви (Марюта), опера, 1950.
Поэма о Ленинграде, кантата, 1953. – Л., 1958.
Торжественная увертюра (Памяти В.П.Ленина), 1970.
Толстяков П. Загудели все заводы, хор. – Харьков, 1925.
Памяти Ленина (И тут в саду, и там в хатах), хор. – Харьков, 1925.
Памяти Ленина, «Безграничное горе», хор, 1924. – Киев, 1924
Умер?, хор, 1924. – Харьков, 1925.
Томбак С. Дальневосточная песня о Ленине, 1958 // Тихоокеанская звезда. 1958. 27 апр.
Томилин В. Гибель Чапаева, песня.
Песня о Тельмане, 1934 // Песни Красной Армии. – М., 1936
Песня о Щорсе.
Эпизоды из Гражданской войны, симф. сюита, 1936. – Л.; М., 1951.
Томин С. Идут ходоки к Ленину, вок.-симф. поэма.
Эвенский идол, хор. поэма.
Томчин А. Человек, концерт для хора, 1986.
Тормис В. Люди вне закона, музыка к фильму, 1971.
Предшественник, музыка к фильму, 1967.
Слова Ленина, кантата, 1972. – Таллин, 1974.
Трамбицкий В. Орлёна, опера.
Обработка песен, 1939 (Как за дубочком, хор).
Память сердца, опера. – М., 1985.
Симфония памяти Н.Островского. – Л.; М., 1976.
Триодин П. Степан Разин, опера, 1925.
Троска И. Имя Ленина, песня, 1961 // Песни. – Минск, 1962.
Тростянский Н. Ленин и весна, песня // Коммуна (Воронеж). 1968. 21 апр.
Трофимов С. То не ветер шумит во сыром бору, хор // Хоры и народные песни на сл. поэтов-декабристов.
Трошин Б. Баллада о партизане, его коне и его жене, кантата, 1937.
Снежинки, песня.
Трубин Б. Сходка, оратория, 1971.
Туко К. Будённовская тачанка, песня.
Туликов С. Амангельды, марш, 1943.
Ветер свободы, песня, 1961 // Слава Октябрю. – М., 1963.
Дорогой Ленина, песня //Муз. жизнь. 1987. № 23
Заветам Ленина верны, 1961 // *Туликов С.* Пионерский фонарик. – М., 1967.
Зовёт Ильич с броневика, песня, 1968 // О Ленине, о Родине. – М., 1970.

Калмыцкая песня о Ленине, 1962. – М., 1962.
Красная Пресня, песня // Поёт «Юность Красной Пресни». – М., 1987. Вып. 2.
Ленин всегда с тобой, песня, 1955 // Праздничный концерт. – М., 1959. Вып. 2.
Ленин, партия, мир, песня, 1959. – М., 1968.
Мы завершим, товарищ Ленин, песня, 1969 // Песни радио и кино. – М., 1969. Вып. 127.
Мы – коммунисты, песня, 1962. – М., 1963.
О великом Ленине и моей России, сборник песен, 1971. – М., 1972.
Песни о Ленине. – М., 1970.
Революции нашей костры, песня.
Родина любимая моя, песня, 1958 // Слава Октябрю. – М., 1963.
Родной Ильич, песня, 1979.
Русская увертюра (К 25-летию Октябрьской революции), 1942.
Слушайте Ленина, песня, 1965. – М., 1968.
Я думаю о Ленине, песня, 1973 // С Революцией в сердце. – М., 1977.

Туник А. Будённовец, песня, 1979.
Ходоки, кантата, 1969.

Туренков А. Кузнец, хор, 1921.
Кузнецы, песня, 1923. – М.; Пг., 1923.
Ленин, песня, 1960 // Туренков А. Вокальные произведения. – Минск, 1961.
Песня кузницы, 1922. – М.; Пг., 1923.
Рабочий дворец, песня, 1923 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып. 1.
Цветок счастья, опера. – М.; Л. 1966.
Ясный рассвет, 1958.

Турсунбаев Ж. Ступени Байконура, оратория, 1982.
Турукин И. Обработка песен (Смело, товарищ, в ногу), 1927.
Туския И. У Мавзолея, симф. поэма, 1939.
Тухманов Д. Октябрь, песня, 1977.
Тхабисимов Т. Адыги поют о Ленине, кантата.
Тырманд Э. Я Ленина пою, кантата 1969.

Угрюмов В. Ленинский век, песня, 1968 // Калининская правда. 1968. 30 июня.

Уманец В. Идём с Ильичём, хор, 1966. – Киев, 1967.
Партии Ленина – слава, хор, 1957 // Слава Великому Октябрю. – Киев, 1957.

Усачёв О. Мы Ленину славу поём, песня, 1958 // Над Днепром. – Днепропетровск, 1958.
Усович В. Бурятия, симф. поэма, посв. 60-летию Великого Октября, 1977.
Партбилет № 1, кантата, 1981.
Песня о Корчагине, опера.

Успенский В. Буревестник, симф. поэма, 1959.
Весна надежд, поэма для симф. орк (посв. 110-летию со дня рождения Ленина), 1980. – Л., 1982.
Весна Революции, симф.поэма, 1979.
Интервенция, опера, 1972. – Л., 1974.
Музыка к пьесе А.Гетмана и Г.Опоркова «Вся его жизнь», 1979.
Памяти Владимира Ильича Ленина, кантата, 1966. – М., 1969.

Уствольская Г. Сон Степана Разина, симф. былина, 1949. – Л.; М., 1950.
Уткин В. Триада, для баритона и орк.

Файзи Д. Обработка песен (В полисаднике у клуба), 1956.
Сердце беседует с Лениным, песня, 1965 // Помни, товарищ. – Казань, 1967.
Файнтух Я. Красная Пресня, опера, 1932.
Обработка песен (В Октябре над Петроградом, Как орёл сизокрылый), 1959.
Октябрьская сюита, для орк., 1931.
Памяти Ленина, хор, 1924.
Фалик Ю. С именем Ленина, кантата, 1980.
Торжественная ода, для баса, хора и орк., 1969.
Фандеев Т. Ленин с нами, песня, 1966 // Советской державе славу поём. – Чебоксары, 1967.
Фарди Г. Щорс, опера, 1938 (2-я ред. 1942).
Фаттах А. Ленин на параде, песня, 1964 // Наш Ленин. – М., 1966.
Песня о Ленине, 1962 // Слава Октябрю!. – М., 1963.
Федов Д. Праздничная увертюра, 1970.
Пришли гайдуки из баллады, песня.
Слава Ленину, хор, 1960. – Кишинёв, 1960.
Федосеев С. Ленин – наша жизнь, песня, 1959 // Звезда (Пермь). 1960. 22 апр.
Федякин А. Песня-быль о ленинском ружье, 1966 // Коммунар. 1967. 22 апр.
Песня о Ленине, 1964 // Под знаменем Ленина. – М., 1966.
Фельдман Я. Красная звёздочка, балет, 1920.
Фельцман О. Баллады о бессмертии, песня, 1970 // *Фельцман О.* Это мы. Песни и баллады. – М., 1980.
За Советскую власть, песня, 1965. – М., 1965.
Комсомольцы двадцатого года, песня, 1961. – М., 1961.
Ленин с нами, песня, 1956. – М., 1956.
Песня о Ленине, 1972.
Ради матушки земли, песня // Муз. жизнь. 1987. № 22.
Шли по Пресне солдаты, песня, 1961. – М., 1961.
Фемелиди В. Броненосец «Потёмкин», опера, 1931.
Карманьола, балет, 1930.
Разлом, опера, 1928.
Юбилейная симфония, 1927. – Киев, 1987.
Фере В. 12 красноармейских дальневосточных песен, 1935.
Красная разведка, песня, 1936.
Кровавое воскресенье, кантата, 1931. – М., 1931.
Ленин, свобода, Москва, песня, 1963 // Ленин – знамя всех побед. – М., 1964.
Обработка песен (По морю бурному бродят волны), 1934.
Песня про Чапаева, 1936.
Пой, народ, о Ленине, кантата. – М., 1964.
Родина Ленина, вок.-симф. цикл, 1966. – М., 1970.
Фере В., Малдыбаев А. Ленин, ты дал нам свободу и счастье, кантата, 1966.
Ленину слава!, кантата, 1968.
Феркельман М. Песня о Ленине, 1959 // Песни советских композиторов. – Л., 1960. Вып. 1.
С Лениным в сердце, песня, 1957 // Песни о Ленине. – Л., 1958.
Фертельмейстер Э. Песнь о Данко, мюзикл.

Феферман Б. Обработка песен (Отец Ленин), 1966 // Отец Ленин. – Фрунзе, 1967.
Фёдоров В. За Советскую власть, хор // Поёт самодеятельный хор. – М., 1988. Вып. 9.
Филиппенко А. Дорогое имя, песня, 1962 // Песни украинских композиторов для детей. – Киев, 1963.
Коммуна выжила, однако, вок. плакат, 1936.
Ленина ясная заря, песня, 1963 // Песни о Ленине. – Киев, 1965.
Ленинская партия, песня, 1972.
Лента Ильича, песня, 1964 // *Филиппенко А.* Песня для детей дошкольного возраста. – Киев, 1966. Вып. 6.
Любим Ильича, песня, 1962 // *Филиппенко А.* Песни для детей дошкольного возраста. – Киев, 1963. Вып. 4.
Мы портрет украсим, песня // Дошкольное воспитание (Киев), 1962. № 4.
Песня о великом Ленине // *Филиппенко А.* Избранные песни для детей. – Киев, 1954.
Песня о Ленине, 1960. – Киев, 1967.
Прославим имя Ленина, кантата, 1967. – Киев, 1967.
Родной наш Ильич, песня, 1967 // Всегда живой. – Киев, 1980.
Родной портрет, песня, 1968. – Малютка. 1968. № 5.
С именем Ленина, песня, 1955. – М., 1960.
С Лениным навеки, для квартета солистов и хора // Наша цель – коммунизм. – Киев, 1963.
Соната для фп. № 1 (Чапаевская).
Соната для фп. № 2 (посв. Щорсу).
Цветы Ильичу, песня, 1968 // Дошкольное воспитание (Киев). 1968. № 2.
Финаровский Г. Ленинская мудрость в партии живёт, песня, 1957. – Киев, 1957.
Песня о Соколе, симф. поэма, 1953.
Песня Щорсе, 1937. – Киев, 1937.
Рождённые Октябрем, симф. поэма, 1953.
Учил нас Ленин, песня, 1956 // Слава великому Октябрю. – Киев, 1957.
Финкельштейн И. Северный исполин (Поэма о Ленинграде), оратория, 1953.
Сквозь дымку будущих столетий, вок. монолог, 1969.
Финко Д. Разлив, симф. поэма, 1969.
Фиртич Р. Баня, опера.
Комсомольская, кантата, 1959.
Левый марш, для хора и эстрадно-симф. орк (2-я ред. 1982).
Ленинград, кантата, 1971. – Л.; М., 1976.
Мы идём, песня, 1969.
Симфония-поэма о Родине, 1960.
Сюита из музыки к мультфильму «Мистерия-буфф», 1969.
Щедрые краски России, кантата (2-я ред.1978).
Фисун И. Ленинский завет, песня, 1965 // Репертуарный сборник. – Барнаул, 1967.
Фляркóвский А. Бессмертие, оратория, 1969. – М., 1974.
За Лениным, кантата-плакат, 1970. – М., 1971.
Колодники, оратория, 1956. – М., 1967.
Ленин, хор, 1972 // Сов. музыка. 1972. № 11.
Ленинское знамя, песня, 1960. – М., 1960.
Мальчишка семнадцати лет, песня, 1958 // *Фляркóвский А.* Комсомольские года. – М., 1959.
На Гражданской на войне, оратория, 1973. – М., 1977.
Нас осеняет ленинское знамя, песня, 1960 // Хоры советских композиторов. – М., 1961. Вып. 2.

Обработка песен (Дубинушка, Эй ухнем, Утёс Степана Разина, Славное море – священный Байкал, По диким степям Забайкалья, Глухой, неведомой тайгою, Ты взойди, солнце красное, Чёрный ворон, Из-за острова на стрежень, Не шуми ты, мать зелёная дубравушка, Среди долины ровныя, Вниз по матушке по Волге, Не слышно шуму городского). 100 песен в обработке А.Флярковского. – М., 1975;

Партбилеты, песня. – М., 1970.

Родина Ленина, песня // Произведения для смешанного и мужского хора. – М., 1967.

1905 год, хор. сюита, 1955. – М., 1958.

Фомин Н. Боевые песни Запада, сборник обработок, 1928 // Боевые песни Запада. – Л., 1928.

Фомичёв П. Песня о Ленине, 1956 // Песни Тихого Дона. – Ростов-на-Дону,1958. Вып. 2.

Фрадкин М. За фабричной застой, песня, 1956 // *Фрадкин М.* За фабричной заставой. – М., 1960.

Революционный марш, песня.

Фрейдлин Я. Броненосец «Потёмкин», симф. баллада, посв.60-летию Великого Октября, 1977.

Френкель Д. Ария о Ленине, для голоса и фп.

В полночь у Мавзолея, кантата, 1965. – М.; Л., 1966.

Рассвет, опера, 1937.

Угрюм-река, опера, 1941 (2-я ред. 1953). – Л., 1958.

Френкель Я. Октябрьская ночь, песня 1962 // *Френкель Я.* Как тебе служится. – М., 1965.

С Лениным в сердце, песня, 1964 // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 5.

Фрид Г. 21 января, хор // Хоры советских композиторов. – М., 1976. Вып. 11.

Заре навстречу, симф. картины, 1960. – М., 1968.

Ленину, хор // Хоры советских композиторов. – М., 1974. Вып.8.

Перед бурей, хор. цикл, 1955. – М., 1962.

Читая Ленина, хор // Хоры советских композиторов. – М., 1975. Вып. 10.

Фролов М. Народы идут, хор, 1927. – Киев, 1927.

Фурман И. Ленина знамя, песня, 1957 // Песня ярославских авторов. – Ярославль, 1958. Вып. 2.

Хабаров Б. Матросская песня о Ленине // С морских широт. – Симферополь, 1956.

Хабибуллин З. Владимир Ильич Ленин, оратория.

Хавпачев А. Песня о Ленине // Хоровые песни Кабардино-Балкарии. – Нальчик, 1962.

Хагагортян Э. Баллада о двадцати шести, оратория, 1981.

Вок. цикл на стихи Чаренца, 1960.

25-26 октября 1917 года, оратория, 1982.

Заре навстречу, балет, 1954.

Ленин и Али, симф. поэма, 1958.

Ода Ленину, кантата, 1978.

Хайт Ю. Всё выше (Авиамарш), песня, 1921. – М., 1921.

Красные моряки, марш для дух. орк., 1933. – М., 1935.

Праздник Октября, марш для дух. орк., 1937. – М., 1938.

Халмамедов Н. Гимн Октябрю, кантата, 1967.

Песнь о Ленине, песня, 1969 // Песни Туркмении. – Киев, 1972.

Симфония, 1967. – М., 1977.

Хамдамов А. Ленинизм вечен, вок. монолог, 1960. – Душанбе, 1961.

Потомок Ленина, песня. – Сталинабад, 1960.

