



DMITRI SHOSTAKOVICH

**ANTI-
FORMALIST
RAYOK**

**TEN RUSSIAN
FOLK SONGS**

IGOR KHUDDOLEY, PIANO

**TWO RUSSIAN
FOLK SONGS**

THE USSR MINISTRY OF
CULTURE CHAMBER CHOIR

**SUITE FROM
THE OPERA
KATERINA
IZMAILOVA**

THE USSR MINISTRY OF
CULTURE SYMPHONY ORCHESTRA

CONDUCTOR VALERY POLYANSKY

GRAND HALL OF THE MOSCOW CONSERVATORY MAY 13, 1989

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

DMITRI SHOSTAKOVICH



ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

Десять русских народных песен

для солистов и хора в сопровождении фортепиано, обработка Д. Шостаковича

1	Грянул внезапно гром над Москвою.	2.40
2	За горами, за долами.	1.42
3	Из-за леса, леса копий и мечей	2.17
4	Ночи темны, тучи грозны	3.34
5	Кукушечка кукует	4.37
6	Лучина	4.46
7	Ельник, мой ельник	1.41
8	Как у батюшки в зеленом саду	6.11
9	Говорила я другу милому	4.27
10	Что за песни	3.02

Две русские народные песни

для смешанного хора без сопровождения, соч. 104

11	Венули ветры.	4.32
12	Как меня младу-младешеньку	1.23
13	Стихотворение «Музыка» (Анна Ахматова Д. Д. Шостаковичу)	1.05

Сюита из оперы «Катерина Измайлова», соч. 114 а

14	I действие, картина 1	1.56
15	I действие, картина 2	2.13
16	II действие, картина 4.	9.08
17	III действие, картина 6	1.40
18	III действие, картина 7	2.17

«Антиформалистический раёк»

для четырех басов, чтеца, хора и фортепиано (1948) (слова Д. Шостаковича)

19	От издательства	6.02
20	«Ну как, товарищи, начнем, что ли?»	19.04

Общее время: 84.27

Игорь Худoley, *фортепиано* (1–10, 20)

Чтец – Михаил Козаков (13, 19, 20)

Ведущий – Юрий Вишняков, *бас* (20)

И. С. Единицын – Евгений Чепиков, *бас* (20)

А. А. Двойкин – Анатолий Образцов, *бас* (20)

Д. Т. Тройкин – Борис Чепиков, *бас* (20)

Камерный хор Министерства культуры СССР (1–12, 20)

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР (14–18)

Дирижер – Валерий Полянский

Запись с концерта из Большого зала Московской консерватории 13 мая 1989 г.

Звукорежиссер – Игорь Вепринцев

ДМИТРИ ШОСТАКОВИЧ

DMITRI SHOSTAKOVICH



DMITRI SHOSTAKOVICH

Ten Russian folk songs, arrangements for soloists, choir and piano

1	Suddenly there was a crash of thunder over Moscow	2.40
2	Beyond the hills, beyond the valleys	1.42
3	From behind the forest of lances and swords	2.17
4	Nights are dark, clouds are menacing	3.34
5	The cuckoo is crying	4.37
6	Splinter	4.46
7	My fir grove	1.41
8	In my father's green garden	6.11
9	I said to my dear friend	4.27
10	What kind of songs	3.02

Two Russian folk songs, arrangements for choir a cappella, Op. 104

11	The winds were blowing	4.32
12	When I was young	1.23
13	"Music," the poem of Anna Akhmatova to Dmitri Shostakovich	1.05

Suite from the opera *Katerina Izmailova*, Op. 114 a

14	Act I, Scene 1	1.56
15	Act I, Scene 2	2.13
16	Act II, Scene 4	9.08
17	Act III, Scene 6	1.40
18	Act III, Scene 7	2.17

Antiformalist *Rayok* for four basses, narrator, choir and piano (1948)

(text by Dmitri Shostakovich)

19	From the publisher	6.02
20	<i>Well, comrades, shall we begin?</i>	19.04

Total time: 84.27

Igor Khudoley, *piano* (1–10, 20)

Narrator – Mikhail Kozakov (13, 19, 20)

Chairman – Yuri Vishnyakov, *bass* (20)

I. S. Yedinit syn – Evgeny Chepikov, *bass* (20)

A. A. Dvoikin – Boris Chepikov, *bass* (20)

D. T. Troikin – Anatoly Obraztsov, *bass* (20)

The USSR Ministry of Culture Chamber Choir (1–12, 20)

The USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra (14–18)

Conductor – Valery Polyansky

Recorded live at the Grand Hall of the Moscow Conservatory on May 13, 1989.

Sound engineer – Igor Veprintsev

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

DMITRI SHOSTAKOVICH



В помощь изучающим

1. Какую музыку пишут народные композиторы?
2. Какую музыку пишут антинародные композиторы?

13 мая 1989 года в Большом зале Московской консерватории состоялся концерт, посвященный Дмитрию Шостаковичу. Тогда впервые в СССР публично прозвучал «Антиформалистический раёк» — тайное сочинение композитора, ни разу не исполненное при его жизни. В премьеру участвовали Государственный камерный хор Министерства культуры СССР под управлением Валерия Полянского, певцы Юрий Вишняков, Евгений Чепиков, Борис Чепиков, Анатолий Образцов, пианист Игорь Худoley и чтец Михаил Козаков.

Если бы Шостакович присутствовал на концерте, он наверняка бы оценил программу концерта, вполне в духе самого композитора иллюстрирующую сатирическое противопоставление «народной» и «антинародной» музыки в либретто «Райка». В первом отделении звучали хоровые обработки русских народных песен, во втором — сюита из оперы «Катерина Измайлова» и, собственно, сам «Антиформалистический раёк». Буквально — «народная», «антинародная» или «формалистическая», по версии советских чиновников, музыка одного и того же автора в одной программе, а напоследок — его же музыкальная сатира, высмеивающая официальную риторику сопоставления этих двух «направлений». (Также во втором отделении в исполнении Михаила Козакова прозвучало стихотворение Анны Ахматовой «Музыка», посвященное Дмитрию Шостаковичу).

Десять обработок русских народных песен для солистов и смешанного хора с сопровождением фортепиано были созданы в Москве в 1951 году. Композитор использовал напевы и тексты из известных сборников народных песен, а сам цикл состоит из двух разделов — мужских строевых солдатских песен и женских лирических, свадебных и хороводных. В 1957 году были созданы обработки еще двух русских народных песен — «Венули ветры» Куйбышевской области и «Как меня младу» Новгородской области.

