



А.Я. СЕЛИЦКИЙ

*Ростовская государственная консерватория
им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0001-7082-3780*

**Лебединая песня Николая Каретникова.
По следам мировой премьеры Второй камерной симфонии**

Вторая камерная симфония Николая Каретникова (1930–1994) дождалась мировой премьеры лишь в июне 2021 года и вызвала большой интерес музыкальной общественности. Сочинение, оставшееся незавершённым, подготовил к премьере известный дирижёр Игорь Блажков, которого связывали с композитором многие годы творческой и личной дружбы. Родоначальником жанра выступил А. Шёнберг, в своей Первой камерной симфонии (1906) радикально сокративший исполнительский состав и продолжительность звучания музыки. Московский мастер, остававшийся до конца дней убеждённым последователем нововенской школы, 12-тонового метода композиции, наследует и этой шёнберговской традиции. Будучи симфонией камерной, произведение по сути является симфонией в полном смысле, о чём свидетельствует глубина художественного обобщения, яркая идейная концепция, динамичность и целеустремлённость развития. Драматургия произведения остро конфликтна. Конкретизировать содержание противоборствующих образов помогают аналогии с театральными партитурами Каретникова, в первую очередь, балетом «Крошка Цахес». В обобщённом плане центральный конфликт истолковывается как противостояние несвободы и свободы, а это – одна из центральных идей всего творчества Каретникова. Конфликт развёртывается на всём протяжении формы и на самых последних тактах разрешается победой позитивных сил. Цель статьи – осмыслить произведение в нескольких аспектах: теоретико-аналитическом (с точки зрения тематизма, формы, драматургии); историческом – на фоне истории жанра, в ряду иных жанров наследия Каретникова, в контексте позднего творчества автора.

Ключевые слова: Камерная симфония, оркестровый состав, конфликтная драматургия, додекафония, Шёнберг, Веберн, Блажков.

Для цитирования / For citation: Селицкий А.Я. Лебединая песня Николая Каретникова. По следам мировой премьеры Второй камерной симфонии // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 85–96. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.085-096

ALEXANDER Ya. SELITSKY

*Rostov State S.V. Rachmaninov Conservatory, Rostov-on-Don, Russia,
ORCID: 0000-0001-7082-3780*

Nikolay Karetnikov's Swan Song. Following the Second Chamber Symphony World Premiere Footsteps

The Second Chamber Symphony by Nikolai Karetnikov (1930–1994) did not receive its world premiere until June 2021 and aroused great interest in musical community. The composition, which remained unfinished, was prepared for the performance premiere by the well-known conductor Igor Blazhkov, who had creative and personal friendship with the composer over the years. The founder of the genre was A. Schoenberg, who in his First Chamber Symphony (1906) radically shortened the performing staff and the duration of the music. The Moscow master, who until his death remained a staunch follower of the New Vienna school, the composition 12-tone method, also took after this Schoenberg tradition. Being a chamber symphony, the work is essentially a symphony in the full sense of the word, as it is evidenced by the depth of artistic generalization, a bright ideological concept, dynamism and purposefulness of developing. The dramaturgy of the work is a cutely conflicting. Analogies with theatrical scores by Karetnikov, first of all, with the ballet “Kroshka Tsakhes” help to concretize the content of the opposing images. In general, the central conflict may be interpreted as a confrontation between unfreedom and freedom, and this is one of the main ideas of Karetnikov's entire creative work. The conflict unfolds throughout the form and is resolved by the victory of positive forces in the very last bars.

The purpose of the article is to comprehend the composition in several aspects: theoretical and analytical (in the view of thematics, form, dramaturgy); historical – against the background of the genre history, in a number of other genres of Karetnikov's heritage, in the context of the author's late creative work.

Keywords: Chamber symphony, genre, orchestral composition, conflict dramaturgy, dodecaphony, Schoenberg, Webern, Blazhkov.