Хамиди Л. Красноармейская, песня, 1935.
Красный сокол, хор, 1934.
Марш (Памяти Амангельды Иманова), для орк. нар. ин-тов, 1944.
Песня о Ленине // Поёт моя страна. – М., 1967. Вып. 2.
Светлое лето, хор, 1970. – Алма-Ата, 1970.
Юные ленинцы, песня, 1964 // Песня за песней. – М., 1965. Вып. 7.
Хамраев И. Ленин – это светлый день, кантата, 1980.
Ленинская весна, оратория, 1962.
Хамраев Р. Свет из мрака, опера, 1965. – Ташкент, 1972. – Фрагменты.
Симфония № 1.
Хаупа Дж. Песня о Ленине, для солиста, хора и симф. орк.
Хаханов Д. Огни в горах, опера, 1981.
Симфония № 2 (В.И.Ленин), 1970.
Симфония № 4, посв. Великому Октябрю, 1978.
Симфония № 5, посв. памяти К.Хетагурова, 1979.
Хачатурян А. Баллада о Родине, для баса и орк., 1961. – М., 1966.
Гимническая песня // Сов. музыка, 1977. № 11.
Симфония № 1 (15-летию Сов. Армении). – М. ; Л., 1939.
Симфония № 3 (К 30-летию Великой Октябрьской Революции), 1947. – М., 1966.
Спартак, балет, 1954. – М., 1975.
Траурная ода памяти Ленина, для орк., 1948.
Хачатурян К. Миг истории, оратория, 1971. – М., 1973.
Хейшко К. Ленин с нами, песня, 1960 // Адыгейская правда. 1960. 22 апр.
Хиндпере Х. Вечный огонь, кантата, 1972.
Хирбю Г. Кантата о Ленине, 1950.
Народ, раскрепощённый Октябрём, оратория, 1977.
Патриотическая оратория, 1979.
Хисамов Е. Ленинский свет, песня, 1956 // Сов. культура. 1957. 23 мая.
Хицунов С. 1905 год, симф. поэма, 1955. – Киев, 1970.
Хлопков Н. Песня о партии, 1959 // Песни и хоры из репертуара Гос. Уральского народного хора. – М., 1960.
У Мавзолея, песня, 1952. – М., 1955.
Хмылёв М. В. И. Ленин, песня. – Л., 1936.
Капля крови Ильича, хор, 1924 // Песни Красного календаря. – Л., 1924. Вып. 9. Частъ 2.
Траурный марш, для хора, 1924. – Л., 1926.
Ходжа-Эйнатов Л. Мятеж, опера, 1937. – М., 1938.
Реквием памяти В.И.Ленина, 1934.
Сорок первый, симф. рассказ, 1936.
Ходяшев В. Дедушка Ленин, песня, 1966 // Муз. жизнь. 1967. № 23.
Песнь славы, кантата // Советской державе славу поём. – Чебоксары, 1967.
Хоимский А. Обработка песен, 1917 (Марсельеза).
Холминов А. Анна Снегина, опера, 1965. – М., 1972.
Ленин, кантата, 1980.
Ленинская дружба, кантата, 1985.
Ленин жив, кантата, 1966.
Ленин с нами, кантата, 1969.
Октябрь семнадцатого года, песня, 1966 // *Холминов А.* Новые песни. – М., 1966.

Оптимистическая трагедия, опера, 1964. – М., 1967.
Песня о Ленине, 1955. – М., 1960.
Рождённые бурей, симф. поэма, 1960.
Ты Лениным создана, песня, 1959 // Клуб. 1960. № 1.
Чапаев, опера, 1973. – М., 1977.
Четыре баллады, для голоса и фп. 1954. – М., 1958.

Хохлов Я. Песня о Ленине, 1954 // На клубной сцене. Чкалов, 1956.

Хренников Т. Белая ночь, оперетта, 1965. – М., 1972.
В бурю, опера. 1939. – М., 1971.
Мать, опера, 1956. – М., 1962.

Хромушин О. Знамя Революции // Страна родная. – М., 1988. Вып. 2.
Золотые буквы истории, сюита для хора и симф. орк. (посв. 110-летию со дня рождения В.И.Ленина), 1979.
Имени Ленина, хор. сюита, 1977 // Пою моё Отечество. – Л., 1978. Вып. 6.
Ленин с нами, кантата, 1980. – Л., 1983.
Страна поёт о Ленине, кантата, 1985.
Страна поёт о Ленине, песня // Великий сын земли великой. – М., 1989.
Это улица Ленина, песня, 1969.

Цагарейшвили В. Песня о Ленине, 1951 // *Цагарейшвили В.* Сборник детских хоровых песен. – Тбилиси, 1961.
Песня о Серго Орджоникидзе, 1950.

Царёв Ф. Ленинский дубок, песня, 1957 // Культпросвет. работа. 1957. № 11.

Цветаев М. Симфония № 3, посв. 100-летию со дня рождения Ленина, 1970.

Цветков А. Приезжал в деревню Ленин, песня 1959 // Песни родного края. – Калинин, 1961.

Цветков И. Гудел Октябрь, кантата, 1978. – Л., 1981.
Дорогой отцов, кантата, 1965. – Л., 1967.
Клоп, мюзикл, 1980.
Музыка к спектаклю «Дни Турбиных», 1985.
Музыка к спектаклю «Синие кони на красной траве», 1979.
Огонь людей, кантата, 1966.
Семнадцатый октябрь, песня, 1980.
Эпоха Ленина, песня, 1969.

Цегляр Я. Будем такими, как он, песня // О Ленине, о Родине. – М., 1970. Вып. 2.
Ленинская теплота, песня // *Цегляр Я.* Вокальные произведения. – Киев, 1982.
Родная улыбка Ильича, хор, 1966. – Киев, 1967.
Товарищ Ленин, песня // *Цегляр Я.* Песни разных лет. – М., 1988.

Цинцадзе С. Бессмертие, оратория, 1970.
Торжественная увертюра, 1985. – Тбилиси, 1986.

Цицишвили А. Ленин, кантата, 1968.

Цорионти К. О Ленине, песня.

Цфасман А. На смерть Ленина, мелодекламация, 1925. – М., 1926.

Цытович В. Комсомолия, вок.-симф. поэма, 1959. – Л., 1961.
Симфоническая ода, 1969.

Чайкин Н. Великий учитель, кантата, 1960. – М., 1962.

Чайковский А. Броненосец «Потёмкин», балет, 1985.

Чайковский Б. К 40-летию Октября, увертюра, 1957.

Чалаев Ш. Горцы, опера, 1969. – М., 1974.

Лакская песня о Ленине, 1969 // Поют о Ленине народы. – М., 1969.

Чемберджи Н. Как пошли наши ребята, песня (из коллективной оратории Путь Октября), 1927. – М., 1927.

Краснофлотская песня, 1933. – М., 1936.

Красный Кавказ, марш для дух. орк., 1935. – М., 1938.

Сюита на темы революционных песен, для орк., 1937.

Юбилейный марш РККА, для орк., 1933.

Чепелянский Л. Дорогой Ленина, песня, 1966 // Сов. Абхазия. 1966. 23 апр.

Червинский Н. Баллады о Ленине, для голоса, и фп., 1960. – Л., 1960.

Бессмертный Ленин, песня, 1962. – Л., 1963.

О Владимире Ленине, кантата, 1964.

Поэма о Ленине, кантата.

С Лениным в сердце, кантата, 1963. – М.; Л., 1966.

Сказ об Ильиче, кантата.

Славься, партия!, кантата, 1956. – Л., 1957.

Черемных Н. Ленин в наших сердцах, песня, 1966 // *Черемных Н.* Сын Енисея. – Красноярск, 1968.

Черёмухин М. Лениниана, вок. цикл,

Ленинская правда, хор // Хоры сов. композиторов. – М., 1981.

Новая деревня, кантата, 1933. – М., 1936

Под ленинским знаменем, хор, 1933 // Четыре хора. – М., 1933.

1905 год, оратория, 1931.

Черкасский Э. Посвящение Октябрю, кантата.

Чернецкий С. Индустриальный марш для дух. орк., 1932.

Красной Армии, марш для дух. орк., 1922.

Красная заря, марш для дух. орк., 1933. – М., 1933.

Ленинский призыв, марш для дух. орк., 1926. – Л., 1926.

Чернов А. Данко, симф. поэма, 1950.

Как закалялась сталь, музыка к спектаклю, 1955.

Оптимистическая трагедия, балет, 1967. – М.; Л., 1971.

Первые радости (Кирилл Извеков), опера, 1955. – Л., 1967. – Фрагменты.

Посвящение–70, кантата, 1969. – Л.; М., 1972.

Поэма о комиссаре, сюита из балета «Оптимистическая трагедия», 1969. – Л.; М., 1971.

Совесть, вок. монолог.

Чернов М. Гимн комсомола, кантата, 1928.

Черноиваненко П. Часовой, песня, 1977.

Черномордиков Д. Боевой марш, песня, 1920. – М.; Пг., 1923.

Вперёд, песня, 1919. – М., 1923.

Красная звезда, песня // Красноармейсиие песни. – М., 1925.

Красное знамя, песня, 1919.

Чернышёв В. На волжском берегу, песня, 1965 // Сов.профсоюзы. 1965. № 7

Чесноков А. Комсомолец, марш для дух. орк., 1925. – М., 1925.

Обработка песен (Молодая гвардия).

Чесноков В. Песня о Ленине, 1951 // Песни самодеятельных; композиторов. – Тула, 1952.

Чесноков П. Обработка песен (Эй, ухнем!).

Чёрный М. Слушайте Ленина, песня // Песни о Ленине и партии. – Минск. 1968.

Чимакадзе Л. Владимир Ленин, вок.-симф. поэма.

Ленину, кантата, 1970.

Чисталёв П. Ленин вечно живой, песня, 1958 // Мы поём. – Сыктывкар 1959.

Песня о Ленине, 1967 // Северная звезда. 1967. № 10.

Чистяков В. Песнь народной любви (Поэма о Ленине), кантата, 1960. – Л., 1960.
Подвиг, вок.-симф. цикл, 1958. – Л., 1961.
Читчян Г. Вокальный цикл на стихи Чаренца, 1958. – М., 1960.
Чичба А. Герой Кераза, оратория, 1964.
Чичерина С. Героическая увертюра, для орк., 1957. – Л., 1957.
Ленину, вок. поэма, 1954.
Посвящение Ленину, симф. прелюдия, 1957. – Л., 1957.
Чичков Ю. Баллада о красной звезде, кантата.
Берём с коммунистов пример, песня // *Чичков Ю.* Чьи песни ты поёшь. – М., 1979.
Гренада, песня // *Чичков Ю.* Песни. – М., 1971.
Идём дорогой Ленина – дорогой Октября, песня, 1978 // *Чичков Ю.* Мы верная смена твоя, комсомол. – М., 1980.
Кантата о Ленине, 1970.
Ленинский апрель // *Чичков Ю.* Избранные песни. – М., 1988.
Песня о Соколе, поэма для дух. орк., 1953. – М., 1955.
Песня о трёх поколениях, 1961 // О трёх поколениях. – М., 1962.
Посвящение, песня, 1968. – М., 1969.
Революции солдат, песня // *Чичков Ю.* Песни. – М., 1971.
Родина Ленина, песня // *Чичков Ю.* Песни для школьников. – М., 1982.
С днём рождения, Родина, песен. цикл, 1967 // Молодежная эстрада. – М., 1968.
Саяны, песня, 1962 // Ленин – знамя всех побед. – М., 1964.
Твои ордена, Комсомол, песня, 1971 // Моя Отчизна. – М., 1972.
Это мы – коммунисты, песня, 1964 // Партию славит народ. – М., 1965.
Чишко О. Броненосец «Потёмкин», опера, 1937. – М., 1938.
В плену у яблонь (Яблоневый плен), опера, 1931.
Звёздочка, муз. рассказ для голоса и симф. орк., 1969.
Есть такая партия!, кантата, 1957. – Л., 1957.
Какое утро!, лирический монолог для голоса и смф. орк., 1969.
Ленин – наша правда и сила, хор, 1969.
Ленинским путем, оратория, 1931.
Октябрьский марш, хор, 1957 // Ликуй:, Октябрь. – Л., 1957.
Прогулка в Горках, лирический монолог, для голоса и симф. орк., 1960. – Л., 1960.
Рассвет, вок. монолог, 1969.
Триптих о Ленине, для голоса с орк., 1960. – М., 1960.
Флаг над сельсоветом, кантата, 1948.
Цель недалеко!, песня, 1961 // Нам жить при коммунизме. – Л., 1962.
Что нам сейчас нужней всего, вок. плакат, 1929. – Киев, 1931.
Юность, романс, 1969.
Чугаев А. 1905 год, симф. поэма, 1955.
Чугунов А. Красные бойцы (За власть Советов), симф. поэма, 1922.
Траурная ода (Памяти В.И.Ленина), для орк., 1924.
1917 год, симф. поэма, 1923.
Чудова Т. Агитатор, балет, 1965.
Багряный свет, вок. монолог, 1976 // Ленинский век. – М., 1981.
Кантата о Москве, 1975. – М., 1977.
Первое мая, песня // *Чудова Т.* Праздничные песенки. – М., 1988.
Седьмое ноября, песня // Там же.
Симфония № 2 (Как закалялась сталь), 1983.

Чулаки М. Есть такая партия!, кантата, 1971.
Ленин с нами, хор. цикл, 1960. – М., 1961.
Юность, балет, 1948. – М., 1963.
Чумаков М. Могучая сила, песня, 1966 // Волжская коммуна. 1966. 22 апр.
Чуркин Н. Кто говорит, что умер Ленин, вок. баллада, 1949. – Минск, 1949.
Освобождённый труд, опера, 1922.
Падает молот тяжёлый (В кузнице), песня.
Первомайский марш, песня.
Песня батрака.
Пойте, пролетарские струны, песня.
Чыргал-Оол А. Борцам 1905 года, увертюра-фантазия, 1955.
Октябрьская песня.
Песня о Ленине, 1952.
Революция силу дала, песня.

Шабельский С. Туркси6, марш для дух. орк., 1930.
Фортепианное трио № 1 (Памяти Амангельды), 1944.
Фортепианное трио № 2 (Памяти Абая), 1945.
Шаверзашвили А. Борцам 1905 года, симф. поэма-фантазия, 1955.
Ленинцы, симф. поэма, 1968.
Памятник Ильичу, песня. – Тбилиси, 1971.
Слава Октябрю, оратория, 1957. – Тбилиси, 1967.
Шаинский В. Крейсер «Аврора», песня // *Шаинский В.* Избранные песни для детей. – М., 1985.
Шамо И. Баллада о трубачах, песня. – Киев, 1979.
Корчагинцы, хореогр. поэма, 1976.
Коммунисты, песня // Боевой запевала. – Киев, 1968. Вып. 1.
Легендарная тачанка, хор // *Шамо И.* Хоры. – М., 1982.
Ленин, оратория, 1980. – Киев, 1983.
Мальчнш-Кибальчиш, сюита для фп., 1980. – Киев, 1984.
Песня о Ленине, хор, 1960 // Шагает пионерия. – Киев, 1961.
Поэмы о Ленине, вок. цикл, 1958. – Киев 1958.
Слушай, страна!, песня // Сов. музыка. 1980. № 4.
Страна Комсомолия, вок. цикл, 1964. – Киев, 1967.
Щорсовская походная, песня, 1949. – Киев, 1949.
Шамо Ю. Родина, Ленин, партия, хор. триптих, 1984. – М., 1986.
Шамсутдинов И. Не забудем, хор, 1941.
Цветы Ильича, песня, 1951 // *Шамсутдинов И.* Детские песни. – Казань, 1952.
Шантырь Г. Наша молодость (По ту сторону), опера, 1981. – М., 1985.
Четыре лирические поэмы о Ленине, для голоса и фп., 1968. – М., 1972.
Шапиро С. Баллада о Котовском. – Кишинёв, 1964.
Ленин жив, песня, 1951. – Кишинёв, 1951.
Октябрь, песня, 1957.
Песня о Сергее Лазо, 1950. – Кишинёв, 1950.
Хорошо, песня, 1961 // Детские песни молдавских композиторов. – М., 1964.
Шапорин Ю. Декабристы, опера, 1953. – М.,1956.
Симфония (Ода Революции), 1932. – М., 1972.
Шапошников И. Октябрь, вок.-симф. поэма, 1927.
Шарабидзе Н. Октябрю, хор. – Тбилиси, 1974.