Оба цикла обработок народных песен были написаны Шостаковичем в 50-е годы — спустя несколько лет после самого громкого и скандального обвинения в «формализме» в 1948 году, увольнения композитора из Ленинградской и Московской консерваторий и всесоюзной травли. В 1949 году уже была сочинена «Песнь о лесах» — жест показательного покаяния, необходимый в те времена для продолжения профессиональной деятельности; в 1950 году кантата была награждена Сталинской премией. И хотя наиболее значимым сочинением в этот период стали все-таки 24 прелюдии и фуги для фортепиано, в 1951 году композитор уже благополучно встал на истинный путь народности (с точки зрения блюстителей культурного правопорядка) — через сочинение музыки вокальной и песенной, создав два хоровых цикла (Десять русских народных песен и Десять поэм на слова революционных поэтов) и Четыре песни на слова культового советского поэта-песенника Е. А. Долматовского.

«Леди Макбет Мценского уезда» на либретто Александра Прейса и самого Шостаковича по повести Николая Лескова — первый в творческой биографии композитора случай цензуры подобного масштаба (до этого композитора критиковали за оперу «Нос» и даже сняли ее с репертуара). В редакционной (хотя, как выяснилось позже, у статьи все же был конкретный автор) статье газеты «Правда» под названием «Сумбур вместо музыки» творчество Шостаковича было названо «формалистским» и не отвечающим ожиданиям советских «народных масс». Статья вышла в конце января 1936 года. После этого появилась серия публикаций, критикующих другие сочинения Шостаковича, а также состоялось многодневное собрание Союза советских композиторов. Сам Шостакович на собраниях не присутствовал, но сохранились свидетельства его близкого друга, Исаака Давыдовича Гликмана: *«Итак, не только ленинградская, но и всесоюзная кампания по разоблачению Шостаковича как автора "Леди Макбет" прошла успешно, без сучка, без задоринки. Музыкальная общественность блестяще выдержала экзамен на бескрамольность и покорность. Она отреклась от своих взглядов и убеждений, признав газетную статью, инспирированную Сталиным, непререкаемой истиной, приобретшей значение догмата. Эта позорная статья вошла в консерваторские курсы по истории музыки. Педагоги цитировали ее, истолковывали, анализировали, суеверно преклоняясь перед ее мудростью. Она не была подвластна времени.»*

ДМИТРИ ШОСТАКОВИЧ

DMITRI SHOSTAKOVICH



Ниже вступительный фрагмент статьи в «Правде» 1936 года:

«...Некоторые театры как новинку, как достижение преподносят новой, выросшей культурно советской публике оперу Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда”. ...Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой “музыкой” трудно, запомнить ее невозможно... На сцене пение заменено криком. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри музыкального сумбура, местами превращающегося в какофонию. Выразительность, которую требует слушатель, заменена бешеным ритмом.

Увы, даже абсурдное содержание статьи, уже в начале описания идущее вразрез с музыкой оперы, критиков ничуть не смутило. А «неподвластность времени» статья продемонстрировала при попытках возрождения оперы в 1955 году. Вторую редакцию оперы под новым названием «Катерина Измайлова» тоже запретили.

К обеим редакциям оперы Шостакович создал оркестровые сюиты. На концерте 13 мая 1989 года в Большом зале консерватории звучала сюита из оперы «Катерина Измайлова» (соч. 114 а). Как и в сюите из «Леди Макбет», основой цикла стали антракты оперы. Еще в феврале 1936 года Тихон Хренников говорил, что эта музыка вызвала у него «полную неприязнь». Отметим, что в 1948 году по личному распоряжению Иосифа Сталина Тихон Хренников стал генеральным секретарем Союза советских композиторов. В том же 1948-м вышло постановление об опере «Великая дружба» Ваню Мурадели, в котором Политбюро ЦК ВКП (б) обвинило советских композиторов Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Шебалина, Попова, Мясковского и Мурадели в «формализме», «антинародности», тупиковости их творчества по аналогии с музыкой Европы и Америки, «отображающей маразм буржуазной культуры». Тогда же Шостакович начал писать — «в стол» — свой «Антиформалистический раёк».

3. Почему народные композиторы пишут реалистическую музыку?

4. Почему антинародные композиторы пишут формалистическую музыку?

5. В чем заключается задача народных композиторов?

«Антиформалистический раёк» для четырех басов, чтеца, хора и фортепиано создавался Шостаковичем с 1948 по 1968 год. При жизни композитора он не был издан или исполнен — лишь показан нескольким близким друзьям. Первое сценическое исполнение «Райка» состоялось в Вашингтоне только в 1989 году (под управлением Мстислава Ростроповича), затем сочинение было исполнено уже в Москве. Первая премьера в СССР (13 мая 1989 года), как и в Вашингтоне, не включала финальную часть, премьера «Райка» целиком состоялась 25 сентября 1989 года.

Жанр музыкальной части «Райка» определяют как мини-оперу или кантату. Можно было бы назвать сочинение музыкальной политической сатирой, но музыкой и либретто содержание «Райка» не ограничивается. Рукопись открывается текстовым вступлением с заголовком «В помощь обучающимся», а заканчивается списком вопросов по изученному в процессе чтения и прослушивания материалу. Это прямая пародия на советские пропагандистские брошюры, придуманная, как и весь немusикальный материал «Райка», включая либретто, самим Шостаковичем. Используя современный отечественный критический язык, «Раёк» можно смело назвать междисциплинарным сочинением, ведь если язвительное вступление «от издательства» уже в первых исполнениях читалось со сцены, раздел с финальными вопросами скорее предполагает существование в текстовом и, в каком-то смысле, иммерсивном формате. Впрочем, вопросы настолько нарочито абсурдны, что даже в этом тексте (отдавая дань классикам «формализма»), позволим себе периодически оставлять их без ответа.

Прежде чем перейти к либретто и музыке «Райка», обратимся к пресловутому постановлению Политбюро, чтобы прояснить терминологию. Итак, «формализм» по версии ЦК ВКП (б) это «<...> извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам. Характерными признаками такой музыки являются

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

DMITRI SHOSTAKOVICH



отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением "прогресса" и "новаторства" в развитии музыкальной формы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков».

Как мы видим, определение «формализма» в данном документе, с одной стороны, не соотносится с существовавшими западными интерпретациями этого термина (связанными с понятием формы и структуры), с другой — изобилует оценочными суждениями, ну и, наконец, включает в себя политический аспект. Собственно, последнее сполна иллюстрируется упорным приравнением «антинародного» к «формалистическому» на протяжении всего постановления. При этом четкого представления о «формализме» мы не получим, даже кропотливо изучив музыку всех перечисленных выше опальных композиторов, потому что... просто не найдем в ней всех его признаков.