В июне 2021 года в Рахманиновском зале Московской консерватории силами ансамбля «Студия новой музыки» в расширенном составе была представлена мировая премьера Второй камерной симфонии Николая Каретникова (1930–1994). Завершить произведение композитор не успел, оставив доведённую до конца сокращённую партитуру (так называемый дирекцион, где партии всех инструментов изложены на трёх нотных системах в строе *до*) и полную партитуру, в которой остались не оркестрованными последние 24 такта, а также серийную таблицу – неза-

менное подспорье при редактировании и корректуре рукописи. Закончил работу и подготовил её к премьере известный дирижёр Игорь Блажков – рыцарь и апостол новой музыки, имеющий также большой опыт реконструкции старинных западноевропейских партитур. Музыканты дружили ещё с начала 1960-х годов, неоднократно встречались, состояли в переписке [3, с. 229, 276, 289]. Дирижёру посвящён Концерт для духовых инструментов, исполнен им и записан; маэстро считает Вторую камерную симфонию сочинением выдающимся, Каретникова – «очень боль-



шим композитором», который «из всех советских композиторов владел оркестром лучше других» [9, с. 6].

Вечер был организован Фондом Николая Каретникова, планировался к 90-летию со дня его рождения, но антиковидные ограничения отодвинули дату почти на целый год. Программа носила броское название «ТРИконструкция» и включала три образца камерной симфонии – разновидности, рождённой в XX веке: опус Каретникова окружали камерные симфонии Арнольда Шёнберга (Первая, 1906) и Джона Адамса (1992). Вписать главное произведение концерта в пунктирно обозначенную историю жанра, притом в разномациональных её воплощениях (Европа – Россия – США), нельзя не признать плодотворной идеей организаторов. Особенно «говорящим» оказалось соседство Первой камерной симфонии Шёнберга, главы нововенской школы, духовную связь с которой Каретников не терял всю жизнь, – и его собственной Второй.

Думается, такую «перекличку» – почти через целый век – одобрил бы и сам российский приверженец шёнберговского метода, который, как заметила В. Холопова, практиковал скрытые посвящения: так, пьесы Каретникова для фортепиано помечены опусами 11, 23 и 25, что соответствует нумерации фортепианных циклов Шёнберга; аналогично Первая камерная симфония ор. 21 оказалась своеобразным посланием Веберну, его «симметричному» опусу [10, с. 80]. Уместно напомнить, что Эдисон Денисов считал желательным исполнение своих сочинений в одной программе с Шёнбергом: «Моё Струнное трио нужно играть со Струнным трио А. Шёнберга» [5, с. 36].

Проект широко анонсировался, собрал зал и вызвал отклики в печати авторитетных музыкальных критиков [1; 6]. Вторая камерная симфония Каретникова стала, наконец, спустя почти 30 лет, фактом музыкальной жизни. Её исследование в контексте истории жанра и творческого пути композитора является целью данной статьи.

Как известно, жанр камерной симфонии возник на пересечении двух встречных тенденций – проникновении черт камерности в симфонию и симфонизации камерных сочинений, при том, что эти жанры изначально связаны парадоксальными отношениями взаимопритяжения и взаимоотталкивания. Поэтому в одних случаях камерная симфония ближе симфонии, в других – камерному ансамблю. Здесь многое зависит от таких измеряемых величин как *инструментальный состав* и *время звучания*. Важна и точка отсчёта – практика позднего романтизма, доведшая соответствующие показатели до экстремальных, как в Восьмой симфонии Малера или «Песнях Гурре» Шёнберга. Именно Шёнберг первым ощутил необходимость создать альтернативу гигантомании, в том числе – собственной. Вследствие кардинальных сокращений указанных параметров исполнитель наделялся ролью солиста, но число строчек в партитуре оставалось в принципе тем же, только теперь каждый оркестровый тембр был представлен – в пределе – одним инструментом.

Сопоставим количественные характеристики анализируемого сочинения с его предшественницей в творчестве Каретникова и аналогичными образцами жанра, созданными нововенцами, в диалоге с которыми московский мастер состоял¹ (см. с. 88).

¹ Ограничиваемся названными образцами, хотя фактически их гораздо больше. Из зарубежных композиторов к интересующему нас жанру обращались, в частности, И. Стравинский и Д. Мийо, из советских – Б. Тищенко, Э. Мирзоян, Ю. Фалик, К. Караев, Б. Чайковский, М. Вайнберг. И сами авторы, и музыкальная наука и критика относили к камерной симфонии весьма широкий круг явлений.