Октябрьское знамя, хор.

Шатирян С. О четырёх ветрах, вок.-симф. баллада, 1934.

Шафранников В. В Разливе тихо, песня, 1960 // Под знаменем Ленина. – М., 1966.

Видал ли ты?, хор // Хоры и народные песни на сл. поэтов-декабристов. – М.; Л., 1950.

Ленинская «Искра» песня, 1965 // Сов. воин. 1966. № 5.

Песня о Ленине, 1949. – М.; Л., 1949.

Песня о Ленине, хор, 1948. – М., 1950.

Славься, Россия!, 1961, песня // *Шафранников В.* Песни. – М., 1962.

Страна свободы, песня, 1960 // Там же.

Что не ветер шумит, хор // Хоры и народные песни на сл.поэтов-декабристов. – М.; Л., 1950.

Шахиди З. Ленин – наше солнце, кантата, 1961.

Рождённые Октябрем, кантата, 1957.

Сказание о Ленине, оратория, 1981.

1917 год, симф. поэма, 1967.

Шахиди Т. Смерть ростовщика, балет, 1978. – М., 1982. – Сюита из балета.

Шахматов Н. Ветер Октября, симф. сюита, 1976. – Л., 1977.

Волжский сказ о Ленине, кантата, 1972. – Л., 1975.

Ленинские зори, кантата, 1959. – Л., 1960.

Мы с Лениным в сердце, песня, 1967 // Волжская коммуна. 1967. 17 авг.

Нас осеняет ленинское знамя, песня, 1956 // Ленинградская правда. 1956. 4 нояб.

Приветственная увертюра для симф. орк (посв. 60-летию образования СССР), 1982.

Увертюра для орк. русских народных ин-тов (посв. 70-летию Великого Октября), 1987.

Шварц А. Песня о Ленине, 1956 // Соц. Караганда. 1957. 24 апр.

Шварцман И. Песня о Ленине, 1963 // Песни самодеятельных композиторов. – Минск, 1965.

Шварцштейн Б. Единый марш, песня, 1963 // Коммунар. 1963. 14 июня.

Когда поют «Интернационал», оратория.

Ленин с нами навеки, 1965 // Коммунар. 1965. 23 апр.

Симфония (Памяти Щорса), 1936.

Три поэмы о Ленине, хор. – М., 1982.

Шведов Д. Ленину, вок.-симф. монолог, 1949.

Скифы, поэма-оратория, 1926.

У Мавзолея, вок.-симф. монолог, 1949.

Шведов И. Кантата на открытие памятника Марксу и Энгельсу, 1918.

На штыки (Пролетарии всех стран, соединяйтесь!), песня, 1921. // Муз. сборник Армии и Флота. – М., 1922.

Обработка песен (Варшавянка, Вы жертвою пали, Красное знамя, Марсельеза, Пролетарская дубинушка, Смело, товарищи, в ногу), первая половина 1920-х гг.

Шведов К. Двенадцать, вок. цикл, 1925. – М., 1925.

Шебалин В. Обработка песен (Каменна Москва), 1951.

Песня о Степане Разине, хор // *Шебалин В.* Хоры. – М., 1964. Вып. 1

Песня 3-й Крымской дивизии // Песни Красной Армии. – М., 1936.

Послание декабристам, хор // *Шебалин В.* Хоры. – М., 1964. Вып. 1.

Пугачёв, музыка к фильму.

Пять хоров на стихи Пушкина, 1949.

Симфония «Ленин», 1931. – М., 1960.
Симфония № 3, 1934. – М.; Л., 1946.
Симфония № 4 (Перекопская), 1935. – М., 1963.
Солнце над степью, опера, 1959. – М., 1961.

Шевченко А. Мы Ленину славу поём, песня, 1955 // Песни самодеятельных композиторов. – Кишинёв. 1956.

Шевчук Г. Ленин с нами, хор, 1958 // Буковинская эстрада. – Черновцы. 1958.

Шейблер Т. К 30-тию Октябрьской революции, кантата, 1947.
Обработка песен (Ленин), 1961.
Песня о Ленине, 1951.

Шепелёв В. Путь Октября, фантазия на темы советских песен, для дух. орк., 1966. – М., 1967.

Шехтер Б. Альбом, для хора с фп.
Великий Ленин, хор.
Вольность, вок. цикл // *Шехтер Б.* Избранные песни и романсы. – М., 1977.
Декабристам, хор // Хоры и народные песни на сл. поэтов-декабристов. – М.; Л., 1950.
Железными резервами, песня, 1926 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып. 1.
За Днестром, хор, 1926. – М., 1926.
Когда умирает вождь, вок. монолог, 1924. – М., 1929.
Кузнец, вок. баллада, 1926. – М., 1977.
Легенда о гибели партизана Мусунаева, для хора, 1937.
Лениниана, вок.-симф. поэма, 1955.
Ленину, вок. монолог, 1925. – М., 1926.
Марш лётчиков, песня, 1934 // Антология советской песни. – М., 1957. Вып. 1.
На Красной Пресне, хор, 1931. – М., 1931.
Обработка песен (Александровский централ, Арестант, Беснуйтесь, тираны!, В степях приволжских, Варшавянка, Вдоль по линии Кавказа, Вдоль по фронту кавалерия идёт, Вековые устои качнулись, Вперед, таманцы!, Вы жертвою пали, Гей, по дороге, Гулял по Уралу Чапаев-герой, Доля, Дубинушка, Дума ткача, Есть на Волге утёс, Замучен тяжёлой неволей, Здравствуй, свободы вольное слово, Интернационал, Казнь, Колодники, Комсофлотский марш, Красная армия всех сильней, Красное знамя, Марсельеза, Молодая гвардия, Море в ярости стонало, Мы красные солдаты, Мы кузнецы, На баррикады!, Народный марш, Паровоз, Песня коммуны, По духу братья мы с тобою, По морям, по волнам, По пыльной дороге телега несётся, По сибирским тайгам, Полоса, Проводы, Расстрел коммунаров, Славное море – священный Байкал, Слушай!, Смело, друзья, не теряйте, Смело мы в бой пойдем, Смело, товарищи, в ногу!, Солнце всходит и заходит, Там вдали за рекой, Узник, Чёрный ворон), конец 1920-х – начало 1950-х гг.
Песня о Серго, 1939. – М., 1939.
Песня о Фрунзе. – М., 1950.
Песня чапаевца.
По рельсам сибирской дороги, хор (из коллективной оратории Путь Октября), 1927. – М., 1932.
Сборник песен революционного подполья, обработка для хора, 1948.
Симфония № 5, 1951 (2-я ред.1953).

Слушай!, симф. поэма, 1954. – М., 1955.
40 песен большевистского подполья и Гражданской войны, обработка для хора, 1952.
Узница, симф. поэма, 1955.
Цикл хоров о Красной Армии, 1939. – М.; Л., 1939.
Чувашская песня о Ленине.
Шушенское (Домик в Шушенском), вок.-симф. баллада, 1955. М., 1957.
Эстафета, хор, 1930. – М., 1930.

Шидловский А. Песня о Ленине, 1956 // Гродненская правда. 1958. 1 авг.

Шимкус С. В светлое будущее, хор, 1941.

Шишаков Ю. Мелодии Октября, фантазия для орк. нар. ин-тов, 1966 // Пьесы для оркестра русских народных ин-тов. – М., 1967.
Песни села Шушенского, оратория, 1970. – М., 1972.

Шишков Г. Знамя страны Октября, песня, 1958. – М., 1958.

Шишов И. На праздник Октября, марш для дух. орк., 1925. – М., 1927.
Обработка песен (О Ленине), 1937.
Первомайская песенка, 1930. – М., 1930.
Походный марш, для дух. орк., 1930.
Торжественный марш, для дух. орк., 1927. – М., 1927.
Траурное воспоминание о Ленине, реквием, 1925. – М., 1930.
Траурное звучание (Памяти В.И.Ленина), для дух. орк. – М., 1930.

Шишян А. Ленин, кантата, 1968.

Шклярман Л. Ленинская весна, песня, 1966 // Южный Казахстан. 1966. 14 дек.

Шнейдерман М. Наш великий Ленин, хор // Песни о Ленине и партии. – Минск, 1966.

Шокин В. Дайте железа!, хор, 1931.

Шостакович Д. Великий гражданин, музыка к фильму, 1939.
Верность, хор. цикл, 1969. – М., 1970.
Во глубине сибирских руд, из вок. цикла «Четыре монолога».
Волочаевские дни, музыка к фильму, 1938.
Год как жизнь, музыка к фильму, 1964. – М., 1970.
Десять хоровых поэм, 1950. – М., 1967.
Друзья, музыка к фильму, 1938.
Заря Октября, песня, 1956. – М., 1958.
Златые горы, музыка к фильму, 1931. – М., 1935.
Казнь Степана Разина, вок.-симф. поэма, 1964. – М., 1966.
Мы в сердце Октябрьские зори храним, песня, 1961.
Над Родиной нашей солнце сияет, кантата, 1952. – М., 1969.
Незабываемый 1919-й, музыка к фильму, 1951. – М., 1955.
Новый Вавилон, музыка к фильму, 1929. – М., 1976.
Обработка песен (Интернационал).
Октябрь, симф. поэма, 1967. – М., 1969.
Подруги, музыка к фильму, 1935.
Поэма о Родине, кантата, 1946. – М., 1947.
Родная Отчизна, оратория, 1945. – М., 1972.
Симфония № 2 (Посвящение Октябрю), 1927. – М., 1975.
Симфония № 3 (Первомайская), 1929. – Л., 1931.
Симфония № 11 (1905 год), 1957. – М., 1960.
Симфония № 12 (1917 год), 1961. – М.., 1964.
Соната для фп. № 1 // Две сонаты для фп. – М., 1978.
Трилогия о Максиме, музыка к кинотрилогии – 1935, 1937, 1938. – М., 1961.

Человек с ружьём, музыка к фильму, 1938.

Шпитальный П. Ленинским путём, хор, 1962 // Хоры композиторов Российской Федерации. – М., 1963.

Штейман М. В.И.Ленину, вождю мировой революции, траурный марш, для фп., 1924. – М., 1924.

Штейнберг Л. Джон Рид, музыкальная хроника, 1932.

Торжественная кантата (Октябрь 1917 года), 1923. – Киев, 1923.

Траурный марш (Памяти Ленина), для фп., 1924. – Киев, 1928.

Штейнберг М. К 25-летию Красной Армии, марш, 1943.

Симфония № 4 (Турксиб), 1933.

Симфония № 5 (Симфония-рапсодия на узбекские темы), 1942. – М., 1985.

Торжественная увертюра на темы песен революций 1905 и 1917 годов, 1930.

Штогаренко А. Дорогое имя, песня, 1946 // *Штогаренко А.* Счастливое детство. – Киев, 1946.

Дорогой Октября, вок.-симф. повесть, 1967. – Киев, 1973.

Ленин идёт по планете, хор, 1957. – Киев, 1958.

Октябрю, кантата, 1958.

Поход, симф. поэма, 1936.

Про партию (О партии родной), вок.-симф. поэма, 1953.

Симфония № 6 (Дорогами Отчизны), 1979. – Киев, 1984.

Шевченкиана, хор. цикл. – Киев, 1964.

Штрассенбург С. Двадцать пятое, музыкально-драматический спектакль, 1928.

Штрейхер Л. Женщина Востока, симфония, 1937.

Клятва, вок. баллада, 1930. – Л., 1930.

Песня о Ленине.

1905 год, песен. цикл.

Шульгин Б. Дорогие черты, хор // Песни Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1957. Вып. 2.

Шумит тайга, песня // Там же.

Шульгин Л. Братья, хор, 1923 // Красноармейский песенник, – М., 1923.

Вспомним, старый товарищ, песня, 1957 // *Шульгин Л.* Избранные песни. – М., 1960.

Голодная, песня, 1919. – М., 1924.

Друг неизвестный; хор, 1953 // *Шульгин Л.* Хоры. – М., 1962.

Жил юноша на Волге, хор, 1964 // *Шульгин Л.* Песни. – М., 1968.

К победе (К 25-летию Красной Армии), марш для дух. орк., 1942.

Ленин всюду с нами, песня, 1956. – М., 1957.

Нас партия великая ведёт, хор, 1955 // *Шульгин Л.* Избранные песни. – М., 1960.

Новая песня о новом, 1921. – М., 1925.

Новому товарищу, песня, 1920. – М., 1920.

Обработка песен (В 19-м году, Варшавянка, Замучен тяжёлой неволей, Интернационал, Колыбельная, , Комсофлотская, Марш красного казачества, Молодая гвардия, Мы кузнецы, Песня красных стрелков, Расстрел коммунаров, Туруханский марш), 1923–1925 гг.

Паук и мухи, песня, 1921. – М.; Пг., 1923.

Первомайский гимн, хор, 1922. – М., 1923.

Песни Красной Армии. – М.; Пг., 1924.

Песня о Ленине, 1947. – М., 1958.

Портрет Ильича, песня, 1951 // Наш Ленин – М., 1966.

Прочь с дороги, песня, 1955.
Суровая годовщина, вок. монолог, 1942.
Уж как шёл кузнец, хор // Хоры и народные песни на сл. поэтов-декабристов. – М.; Л., 1950.
Шалаш в Разливе, песня, 1953 // *Шульгин Л.* Песни. – М., 1968

Шумилов Г. Баллада 20-х годов, 1986, балет.
Песни о неволе, 6 романсов. – М., 1980.

Шутенко Т. Весною, песня, 1964 // *Шутенко Т.* Песни нашего отряда. – Киев, 1967.
Дорогое имя, песня, 1966 // Там же.
Кармелюк, симфония.
Ленина знают все на земле, 1965 // Пионерские песни. – Киев, 1966.
Любимый портрет, песня, 1964 // *Шутенко Т.* Песни для детей. – Киев, 1965.
Мы с Лениным день начинаем, песня, 1962 // С песней шагаем. – Киев, 1963.
Про Ленина песню поём, 1959 // Наш Первомай. – Киев, 1960.
Родное имя, песня, 1960 // Нам солнце Родины сияет. – Киев, 1960.

Щедрин Р. Казнь Пугачева, кантата // *Щедрин Р.* Хоровые произведения. – М., 1988.
Левый марш, для орк., 1957.
Ленин в сердце народном, оратория, 1969. – М., 1972.
Симфонические фанфары (Праздничная увертюра), для орк., 1967. – М., 1973.
Солнце светит нам, песня, 1982 // Славься, Отечество наше свободное. – М., 1982.

Щербачёв В. Симфония № 2, 1924.
Симфония № 4 (Ижорская), 1935.

Щербачёв В. и др., Ленин, оратория, 1928.

Щербина Д. Ленин с нами, песня, 1966. – Гродно, 1966.