Попробуем выяснить, что имеется в виду под «народной музыкой». Так как «народное» искусство упоминается в основном в пику «формализму», пойдем от противного. Суммируя претензии к Мурадели и остальным «формалистам», получаем: «<...> *одностороннее увлечение сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки и пренебрежительное отношение к таким музыкальным жанрам, как опера, хоровая музыка, популярная музыка для небольших оркестров, для народных инструментов, вокальных ансамблей и т. д.*», «*утрачиваются основы вокальной культуры и драматургического мастерства и композиторы разучиваются писать для народа*», «нет ни одной запоминающейся мелодии или арии». Также в постановлении присутствовали обвинения в неуважении к русской музыкальной традиции, немелодичности, неизяществе, отсутствии связи с творчеством народов СССР, в особенности песенным, и отсутствии «реалистичности». Правда, определить, что же такое «реалистичность» в музыке из документа в принципе невозможно, вспоминая же обвинения в адрес Шостаковича за избыточный «натурализм» в опере «Леди Макбет», легко запутаться окончательно.

В «Райке» Шостакович возводит абсурд этой риторики до возможного предела, заодно отвечая на третий и четвертый вопросы в конце опуса. Композитор не только выбирает вокальный жанр, близкий оперному, но и скрупулезно цитирует клишированные «народные» мотивы. Персонажи, пародирующие высокопоставленных вершителей судеб советского искусства, распевают тезисы о правильной и неправильной музыке на мотивы любимой грузинской песни Сталина «Сулико», «Камаринской» Глинки и «настоящей лезгинки». Единичны, Двойкин и Тройкин имеют как реальные прототипы (Сталин, Жданов, Шепилов), так и служат собирательными образами участников обобщенного официального собрания по вопросам культуры. Их слабое отличие друг от друга подчеркнуто выбором тембров: все солисты — басы, партии может исполнять даже один человек. А хор, традиционно несущий роль толпы, в буквальном смысле — подпевалы режима.

Все это действие приправлено едким описанием истории обнаружения партитуры в текстовом вступлении, где кандидат изящных наук П. И. Опостылова (прототип — Павел Иванович Апостолов — дирижер военных оркестров, с 1948 года — работник Главного политического управления Советской Армии, а с 1949 — работник аппарата ЦК ВКП (б)) падает в ящик с нечистотами; повторяющейся мелодией Туша № 2 Иванова-Радкевича и музыкальной цитатой песенки Тихона Хренникова с «говорящим» текстом в оригинале: «*мы вам расскажем, как мы засели, как мы однажды сели на мели... с этого места, как говорится, вверх не подняться, вниз не спуститься*».

В текстах арий-выступлений персонажей и вступлении напрямую или иносказательно процитированы высказывания и даже оговорки реальных прототипов. Так, оговорка Шепилова с неправильно произнесенной фамилией Римского-Корсакова дважды осмеяна в «Райке». Однако, следуя методичке по написанию «народной» музыки, Шостакович обращается к «великой русской традиции» не только через призму иронии. В своем выборе создать «Антиформалистический раёк» композитор явно вдохновлялся другой социально-политической сатирой — «Райком» Мусоргского.

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

DMITRI SHOSTAKOVICH



«Раёк» Мусоргского возник в момент острейшего противостояния двух направлений в музыкальной жизни России середины XIX века: «Новой русской школы», небольшой группы радикально настроенных молодых талантов и консервативно-академического лагеря, пользовавшегося, благосклонностью и покровительством высших придворных кругов. ... «Раёк» — один из первых в русской музыке опытов пародийного цитирования для создания сатиры социальной направленности. ...В традициях популярного народного «театра картинок» Мусоргский построил «Раёк» как серию карикатурных портретов своих идейных противников, а во Вступлении вывел самого себя в роли зазывалы-раешника» (Манашир Якубов).

6. Должны ли антинародные композиторы прекратить свое более чем сомнительное экспериментирование?

Впервые на государственном уровне музыку Шостаковича осудили в 1936 году, после просмотра оперы «Леди Макбет» Сталиным и его ближайшим окружением. Статья «Сумбур вместо музыки» была опубликована за полтора года до начала Большого террора в главной советской пропагандистской газете «Правда». Страх ареста, смерти и страх за близких и коллег невозможно было выразить даже в письмах.

Финальная сцена «Райка», не прозвучавшая в первых двух премьерах, посвящена репрессиям и доносам. В либретто напрямую говорится о лагерях усиленного режима, о том, что врагов народа следует «выкорчевывать» и сажать, как «великий вождь нас всех учил». Текст наложен на музыку куплетов Серполетты из «Корневильских колоколов» Робера Планкета. Комедийной эту сцену назвать уже сложно — контраст опереточной песенки с призывами к гонениям звучит жутко, жутко выглядит и радостно вторящий им хор. А ведь приступая к сочинению «Райка», Шостакович не мог не знать, что этот опус без опуса может буквально стоить ему жизни.

7. Требуем ли мы от музыки красоты и изящества?

8. Чем является музыка не мелодичная, не эстетичная, не гармоничная, не изящная?

И все же, любопытный феномен советской цензуры — щепетильное и нелепое создание видимости «экспертности» и якобы критики художественного материала, выдающей на деле абсолютный дилетантизм (вспомним еще раз Римского-Корсакова).

Возможно, но точно не в случае с главной героиней Постановления Политбюро ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 года — оперой Мурадели «Великая дружба». Как и в истории с «Леди Макбет» Шостаковича, новой опальной кампании предшествовало посещение постановки Иосифом Сталиным. Дальше происходит любопытная вещь — первые варианты постановления об опере были почти полностью переделаны. В претензиях к опере «по горячим следам» речь шла преимущественно об исторических несоответствиях и неверной интерпретации, в меньшей степени — о музыке вне связи с сюжетом. В итоговой версии постановления об опере акцент почти полностью был смещен на музыку. Правда, «художественные» обвинения имели с самой музыкой мало общего. Недовольство оперой Сталина могло стать удобным поводом для изолированной кадровой зачистки. Композиторы, обвиненные в статье, посвященной опере Мурадели, занимали ключевые посты в прежнем Оргкомитете Союза советских композиторов.

9. Что такое музыкальная бормашина и музыкальная душегубка?

10. Какой должна быть лезгинка в кавказских операх?

