

О.И. Аверьянова

*Отечественная
музыкальная
литература
XX века*

*Четвертый год
обучения*



Москва (S) «Музыка»

О.И. Аверьянова

Отечественная
музыкальная
литература
XX века

Учебник для детских музыкальных школ



Издательство «Музыка» Москва
2002

Аверьянова О. И.

А 19 Отечественная музыкальная литература XX века:
Учебник для ДМШ: Четвертый год обучения предмету. — М.: Музыка. — 2002. — 256 с., нот., ил.

ISBN 5-7140-0840-5

Новый учебник в цикле учебников по музыкальной литературе для ДМШ. Автор, опытный преподаватель-практик и музыковед, освещает один из наиболее сложных и противоречивых периодов в истории отечественного музыкального искусства. Приводит биографии и характеризует творчество Скрябина, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова и других композиторов XX века. В книге обобщаются достижения традиционной педагогики в единстве с индивидуальным творческим опытом автора. В главе, посвященной Прокофьеву, частично использован текст Г. Скудиной (из учебника «Музыкальная литература советского периода»).

Для учащихся детских музыкальных школ (7-й класс) и школ искусств.

ББК 85.313

Русская музыка на рубеже XIX — XX веков

Конец XIX — начало XX века — один из сложнейших периодов в истории России. События, происходившие в то время, оказали большое влияние на все сферы общественной жизни, на духовный климат эпохи.

Напомним некоторые из них: неудачное покушение на Александра III в 1887 году и последовавшая за этим политическая реакция; быстрое развитие капитализма в стране; русско-японская война 1904 года, закончившаяся поражением России; первая мировая война 1914 — 1918 годов; революция 1905 года, февральская и октябрьская революции 1917 года.

Музыкальная жизнь на рубеже столетий протекает бурно, интенсивно. Расширяется деятельность Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). Его отделения, помимо Петербурга, Москвы, Киева, Тифлиса, открываются и в других городах. В концертах Общества исполнялась в основном классическая музыка, но иногда — и произведения современных композиторов.

В конце XIX века в Петербурге и Москве организуется Филармоническое общество, пропагандировавшее главным образом симфоническую музыку. При нем было открыто Музыкально-драматическое училище, в котором учились композитор Василий Калинников, певец Леонид Собинов.

Расширяется репертуар императорских оперных театров, улучшается качество их постановок. По мнению совре-



Л. В. Собинов



А. В. Нежданова



Ф. И. Шаляпин

менника, спектакли Мариинского театра “Валькирия” и “Гибель богов” Рихарда Вагнера не уступали спектаклям лучших зарубежных театров. Выдающимся событием стало появление за дирижерским пультом московского Большого театра Сергея Рахманинова в 1904 году.

В крупных городах России растет число концертных организаций, учебных заведений. Блестящего расцвета достигает музыкальное исполнительство. Симфоническими концертами дирижируют Лядов, Глазунов, Римский-Корсаков, Рахманинов, Зилоти, Кусевицкий. Как пианисты выступают и композиторы Танеев, Рахманинов, Скрябин. На концертной эстраде появляется целая плеяда талантливых пианистов — Есипова, Гольденвейзер, Игумнов, Левин. С огромным успехом проходят выступления Шаляпина, Собинова, Неждановой.

Начинаются выступления народного хора, организованного М. Пятницким, своего расцвета достигает концертная деятельность замечательного балалаечника В. Андреева и его Великорусского оркестра. В России гастролируют зарубежные музыканты — немецкие композиторы и дирижеры Рихард Штраус, Макс Регер, австрийский композитор и дирижер Густав Малер, французский композитор Клод Дебюсси, знаменитые скрипачи Пабло Сарасате, Эжен Изаи и другие известные исполнители.