Щёкотов И. Димитр Благоев, песня-баллада, 1983 // Пою моё Отечество. – Л.; М., 1983. Вып. 11.
Песня о Георгии Димитрове, песня, 1983.
Песня о Ленине // Песни о Ленине. – Л., 1958.

Щёкотов Ю. Песня о Ленине, 1955 // Песни о Ленине. – Л., 1958.
Песня о счастливом детстве, 1961. – Л., 1962.

Эллер Х. Заря, симф. картина, 1918. – Таллин, 1958.

Энгель Ю. Обработка песен (Варшавянка, Вы жертвою пали, Интернационал, Смело, друзья, не теряйте, Смело, товарищи, в ногу), рубеж 1920-х гг.
Свет и радость (Гимн свободного народа), для хора и орк., 1917. – М., 1918.

Энке В. Дороги Родины моей, вок.-симф. цикл, 1968.
Ленинский портрет, вок. монолог, 1978 // О Ленине, о Родине. – М., 1970, Вып. 2.
Любовь Яровая, опера, 1939. – М., 1943.
Песня о Ленине, 1958.

Эрматов Т. Ленинский путь, кантата.

Эрнесакс Г. Огневое крещение, опера, 1956.
Тысячелетний Ленин, хор, 1961 // Сов. музыка. 1962. № 4.

Эшпай А. Красный угол моей души, хор, 1970.
Кремлёвские куранты, музыка к фильму.

Ленин с нами, кантата, 1968. – М., 1975.
Разгром, музыка к фильму.
Эшпай Я. Обработка песен (Дедушка Ленин; Ленин)
Октябрьская песня.

Юдаков С. Живое пламя, балет, 1970. – Ташкент, 1973.
Ленина славит народ, хор, 1961. – Ташкент, 1961.
Памяти Ленина, вок.-симф. поэма, 1962. – Ташкент, 1964.
Песня счастья, 1962 // Пионерские песни. – Ташкент, 1964.
Поэма о Ленине, хор, 1954.
Торжественная увертюра, 1949. – М., 1970.
Юдин Г. Песнь о Свердлове, кантата, 1940.
Суровая годовщина, кантата, 1942.
Юдин М. Героическая оратория, 1937.
Двадцать шесть, симф. поэма, 1937.
Краснофлотская песня, 1932 // Три массовые песни. – Л., 1932.
Ленинская, хор, 1932. – Л., 1933.
Над снегами (Песня о Сергее Кирове), 1935.
Реквием памяти С.М.Кирова 1935. – М., 1936.
Скифы, кантата, 1925. – М., 1929.
Юзар А. Ода Ленину, песня, 1980.
Юзелюнас Ю. Повстанцы, опера, 1957.
Симфония № 2, 1949. – М., 1959.
Юкечев Ю. Комиссар, симфония-балет, 1975.
Юрасовский А. Голод, хор, 1919. – М., 1922.
Ночью, хор, 1919. – М.; Л., 1924.
Серп и молот, песня, 1920. – М., 1922.
Юргутис В. Слава Октябрю, кантата, 1967.
Юрисалу Х. Утренняя кантата, 1967.
Юровский В. Вступление и траурное шествие, для орк., 1935. – М.; Л., 1949.
Героическая поэма, для орк., 1959. – М., 1974.
Дума про Опанаса, опера, 1938. – М. 1938. – Избранные арии и песни.
Красная площадь, симф. поэма. – М., 1970.
Подвиг народа, оратория, 1950. – М., 1968.
Траурное шествие (Памяти В.И.Ленина), для орк., 1935.
Три симфонические баллады о В.И.Ленине, 1953.
Юсупов М. Песнь Хорезма, опера, 1964. – Ташкент, 1976. – Фрагменты.
Юхновская Н. Весна Октября, вок.-симф. поэма, 1970.
Павка Корчагин, опера, 1960.
Юцевич И. Гимн Ильичу, хор, 1957. – Киев, 1957.
Кантата о партии, 1955. – Киев, 1963.
Ленинская заря, песня, 1959 // Смена (Киев). 1960. № 4.
Песня о Ленине, 1948. – Киев, 1948.
Свет Ленина, песня, 1966 // Поёт народный хор. – Киев, 1968.

Яворский Б. Вышка Октября, опера, 1930.
Ядгаров А. Восход солнца, кантата, 1968.
Комсомол, кантата, 1979.
Симфония-поэма (Памяти В.И.Ленина), 1969.
Якушев И. Сказ о Ленине, хор // Сов. Мордовия. 1960. 23 февр.
Ямпилов Б. Грозные годы, опера, 1977.

Ленин-батор, кантата, 1970.

Песня о Ленине, 1957 // Песни молодёжи. – Улан-Удэ, 1957.

Портрет Ильича, оратория, 1980 // Хоры композиторов Сибири и Дальнего Востока. – М., 1983.

Цветущий край, симф. сюита, 1953. – М., 1959.

Цыремпил Ранжуров, опера, 1974.

60 героических лет, симф. поэма, 1981.

Ямпольский Л. Коммунистическая Марсельеза, песня, 1922.

Янов-Яновский Ф. Памяти Хамзы, симф. поэма, 1979.

Яновский Б. Имя Ленина вечно, песня // *Яновский Б.* Песни. – Киев, 1982.

Первое мая, хор, 1923.

Ференджи, балет, 1929.

Янсон М. Ленин, песня, 1948. – Рига, 1948

Яровинский Б. Лейтенант Шмидт, опера, 1970.

Ленинской правде навеки верна, песня, 1964 // Песни о Ленине, – Киев, 1965.

Ярославенко Я. Великий Октябрь, песня, 1957 // Слава Великому Октябрю. – Киев, 1957.

Под стягом Ленина, песня, 1958 // Октябрь (Львов). 1958. № 4.

Яруллин М. Человек, оратория, 1970. – Казань, 1972.

Яруллин Ф. Партизанка, песня // *Яруллин Ф.* Песни. – Казань, 1974.

Походная песня // Сборник песен композиторов Татарии. – Казань, 1952.

Ярушин В. Сказание о Емельяне Пугачёве, рок-опера, 1978.

Яхин Р. Бахтияр Батыр, песня // *Яхин Р.* Романсы и песни. – М., 1972.

Маленький Чапаев, песня // Антология советской детской песни. – М., 1959. Вып. 2.

Он жил в Казани, песня, 1956 // Песни и романсы композиторов Татарии. – Казань, 1957.

Яхъяев К. Симфоническая поэма, посв. 60-летию Великого Октября, 1977.

Народное творчество, связанное с мотивами освободительной борьбы

В данный раздел указателя включены и те авторские образцы, которые относятся к устной традиции (например, возникшие в творчестве народных певцов, кобзарей, ашугов, акынов и т.д.) или получили распространение как безымянные («Слушай!» П.Сокальского, «Марш Будённого» Дм.Покрасса и др.) – в таких случаях имя автора указывается в скобках.

За редкими исключениями датировка даётся приблизительная.

Указывается национальная принадлежность песен (за исключением образцов русского народного творчества).

А ой да, вот и не шуми, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

А молодой ли то Чапаев-то // Русский фольклор. – М.; Л., 1966. Т.10.

Ай да во городе Казани, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л.,1956.

Ай да как за славной вот было за речкою (Раненый атаман у перевоза, Песня о Разине), вторая половина XVII в. // *Попова Т.* Русское народное музыкальное творчество. – М., 1956. Вып. 2.

Ай да по матушке по речке Камышинке, рубеж XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Ай да появился в Астрахани, вторая половина XVII в. // Песни донских казаков. – Л., 1979.

Ай да, у нас панщина // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Ай да, что во городе, вторая половина XVII. в. // Там же.

Ай как на речке было, на реке, вторая половина XVII в. // Там же.

Ай, на речке Камышинке, вторая половина XVII в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Ай, не шумком-то шумит, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Ай ну, как по морю, вторая половина XVII в. // Там же.

Ай, по морю, по морюшку, вторая половина XVII в. // Там же.

Ай, соберемся, ребятушки, вторая половина XVII в. // Там же.

Активист, казах. (Джамбул), 1920-е.

Александровский централ (Далеко в стране Иркутской), 1900-е // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Антирелигиозная, первая половина 1920-х, (О. Ковалёва) // *Ковалёва О.* Для деревни. – М., 1925.

Антирелигиозные частушки, чуваш. // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

Арсен Джорджиашвили, груз., вторая половина 1900-х.

Ах, где те острова, первая половина XIX в. // *Попова Т.* Русское народное музыкальное творчество. – М., 1957. Вып.3.

Ах, соберёмся, ребятушки, XVII в.

Ах, тошно мне, 1820-е // *Бугославский С., И.Шилов.* Русская народная песня. – М., 1936.

Ах, туки, туки, туки, рубеж XX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Ах ты, сукин сын, Романов Николай, рубеж XX в. // Сто песен русских рабочих. – Л., 1984.

Ах, усыньки, усы, XVII в. // Русские народные песни. – М.; Л., 1936–1937. Вып.2.

Баит о деревне Средняя Тиганале, татар., вторая половина XIX в. // Татарские народные песни. – М., 1964.

Баит о переписи, татар., рубеж XX в. // Там же.

Барка, вторая половина XIX в. // *Попова Т.* Русское народное музыкальное творчество. – М. 1957. Вып. 3.

Бежит речка по песку, 1810-е // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Белых армию разбили, рубеж 1920-х // Муз. жизнь. 1970. № 7.

Беснуйтесь, тираны!, рубеж XX в. (А.Вахнянин) // Русские народные песни. – Л., 1959.

Бессмертный Ленин, армян. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Благодаря Ленину, бурят. (С.Сандаков) // *Дугаров Д.* Бурятские народные песни. – Улан-Удэ, 1964. Т.1.

Боевой наш командир // Русские народные песни Оренбургской области. – М., 1980.

Большевик, туркмен., 1918 (Кермолла).

Бомбы, пожары, разгромы, середина 1900-х // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Братцы! Дружно песню грянем, первая половина 1900-х // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Братцы, мы терпим лишенья (Песня рабочих), вторая половина 1890-х // Там же.

Братья, рубеж 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Броненосец «Потёмкин», вторая половина 1900-х (В.Сабинин) // Песни военно-морского флота, 1945. № 40.

Будь готов!, бурят. // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

Буржуям бьёт последний миг, рубеж 1920-х // Народное творчество. 1937. № 1.

Был герой, герой Чапаев // Родные напевы. – Челябинск, 1969.

Была зима с оттепелью, укр., середина 1920-х, (Ф.Кушнерик) // Украинские народные песни. – Киев, 1955.

Была зима с оттепелью, укр., середина 1920-х (Е.Мовчан) // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Былое вспомню (Песня о Ленине) // Коммуна (Воронеж). 1969. 26 апр.

В 19-м году, рубеж 1920-х // Песни Красной Армии, 1924. № 11.

В колхозе, балкар. // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

В лесу деревьев много, чуваш. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

В ногу, ребята, идите (Старый фельфебель), рубеж XX в. (Н.Песков) // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

В Октябре над Петроградом, укр. // Хоры советских композиторов. – М., 1960. Вып.2.

В полисаднике у клуба, татар. // Татарские народные песни. – Казань, 1957.

В пустынных степях Забайкалья, рубеж XX в. // 14 песен сибирских каторжан. – СПб., 1912.

В путь, татар., рубеж 1920-х // Татарские народные песни. – М., 1964.

В ссылке, киргиз., рубеж XX в. (Токтогул)

В степях приволжских (Песня 27-й дивизии), рубеж 1920-х (Р.Сокка) // Русские народные песни. – М., 1952.

В тёмной тайге ветер шумит, эвенк. // Эвенкийская песня о Ленине. – Л., 1961.

В Харькове дождь идёт, укр., рубеж 1920-х.

Варшавянка, рубеж XX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Вдоль по линии Кавказа // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Вдоль по морю, 1810-е // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Вдоль по фронту кавалерия идёт // Русские народные песни. – М., 1952.

Век угнетенья миновал, якут., рубеж 1920-х.

Веками жили в неверии народы, белорус. (Шидловский) // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Вековые устои качнулись // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Великий Ленин, курдская.

Великий Ленин нам завещал, марийская // Марийские народные песни. – Л.; М., 1951.

Весёлая песенка (Друзья, нам плохо здесь живётся), 1900-е // Песни Великой Российской революции, – Л.; М., 1917.

Веселая–сознательная, первая половина 1920-х. – М., 1925.

Ветер с поля, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Вечно живой, татар., середина 1920-х // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Взвей сильнее, ветр игривый // Песни о старом и новом. – Саратов, 1938.

Взгляни на мой народ, киргиз. (Токтогул).

Взойди, взойди, солнышко, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Взошла заря свободы, киргиз. (Токтогул).

Взялся-проявился незнамый человек, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Висла, речушка широка // Песни донских казаков. – М., 1950. Вып. 2.

Вниз по Волге по реке, 1810-е // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Вниз по матушке по Волге, XVII в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Во Кремле, вторая половина XVII в. // Русские-народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1959.

Во кузнице, рубеж 1920-х // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Во славном понизовом городе Астрахани, конец XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Вождь, туркмен.

Возле Царицына, кабардинская.

Возмой, туча, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Восстанем, бедняки, литов., первая половина 1900-х.

Восстание Восе, песня, таджик., вторая половина, 1880-х // Очерки по истории музыки народов СССР. – М., 1962. Вып. 1.

Восстаньте, люди мастерских, литов. // Сборник литовского фольклора – Вильнюс, 1954.

Вот из лесов дремучих // Песни донских казаков. – М., 1951. Вып. 3.

Вот настал день первомайский // Клубная сцена. 1928. № 4.

Вот песчаная могилка выросла, литов., 1920–1930-е. // Сборник литовского фольклора. – Вильнюс, 1954.

Вот Петербург забастовался, рубеж XX в. // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Вперёд, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Вперёд, казах!, казах., 1920-е.

Вперёд, таманцы, рубеж 1920-х // Русские народные песни. – М., 1952.

Время, киргиз. (Токтогул).

Время прежнее лихое, карельск. // В.И.Ленин, в песнях народов СССР. – М., 1971.

Всем бывал казак доволен // Песни донских казаков. – М., 1950.
Вып. 2.

Всероссийский кровопийца // Уральские народные песни. – М., 1961.

Вспомним, братцы // 100 русских народных песен. – М., 1958.

Вспомним, братцы-конармейцы // Фольклор Чкаловской области. – Чкалов, 1940.

Вторая Сада, татар., середина 1900-х // Татарские народные песни. – М., 1964

Вы вставайте-ко, братцы, по утру, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Вы жертвою пали (Похоронный марш), 1880-е (Н.Иконников) // Русские рабочие песни. – М., 1952.

Вы, поля // 100 русских народных песен. – М., 1958.

Вы пролейте-ка, дожди сильные, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Выйдем в поле посмотреть, литов. 1860-е // Из истории литовской музыки. – М., 1964. Т.1.

Выплыл месяц на небо, белорус. // Современные белорусские народные песни. – М., 1953.

Высоко сокол летает, XVII в.

Вьются флаги, льются песни, 1920-е (О.Ковалева) // *Ковалева О.* 10 крестьянских песен. – М., 1927.

Гей, по дороге (Власть Советов), рубеж 1920-х // Русские народные песни. – Л., 1959.

Гей, с полночи буйны ветры выли, завывали, укр. // Народ славит Ленина и партию. – Киев, 1968.

Гей, шумели буйны травы, укр., первая половина 1920-х.

Гимн Октябрю, казах. (Джамбул).

Глаза их сухие не блещут слезами (Ткачи), рубеж XX в. //100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Глухой, неведомой тайгою, рубеж XX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Голодным, бедным ты шубу дал, киргиз. // *Виноградов В.* Атай Огонбаев. – М., 1960.