Каретников. Первая камерная симфония (1968)	29 участников: 10 духовых инструментов (2 флейты, 2 валторны, остальные по одному: гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, труба, бас-тромбон), 2 группы ударных, клавесин, 15 струнных	13 мин.
Каретников. Вторая камерная симфония (1994)	36 участников: 14 духовых инструментов (полный набор деревянных и медных без тубы – все по 2) ² , 3 группы ударных, рояль, 18 струнных	13 мин.
Шёнберг. Первая камерная симфония (1906)	15 участников: флейта, гобой, англ. рожок, 2 кларнета в разных строях, бас-кларнет, фагот, контрафагот, 2 валторны, 5 струнных (традиционный квинтет)	22 мин.
Шёнберг. Вторая камерная симфония (1939)	22 участника: по 2 флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, трубы (без ударных), не менее 10 струнных (удвоенный квинтет)	21 мин.
Веберн. Симфония (1928)	9 участников: кларнет, бас-кларнет, 2 валторны, арфа, струнные (без контрабаса)	10 мин.

Сравнение выявляет несколько любопытных закономерностей. Вслед за Шёнбергом, Каретников во второй раз обращается к жанру после большого перерыва и несколько сдвигает, условно говоря, отметку звуковой массы по шкале координат «ансамбль – симфония» от большей камерности к меньшей: число участников возрастает, клавесин заменён роялем, звенящие ударные – стучащими. Как видно, избранные составы репрезентируют все группы и практически все инструменты большого симфонического оркестра. Продолжительность звучания остается такой же, как и в Первой камерной (13 минут). Конечно, совпадение с точностью до минуты – случайность, вряд ли автор сознательно ограничивал себя именно таким хронометражем. Любопытно однако, что и две камерные симфонии Шёнберга примерно равны по этому показателю (22 и 21 минута соответственно), однако у нововенца длительность в полтора раза выше. Напрашивается вывод, что для Каретникова хронометраж определяет принадлежность сочинения к жанру *камерной* симфонии в большей степени, чем номенклатура оркестра: он расширяет и усиливает инструментальный состав, но сохраняет сжатость во времени. Даже

Квартет, Квинтет и Концерт для струнных делятся дольше. Однако ни по данному параметру, ни по составу инструментов композитор не стремится к веберновскому сверхлаконизму (10 минут, 9 участников).

Вторая камерная стала настоящей *симфонией* не только и не столько потому, что у неё увеличилось число исполнителей, и состав инструментов приблизился, таким образом, к полному оркестру. Главное здесь – глубина художественного обобщения, яркая идейная концепция, динамичная и целеустремлённая драматургия, в основе которой лежат интонационно-тематические контрасты и конфликты. В этом отношении (не в стилевом!) для Каретникова всегда была важна традиция Бетховена – Чайковского – Шостаковича. С такой точки зрения его камерные сочинения и 1960–1970-х и 90-х годов не менее показательны, несмотря на краткость, нежели собственно симфонические: таковы Квартет (16 минут), Большая концертная пьеса для фортепиано (11 минут), Скрипичная соната (8 минут).

Форма произведения не поддаётся однозначному определению, хотя разделы ясно разграничены, а в их следовании про-

² Использованных инструментов больше, чем исполнителей: как принято, один музыкант играет на кларнете и бас-кларнете, на тромбоне и бас-тромбоне.



слеживаются черты сонатности. Не менее очевидны и признаки рондо. В сохранившемся черновике письма неустановленному адресату, написанному в период работы над сочинением, композитор указывает: «одночастная форма со скерцо на месте эпизода перед репризой или в начале репризы» [4]. Неслучайно от уточнения структуры «одночастной формы» автор уклонился. Всё-таки наиболее адекватным представляется понимание формы как родно-сонатной с преобладанием сонатных закономерностей. Дискутировать может аналитическая трактовка второго (дополнительного) проведения

главной партии в экспозиции, которое в теории музыкальной формы выступает отличительным признаком рондо-сонаты. Его можно считать и началом разработки, но такому толкованию мешает относительная развёрнутость раздела (19 тактов), сопоставимая с экспонированием главной и побочной партий (26 и 18 тактов соответственно), тогда как внутренние разделы разработки либо короче (14, 10, 6, 2, 12 тактов), либо построены на взаимодействии элементов обеих партий.