Но кое-что остается неизменным — «настоящая лезгинка» и манипуляции образом врага. Идея о том, что лезгинка в кавказских операх должна быть «известной, обычной и популярной», взята Шостаковичем из речи Жданова, а в «Райке» иронично наложена на мелодию, имитирующую ту самую «настоящую кавказскую лезгинку». Сейчас сложно выяснить, где

ДМИТРИ ШОСТАКОВИЧ

DMITRI SHOSTAKOVICH



конкретно Шостакович услышал этот напев и ставил ли задачу проверить его происхождение (скорее всего, нет). В 1940-е эту мелодию активно выпускали на пластинках под названием «Кабардинка», в основном, в исполнении духовых оркестров. В 1964 году музыка будет использована в советском фильме «Отец солдата», где в одной из сцен она звучит в роли обобщенной грузинской мелодии. По всей вероятности, это «лекури» — грузинский танец лезгинского происхождения. Так или иначе, привычка обобщать всю кавказскую культуру продолжалась. Также Шостакович приводит высказывание из выступления Жданова, где тот сравнивает музыку современных композиторов с бормашиной и называет ее «музыкальной душегубкой» («душегубкой» в просторечье называли мобильные газовые камеры, которые применяла гитлеровская Германия для массовых уничтожений людей, в том числе на оккупированных территориях). Подобная подмена понятий, манипуляция чудовищными общенародными травмами, конечно, не изобретение Жданова, но в качестве приема пропаганды эффективна по сей день.

11. Должны ли мы быть как классики?

12. Должно ли у нас быть все как у классиков?

13. Сложный ли организм у нашего человека?

В переведенной «Музыкальной академией» архивной статье журнала «Le Monde de la musique» 1989 года, приуроченной к году Шостаковича во Франции, цитируется материал Патрика Шерсновича, в котором он называет Шостаковича «музыкантом преддебюссистской эпохи». Далее следует редакционная пометка Леонида Грабовского, где он поясняет, что, по всей видимости, имелось в виду наследование Шостаковичем бетховенской процессуально-драматической формы. Шостакович был таким же последователем европейского классицизма, как и классики русской национальной школы и зачастую куда ближе к ним в выбираемых жанрах и формах взаимодействия с музыкальным материалом, чем ко многим западным коллегам. Сегодня Шостаковича называют классиком во всем мире.

В той же статье поднимается вопрос о «насильственном внедрении» эстетики Шостаковича в социалистических странах Восточной Европы. Речь идет не об опальном Шостаковиче, а о Шостаковиче-классике, осыпанном почестями, постами и премиями — абьюзивная «качельная» государственная политика одарила Шостаковича двумя, на сторонний взгляд, противоречащими друг другу идентичностями. Радиационное влияние эстетики Шостаковича многие композиторы не рефлексируют и по сей день, так, возможно, причина этого, в том числе, в необыкновенно сохранившейся в подобных условиях целостности творческой личности?

14. Нужны ли нам симфонии, поэмы, квартеты, сонаты, сюиты, фуги?

Безусловно. Но время от времени требуется и «Антиформалистический раёк».

(Правильно? Принято.)

Мэри Чеминава

ДМИТРИ ШОСТАКОВИЧ DMITRI SHOSTAKOVICH



As an Aid to Students

1. What kind of music do pro-people composers write?
2. What kind of music do anti-people composers write?

On May 13, 1989, the concert dedicated to Dmitri Shostakovich took place at the Grand Hall of the Moscow Conservatory. It was when *Antiformalist Paradise* (aka *Rayok*), the composer's secret work that was never performed during his lifetime, was publicly performed for the first time in the USSR. The State Chamber Choir of the USSR Ministry of Culture conducted by Valery Polyansky, singers Yuri Vishnyakov, Evgeny Chepikov, Boris Chepikov, and Anatoly Obraztsov, pianist Igor Khudoley, and narrator Mikhail Kozakov took part in the premiere.

If Shostakovich had been present at the concert, he would certainly have appreciated its program, which, in the spirit of the composer himself, illustrated the satirical opposition of "pro-people" and "anti-people" music in the libretto of *Rayok*. Choral adaptations of Russian folk songs constituted the first part of the concert, and the suite from the opera *Katerina Izmailova* and *Antiformalist Paradise* itself were performed in the second. According to Soviet officials' definitions, the same program featured the composer's "pro-people," "anti-people" or "formalistic" music, and crowning it all, his musical satire that ridiculed the official rhetoric that opposed those two "directions." (The second part also featured Mikhail Kozakov reciting Anna Akhmatova's poem "Music" dedicated to Dmitri Shostakovich).

Ten arrangements of Russian folk songs for soloists and mixed choir with piano accompaniment were made in 1951 in Moscow. The composer used tunes and texts from well-known collections of folk songs. The cycle consists of two sections – men's marching soldier songs and women's lyrical, wedding, and round dance ones. In 1957, the composer made adaptations of two more Russian folk songs – "Venuli vetry" ("The winds were blowing") from the Kuibyshev region and "Kak menya mladu" ("When I was young") from the Novgorod region.

Shostakovich wrote both cycles of arrangements of folk songs in the 1950s, a few years after the biggest and most scandalous accusation of "formalism" in 1948, the dismissal from the Leningrad and Moscow conservatories, as well as all-Union persecution. In 1949, he composed *The Song of the Forests*, a gesture of demonstrative repentance that was necessary in those days to continue one's professional activities; in 1950, the cantata was awarded the Stalin Prize. Although *24 Preludes and Fugues* for piano was the most significant work of that period, the composer successfully set himself on the right path of people-friendliness (from the point of view of the guardians of the cultural legal order) in 1951 by composing vocal pieces and music for songs in the form of two choral cycles (*Ten Russian Folk Songs* and *Ten Poems to Words by Revolutionary Poets*) and *Four Songs to Words by Evgeny Dolmatovsky*, a cult Soviet lyricist.

Lady Macbeth of the Mtsensk District, set to the libretto jointly written by Alexander Preys and Shostakovich and based on Nikolai Leskov's story, was the first case of censorship of that magnitude in the composer's career (the composer had been criticized for his opera *The Nose* that was subsequently removed from the repertoire). The editorial titled "Muddle Instead of Music" appeared in the *Pravda* newspaper (as it was later found out, the article was actually written by a certain author) and referred to Shostakovich's work as "formalist" and deviating from the expectations of the Soviet "popular masses." The editorial was published at the end of January 1936. A series of publications followed, all criticizing other works by Shostakovich, and the USSR Union of Composers held a multi-day meeting for the same purpose. Shostakovich did not attend the sessions, but we have the testimony of Isaac Glikman, one of the composer's friends: "So, the campaign for denouncing Shostakovich as the author of *Lady Macbeth* has been successful not only in Leningrad, but also on the all-Union scale, without a hitch. The musical community passed the test of recklessness and humility to brilliant results. They renounced their views and beliefs, recognizing the newspaper article inspired by Stalin as an indisputable truth that acquired the meaning of a dogma. This shameful article has entered the conservatory courses on the history of music. Teachers quoted, interpreted, and analyzed it, superstitiously bowing before its wisdom. It was timeless."