Гренада, середина 1960-х (В.Берковский) // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1973.

Грузинская народная Марсельеза // *Аракишвили Д.* Народная песня Западной Грузии. – М., 1908.

Гулял по Уралу Чапаев-герой, рубеж 1920-х.

Да здравствует моя республика, татар., 1921 // Татарские народные песни. – М., 1964.

Да здравствуют Советы, узбек, 1918 (Хамза). – Ташкент, 1949.

Да разве так останется, узбек. (Хамза). – Ташкент, 1949.

Дал нам Ленин заповедь, укр. // Народные песни Киевщины. – Киев, 1958.

Дал советский строй в Октябре нам свободу, балкар.

Далеко-далеко от больших городов (Десять лет), 1927 (О.Ковалёва) // *Ковалёва О.* 10 крестьянских песен. – М., 1927.

Далеко, далеко степь за Волгу ушла, вторая половина XIX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Дальневосточная, 1930.

Два братца, родимые, XVII в. // Русские народные песни Астраханской области. – М., 1978.

Два сокола // Русские песни. – М., 1949.

Двадцать первого января, бурят. // Бурятские народные песни. – Улан-Удэ, 1964. Т.1.

Девушка старого времени, узбек. (Хамза) // Узбекская народная музыка. – Ташкент, 1958. Вып. 4.

Дедушка Ленин, марийская // Две марийские песни. – М., 1930.

Дедушка Ленин, татар., // В.И. Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Дело Ленина, курдская // Там же.

День настал весёлый мая, рубеж XX в. // *Друскин М.* Революционная песня 1905 года. – Л., 1936. Приложение.

Деревенская первомайская (О.Ковалёва), первая половина 1920-х // Две русские песни. – М., 1925.

Деревья шумели уныло, белорус. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Дети Ленина готовы на борьбу идти, узбек. // Заре навстречу. – Ташкент, 1957.

Дойна о Ленине (Э.Дорожан), молдав. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Долго нас помещики душили, 1860-е // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Доля (Эх ты доля, моя доля), рубеж XX в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1957. Вып. 3.

Доля бедняка // Уральские народные песни. – М., 1961.

Дорогой наш Ленин, укр. (Н.Грановская) // Дошкольное воспитание (Киев). 1966. № 4.

Дорогой товарищ Ленин, марийская // Марийские народные песни. – Л.; М., 1951.

Дорогому Ленину, груз. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. М., 1971.

Дубинушка (Много песен слыхал я в родной стороне), вторая половина XIX в. // Красноармейский песенник. – М., 1923.

Дума про Шевченко, укр. (П.Носач).

Дума рабочего, первая половина 1900-х // Русская революционная поэзия. – Л., 1957.

Дума ткача (Мучит, терзает головушку бедную), 1870-е // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Емельян ты наш, родной батюшка, вторая половина XX в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Если, товарищ, на волю ты выйдешь, вторая половина XIX в. (С.Лапшин) // Шлиссельбургские мотивы. – М., 1967.

Если бы встретила Ленина я (В.Зверева) // Уральский вечер. – Челябинск, 1965.

Есть на Волге утёс (Утёс Степана Разина), вторая половина XIX в. (А.Рашевская) // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Жалейная, рубеж 1920-х // Красноармейский песенник. – М., 1923.

Живи, Советская власть, киргиз., 1918 (Токтогул) .

Жил на свете русский царь, 1860-е. – Лондон, 1962.

Журавель (Сел буржуюшка на мель), рубеж 1920-х // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

За грядущую свободу, рубеж XX в. // Песни борьбы. – Ростов-на-Дону, 1906.

За Сибирью солнце всходит, укр., первая половина XIX в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1957. Вып. 3.

За Уралом, за рекой // Русские народные песни. – М., 1936.

Завещание, укр., конец 1860-х (Г.Гладкий) // Песни народов СССР. – М., 1950. Вып. 1.

Задумали базилевцы, укр., конец XX в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1957. Вып. 3.

Заклубились на сопках туманы, рубеж 1920-х // Муз. жизнь. 1970. № 7.

Закован в железо с тяжёлой цепью, вторая половина XIX в.

Замучен тяжёлой неволей, 1870-е // Русские народные песни. – Л., 1959.

Здравствуй, желанный народ, киргиз., 1910 (Токтогул).

Здравствуй, свободы вольное слово, рубеж XX в. // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Зелёная рощица, XVII в.

Знамя Ленина, хакасская // Сборник хакасских песен. – Абакан, 1950.

Знаю, ворон, твой обычай (Проклиная Колчака) // Уральские народные песни. – Челябинск, 1969.

И Асиля́, и Василя́, татар., рубеж 1930-х // Татарские народные песни. – М., 1964.

Идёт городом детинушка, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Из деревни во дворец, рубеж 1920-х // Красноармейский песенник. – М., 1923.

Из проранушки было, из Болдинской, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Из страны, страны далёкой, середина XIX в. (А.Алябьев) // Русские народные песни. – Л., 1959.

Из тюрьмы, татар., рубеж XX в. // Татарские народные песни. – М., 1964.

Из Уралечка, вторая половина XVIII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Из-за леса и суровых тёмных гор, рубеж 1920-х // Русские народные песни. – Л., 1959.

Из-за лесу солнце всходит // Песни донских и кубанских казаков. – М., 1937.

Из-за острова на стрежень, 1880-е // Русские народные песни. – Л., 1959.

Из-за синих гор, 1920-е (Е.Зайцева) // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Ильич, туркмен.

Интернационал, рубеж XX в., (П.Дегейтер) // Русские народные песни. – Л., 1959.

Казнь (Загремела труба, повалила толпа), вторая половина XIX в. // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Казнь Степана Разина // Русские народные песни. – М., 1937. Вып. 2.

Как во Астрахани, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Как во славном во городе, вторая половина XVII в. // Там же.

Как во славном было во городе во Астрахани (О сынке Разина и астраханском воеводе), вторая половина XVII в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1956. Вып. 2.

Как во славном-то во городе, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Как жаль, что ты теперь не с нами (Н.Горохова-Семилова).

Как за барами житьё было привольное (Песня пугачей), вторая половина XVIII в.

Как за Доном за рекой (А.Лившиц) // Песни донских казаков. – М., 1951. Вып.3.

Как за дубочком, рубеж 1920-х // Русские народные песни. – М.; Л., 1939.

Как на Волге да на Камышинке, конец XVI в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Как на вольных степях, конец XVI в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1974.

Как на славных на степях было саратовских, конец XVI в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Как орёл сизокрылый, укр. // Хоры советских композиторов. – М., 1960. Вып.2.

Как по Каме по реке, 1890-е // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Как по матушке, братцы, по Волге, вторая половина XVII в.// Там же.

Как по матушке России, первая половина 1920-х (О.Ковалёва) // *Ковалёва О.* Для деревни. – М., 1925.

Как по морю, да по моречку, 1810-е // Русские народные песни Челябинской области. – М., 1956.

Как родник течёт, белорус. // Современные белорусские народные песни. – М., 1953.

Как со матушки со Волги (Песня о земле и воле), вторая половина XIX в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1957. Вып. 3.

Как у нас было на Волге (Стенька Разин), вторая половина XVII в. // Там же – М., 1956. Вып. 2.

Как четвёртого числа // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Какая женщина родила такого сына, как Ленин, киргиз. (Токтогул).

Камаринская, начало XVII в.

Каменна Москва, 1937 (М.Крюкова) // Каменна Москва. – М., 1951.

Камушка, вторая половина XIX в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1968.

Кандальный марш // Четыре песни каторжан. – Л., 1937.

Клонятся головы низко // На западном Урале. – Молотов, 1956.

Ко дню Ленина, казах (Г.Дюсеков) // Казахские советские народные песни. – Алма-Ата, 1959.

Ковачи, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Когда на Сибири займётся заря, вторая половина XIX в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1964. Т.2.

Когда настанет страшный суд, рубеж XX в. // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Колодники (Спускается солнце за степи) // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1964. Т.2.

Колокола, рубеж 1920-х // Первая Конная в песнях. – М., 1929.

Колхозная, калмыцкая // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

Колхозная, чуваш. // Там же.

Колхозные частушки, марийская // Там же.

Колыбельная (Милый узник, спи спокойно), вторая половина XIX в. // Песни каторги и ссылки. 1930.

Колыбельная (Спи, сыночек мой родной), рубеж XX в. // Хоры. – М., 1962.

Комсомолка, даргинская, 1920-е // Дагестанские народные песни. – М., 1959.

Комсомолка Нафиса́, татар., первая половина 1920-х // Татарские народные песни. – М., 1964.

Комсомольская, первая половина 1920-х (О.Ковалёва) // *Ковалёва О.* Для деревни. – М., 1925.

Красная Армия, таджик., рубеж 1920-х.

Красная Армия, узбек. (А.Умаров) // Узбекская народная музыка. – Ташкент, 1955. Т.1.

Красная Армия всех сильней, рубеж 1920-х (С.Покрасс) // Русские народные песни. – Л., 1959.

Красная дивизия // Уральские народные песни. – Челябинск, 1969.

Красная звезда (Наши руки ещё не устали), рубеж 1920-х // 22-я Краснодарская дивизия в песнях. – М., 1929.

Красная песенка, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Красноармеец умирал, первая половина 1920-х (А.Сергеев) // Песни Красной Армии. 1924. № 6.

Красноармейская звезда, рубеж 1920-х // Красноармейский песенник. – М., 1923.

Красноармейцы, таджик., рубеж 1920-х.

Красное знамя (Слезами залит мир безбрежный), рубеж XX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Красное знамя, башкир. // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

Краснофлотская (Комсомольская-краснофлотская, Комсофлотский марш), 1922 // Русские народные песни. – Л., 1959.

Крепко, дружно бы вас, братья // Клубная сцена. 1928. № 1.

Крестьянам (Светает, товарищи!), 1900-е // Песни Великой Российской революции. – Иркутск, 1917.

Кто в рудниках таится, первая половина 1900-х // Русская революционная поэзия. – Л., 1957.

Кто ж тот сокол, товарищи, укр., 1920-е.

Кто за нас, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Кто золото копает (Песня рабочих) // Песни Великой Российской революции. – Иркутск, 1917.

Кто кормит всех и поит.

Кто под землей и на земле, рубеж XIX в. // Русская революционная поэзия. – Л., 1957.

Кто у барина не жил // Сов. музыка. 1955. № 12.

Ленин, азерб. (Али).

Ленин, азерб. (Иман).

Ленин, балкарская (К.Мечиев) // Хоровые песни Кабардино-Балкарии. – Нальчик, 1962.

Ленин, казах. (Джамбул)

Ленин, калмыцкая // *В.Фере.* Ленин. – М., 1934.

Ленин, марийская, начало 1930-х // Ленин в песнях народов СССР. – М., 1933.

Ленин, мещеряцкая // Ленин в песнях народов СССР. – М., 1933.

Ленин, таджик. // Художественная самодеятельность. – Сталинобад, 1961.

Ленин, таджик. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Ленин, узбек, конец 1920-х // Всегда готов. – М., 1962. Вып. 1.

Ленин-багша, бурят., вторая половина 1950-х (А.Тороев).

Ленин вождь, мордов. // Репертуарный сборник. – Саранск, 1958.

Ленин вождь великий, груз. // Народные песни о Ленине и Сталине. – М., 1938.

Ленин, вождь Октября, груз. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Ленин жив – не умер, казах. // Казахские советские народные песни. – Алма-Ата, 1959.

Ленин и партия, корякская // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Ленин, Ленин, учитель наш, корякская // Там же.

Ленин нам заветы дал, укр. // Песни народов Советского Союза. – Киев, 1960.

Ленин нам завещал, 1930-е // Сов. музыка. 1951. № 4.

Ленин нам свободу дал, калмыцкая // Песни народов РСФСР. – М., 1963. Вып.2.

Ленин наш отец, казах., середина 1920-х (К.Азербаев).

Ленин с эвенками, эвенк., 1920-е // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Ленин счастьем нас одарил, киргиз. (Токтогул).

Ленин, ты велик, цыганск. (А.Чакулай) // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Ленин укажет дорогу, киргиз. (Токтогул).

Ленинград–Москва, татар., 1920-е // Татарские народные песни. – М., 1964.

Ленинские лучи наши пути освещают, эвенк. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Ленинский путь, казах., 1919 (С.Мусрепов) // Казахские советские народные песни. – Алма-Ата, 1959.

Ленинский свет // Пойте с нами. – М., 1957. Вып. 4.

Ленинский стяг в надежных руках, белорус. // Беларусь. 1953. № 1.

Ленинским пошли путём, нанайск. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Ленин-солнце светит из Кремля, карельск. // Там же.

Ленинский дубок (Л.Вальская) // Культпросвет. работа. 1957. № 11.

Ленину, арм., 1925 // Шерам. – Ереван, 1959.

Ленину, узбек., начало 1930-х // Шесть узбекских песен нового быта. – М., 1934.

Ленину девяносто лет, 1950, казах.

Лихой эскадрон, рубеж 1920-х // Первая Конная в песнях. – М., 1929.

Майская песня, 1900-е // Песни Великой Российской революции. – Иркутск, 1917.

Марсельеза (Русская Марсельеза, Рабочая Марсельеза, Отречёмся от старого мира), рубеж XX в. (Руже де Лилль) // Русские революционные песни. – М., 1952.

Марсельеза молодого казаха, казах., рубеж 1920-х.

Марш (Чу! Раздался клич призывный), рубеж 1920-х // Красноармейский сборник. – М.; Пг., 1923.

Марш Будённого (Мы красные кавалеристы), рубеж 1920-х (Дм.Покрасс). – Русские народные песни. – Л., 1959.

Марш красного казачества, рубеж 1920-х. – М., 1924.

Марш свободы, таджик., 1918.

Матросская песня о Ленине (Б.Хабаров) // С морских широт. – Симферополь, 1956.

Машинист, середина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М.,1925.

Машинушка, рубеж XX в. // Песни Великой Росссийской революции – Иркутск, 1917.

Митя Трепов-генерал, 1900-е // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Много деревьев есть разных, чуваш. // Народные песни о Ленине и Сталине. – М., 1938.

Много нас, чуваш. // Октябрь в песнях народов СССР. – К., 1932.

Много нас крестьян, рабочих, кабард. // Ленин в песнях народов СССР. – М., 1933.

Могила бойца, 1900-е // Песни Великой Российской революции. – Иркутск, 1917.

Моего Ленина извращающий опасный меньшевистский уклон, бурят., 1928 // Бурятские народные песни. – Улан-Удэ, 1964. Т.1.

Мой тяжкий грех // Клубная сцена, 1928. № 1.

Моя весна, узбек. (Ю.Раджапи) // Узбекская народная музыка. – Ташкент, 1955. Т.1.

Молодая гвардия, 1922 // Русские народные песни. – Л., 1959.

Молодёжь, стремись вперед!, казах., рубеж 1920-х. // 1000 песен казахского народа. – М., 1963.

Море в ярости стонало, середина 1900-х (Н.Ривкин) // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Мощь Ленина, азерб. (Шаир Кязым).

Мудрый Ленин пришёл к народу, карельск. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Мчатся тучи грозовые, рубеж XX в. // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984

Мы дети рабочих, таджик.

Мы – дети фабрик, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Мы желаем сбросить рабство, эстон., XIX в. // Антология классической музыки народов СССР. – М., 1957. Вып. 3.