Структурные особенности Симфонии наглядно иллюстрирует следующая таблица³:

Разделы формы	ЭКСПОЗИЦИЯ					РАЗРАБОТКА						РЕПРИЗАКОДА	
	ГП 1	СП	ПП 1	ЗП	ГП 2	(ГП + ПП)	(ГП)	(ПП)	(ГП)	(ГП + ПП)	Эпизод (скерцо)	ГП	ПП
Такты	1–26	27–30	31–48	49–52	53–71	72–84 (13)	85–95 (11)	96–101 (6)	102–105 (4)	106–123 (18)	124–184	185–212	213–214

Остродраматический характер произведения задан уже с первых секунд звучания главной партии⁴. Как и в зрелых «больших» симфониях, Третьей и Четвертой, она состоит из ряда элементов. Ярко очерчен первый из них – мощный импульс к последующему развороту формы: напряжённые маркировано-синкопированные аккорды с детально выписанной микрофразировкой, динамикой и штрихами (струнные, рояль). Мгновенно распознаются и другие фирменные знаки стиля Каретникова: резко акцентированное *снятие* звука или аккорда, обращённый пунктирный ритм. Остальные составляющие элементы темы могут показаться не столь выразительными, но такое впечатление обманчиво: несмотря на предельную сжатость, они несут определенную

Пример 1.

Н. Каретников. 2-я симфония



семантическую нагрузку, каждый получит развитие, словно на него наведут увеличительное стекло. Таковы прежде всего трели и репетиции у валторны и трубы (пример 1).

Уточнить содержание жёсткого, неприятного мира этой темы помогут аналогии с другими произведениями Каретникова, в первую очередь, театральными. Начальные аккорды близки характеристике Цахеса (балет «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер»⁵) – злобного уродца, ставшего

³ В разделе «Разработка» во второй строке таблицы в скобках указывается тематический материал соответствующего отрезка.

⁴ Тема изложена в трёхчастной форме; середина – тт. 13–18.

⁵ Подробнее о балете см. монографию автора «Николай Каретников: Выбор судьбы» [7, с. 113–119].

символом грубой силы, давящей всё живое, и Нерона (опера «Мистерия апостола Павла») – циничного убийцы, олицетворяющего в опере мировое зло. Двухзвучный мотив шестнадцатых *staccato*, который поначалу представляется лишь дополнением к аккордовой фразе, впоследствии обособляется⁶, звучит в восходящем и нисходящем движении, у разных инструментов, но почти всегда – в интервалах малой секунды, большой септимы и малой ноты и приобретает относительно самостоятельное значение резкого «укола с рикошетом».

Трель и репетиция будут в дальнейшем появляться как в связке, так и порознь. Оба элемента также отнюдь не нейтральны в образном отношении. Трели здесь – не украшение и не способ продления звука (у духовых и у струнных в искусственном продлении звука нет необходимости). Согласно наблюдениям Р. Берберова, который описал самые разные, даже противоположные выразительные возможности трели, здесь на первый план выступает «процесс насильственной дезактивации, ограничения, торможения», «трепет стремления к движению и „биение протеста“ против „тенёт“ секунды, мешающей звукам вырваться на волю» [2, с. 248]. Репетиции (равными мелкими длительностями и ускоряющиеся), по аналогии с «Мистерией», а также с Четвёртой симфонией и Квинтетом, воспринимаются как символ смерти⁷.

Итак, несмотря на отчётливый контраст составляющих, главная партия представляет собой единое конструктивное целое и единый образ высшего порядка: гру-

Пример 2.

Н. Каретников 2-я симфония

Пример 2а.



Пример 2с.



Пример 2б.



бое насилие и его холодное мертвящее дыхание.

В полном соответствии с классической традицией, в главной партии содержатся мотивы, предвосхищающие побочную партию: квартетный скачок сигнального типа и (во втором предложении) вскрик в объёме дуодецимы с завершающей его ламентозной нисходящей малой секундой. Так зарождается главная образная оппозиция произведения, которая полностью проявит себя в противопоставлении главной и побочной партий.

Как известно, в сонатных аллегро XVIII–XX веков контраст главной и побочной партий вовсе не означает их «враждебности» по отношению друг к другу. Чаще всего лирическая побочная партия наделена другой функцией: переключает внимание, переводит «действие» в иной план, а конфликтность достигается именно внутренней напряжённостью и активным развитием ведущего образа главной партии. В рассматриваемом сочинении мы имеем дело именно с *конфликтом главной и по-*

⁶ Тт. 26–29 (связующая партия), 49–52 (заключительная).

⁷ С той же семантикой – неотвратимости конца – подобные ритмические фигуры используются классиками XX века: В. Лютославским в «Траурной музыке», Д. Шостаковичем в Четырнадцатой симфонии.