ДМИТРИ ШОСТАКОВИЧ DMITRI SHOSTAKOVICH



Below is the introductory fragment from the 1936 *Pravda* editorial:

“... Some theaters present Shostakovich’s opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* as a novelty, as an achievement to the new, culturally grown Soviet public. ... From the very first minute the listener is dumbfounded by the opera’s deliberately discordant chaotic stream of sounds. Scraps of a melody, the sprouts of a musical phrase sink, break out and again disappear in a rumble, rattle, and screech. It’s difficult to follow this ‘music,’ it’s impossible to memorize it... Onstage, singing is replaced by screaming. If the composer happens to get on the track of a simple and understandable melody, he immediately, as if frightened of such a disaster, rushes into the jungle of musical muddle that sometimes turns into a cacophony. The expressiveness demanded by the listener is replaced by a frantic rhythm.”

Alas, the critics were not at all bothered by the absurd content of the article that ran counter to the opera’s music from the very start. The article demonstrated its “timelessness” when they tried to revive the opera in 1955. The second edition under the new name *Katerina Izmailova* was also banned.

Shostakovich created orchestral suites for both editions of the opera. At the concert on May 13, 1989, the suite from *Katerina Izmailova* (Op. 114a) was performed at the Grand Hall of the Conservatory. As was the case with the suite from *Lady Macbeth*, the opera’s intermissions became the basis of the cycle. Back in February 1936, Tikhon Khrennikov said that the music “repelled” him. Note that in 1948, by personal order of Joseph Stalin, Tikhon Khrennikov became the general secretary of the Union of Composers of the USSR. In the same 1948, the resolution on the opera *The Great Friendship* by Vano Muradeli was issued, in which the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks accused the Soviet composers Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Shebalin, Popov, Myaskovsky, and Muradeli of “formalism” and “anti-people” attitude – just like the music of Europe and America, that “displays the insanity of bourgeois culture,” their works were utterly futile. At the same time, Shostakovich began to write – without publication prospects – his *Antiformalist Paradise*.

3. Why do pro-people composers write realistic music?

4. Why do anti-people composers write formalistic music?

5. What is the task of pro-people composers?

Antiformalist Paradise was written between 1948 and 1968 for four basses, narrator, choir, and piano. It was neither published nor performed during the composer’s lifetime – he showed it to just a few near friends. The first stage performance of *Rayok* took place in Washington, D.C., as late as in 1989 (conducted by Mstislav Rostropovich), and then the work was performed in Moscow. The first premiere in the USSR on May 13, 1989 and the Washington one did not include the final part. *Rayok* was premiered in its entirety on September 25, 1989.

The genre of the musical part of *Rayok* is defined as a mini-opera or cantata. One could name it a musical political satire, but the content of *Rayok* is not limited to music and libretto. The manuscript opens with a text introduction with the heading “As an Aid to Students” and ends with a list of questions on the material learned in the process of reading and listening. This is a direct parody of Soviet propaganda pamphlets that was invented, like all the non-musical material of *Rayok*, including the libretto, by Shostakovich himself. Using the contemporary domestic critical language, *Rayok* can be safely called an interdisciplinary work – while the caustic introduction “from the publisher” was read from the stage in the first performances, the section with the final questions rather suggests existence in a textual and, in a sense, immersive format. However, the questions are so deliberately absurd that even here (paying tribute to the classics of “formalism”) we allow ourselves to periodically leave them unanswered.

Before moving on to the libretto and music of *Rayok*, let us turn to the notorious Politburo resolution to clarify the terminology. So, according to the Central Committee of the CPSU(b), “formalism” is “[...] perversions, anti-democratic tendencies in music alien to the Soviet people and their artistic tastes. The characteristic features of such music are the denial of the basic principles of classical

ДМИТРИ ШОСТАКОВИЧ DMITRI SHOSTAKOVICH



music, the preaching of atonality, dissonance, and disharmony, which are an alleged expression of 'progress' and 'innovation' in the development of a musical form, the rejection of important foundations of a musical work such as melody, the passion for chaotic, neuropathic combinations that turn music into a cacophony, into a chaotic heap of sounds."

As far as we can see, the definition of "formalism" in this document, on the one hand, does not correspond to the existing Western interpretations of the term (associated with the concept of form and structure). On the other hand, it is replete with value judgments and, finally, incorporates a political aspect. Actually, the latter is fully illustrated by the stubborn equating of "anti-people" with "formalist" throughout the entire resolution. At the same time, we will not get a clear idea of "formalism," even after we would have painstakingly studied the works of all the above disgraced composers, because ... we simply will not find all its signs there.

Let us try to figure out what "pro-people music" means. Since "pro-people" art is mentioned mainly in defiance of "formalism," let us interpret by contradiction. Summing up the claims against Muradeli and the rest of the "formalists," we get: "[...] *one-sided passion for the complex forms of instrumental symphonic textless music and a dismissive attitude towards musical genres such as opera, choral music, popular music for small orchestras, folk instruments, vocal ensembles, etc.,*" *"the foundations of vocal culture and stagecraft are lost to the point where the composers forget how to write for the people,"* *"not a single memorable melody or aria."* The resolution also included accusations of disrespect for the Russian musical tradition, lack of melody, lack of elegance, lack of connection with the arts of the peoples of the USSR, especially the art of song, and the absence of "literalism." However, it is basically impossible to determine what the document means by "literalism" in music. If we recall the accusations against Shostakovich for excessive "naturalism" in *Lady Macbeth*, it is easy to get completely confused.

In *Rayok*, Shostakovich raises the absurdity of this rhetoric to the possible limit, at the same time answering questions three and four at the end of the opus. The composer not only chooses the

vocal genre, which is close to opera, but also scrupulously quotes the clichéd "pro-people" motifs. Parodying the high-ranking arbiters of the fate of Soviet art, the characters sing theses about right and wrong music to the tunes of Stalin's favorite Georgian song "Suliko," Glinka's *Kamarinskaya*, and the "true lezginka." Yedinityn, Dvoikin, and Troikin have real prototypes – Stalin, Zhdanov, Shepilov – and also represent a collective image of the participants in a generalized official meeting on cultural issues. Their slight difference from each other is emphasized by the choice of timbres: all the soloists are basses, and their parts can be performed by one person. Traditionally portraying the crowd, the choir singers are literally the regime's yes-people.