Мы знаем, кого у нас не стало, 1924 // В. И. Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Мы красные солдаты, рубеж 1920-х // Русские революционные песни. – М., 1952.

Мы крестьяне, молдав., 1920-е // Революционные и молдавские народные песни, 1929. – Молдавия, 1929.

Мы кузнецы, 1912 (Н.Острогорский) // Русские народные песни. – Л., 1959.

Мы мирно стояли пред Зимним дворцом (9 января 1905 года) // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Мы не рабы, мы дети воли, рубеж 1920-х // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Мы рабочие, узбек., 1917 (Хамза). – Ташкент, 1949.

Мы сами копали могилу себе, вторая половина 1900-х // Песни Великой Российской революции. – Иркутск, 1917.

Мы советские люди, нанайская // Мой край. – Хабаровск, 1964.

Мы три года воевали, рубеж 1920-х (А. Сергеев) // 22-я Краснодарская дивизия в песнях. – М., 1929.

Мысли твои глубокие, алтайская // Народные песни алтайцев. – Горно-Алтайск, 1961.

На баррикады (Борцы идеи, труда титаны), рубеж XX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

На волжском берегу, начало 1960-х. (В.Чернышёв).

На границе мы служили // Песни донских казаков. – М., 1950. Т. 2.

На десятой версте от столицы (Памяти жертв 9 января 1905 года), середина 1900-х // Русские народные песни. – Л., 1959.

На заре-то было, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

На заре-то было, начало XIX в. // Там же.

На коне вороном выезжал партизан // Сов. музыка. 1952. № 8.

На краю, краю Советов // Русские народные песни Оренбургской области. – М., 1980.

На Обводном-то канале, середина 1910-х.

На одной из улиц отдалённых (Литовский за́мок), рубеж XX в. // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

На рассвете, рубеж 1920-х // Красноармейский песенник. – М., 1923.

На речке было да Камышинке // Песни донских казаков. – Л., 1979.

На родимую сторонку сокол ясный прилетал, XVII в.

На смерть Ленина, груз. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

На улицу, первая половина 1900-х // Русская революционная поэзия. – Л., 1957.

Наби, азерб., вторая половина XIX в. // *Беляев В.* Очерки по истории музыки народов СССР. – М.. 1963. Вып. 2.

Нагаечка (Нагайка ты, нагайка), 1900-е // 100 песен русских рабочих. – Л.. 1984.

Нагаечка (Задумал наш царь мир удивить), 1900-е // Там же.

Над Волгою солнце, чуваш. // Чувашская народная песня о Ленине. – М., 1951.

Над Уралом, над рекою // Русские народные песни Оренбургской области. – М., 1980.

Налетела вьюга сгоряча, середина 1920-х (М.Красев), // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – Л., 1971.

Нам свободу Ленин дал, калмыцкая // Калмыцкие народные и современные песни. – М., 1962.

Написавши на знамени красном // Сов. музыка. 1950. № 11.

Народный марш (По фабрикам душным), рубеж XX в. (Г.Мурденгоф) // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Народы стали равноправными, казах., 1917.

Нас давит, товарищи, власть капитала, начало 1900-х // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Нас ждут ещё дни, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Нас пугали Пугачом, XVIII в. // Сов. музыка. 1957. № 2.

Наш отец Ленин, казах., 1924 (К.Азербаев) // Казахские советские народные песни. – Алма-Ата, 1959.

Наш паровоз (Паровоз), 1922 (П.Зубаков) // Русские народные песни. – Л., 1959.

Наша жизнь, как цветок, хороша.

Наша жизнь коротка, середина XIX в.

Наше знамя, рубеж 1920-х.

Не берёзы, вербы и лозы, укр., 1920-е // Две украинские народные песни о Ленине. – М., 1951.

Не вейтеся, чайки, над морем // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Не вешай голову, приволжские бойцы, рубеж 1920-х // Муз. жизнь. 1970. № 7.

Не кукушечка во сыром бору куковала, XVII в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Не ленись, учись, Анютка, 1920-е (О. Ковалёва) // *Ковалева О.* 10 крестьянских песен. – М., 1927.

Не на воле широкой, вторая половина XIX в. (С.Лапшин) // Шлиссельбургские мотивы. – М., 1967.

Не на реченьке было, братцы, конец XVI в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Не орёл, орёл могучий (Е.Медянцева), первая половина 1950-х // Пенза поёт. – Пенза, 1958.

Не плачу больше – смеюсь, груз., 1905 // Грузинские городские народные песни. – М., 1961.

Не слышно шуму городского, 1830–1840-е // Русские народные песни. – Л., 1959.

Не собьёшься ты с дороги, татар. // Две татарские народные о песни о Ленине. – М., 1951.

Не туман с моря поднялся // Песни донских казаков. – М., 1950. Вып. 2.

Не шуми, мати зеленая дубрава, XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Не шуми, мати зеленая дубравушка, XVII в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Не шуми, мати зеленая дубровушка, XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Новобытная, первая половина 1920-х (О.Ковалёва) // *Ковалёва О.* Для деревни. – М., 1925.

Нож из стали я сковал себе, мещеряцкая // Ленин в песнях народов СССР. – М., 1933.

Ночь темна (Арестант), 1860-е // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

О Ленине, груз. // Песни народов Советского Союза. – Киев, 1960.

О Ленине, калмыцкая // Ленин – Сталин. – М., 1937.

О Ленине, марийск. // Ленин – Сталин. – М., 1937.

О, люда труда, таджик, рубеж 1920-х.

О Сорочинской трагедии, укр., 1905.

О Стеньке Разине, вторая половина XVII в. – М., 1901.

О Степане Разине (Есаул гулял да по раздолью вольному). – М., 1961.

Огромную потерю понесли мы, середина 1920-х (Е. Перетолчина) // Муз. жизнь. 1970. № 7.

Ой, в Петрограде, укр., 1934 (П.Носач) // Украинские народные песни. – Киев, 1955.

Ой, видно село, укр., рубеж 1920-х. – Харьков, 1929.

Ой, да веселитесь, славные будённовцы, рубеж 1920-х // Первая Конная в песнях. – М., 1929.

Ой да вспомним братцы // Родные напевы. – Челябинск, 1969.

Ой да, вы туманы мои, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М; Л., 1956.

Ой да, не во городе было, вторая половина XVII в. // Там же.

Ой да, не шуми, вот и не бушуй, вторая половина XVII в. // Там же.

Ой да, не шуми ты, не бушуй, вторая половина XVII в. // Там же.

Ой да, понапрасну, начало XIX в. // Там же.

Ой да ты, батюшка, 1770-е // Там же.

Ой да, ты взойди, красно солнышко, вторая половина XVII в. // Там же.

Ой да, ты взойди, солнце красное, вторая половина XVII в. // Там же.

Ой да, ты думай, моя буйная головушка // Песни донских казаков. – М., 1951. Вып. 3.

Ой да, ты пролей, сильный дождичек, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Ой, загоралась во поле ковылушка, вторая половина XVII в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Ой, из-под Шат-то горы, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Ой ишо Владимир-то да всё Ильич, середина 1920-х // Сибирская живая старина. – Иркутск, 1925.

Ой, на горке, марийская // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

Ой, над случем, укр. // Две украинские народные песни о Ленине. – М.; Л., 1951.

Ой, настала тёмна ночка, укр. // Две украинские народные песни о Ленине. – М.; Л., 1951.

Ой, не вечор то ли не вечор (Сон Разина), вторая половина XVII в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1956. Вып.2.

Ой, не от тучи, братцы, не от грома, вторая половина XVII в // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Ой, не шуми, XVII в. // Там же.

Ой, при лужку при луне, рубеж 1920-х // Первая Конная в песнях. – М., 1929.

Ой, спасибо тебе, Ленин // Русские народные песни Оренбургской области. – М., 1980.

Ой ты, роща моя // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Ой, уж какое-то да горе горькое, середина 1920-х (Е.Перетолчина) // Сибирская живая старина. – Иркутск, 1925.

Ой, шли деникинцы // Песни донских казаков. – М., 1950. Вып.2.

Октябрь, казах., 1919 (К.Азербаев) // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1978. Вып.1.

Октябрь величаем, 1920-е (О.Ковалёва) // *Ковалёва О.* 10 крестьянских песен. – М., 1927.

Октябрьская, рубеж 1920-х // Красноармейский песенник. – М., 1923.

Октябрянка, первая половина 1920-х (О.Ковалёва) // *Ковалёва О.* Для деревни. – М., 1925.

Опора бедняков, казах., 1919 (А.Масанов) // Сов. музыка. 1957. № 11.

Орёл и лебёдушка, XVII в.

Орёл сизокрылый, 1930-е // Поют о Ленине народы. Хоры. – М., 1969.

Орёл сизокрылый летал высоко (П.Медянцева) // Знамя Ленина. М., 1966.

Орёлик (По воле летает), XIX в. // Угличские народные песни. – Л.; М., 1974.

Осенние жгучие ветры, татар., рубеж 1920-х // Татарские народные песни. – М., 1964.

Остатки прошлого, узбек. // Узбекская народная музыка. – Ташкент, 1955. Т.1.

От павших твердынь Порт-Артура, 1900-е // Песни Великой Российской революции. – Иркутск, 1917.

Отец Ленин, киргиз. (Д.Шералиев) // Мелодии народных композиторов. – Фрунзе, 1967.

Отечество наше страдает, первая половина 1820-х.

Откуда снег идёт, эвенкийская // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Откуль взялся-то, право, проявился, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Отпустили крестьян на свободу // Сов. музыка. 1955. № 12.

Ох, тошно мне на родной стороне // Уральские народные песни. – М., 1961.

«Очаков», вторая половина 1900-х // Песни военно-морского флота, 1945.

Памяти великого вождя, груз. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Памяти Добролюбова (Вечный враг всего живого) // Первый сборник революционных песен. – Пг., 1906.

Памяти Ильича, середина 1920-х // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – Л., 1971.

Памяти Ленина, кабардин. // Ленин в песнях народов СССР. – М., 1933.

Памяти Ленина, татарск. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Памяти Ленина, груз**.** // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Памяти Ленина, киргиз., 1924 (Токтогул) // Сов. музыка. 1941. № 5.

Памятка солдата (Стреляй, солдат, в кого велят), 1900-е // Песни Великой Российской революции. – Иркутск, 1917.

Партизанская (Ветром знойным по степи мело), рубеж 1920-х // Сов. Армия и Военно-морской флот в народных песнях. – М., 1956.

Партизанская песня (В партизаны записался мой милёнок), рубеж 1920-х // Песни сибирских партизан. – М, 1935.

Партизанская песня (Долго вшей в окопах мы кормили), рубеж 1920-х // Там же.

Партизанская сестра, рубеж 1920-х // Там же.

Партизанские частушки, рубеж 1920-х // Там же.

Первое мая, 1900-е // Песни Великой Российской Революции. – Иркутск, 1917.

Первомайская песня, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Первомайские частушки, первая половина 1920-х.

Переворот, казах., 1920-е.

Перешли мы через лес, чуваш. // Жизнь хороша. – Чебоксары, 1936.

Песнь о Ленине пой, народ, груз. // Две грузинские народные песни о Ленине. – М.; Л., 1951.

Песня о Ленине, мансийская.

Песня бедняков, груз., первая половина 1900-х // Грузинская музыкальная культура. – М., 1957.

Песня будённовских казаков // Родные напевы. – Челябинск, 1969.

Песня 27-й Краснознаменной дивизии // Песни Красной Армии. – М., 1936.

Песня детей о Ленине, татарск. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Песня забастовщиков (Грохот машины) // Первый сборник революционных песен. – Пг., 1906.

Песня Коммуны, рубеж 1920-х, калмыцкая (А.Митюшин) // Русские народные песни. – Л., 1959.

Песня красного калмыка, калмыцкая // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

Песня красных стрелков, рубеж 1920-х // 22-я Краснодарская дивизия в песнях. – М., 1929.

Песня мардикаров, узбек., 1916 // Очерки по истории музыки народов СССР. – М., 1962.

Песня о Ленине (Когда Ленин народился) // Песни души народной. – Куйбышев, 1971.

Песня о Ленине, груз. // Грузинская СССР. – М., 1957.

Песня о Ленине (Орёл сизокрылый летел высоко) // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1973.

Песня о Ленине (Что за Ленин это, что за мудрый) // В.И. Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Песня о Ленине, ингушская // Чеченские и ингушские народные мелодии и песни. – М., 1962.

Песня о Ленине, кабардинская // Хоровые песни Кабардино-Балкарии. – Нальчик, 1962.

Песня о Ленине, кабардинская (Х.Каширгова) // *Шейблер Т.* Кураца Каширкова. – М., 1961.

Песня о Ленине, киргиз. (Токтогул).

Песня о Ленине, литов., 1918 // *Гаудримас Ю.* Из истории литовской музыки. – М., 1972. Т.2.

Песня о Ленине (До нашего дальнего края), мансийск. // В помощь учителю школ Севера. – М.; Л., 1964. Вып. 12.

Песня о Ленине, осетин., середина 1920-х (В.Гурмати) // Осетинские народные песни. – М., 1964.

Песня о Ленине, таджик., рубеж 1920-х.

Песня о Ленине, татар., рубеж 1920-х (А.Хамиди) // Ленин в песнях народов СССР. – М., 1933.

Песня о Ленине, укр. // Прапор, сумой оповитый. – Киев, 1936.

Песня о Ленине, укр. // Украинские народные песни. – М., 1950.

Песня о Ленине, чечен. (А.Хамкоев). – Грозный, 1958.

Песня о Марксе, армян., 1905 (Шерам) // *Шерам* Любовь и борьба. – Александрополь, 1907.

Песня о партии (Силе могучей, давшей нам жизнь), алтайская // Песни Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1957.

Песня о селькоре, первая половина 1920-х (О.Ковалева) // *Ковалёва О.* Для деревни. – М., 1925.

Песня о труде, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Песня о Чапаеве (На своём боевом, на любимом коне) // Уральские народные песни. – Челябинск, 1969.

Песня о Чапаеве (Стелился туман над Уралом) // Ты взойди-ка солнце красное. – Саратов, 1968.

Песня о Чапаеве (То не ветер, то не буря) // *Аксюк С.* Русские старинные и современные песни. – М., 1954.

Песня партизан, алтайская // Алтайские народные песни. – Горно-Алтайск, 1962.

Песня пролетариев // Песни Великой Российской революции. – Иркутск, 1971.

Песня рабочего, якут., рубеж 1920-х.

Песня сердца, киргиз. // Девять киргизских народных песен. М.; Л., 1941.

Песня токаря, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Песня узника, киргиз., рубеж XX в. (Токтогул).

Песня Юсуфа, татар., рубеж XX в. // Татарские народные песни. – М., 1964.

Песчаная буря, татар., рубеж 1920-х // Там же.

Пионеры! Ленин умер, татар., середина 1920-х (Л.Хамиди) // Ленин в песнях народов СССР. – М., 1933.

Плакаты и знамёна, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Плач о Ленине, казах. // Казахские советские народные песни. – Алма-Ата, 1959.

По диким степям Забайкалья, рубеж XX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

По долинам и по взгорьям (Партизанская), рубеж 1920-х // Русские народные песни. – Л., 1959.

По духу братья мы с тобою, вторая половина XIX в. // Русские революционные песни. – М., 1952.

По заветам Ленина, эвенк. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

По ленинскому пути, казах. // Песни народов СССР. – М., 1957.

По морю бурному бродят волны, калмыцкая. – М., 1934.

По морям, по волнам // Русские революционные песни. – М., 1952.