бочной партий. Начало побочной – выход на сцену протагониста. Театральные ассоциации возникают произвольно, в силу выпуклости контраста и осязаемой пластической выразительности музыки, и о них будет сказано ниже.

Побочная партия внутренне более монолитна, преобладают интонации одного типа – широкоинтервальные волевые фразы, с намёком на маршевость. Мотивы легко взлетают и ниспадают, в безудержном порыве преодолевая диапазон, превышающий две октавы, перебрасываются от одного инструмента к другому, охватывая всё пространство оркестрового звучания – от флейты и скрипки до фагота и виолончели (примеры 2a, 2b, 2c).

Здесь аналогия напрашивается сама собой: единственный положительный герой «Крошки Цахеса», гонимый, но не сломленный поэт, мечтатель и смельчак Бальтазар (напомним, он не поддался массовому гипнозу, в который погрузился весь город, видя в мерзком ничтожестве Цахесе красавца, наделённого всеми мыслимыми достоинствами). Подобного рода тематизм сложился у Каретникова ещё до балета по Гофману, встречается в ряде инструментальных сочинений, но именно в «Крошке Цахесе» получил законченную персонафикацию и при каждой новой встрече с ним он воспринимается как носитель «бальтазаровского начала».

Таким образом, темы главной и побочной партий олицетворяют противостояние *несвободы и свободы*. Основные этапы развёртывания конфликта видятся следующим образом.

Каждый из шести разделов разработки – его новый поворот и новая фаза противоборства. Разделы эти разновелики (см. форму-схему, с. 89); динамику формы можно усмотреть в «кривой» изменения их масштабов: сначала они по-

следовательно сжимаются (13 тактов, 11, 6, 4), а затем резко расширяются (18, 61). Две образно-тематические сферы активно взаимодействуют – резко сопоставляются, сталкиваются в одновременности. Разворачивается открытый поединок, кратковременный успех переходит от одной стороны конфликта к другой.

Первый раздел⁸ построен на трелях – одном из элементов контрдействия, но в ритмике и интервалике сферы побочной партии, носителя позитивного начала. Второй раздел содержит две наивысшие точки развития начальных «цахесовских» маркированных аккордов (тт. 85–86 и 93–95) в мощном туттийном звучании, поддержанном ударными. Но – многозначительная деталь, предвестие развязки – снятие аккорда происходит не на разгорающейся громкости, а на затухающей. В основе кратких третьего и четвёртого разделов лежит материал побочной и главной партий соответственно, но «бальтазаровские» мотивы крепнут (в частности, за счёт подключения медных), а «цахесовские» аккорды вновь истаивают на *diminuendo*. Более длительный пятый раздел отличается контрапунктическим соединением в разных голосах противоположных начал – тормозящего, идущего от главной партии (трели, педали), и активно-волевого, представленного побочной. Стремительное нарастание звучности приводит к новой кульминации «сферы насилия»: она ещё более оглушительна, но и более сжата (тт. 118–123) и завершается долгим ослаблением динамики.

Раздел, который композитор определил как «скерцо на месте эпизода перед репризой» (цитированное выше письмо [4]), фактически является полноправной частью разработки, так как в нём развивается экспозиционный тематизм. Однако часть эта – особая: во-первых, исходный

⁸ Диапазоны тактов указаны в схеме.

тематический материал дан в новом образном ключе, во-вторых, по масштабу она существенно превышает любой из других разделов формы, благодаря чему приобретает исключительное значение в драматургии и концепции целого.

«Бальтазаровский» тематизм поворачивается здесь какой-то шутовской стороной, наделяется чертами танцевальности (авторская ремарка *con grazie*) и столь же неожиданно, сколь и закономерно сближается с музыкальной характеристикой ещё одного любимого каретниковского персонажа – заглавного героя оперы «Тиль Уленшпигель», в ком композитор ценил замечательную способность сбрасывать иронией или шуткой трагичность ситуации. И, добавим, способность черпать в юморе силы для дальнейшей борьбы. Последняя же волна разработки – вся, от начала до конца – именно схватка противоборствующих сил. Материал обеих интонационных сфер звучит в контрапункте: контрдействие (главная партия) представлено, главным образом, вариантами репетиций, ставших острее и ритмически, и благодаря сопровождающим их сухими, как выстрелы, «тычками» малого барабана и коробочек (пример 3), затем рояля, обнажающего здесь свою ударную природу.