All this is seasoned with a caustic story in the text intro of how the score was discovered, with a description of the fall of the Candidate of Graceful Sciences P. I. Opostylov into a drawer with excrement (the prototype here is Pavel Ivanovich Apostolov, a conductor of military orchestras, from 1948, an employee of the Chief Political Directorate of the Soviet Army, and from 1949, an employee of the apparatus of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks), the repeating melody of Ivanov-Radkevich's *Flourish No. 2*, and a musical quotation from a song by Tikhon Khrennikov with the original lyrics that spoke for themselves: *"We will tell you how we took, how we once took the bottom ... they say there's no way up and there's no way down from this place."*

In the texts of the characters' aria speeches and the intro, the statements and even the slips of the tongue of the actual prototypes are quoted directly or allegorically. So, Shepilov's stress on the wrong syllable when he says Rimsky-Korsakov's last name was twice ridiculed in *Rayok*. However, following the guidance on writing "pro-people" music, Shostakovich turns to the "great Russian tradition" not only through the prism of irony. Choosing to create his *Antiformalist Paradise*, the composer was clearly inspired by another socio-political satire, Mussorgsky's *Rayok*.

"Mussorgsky's Rayok arose at the time of the most acute confrontation between two directions in the musical life of Russia in the middle of the 19th century: the New Russian School, a small group

ДМИТРИ ШОСТАКОВИЧ DMITRI SHOSTAKOVICH



of radical young talents, and the conservative academic camp that enjoyed the favor and patronage of the highest court quarters. ... *Rayok* is one of the first experiments in Russian music of parodic quoting to create a socially oriented satire. ... Following the tradition of the popular folk 'picture theater,' Mussorgsky built his *Rayok* as a series of caricature portraits of his ideological opponents, and gave himself the part of the rayoshnik – a barker – in the Introduction.” (Manashir Yakubov)

6. Should the anti-people composers stop their more than dubious experimentation?

Shostakovich's music was condemned at the state level for the first time in 1936, after Stalin and his inner circle saw the opera *Lady Macbeth*. The article "Muddle Instead of Music" was published in the major Soviet propaganda newspaper *Pravda* a year and a half before the Great Terror began. The fear of being arrested and killed, the fear for relatives and colleagues could not be expressed even in letters.

Omitted from the first two premieres, the final scene of *Rayok* is dedicated to repressions and denunciations. The libretto speaks directly about the high-security camps, about the enemies of the people who must be "uprooted" and imprisoned as "the great leader taught us all." The text is superimposed on the music of Serpolette's couplets from Robert Planquette's *Les cloches de Corneville*. It is hardly a comic scene as the contrast between the operetta song and the calls for persecution appears creepy, so does the joyful echo of the choir. When Shostakovich started composing *Rayok*, he could not but know that this opus *sans* opus could literally cost him his life.

7. Do we demand beauty and grace from music?

8. What is music that is not melodic, not aesthetic, not harmonious, not graceful?

And yet, an interesting phenomenon of Soviet censorship – the scrupulous and absurd pretense of expertise and supposed criticism of artistic material, which in fact betrays absolute amateurism (let us once again recall Rimsky-Korsákov).

Perhaps, but it is certainly not the case of the main character of the Resolution of the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks of February 10, 1948, which is Muradeli's opera *The Great Friendship*. As it previously happened with Shostakovich's *Lady Macbeth*, the new campaign of disgrace was preceded by Joseph Stalin's visit to the theater. And this is what happens next – the first draft of the resolution on the opera was almost completely revised. The complaints about the opera drafted hot on the heels were mainly about historical inconsistencies and misinterpretations, and to a lesser extent about the music that was not related to the plot. The final version of the resolution on the opera was almost completely focused on the music. However, the "artistic" accusations had little in common with the music itself. Stalin's dissatisfaction with the opera could be a convenient excuse for a sophisticated purge of staff. The composers, accused in the article on Muradeli's opera, were key officials in the former Organizing Committee of the USSR Union of Composers.

9. What is a musical drill and a musical gas chamber?

10. What should be the lezginka like in Caucasian operas?

But something remains unchanged – the "true lezginka" and manipulation of the foe's image. The idea that the lezginka in Caucasian operas should be "famous, regular, and popular" was taken by Shostakovich from Zhdanov's speech and ironically superimposed on the tune imitating the "true Caucasian lezginka" in *Rayok*. We really do not know where exactly Shostakovich heard this tune and whether he really wanted to find out where it came from – most likely he did not. Mainly performed by brass bands, this tune was now and then released under the name "Kabardinka" in the 1940s. In 1964, the music was used in the Soviet film *Father of a Soldier* where it sounds like a generalized Georgian melody in one of the scenes. Most likely it is the lekuri, a Georgian dance of Lezgin origin. One way or another, the habit of generalizing the entire Caucasian culture continued. Shostakovich also cites a statement from Zhdanov's speech where he compares the music of contemporary composers with a dentist's drill and calls it a "musical gas chamber" (gas chambers were used by the German Nazis for mass destruction of people, also in the occupied territories).

ДМИТРИ ШОСТАКОВИЧ

DMITRI SHOSTAKOVICH

Of course it was not Zhdanov who invented such a substitution of concepts to manipulate monstrous nationwide traumas, but as a propaganda technique it remains effective to this day.

11. Should we be like the classics?

12. Should we do everything like the classics did?

13. Is our human being's organism complex?

The archived article, dedicated to Shostakovich's year in France, that appeared in *Le monde de la musique* magazine in 1989 and then was translated by the *Music Academy* journal, quotes Patrick Czernovicz's material where he calls Shostakovich a "musician of the pre-Debussy era." It is followed by Leonid Grabovsky's editorial note explaining that Shostakovich apparently inherited Beethoven's procedural-dramatic form. Shostakovich was a follower of European classicism as much as the classics of the Russian national school, and, in terms of the chosen genres and forms of interaction with musical material, was often much closer to them than to many Western composers. Today, Shostakovich is referred to as a classic all over the world.