По-новому, 1920-е (О.Ковалёва) // *Ковалёва О.* 10 крестьянских песен. – М., 1927.

По пыльной дороге, вторая половина XIX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

По рельсам железной дороги (Ссыльным и каторжным), рубеж XX в. // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

По Сибирским тайгам (По сединским тайгам), рубеж 1900-х // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

По синим волнам Черноморья, середина 1900-х .

По слову Ильича, киргиз. (Токтогул) // Песни киргизского акына Токтогула. – М., 1963.

По твоим заветам всё исполнилось, середина 1930-х (Т.Долгушина).

Побей, Боже, богачей, молдав.

Побратался сокол с сизокрылым орлом, укр., XVII в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1956. Вып. 2.

Погибшие братья, вам вечный покой, середина 1900-х // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Подканальный марш, вторая половина XIX в.

Подстриженный серый конь, калмыцкая // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

Полоса (Полоса ль ты моя, полоса), вторая половина XIX в. // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Помнят Ленина, волжские воды, 1950-е (Е.Сидоренко). – М., 1961.

Поп, кулак завыли в голос, башкир. // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

Посадил кусточек я возле дома, башкирская // Народные песни о Ленине и Сталине. – М., 1938.

Последний нынешний денёчек (Песня новобранцев), рубеж XX в. // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Посудите-ка, ребята, рубеж 1920-х // Первая Конная в песнях. – М., 1929.

Поэма о Ленине, киргиз. (Токтогул).

Праздник мая, узбек. // Узбекская народная музыка. – Ташкент, 1955. Т.1.

При царизме ещё жили, 1955 // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Прилетела зозуленька из далёкого края, укр. // Украинские народные песни. – Киев, 1951.

Про батька Онипка, укр., рубеж 1920-х // 8 украинских народных новелл. – Киев, 1937.

Про войско красное, укр., рубеж 1920-х.

Про Трипольскую трагедию, укр., рубеж 1920-х.

Проводы, рубеж 1920-х // Русские революционные песни. – М., 1952.

Проехали через лес, чуваш. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Пройдём горы, пройдём леса, белорус. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!, 1918 (Д.Озолин) // Песни свободы. – Тамбов, 1918.

Пролетарии, вставайте, рубеж 1920-х // Красноармейский песенник, 1923. – М.; Пг., 1923.

Полетарий Бухары, таджик., рубеж 1920-х .

Промеж было Казанью, промеж Астраханью, рубеж XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Прославление коня, бурят. // Бурятские народные песни. – Улан-Удэ, 1980.

Проснись, рабочий!, узбек., 1919 (Хамза). – Ташкент, 1949.

Прости, несчастный мой народ, 1880-е (Е.Минаков) //Сов. музыка. 1934. № 3.

Прочным забором отгородившиеся, литов., рубеж 1920-х.

Прочутился, проявился, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – Л.; М., 1956.

Прошли тяжелые годы, якут., рубеж 1920-х.

Прощай, начало XIX в. // Исторические песни XIX в. – Л., 1973.

Прощай, дорогая невеста // Русских народные песни Оренбургской области. – М., 1980.

Прощай, мой народ, киргиз., рубеж XX в. (Токтогул).

Пусть здравствует Красная Армия, узбек. // Узбекская народная музыка. – Ташкент. 1958. Т. 4.

Пусть уходит весна, осетин. // Народные песни о Ленине и Сталине. – М,, 1938.

Путь Ленина, таджик. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Пять свиней, киргиз, 1984 (Токтогул).

Рабочая песня, груз. // Грузинские городские народные песни. – М., 1961.

Рабочая хора, молдав., 1920-е // Революционные и молдавские народные песни. – Кишинёв, 1929.

Рабочий (Рабочий рассвет), груз., первая половина 1900-х // Грузинская музыкальная культура. – М., 1957.

Радость крестьянина, груз. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Раз в десять больше вражьей силы, рубеж 1920-х // Первая Конная в песнях. – М., 1929.

Разорил нашу сторонку // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Рассказ деда об Ильиче // Программы концертов, посв. празднованию 40-й годовщины Октября. – Свердловск, 1957.

Расстрел коммунаров (Под частым разрывом), рубеж 1920-х // Русские народные песни. – Л., 1959.

Ревёт и стонет люд голодный, укр., рубеж XIX.

Революцией объята, середина 1900-х // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Революция, казах., 1920-е.

Республики, смирно!, середина 1920-х // Сов. музыка. 1968. № 11.

Россиянка (Стонет Россия под властью жестокой), рубеж XX в. // Листовка 1906–1907, Енисейск.

Румянятся зори над городом ясным // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

С наивной верою, с открытою душой, середина 1900-х // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

С помещиком, банкиром на битву мы идём, рубеж 1920-х .

Садилось солнце за горой, рубеж 1920-х // Сов. Кубань, 1957. 1 сент.

Салават, башкир. // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1982.

Салам товарищу Ленину, азерб. (Мамед).

Сальская песня (Эй вы, сальцы), рубеж 1920-х // 50 русских революционных песен. – Л., 1938.

Сванский походный марш, груз. // Октябрь в песнях народов СССР, – М. 1932.

Свершился день ужасной мести // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Светит месяц, белорус. // Две белорусские народные песни. – М.; Л., 1939.

Светит месяц над горою, 1900-е, укр.

Светлое солнце над Волгой, чуваш. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Свободная эпоха, узбек. (Хамза). – Ташкент, 1949.

Семинаристы (Наливочка), рубеж XX в. – М., 1917.

Семья рабочая едина // Красноармейский песенник. – М., 1923.

Серая шинелька, рубеж 1920-х // Красноармейский песенник. – М., 1923.

Сестре, вторая половина XIX в. (С.Лапшин) // Шлиссельбургские мотивы. – М., 1967.

Сказание о большевистской правде, казах.

Склоняясь задумчиво, вторая половина XIX в. (С.Лапшин) // Шлиссельбургские мотивы. – М., 1967.

Скорби народной взметается клич, середина 1920-х (С.Покрасс) // Сов. музыка. 1968. № 11.

Скрылося солнце за степью, вторая половина XIX, укр. // Сов. музыка. 1951. № 4.

Слава Будённому-герою! // Песни донских казаков. – М., 1950.

Слава вольному труду, 1920-е (О.Ковалёва) // *Ковалёва О.* 10 крестьянских песен. – М., 1927.

Слава, честь донцам отважным // Песни донских казаков. – М., 1950. Вып. 2.

Славлю великого Ленина, якут., первая половина 1940-х (С.Зверев).

Славься, свобода и честный наш труд, 1860-е // Свободные революционные песни, – Спб., 1863.

Славят Ленина народы, укр. // Украинские советские народные песни. – Киев. 1952.

Слетала бы на могилу Ленина, марийская // Марийские народные песни. – Л.; М., 1951.

Словно море в час прибоя, XIX в.

Случилося, довелося да мне разудалому, XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Слушай!, вторая половина XIX в. (П.Сокальский) // Русские народные песни. – М., 1959.

Смело, друзья, не теряйте, вторая половина XIX в. – Киев, 1899.

Смело мы в бой пойдём (За власть Советов), рубеж 1920-х // Русские народные песни. – Л., 1959.

Смело, товарищи, в ногу (Боевой марш), рубеж XIX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Со сторонушки, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Собрал Щорс отряд бесстрашных, укр., рубеж 1920-х (П.Носач) // Сов. музыка. 1951. № 4.

Советская полоска, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Советы ныне в государстве // Фольклор Чкаловской области. – Чкалов, 1940.

Солдатам (Постой-ка, товарищ, опомнись-ка брат), 1900-е // Песни Великой Российской революции. – Иркутск, 1917.

Солдатская, балкар. // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

Солнце всходит и заходит, рубеж XX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Солнце наше, Ленин, кабардинская.

Солнце ночное, ительменская // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Солнце поле озаряет, белорус. // Песни народов СССР. – М., 1952. Вып. 8.

Солнце скрылось за тёмные леса (Песня о Чапаеве), 1920-е.

Солнышко над Волгой горит в небе, чуваш.

Сорочинские события, укр., 1905 (М.Кравченко).

Споёмте же, братья, под громы ударов // Песенник революционных, комсомольских, антирелигиозных песен. – М., 1925.

Среди лесов дремучих (Песня про разбойника Чуркина), первая половина XIX в. // Русские народные, песни. – Л., 1959.

Среди Москвы стоит могила, середина 1920-х // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – Л., 1971.

Среди Москвы широкой, 1924 // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Среди тёмной ночи, укр. // Музыкальная культура Украины. – М., 1961.

Стал за станок я // Русские народные песни Оренбургской области. – М., 1980.

Старое и новое, первая половина 1920-х (О.Ковалёва) // *Ковалёва О.* Для деревни. – М., 1925.

Стенька Разин, рубеж 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Сторона ль моя, сторонушка, XVIII в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1957. Вып. 3.

Страшный дом Стеньки Разина // 40 русских народных песен. – М., 1901.

Стук молота от века и до века (Гимн Карийской каторги), вторая половина XIX в. // 100 песен русских рабочих, – Л., 1984.

Там вдали за рекой, 1924 // Русские народные песни. – Л., 1959.

Течёт Яик быстрёхонько, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

То не ветер, то не буйный, укр. (З.Водопьянов), 1924 // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

То не вьюга-завируха, укр. // Украинские советские народные песни. – Киев, 1925.

То не реки текут, 1925 // Муз. жизнь. 1970. № 7.

Товарищ Ленин, молдав. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Товарищи, узбек. (Ю.Раджаби) // Узбекская народная музыка. – Ташкент, 1955. Т.1.

Тот, кто любит власть Советов // Советская Армия и Военно-морской флот в народных песнях. – М., 1956.

Траурный день, узбек., середина 1920-х (Хамза) // Заре навстречу. – Ташкент, 1957.

Третья Сада, татар., середина 1900-х // Татарские народные песни. – М., 1964.

Туруханский марш (То не зверь голодный завывает), вторая половина XIX в. // 100 песен русских рабочих. – Л.; 1984.

Туча черная, туча грозная // Песни донских казаков. – М., 1950.
Вып. 2.

Ты взойди, красно солнышко, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Ты взойди, солнце красное, вторая половина XVII в. // Там же.

Ты взойди-ка, взойди, солнце красное, вторая половина XVII в. // Там же.

Ты взойди-ко взойди, красное солнышко, вторая половина XVII в. // Уральские народные песни. – М., 1961.

Ты возмой, туча грозная, вторая половина XVII в.

Ты воспой, млад жавороночек.

Ты воспой-ка, воспой, жавороночек.

Ты, детинушка, XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Ты детинушка, сиротинушка, XVII в. // Там же.

Ты жертвою пал, армян. – Ереван, 1929.

Ты звезда ли, да моя звездочка, вторая половина XVII в.// Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л.. 1956.

Ты молись богу, вор Панин (Песня про Пугачёва), вторая половина XVII в. // Исторические песни XVII в. – Л., 1971.

Ты, рябинушка раскудрявая, XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Ты служитель, Дутов, верный, рубеж 1920-х // Русские народные песни Оренбургской области. – М., 1980.

Тьма отступила, якут., рубеж 1920-х.

Тяжко, братцы, нам живётся, рубеж XX в. // Песни борьбы. – Ростов-на-Дону, 1906.

Тятька, эвон! // Уральские народные песни. – М., 1961.

У Ильича на могилке, белорус. // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

У нас, братцы, было на Дону, вторая половина XVII в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

У Ракчеева двора, 1810-е // Русские народные песни. – М., 1936.

Угрюмый лес стоит стеной // Четыре песни каторги. – Л., 1937.

Уж как жил-был царь русский // Уральские народные песни. – М., 1961.

Уж как пал туман на сине море, XVII в.

Уж как по морю, 1810-е // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Уж как шёл кузнец (Слава), первая половина 1820-х // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1957. Вып. 3.

Уж ты, ворон сизокрылый, вторая половина XX в.

Узник (Сижу за решёткой), первая половина XIX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Узница (Что мне она?), вторая половина XIX. в. // Песни каторги и бунта. – М., 1930.

Укажи мне такую обитель (Назови мне такую обитель), вторая половина XIX в.

Умер Ленин, груз., середина 1920-х // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Утро Октября, узбек., 1928 (Ю.Раджаби).

Утром рано, весной // Песни донских казаков. – М., 1950. Вып. 2.

Хотя Байкал чёрный застыл зимою, бурят. // Ленин в песнях народов СССР. – М., 1933.

Храбрая молодёжь, татар., рубеж 1920-х // Татарские народные песни. – М., 1964.

Храня завет твой, эвенк. – М.; Л., 1939.

Царь наш – немец прусский, первая половина 1820-х // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1957. Вып. 3.

Царя долой // Уральские народные песни. – Челябинск, 1969.

Царя требуют в сенат, 1820-е // Исторические песни XIX в. – Л., 1973.

Чапаев (На седых уральских кручах) // Народное песенное творчество Свердловской области. – Свердловск, 1953.

Частушки (При царе мы родились) // Песни души народной. – Куйбышев, 1971.

Червонец, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Чёрная неделя в Сорочинцах, укр., 1905 (М.Кравченко).

Что да на матушке на Волге, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Что за времена, литов., рубеж 1920-х.

Что за пыль на дороге, лакская, середина 1900-х // Дагестанские народные песни. – М.. 1959.

Что за странная нелепость, рубеж XX в. // 100 песен русских рабочих, – Л., 1984.

Что на матушке на Волге, XVII в. // Собрание русских простых песен с нотами. – Спб., 1776–1795. Вып. 1-4.

Что не ветр шумит во сыром бору, 1820-е.

Что пониже было города Саратова, начало XVIII в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Чумчара, первая половина 1920-х // Гимны и песни Революции. – М., 1925.

Шестнадцатый год (Набор), казах., 1916 (Д.Нурпеисова) // Сов. музыка. 1939. № 11.

Шесть перевалов, алтайская // Народные песни алтайцев. – Горно-Алтайск, 1961.

Шёл кобзарь, укр. // Песни народов СССР. – М., 1952.

Шёл на бой народ голодный, шорская // Дошкольное воспитание. 1937. № 12.

Шёл он городом // Русские народные песни Поволжья. – М.; Л., 1959.

Шли деникинцы осадой, рубеж 1920-х // Сов. Армия и Военно-морской флот в народных песнях. – М., 1956.

Шумел, горел пожар на Пресне // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Эй, друзья, татар., рубеж 1920-х // В.И.Ленин в песнях народов СССР. – М., 1971.

Эй, друзья, вперёд смелее, татар., рубеж 1920-х // Татарские народные песни. – М., 1964.

Эй-е, Владимир, эй-е Ильич!, хантыйская // Народные песни о Ленине и Сталине. – М., 1938.

Эй, красное знамя!, казах. 1920-е // Сов. музыка. 1957. № 11.

Эй, кудрявые, на вёсла налегай!, вторая половина XIX в. // Русские народные песни. – Л., 1959.

Эй, рабочие, узбек., 1917 (Хамза). – Ташкент, 1949.

Эй, ухнем!, вторая половина XIX в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1974.

Эй, эй, стреляем!, узбек. (Хамза). – Ташкент, 1949.

Э-ох, что ж ты, волюшка // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Электрификация, первая половина 1920-х // Гимны и песни революции. – М., 1925.

Эх, высылалась высылка грозная, вторая половина XVII в. // Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. – М.; Л., 1956.

Эх да, довелось-то мне // Там же.

Эх да, как во городе было, вторая половина XVII в. // Там же.

Эх да, как на горочке, вторая половина XVII в. // Там же.