На последних тактах фактура уплотняется до туттийной и форма «влетает» в репризу-код, начало которой – на аккордах главной партии – знаменует собой самую высокую кульми-

нацию и самый сокрушительный натиск сил зла. Но мощности хватает только на пять неполных тактов, затем оркестровая ткань редет, динамика резко падает, ритм смягчается. Словно лишившись стальной оболочки, аккорды звучат, пожалуй, даже жалобно и заканчиваются хриплым «выдохом» засурдиненных медных⁹. Полная аналогия с бесславным концом Цахеса! Он лишь виделся всемогущим, пока у него не вырвали волшебные волосы, и остался таким, каким и был рождён: оборотнем, крошечным чудовищем, уродливым карликом (пример 4).

Решающее событие драмы происходит на двух финальных тактах партитуры:

Пример 3.

Н. Каретников. 2-я симфония

Example 3 shows a musical score for measures 127-131. The tempo is marked $\text{♩} = 96$ *con grazie*. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vc.), Cello (Cb.), and Trumpet (Tr.). Dynamics include *p* and *mf*.

Пример 4.

Н. Каретников. 2-я симфония

Example 4 shows a musical score for measures 209-210. The tempo is marked $\text{♩} = 60$. The score includes parts for 2 Cor. con sord., 2 Tr. con sord., and 2 Tbn. con sord. Dynamics include *pp* and *mf*.

⁹ Инструментовка этих тактов принадлежит И. Блажкову.



усиливаясь, на неуклонном *crescendo*, вольно взлетают ввысь «бальтазаровские» мотивы (краткий отблеск скерцо под занавес!), чтобы завершиться громогласным унисоном фортиссимо на звуке «ми». «Чистый» унисон встречался ранее в Квинтете и нес аналогичный выразительный смысл – образ активного волеизъявления, неколебимой силы духа. Но то было самое начало сочинения, первоимпульс драматургии, общая же художественная концепция была совершенно иной, трагической. Следует обратить внимание на этот прием, ибо в додекафонной музыке унисон – средство сильнодействующее, поэтому финальные три восьмые ноты – событие, возвещающее безусловную победу позитивного начала. Подобным образом – имеется в виду и сам фактурный приём, и содержательная идея – Каретников завершил сочинение единственный раз. Это троекратное «ми» в шестиоктавном унисоне – последние ноты, написанные мастером.

Когда творческий путь художника завершён, он начинает казаться цельным, стройным по форме, наделённым собственной логикой. Отыскиваются явные и скрытые закономерности, протягиваются нити от ранних сочинений к поздним, в которых обнаруживаются качества финальности, подведения итогов. Мы будто не принимаем во внимание, что композитор, как в случае Каретникова, вовсе не собирался покидать этот мир на 65-м году жизни, не писал своё произведение как прощальное. Ведь далее могли последовать новые партитуры, обращение к иным жанрам или возвращение к уже освоенным, к новым художественным концепциям, предсказать которые, вероятно, не смог бы и он сам. Это новое изменило бы вырисовывающуюся

картину и наши рассуждения о цельности её формы были бы другими.

Но от складывающегося ощущения законченности не уйти, и мы не станем противиться соблазну осмыслить рассматриваемый опус с указанных точек зрения.

Второй камерной симфонии Каретникова выпало особое место в истории жанра. Если Шёнберг своей Первой камерной симфонией возвестил его рождение, то Каретников своей Второй – подытожил его бытование в минувшем столетии; её уже назвали одной из последних российских камерных симфоний XX века [9, с. 9]¹⁰. После всплеска интереса к этой разновидности в эпоху первого русского авангарда (сочинения 1920–1930-х годов Г. Попова, Н. Рославца и др.), наступило затишье, продолжавшееся как раз до Первой камерной симфонии Каретникова (1968). Много позже к ней обратились Э. Денисов (1982) и А. Шнитке (1984) [8, с. 442–443]. Таким образом, если говорить о втором советском / российском авангарде, Каретников эту традицию инициировал – и подвёл под неё черту.