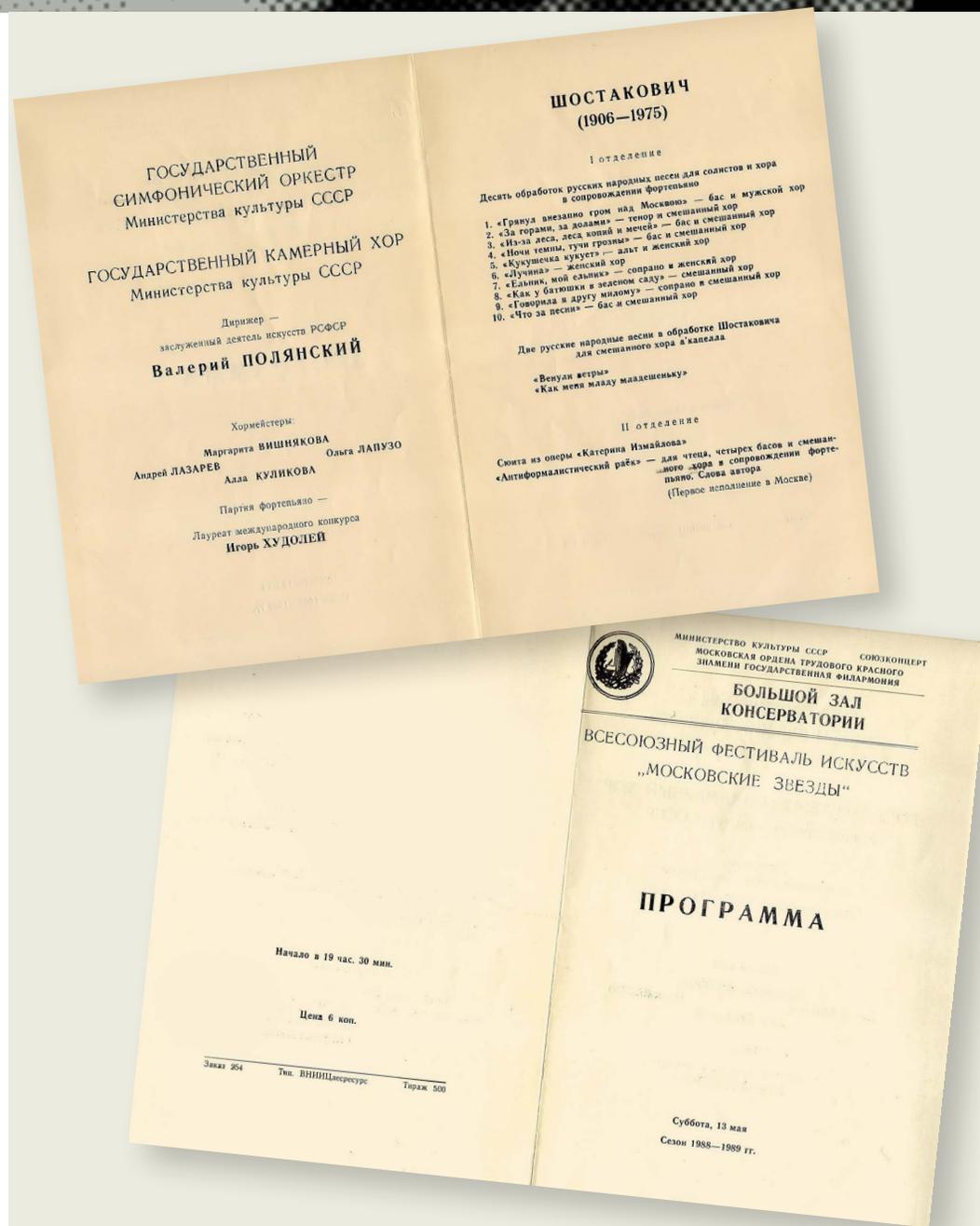
The same article raises the question of the "forced adoption" of Shostakovich's aesthetics in the socialist countries of Eastern Europe. We are talking about Shostakovich the classic, the one showered with honors, posts, and prizes, not about the disgraced Shostakovich – the abusive "swing" state policy endowed Shostakovich with two, as it may seem, contradictory identities. Many composers still do not reflect on the radiation impact of Shostakovich's aesthetics. So, the reason for this might be the artistic personality's integrity that endured and survived against all odds.

14. Do we need symphonies, poems, quartets, sonatas, suites, fugues?

Undoubtedly. But from time to time we also need *Antiformalist Paradise*.

(Correct? Accepted.)

Mary Cheminava



В буклете использованы
фрагменты из сборника
Ф. Гоги «Саргис» (1793—1798)
Проект оформления В. Аколова

Формалистические изращения ярко проявляются и в воспитании композиторской молодежи в консерваториях, в первую очередь Московской. Это нельзя не поставить в связь с тем, что некоторые упомянутые в решении ЦК ВКП(б) композиторы — представители формалистического направления (Шостакович, Шебалин, Мясковский) — являются профессорами консерватории, а Шебалин, кроме того, и ее директором.

*Из доклада
Т. Н. Хренникова
на обсуждении
Постановления ЦК ВКП(б)
московскими композиторами
и музыковедами
1948 г.*

Речь Андрея Александровича Жданова глубоко меня взволновала, не только взволновала, но и потрясла. Разве можно сейчас прибавить к ее содержанию хотя бы одно слово! Андрей Александрович ярко, правдиво, глубоко раскрыл организационное и внутреннее содержание всего музыкального процесса, охарактеризовал те нездоровые явления, которые тормозят развитие советской музыкальной культуры, и наметил пути ее дальнейшего расцвета.

Мы, украинцы, счастливы, что находимся в рядах полков, неуклонно идущих к сияющим вершинам коммунизма, в рядах народов, ведомых нашим великим вождем, нашим другом и учителем, отцом родным, великим и любимым Сталиным.

*Из выступления
А. Д. Басс-Лебединца
на совещании деятелей
советской музыки в ЦК ВКП(б)
1948 г.*

В отношении т. Шостаковича, мне думается, что самое лучшее, что он мог бы сделать, — это резко изменить свое окружение, встать поближе к партии. Конечно, формализм не уйдет завтра же от нас, он будет защищаться, проникать во все щели. Нам надо это учесть. Сейчас начнут пытаться продвигать свои сочинения слабые композиторы, — это тоже неминуемо. Мы должны писать понятную музыку, проникнутую народной песней, учиться у классиков. И мы должны писать вдохновенную музыку.

*Из выступления
В. Г. Захарова
на собрании композиторов
и музыковедов г. Москвы
1948 г.*

Особенно плохо обстоит дело в области симфонического и оперного творчества. Речь идет о композиторах, придерживающихся формалистического, антинародного направления. Это направление нашло свое наиболее полное выражение в произведениях таких композиторов, как тт. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и другие, в творчестве которых особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его вкусам. Характерными признаками такой музыки является отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением «прогресса» и новаторства в развитии музыкальной формы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невротическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков.

*Из постановления ЦК ВКП(б)
от 10 февраля 1948 года*



Дмитрий Шостакович

Антиформалистический раек

для чтеца, четырех басов
и смешанного хора
в сопровождении фортепиано

Слова автора

Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой «музыкой» трудно, запомнить ее невозможно.