Эх да, как на дубе, вторая половина XVII в. // Русское народное музыкальное творчество. – М., 1956. Вып. 2.

Эх, и прост же ты, рабочий человек (Рабочая Камаринская), рубеж XX в. // 100 песен русских рабочих. – Л., 1984.

Эх, скорее скройся, солнце, латыш., вторая половина XIX в.

Эх ты, вольная моя волюшка // Песни о старом и новом. – Саратов, 1938.

Я сорвал цветок в долине, шорская // Ленин в песнях народов СССР. – М., 1933.

Я траву косил, марийская // Октябрь в песнях народов СССР. – М., 1932.

Яблочко, рубеж 1920-х // Русские народные песни. – Л., 1959.

Яркого солнца лучи, бурят. // Бурятские народные песни. – Улан-Удэ, 1980.

Профессиональное творчество дооктябрьского периода, связанное с освободительной и социально-обличительной тематикой

Аббакумов С. Гимн свободы, для орк.

Алябьев А. Иртыш, романс, 1828. – М., 1830.

Кабак, романс. – М., 1843.

Нищая, романс. – М., 1854.

Узник, романс, 1831 // *Алябьев А.* Романсы и песни. – М., 1976. Вып.3.

Андреев Д. Обработка песен (Вы жертвою пали), 1905. – М., 1905.

Анцев М. Реквием (Не плачьте над трупами), 1899. – М., 1900.

Балабанов Е. Обработка песен (Дубинушка), 1905.

Балакирев М. Запевка, романс, 1903 // Романсы и песни. – М.; Л., 1947.

Мне ли, молодцу..., песня, 1858 // Там же.

Песня разбойника, 1857 // Там же.

Русь (1000 лет) симф. поэма, 1864 (2-я ред. 1887). – М., 1966.

40 русских народных песен, 1866. – М., 1957.

Бородин А. Море (Баллада), романс, 1870 // Романсы и песни. – М., 1967.

Песня тёмного леса (Старая песня), романс, 1868 // Романсы и песни. – М., 1967.

Степь, романс // Романсы и песни. – М., 1967.

Спящая княжна (Сказка), романс, 1867 // Романсы и песни. – М., 1967.

Бурнаго А. Гимн Революции, песня, 1906 // Муз. жизнь. 1965. № 18.

Варламов А. Белеет парус одинокий // *Варламов А.* Избранные романсы и песни. – М., 1966.

Оседлаю коня, баллада. // Там же.

Вербицкий М. Завещание, кантата // Хрестоматия украинской дооктябрьской музыки. – Киев, 1970.

Вильбоа К. Нелюдимо наше море (Моряки), вок. дуэт, 1840-е // Русские народные песни. – Л., 1959.

Витолс Я. Вариации на латышскую народную тему, фп., 1891. – Лейпциг, 1892.

Обработка песен (Эх, скорее скройся, солнце), 1904.

Гартевельд В. Обработка песен (В пустынных степях Забайкалья, Ермак, Есть на Волге утёс, По пыльной дороге телега несётся, Подкандальный марш, Славное море, священный Байкал), рубеж 1900-х.

Глазунов А. Обработка песен (Эй, ухнем!), 1905.

Стенька Разин, симф. поэма, 1885. – М., 1979.

Памяти героя, симф. элегия, – Лейпциг, б.г.

Гречанинов А. Колодники, романс, 1894.

Узник, романс // *Гречанинов А.* Избранные романсы. М., 1988.

Даргомыжский А. Бог помочь вам!, романс, 1851 // *Даргомыжский А.* Романсы и песни. – М., 1970. Т.1.

Старый капрал, песня, 1858. – М., 1929.

Титулярный советник. – М., 1966.

Червяк. – М.; Л., 1951.

Дарзиньш Э. Пусть бури вой (Пусть вал встаёт), хор, 1901 // Антология классической музыки народов СССР. – М., 1957. Вып. 3.

Сломанные сосны, хор, 1904 // Там же.

Детлаф Ф. Обработка песен (Вы жертвою пали, Дубинушка, Красное знамя, Марсельеза, Смело, товарищи, в ногу), 1905

Доброхотов А. Обработка песен (Вы жертвою пали), 1900-е. – М., 1906.

Дютш О. Новгород, баллада. – М., 1957.

Закржавская И. Обработка песен (Вы жертвою пали), 1906. – М., 1906.

Зорин А. Обработка песен (Дубинушка), начало 1910-х. – Спб., 1912.

Калинников Викт. На старом кургане, хор, 1901–1911 // *Калинников В.* Хоры. – М., 1970.

Ходит Спесь надуваючись, хор // Там же.

Калныньш А. Баллада, фп., 1905 // Антология классической музыки народов СССР. – М., 1957. Вып. 3.

Вдали, я слышу, ветер грозно воет, романс, 1913 // Там же.

День Страшного суда, кантата, 1917 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1957. Вып.3.

За лебединой стаей облаков, романс, 1917 // Там же.

Стоны моря, романс, 1907 // *Калныньш А.* Избранные романсы и песни. – М.; Л., 1966.

Капп А. В оковах, романс, 1899 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1985. Вып. 3.

Колесников Н. Обработка песен (Варшавянка, Вы жертвою пали, Марсельеза), 1905.

Комитас. Обработка песен (Абрикосовое дерево), 1900.

Леонтович Н. Обработка песен (Варшавянка, Интернационал, Марсельеза), 1907.

Лишин Г. Колодники, вок. баллада, 1882. – М., 1883.

Лысенко Н. В груди огонь, вок. монолог, 1900-е.

Вечный революционер, песня, 1905 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1978. Т.1.

Волновалась Украина, вок. монолог, 1880.

Волшебная ночь, муз. феерия, 1894.

Гей, за наш родной край, хор, 1900-е.

Завещание, кантата, 1868 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1978. Т.1.

К 50-летию смерти Шевченко, кантата, 1911.

Наточу я верный нож свой, романс, 1880.
Обработка песен (За Сибирью солнце всходит), 1899.
Ой, что в поле за дым, хор, 1900-е.
Последняя ночь, мелодрама, 1892.
Траурный марш, для хора, 1888.
Энеида, опера, 1910. – Киев, 1959.

Львова Ю. Буревестник, песня, 1905.

*Людкевич С.*Кавказ, симфония-кантата, 1905–1913 // Киев, 1978.
Последний бой, кантата, 1914.
Хор подземных кузнецов, 1902.

Малашкин Л. Обработка песен (Орёл, Страшный дом Стеньки Разина), 1901. – М., 1907.

Маслов А. Обработка песен (Вы жертвою пали), 1907. – М., 1907.

Мединьш Е. Огонь и ночь, оперная дилогия, 1915.

Мелнгайлис Э. Былое, хор, 1904 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1985. Вып.3.
Золотые листья, романс, 1904 // Антология классической музыки народов СССР. – М, 1957. Вып. 3.
Латышский реквием, хоровой цикл, 1911 // Антология латышской хоровой песни. – Рига, 1986.

Метнер Н. Отрывок из трагедии, фп. поэма, 1904 // *Метнер Н.* Собр соч. Т.1.

Мусоргский М. Блоха, песня, 1879 // Избранные романсы и песни. – М., 1979.
Боевая песня ливийцев, хор, 1866 // Хрестоматия по русской хоровой литературе. – М., 1975.
Борис Годунов, опера. – М., 1979.
Калистрат, романс, 1964 // *Мусоргский М.* Избранные романсы и песни. – М., 1979.
Козёл, романс, 1867 – М., 1925.
Колыбельная Ерёмушки, песня, 1868. – СПб., 1871.
Листья шумели уныло, романс, 1859. – М., 1961.
Сиротка, романс, 1868. – Спб., 1871.
Спесь, романс, 1877. – Спб., 1871.
Трепак, песня, 1875. – СПб., 1882.

Орлов С. Обработка песен (Варшавянка), 1917.

Петраускас М. Восстанем на борьбу, песня, вторая половина 1900-х.
Вперёд, песня, вторая половина 1900-х.
Кузнец, песня, 1910-е.
Не плачьте над братской могилой, хор, 1910 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1985. Вып. 3.
Новая эра, песня, 1910-е.
Обработка песен (Варшавянка, Интернационал, Красное знамя, Марсельеза, На баррикады, Песня революционеров, Песня узника, Солнце всходит и заходит).
Песня голодающих, для вок. дуэта и фп.
Рабочая песня, вторая половина 1900-х.
Рабочий привет, песня, вторая половина 1900-х.
Траурная песня и марш, для голоса и фп., вторая половина 1900-х.

Прокофьев С. Мимолётность № 19, для фп., 1917 // *Прокофьев С.* Мимолётности. – М., 1979.

Рахманинов С. Христос воскрес!, романс, 1906 – М., б.г.
Римский-Корсаков Н. Золотой петушок, опера, 1907. – М., 1977.
Кащей, опера, 1901. – Л., 1985.
Обработка песен (Дубинушка), 1905.
Псковитянка, опера, 1871. – Л., 1981.
Рубинштейн А. Баллада (Перед воеводой), 1891 // *Рубинштейн А.* Избранные романсы. – М., 1965.
Жажда свободы, романс, 1863 // Там же.
Желание, романс, 1850 // Там же.
Серенада, романс, 1891 // Там же.
Узник, романс, 1877 // Там же.
Русанов В. Обработка песен (Марсельеза), 1906. – М., 1906.

Саар М. Обработка песен (Мы желаем сбросить рабство), 1912.
Сечинский Д. Влачу в неволе, кантата, 1902 // Хрестоматия украинской дооктябрьской музыки. – Киев, 1970.
Слонов М. Обработка песен (Вы жертвою пали, Дубинушка), середина 1900-х.
Сокальский П. Слушай!, кантата // Хрестоматия украинской дооктябрьской музыки. – Киев, 1970.
Соколов А. Обработка песен (Дубинушка), 1910-е.
Спендиаров Д. Несжатая полоса, элегия для баса, хора и орк., 1902. – СПб.; М., 1908.
Степовой Я. Барвинки, вок. цикл, 1907 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1978. Т.1.
Прелюдия памяти Т.Н.Шевченко (Прелюд), 1912. – Киев, 1982.
Стеценко К. Кармелюк, опера, 1911.
Обработка песен (Варшавянка, Завещание, Красное знамя), 1915.
Сон, хор, 1908. – Киев, 1960.
Царь Горох, романс, 1911 // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1978. Т.1.
Шевченко, кантата, 1911.
Стравинский И. Обработка песен (Эй, ухнем), 1917.
Ступницкий П. Обработка песен (Дубинушка), 1915.
Сулханишвили Н. Телавьеза, песня.

Танеев С. Менуэт, романс, 1908 // *Танеев С.* Вокальные сочинения. – М., 1980. Т.2. Часть I.
Тюрнпу К. В утро свободы, хор. – Тарту, 1957.

Уль Л. Обработка песен (Варшавянка, Вы жертвою пали), середина 1900-х.

Фельдман К. Обработка песен (Варшавянка), середина 1900-х.

Хярма М. Песня мужества (Песня мужчин), 1900. – Рига, 1958.

Черномордиков Д. Боевой, марш, песня, 1906 // Сов. музыка. 1935. № 12.
Вперёд!, песня, 1906. – М., 1906.
Обработка песен (Варшавянка, Вы жертвою пали, Интернационал, Красное знамя, Марсельеза, Народовольческий гимн, Памяти Добролюбова,

Песня забастовщиков, Песня о земле и воле, Смело, друзья, не теряйте, Смело, товарищи, в ногу), 1905-1906.

Шимкус С. Песня рабочего, хор, 1912 // Антология классической музыки народов СССР. – М., 1957. Вып. 3.

Эллер Х. Эпизод из времен Революции, симф. картина, 1917 (2-я ред.1969) // История музыки народов СССР в нотных образцах. – М., 1985. Вып.3.

Юрьян А. Освобождение латышского народа от крепостничества, симф. поэма, 1891.

Зарубежная музыка о революционных событиях в России

Беко Ф. (Франция). Натали, песня.
Бугич Д. (Румыния). Я Ленину славу пою, песня.
Зескан М. (Румыния). Ленин нас ведет, песня.
Вила-Лобос Э. (Бразилия), Эй, ухнем!, обработка русской народной песни.
Дессау П. (Германия). Три эпитафии.
Димитров Г. (Болгария). Имя Ленина, песня.
Драга Д. (Румыния). Праздничная кантата, 1967.
Икономов Б. (Болгария). Родина Ленина.
Иосифов Й. (Болгария). Всегда с Лениным, песня.
Песня о Ленине.
Костов Г. (Болгария). Залп «Авроры», балет.
Маленькая песня о Ленине.
Октябрьская баллада, для хора и орк.
Косма Ж. (Франция). Гренада, песня.
Леви Ж. (Болгария). С нами Ленин, песня.
Майер Э. (ГДР). Ленин говорил, кантата.
Тысячелетний Ленин, песня, 1954.
Маттус З. (ГДР). Последний выстрел, опера, 1967.
Мендельсон А. (Румыния). Великому Октябрю, оратория.
Голос Ленина, кантата, 1957.
Хорошо!, музыка к спектаклю.
Минчев Г. (Болгария). В день, когда Ленин родился, песня.
Неедлы В. (Чехословакия). 150000000, кантата.
Олах Т. (Румыния). Созвездие человека, оратория, 1960.
Отстон Ж. (Франция). Гимн мировой коммуны, для голоса и фп., 1921.
Паласио К. (Испания). «Аврора», кантата, 1967.
Ленин, кантата, 1969.
Солнце Ленина, песня.
Пауэр И. (Чехословакия). «Аврора», увертюра, 1977.
Райчев А. (Болгария). Песня о Ленине.
Рамос М. (Испания). Мы идём! (Союз братьев-пролетариев), песня, 1936.
Рейниц Б. (Венгрия). Марш ударников, песня, 1931.
Сабо Ф. (Венгрия). Бей, барабан, тревогу, песня, 1933.
Классовая борьба, симфония.
Ленин умер, кантата, 1933.
Наш лозунг – Советский Союз, хор, 1929.

Песня о Ворошилове, 1931.
Песня о Ленине, 1938.
Песня о Павлике Морозове.
Руки прочь от Советского Союза, хор, 1932.
Седьмое ноября, хор, 1932.

Сальва Т. (Чехословакия). Война и мир, оратория.

Селени И. (Венгрия). Десять дней, которые потрясли мир, оратория.

Славинский И. (Югославия). Владимир Ильич Ленин, кантата, 1940.

Станислав Й. (Чехословакия). Песнь о Гренаде, кантата, 1937.
Симфония (Красноармейская), 1941.

Тимев Г. (Болгария). Песня о Ленине.

Филипп-Жерар М. (Франция). Октябрь, песня.

Хаба А. (Чехословакия). День трудящегося, хор. цикл, 1932.
Новая земля, опера, 1936.
Мать, опера, 1931.
Поднятая целина, опера.

Хартман К.А. (Германия). Симфония-реквием, 1937.

Хаяси (Япония), Мистерия-буфф, музыка к спектаклю, 1967.

Черепнин А. (Франция). Двенадцать, кантата, 1945.

Шульгоф Э. (Чехословакия). Симфония свободы, 1941.
1917, песен. цикл, 1933.

Эйслер Г. Заводы, вставайте!, песня.
Ковровщики, кантата, 1951.
Левый марш, песня.
Ленин, реквием, 1937.
Марш времени, песня.
«Мать», музыка к спектаклю, 1931.
Песня комсомольцев Магнитки, 1932.
Песня о субботнике.
Слава СССР, хор.

(выходные данные)