В каретниковской палитре жанров Вторая камерная располагается между Четвёртой симфонией, с её четверным составом оркестра и почти получасом звучания (абсолютный двойной рекорд в инструментальной музыке композитора), и произведениями собственно камерными – Скрипичной сонатой, Квартетом, *Kleinenachtmusik* для флейты, кларнета, скрипки и виолончели. В середине шкалы располагаются жанры промежуточные: две камерные симфонии, концерты для духовых (1965) и струнных инструментов (1992). Примыкает к этой группе и Квинтет, где рояль, присоединяясь к четвёрке струнно-смычковых инструментов, приближает ансамбль к оркестровому звучанию. Вторую камерную

¹⁰ В том же 1994 г. свою Вторую камерную симфонию создал Э. Денисов.

симфонию трудно квалифицировать как альтернативу большой симфонии. Для Каретникова она, скорее, – её вариант. То же можно сказать об оркестровых концертах.

В музыке сугубо инструментальной у композитора почти нет «вторых» сочинений, к каждому жанру он обращался по одному разу. Исключения в зрелый период творчества более чем красноречивы: две большие и две камерные симфонии (концерты написаны всё-таки для разных групп оркестра, поэтому каждый из них – единственный). Объяснение этому факту очевидно: стихия мастера – симфонический оркестр, которым он владел в совершенстве (вспомним аттестацию И. Блажкова, приведённую в начале статьи), и самый высокий жанр оркестровой музыки – симфония в различных её версиях. У тяготения Каретникова к симфонии был и другой, не менее важный стимул: высокий уровень художественного обобщения, концепционность мышления.

Достойное место заняла Вторая камерная симфония в контексте позднего творчества автора. К этому краткому периоду, начавшемуся на исходе 1980-х годов, относятся сочинения, написанные после оперной дилогии: новая редакция первого цикла духовных песнопений и создание второго (1989, 1992), обнаруженная посмертно маленькая католическая месса (1991), Квинтет и Концерт для струнных (1991, 1992). На протяжении творческого пути, начиная с обретения зрелости, то есть собственного почерка, стиль композитора существенно не менялся, но поиск новых образно-стилевых решений, в том числе и концепционно-драматургических, в рамках сложившейся системы средств продолжался. Так, от своего ближайшего

Пример 5.

Н. Каретников. 2-я симфония



собрата по жанровому профилю – Квинтета, произведения трагического – Вторая камерная отличается более сильным накалом драматизма, но и оптимистической развязкой конфликта.

Технико-стилевой константой оставалась верность додекафонному методу, но и здесь бесконечное варьирование конкретных приёмов не продолжалось. Отметим лишь никогда ранее Каретниковым не использовавшуюся структуру серии, сегментированную не на равные части (4 x 3, 3 x 4), как делалось классиками додекафонии и многими их последователями, и не на «пятёрки» (5 + 5 + 2), как то практиковал он сам. Здесь композитор, вновь прибегая к симметрично-несимметричному строению серии, делает подобными две «четвёрки» тонов, но как бы пропуская звуки 1–2 и 7–8 (пример 5).

Ещё одно важнейшее свойство композиторского мышления Каретникова кратко и ёмко сформулировали В. и Ю. Холоповы: композитор «синтезировал интонационность веберновского типа с динамичной поступательного симфонического развития» [11, с. 122]. Синтез этот, найденный композитором ещё в начале 1960-х годов, остался «постоянной величиной» до конца творческого пути и может считаться художественным открытием мастера, которое он по-новому воплотил во Второй камерной симфонии – своей лебединой песне.

Наконец, об идейном пафосе произведения. Непримируемое противостояние свободы и несвободы – едва ли не центральный содержательный мотив, прошедший



сквозь весь земной путь Каретникова-художника. «Верую в свободу!» – финальная реплика Тиля. Верую, – мог бы повторить

вслед за ним московский композитор, – и сражаюсь за неё.

Но обретается свобода дорогой ценой.

🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Бедерова Ю. Ветер Эзопа. «Студия новой музыки» сыграла премьеру Второй камерной симфонии Николая Каретникова // *Коммерсант*. 2021, 05 июня. № 96. С. 4.
2. Берберов Р. Эпическая поэма Германа Галынина. Эстетико-аналитические размышления. М.: Сов. композитор, 1986. 392 с.
3. Блажков И. Книга писем. В 3 т. Т. 2. СПб.: Композитор, 2019. 568 с.
4. Каретников Н. О Второй камерной симфонии (для Бузи) // Из семейного архива.
5. Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980/81–1986, 1995). М.: Композитор, 1997. 160 с.
6. Савенко С. Музыка, которая ждала // *Муз. жизнь*. URL: https://muzlifemagazine.ru/muzyka-kotoraya-zhdala/?fbclid=IwAR0BGb6H_Wzs2EEHjnfyhFH0NuAZqSbb-mqm7EZMxIwsFRXgeZSilwl68vE (дата обращения: 15.12.2022).
7. Селицкий А. Николай Каретников. Выбор судьбы. М.: Композитор, 2011. 336 с.
8. Тарнопольский В. Диалог с нововенской школой. Камерная симфония ор. 21 Николая Каретникова в зеркале Симфонии ор. 21 Антона Веберна // *Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем*. М.: Московская консерватория, 2018. С. 439–452.
9. ТРИконструкция. К 90-летию со дня рождения Николая Каретникова [буклет]. М.: Студия новой музыки, 2021. 16 с.
10. Холопова В.Н. Свет Веберна в современной русской музыке // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995. М.: Московская консерватория 1998. С. 74–96.
11. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. М.: Сов. композитор, 1984. 320 с.

Об авторе:

Селицкий Александр Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова (344012, Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-7082-3780**, aria11@yandex.ru

🌀 REFERENCES 🌀

1. Bederova Yu. Veter Ezopa. «Studiya novoy muzyki» sygrala prem'eru Vtoroy kamernoy simfonii Nikolaya Karetnikova [The Wind of Aesop. “Studio of New Music” Played the Premiere of Nikolai Karetnikov's Second Chamber Symphony]. *Kommersant* [Kommersant]. 2021, 05 June. No. 96, pp. 4.
2. Berberov R. *Epicheskaya poema Germana Galynina. Estetiko-analiticheskie razmyshleniya* [Epic Poem of German Galinin. Aesthetic and Analytical Reflections]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 392 p.
3. Blazhkov I. *Kniga pisem. V 3 tomakh. Tom 2* [Book of Letters. In Three Volumes. Volume 2]. St. Petersburg: Kompozitor, 2019. 568 s.
4. Karetnikov N. O Vtoroy kamernoy simfonii (dlya Buzi). [On the Second Chamber Symphony (for Bouzy)]. *Iz semeynogo arkhiva* [From the Family Archiv].

5. *Neizvestnyy Denisov. Iz zapisnykh knizhek (1980/81–1986, 1995)* [Unknown Denisov. From his notebooks (1980/81–1986, 1995)]. Moscow: Kompozitor, 1997. 160 p.
6. Savenko S. Muzyka, kotoraya zhdala [Music that waited]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. URL: https://muzlifemagazine.ru/muzyka-kotoraya-zhdala/?fbclid=IwAR0BGb6H_Wzs2EEHjnfyhFH0NuAZqSbb-mqm7EZMxIwsFRXgeZSilwl68vE (15.12.2022).
7. Selitskiy A. *Nikolay Karetnikov. Vybor sud'by* [Nikolay Karetnikov. Choice of Destiny]. Moscow: Kompozitor, 2011. 336 p.
8. Tarnopol'skiy V. Dialog s novovenskoj shkoly. Kamernaya simfoniya op. 21 Nikolaya Karetnikova v zerkale Simfonii op. 21 Antona Veberna [Dialogue with the Novovenskaya School. The Chamber Symphony Op. 21 by Nikolai Karetnikov in the mirror of Symphony Op. 21 by Anton Webern]. *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem* [Moscow Conservatory in the Past, Present and Future]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2018, pp. 439–452.
9. TRIkonstruktsiya. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya Nikolaya Karetnikova [buket] [THREEconstruction. To the 90th anniversary of the birth of Nikolai Karetnikov [booklet]]. Moscow: Studiya novoy muzyki, 2021. 16 p.
10. Kholopova V.N. Svet Veberna v sovremennoy russkoj muzyke [The Light of Webern in Contemporary Russian Music]. «*I svet vo t'me svetit*». *O muzyke Antona Veberna. 1945–1995* [“And the Light in Darkness Shines”. About the music of Anton Webern. 1945–1995]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya 1998, pp. 74–96.
11. Kholopova V., Kholopov Yu. *Anton Vebern* [Anton Webern]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 320 p.

About the author:

Alexander Ya. Selitsky, DrSci (Arts), Professor at the Music History Department of the Rostov State S.V. Rachmaninov Conservatory (344012, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0001-7082-3780**, aria11@yandex.ru