Так в течение почти всей оперы. На сцене пенне заменено криком. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри музыкального сумбура, местами превращающегося в какофонию. Выразительность, которой требует слушатель, заменена бесшумным ритмом. Музыкальный шум должен выразить страсть.

Опасность такого направления в советской музыке ясна. Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, поэзии, педагогике, в науке. Мелкобуржуазное «новаторство» ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы.

Автору «Леди Макбет Мценского уезда» пришлось заимствовать у джаза его нервную, судорожную, припадочную музыку, чтобы придать «страсть» своим героям.

И все это грубо, примитивно, вульгарно. Музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И «любовь» размазана во всей опере в самой вульгарной форме.

Из статьи
«Сумбур вместо музыки»
об опере Д. Шостаковича
«Леди Макбет Мценского уезда»
газета «Правда»
1936 г.



В помощь изучающим

Борьба реалистического направления в музыке с формалистическим направлением в музыке

Слова и музыка неизвестных авторов *

* Как сообщает
Отдел Музыкальной Безопасности,
авторы разыскиваются,
О. М. Б. заверяет, что они будут разысканы
(издательство)

Я не имею в виду вносить диссонанс или «антональность» в эту оценку, хотя «антональности» ныне в моде. (Смех, оживление а зале).

Другое направление выражает чуждый советскому искусству формализм, отказ под флагом мнимого новаторства от классического наследия, отказ от народности музыки, от служения народу в угоду обслуживанию сугубо индивидуалистических переживаний небольшой группы избранных эстетов.

Это направление осуществляет замену естественной, красивой, человеческой музыки музыкой фальшивой, вульгарной, зачастую просто патологической. При этом особенностью второго направления является то, что оно избегает фронтальных атак, предпочитая скрывать свою ревизионистскую деятельность под маской якобы согласия с основными положениями социалистического реализма. Такого рода «контрабандные» методы, конечно, не новы. Примеров ревизионизма под флагом якобы согласия с основными положениями ревизируемого учения в истории можно найти немало. Тем более необходимо разоблачить подлинную сущность этого другого направления и вред, наносимый им развитию советской музыки.

Надо сказать прямо, что целый ряд произведений современных композиторов настолько перенасыщен натуралистическими звуками, что напоминает, простите за неизящное выражение, не то бормашину, не то музыкальную душегубку. Просто сил никаких нет, обратите вы на это внимание! (Смех, аплодисменты.)

... Все это, вместе взятое, грозит ликвидацией музыки, так же, как кубизм и футуризм в живописи представляли из себя не что иное, как установку на разрушение живописи. Музыка, нарочито игнорирующая нормальные человеческие эмоции, травмирующая психику и нервную систему человека, не может быть популярной, не может служить обществу.

Из выступления А. А. Жданова
на совещании деятелей
советской музыки в ЦК ВКП(б)
1948 г.



Действующие лица:

бас	Ведущий
бас	И. С. Единичин
бас	А. А. Двоикин
бас	Д. Т. Тройкин
смешанный хор	Музыкальные деятели и деятельницы

Вопросы по единице-двойке-тройкинской эстетике.

- I. Какую музыку пишут народные композиторы?
- II. Какую музыку пишут антинародные композиторы?
- III. Почему народные композиторы пишут реалистическую музыку?
- IV. Почему антинародные композиторы пишут формалистическую музыку?
- V. В чем заключается задача народных композиторов?
- VI. Должны ли антинародные композиторы прекратить свое более чем сомнительное экспериментирование?
- VII. Требуем ли мы от музыки красоты и изящества?
- VIII. Чем является музыка не мелодичная, не эстетичная, не гармоничная, не изящная?
- IX. Что такое музыкальная бормашина и музыкальная душегубка?
- X. Каковой должна быть леггинка в кавказских операх?
- XI. Должны ли мы быть как классиков?
- XII. Должно ли у нас быть все как у классиков?
- XIII. Сложный ли организм у нашего человека?
- XIV. Нужны ли нам симфонии, поэмы, квартеты, сонаты, сюиты, фуги?

Грубейший физиологический натурализм и экспрессионистски болезненная преувеличенность с особой яркостью проявились в двух операх Шостаковича — «Нос» и «Леди Макбет». Они свидетельствовали о том, как внимательно и отщепенно изучал Шостакович уродливые образцы новейшей буржуазно-декадентской оперы.

Т. Н. Хренников
Из доклада на съезде
Советских композиторов
1948 г.





РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА: АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН	PROJECT SUPERVISOR – ANDREY KRICHEVSKIY LABEL MANAGER – KARINA ABRAMYAN
РЕМАСТЕРИНГ – НАДЕЖДА РАДУГИНА	REMASTERING – NADEZHDA RADUGINA
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР – ПОЛИНА ДОБРЫШКИНА	EXECUTIVE EDITOR – POLINA DOBRYSHKINA
ДИЗАЙН – ИЛЬДАР КРЮКОВ	DESIGN – ILDAR KRYUKOV
КОРРЕКТОРЫ: ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА, МАРГАРИТА КРУГЛОВА	PROOFREADERS: OLGA PARANICHEVA, MARGARITA KRUGLOVA
ПЕРЕВОД – НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ	TRANSLATION – NIKOLAI KUZNETSOV
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, АЛЛА КОСТРЮКОВА	DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, ALLA KOSTRYUKOVA

ФИРМА «МЕЛОДИЯ» БЛАГОДАРИТ АРХИВ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА ПОД РУКОВОДСТВОМ ИРИНЫ ШОСТАКОВИЧ
WWW.SHOSTAKOVICH.RU
НА ОБЛОЖКЕ ИСПОЛЬЗОВАНО ФОТО ВИКТОРА АХЛОМОВА.

FIRMA MELODIYA THANKS THE ARCHIVE OF DMITRI SHOSTAKOVICH UNDER THE DIRECTION OF IRINA SHOSTAKOVICH
WWW.SHOSTAKOVICH.RU
THE COVER PHOTO IS BY VICTOR AKHLOMOV
MEL CO 1252

ВИКТОР АХЛОМОВ / АРХИВ «ИЗВЕСТИЙ»



© АО ФИРМА МЕЛОДИЯ, 2023. 127055, Г. МОСКВА, ВН. ТЕР. Г. МУНИЦИПАЛЬНЫЙ ОКРУГ ТВЕРСКОЙ, УЛ. НОВОСЛОБОДСКАЯ, Д. 73, СТР. 1, ЭТ./КАБ. 3/312 INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «ФИРМА МЕЛОДИЯ», NOVOSLOBODSKAYA STREET 73, BUILDING 1, MOSCOW, 127005, RUSSIA, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.



WWW.MELODY.SU