Русские меценаты и музыкально-общественные деятели. Успешное развитие русского национального искусства во многом было обязано отечественным меценатам. В Москве создаются картинная галерея братьев Третьяковых, музей фарфора С. Морозова, театральный музей А. Бахрушина. Выдающимся музыкальным меценатом на рубеже столетий был богатый лесопромышленник Митрофан Петрович Беляев. В его доме в Петербурге регулярно устраивались музыкальные вечера — так называемые “Беляевские пятницы”. Их постоянными участниками были Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, Стасов. Беляев основал также издательство, выпускавшее произведения русских композиторов, “Русские симфонические концерты”, “Русские квартетные вечера”. Он учредил ежегодные премии имени Глинки за лучшие камерные, симфонические, инструментальные сочинения.

Преданным и бескорыстным было служение русскому искусству Саввы Ивановича М а м о н т о в а. Его имение Абрамцево под Москвой почти на три десятилетия стало творческой мастерской для русских художников. Там работали братья Васнецовы, Серов, Поленов, Коровин, Нестеров, Левитан, Врубель.

Мамонтов организовал оперный театр, получивший название “Московская частная русская опера”. Плодотворным было сотрудничество с этим театром Римского-Корсакова. В нем было поставлено восемь его опер, шесть из них впервые. В театре дирижировал Рахманинов, пела Надежда Забела-Врубель.

Выдающимся “открытием” Мамонтова стал певец Федор Иванович Шаляпин. “У Мамонтова я получил тот репертуар, который дал мне возможность разработать все особенные черты моей артистической натуры”, — писал впоследствии Шаляпин.

“Мамонтов... оказал большое влияние на русское оперное искусство, — говорил Рахманинов. — В некотором отношении влияние Мамонтова было подобно влиянию Станиславского на драму”. Действительно, деятельность Частной оперы, как и Московского Художественного театра, отвечала потребностям коренной реформы спектаклей, избавлению их от штампов.

Частный оперный театр в Москве открыл Сергей Иванович Зимин. Начиная свое предприятие, Зимин во всем советовался с Мамонтовым и считал себя продолжателем его дела. Театр имел серьезный и разнообразный репертуар. В нем шли оперы Вагнера “Лоэнгрин” и “Мейстерзингеры”, опера Жоржа Бизе “Кармен” в авторском варианте. В большом количестве ставились оперы русских композиторов, среди которых было такое редко исполняемое произведение, как “Орестея” Танеева.

Одной из самых ярких личностей в русской культуре того времени являлся Сергей Павлович Д я г и л е в. Войдя в художественную жизнь Петербурга в 1890-е годы, он на протяжении нескольких десятилетий был инициатором масштабных творческих дел, принесших русскому искусству мировую славу. Дягилев был разносторонне образованным человеком и в своей подвижнической деятельности охваты-

вал многие виды искусства — живопись, музыку, театр, балет. Он организовал журнал “Мир искусства”, который выходил на средства Мамонтова и княгини Марии Тенишевой. Вокруг журнала возникло объединение русских художников. В него в разное время входили Бакст, Бенуа, Васнецов, Врубель, Головин, Грабарь, Лансере, Левитан, Малявин, Нестеров, Поленов, Серов, Сомов.

В 1905 году Дягилев устраивает в Петербурге выставку портретов, созданных русскими художниками за 200 лет, а со следующего года начинает многолетнюю пропаганду русского искусства за рубежом: организует в Париже выставки русской живописи, проводит циклы Русских исторических концертов с участием Римского-Корсакова, Глазунова, Рахманинова, Шаляпина, осуществляет оперные и балетные постановки. Созданная Дягилевым труппа “Русский балет” с триумфом выступала в течение многих лет на сценах театров Европы и Америки. В этой труппе начиналась блестящая карьера М. Фокина, В. Нижинского, Т. Карсавиной.

У Дягилева было безошибочное чутье на одаренных людей. Услышав в концерте оркестровую пьесу “Фейерверк” никому не известного Игоря Стравинского, он понял, что имеет дело с гением. Заказав ему один за другим ряд балетов, Дягилев открыл композитору путь к мировой известности.

Из музыкального отдела журнала “Мир искусства” сформировался кружок под названием “Вечера современной музыки”. Концерты кружка знакомили слушателей с молодыми русскими композиторами, с современной французской и немецкой музыкой. Здесь состоялись дебюты Прокофьева, Мясковского, Стравинского. Наряду с этим значительную часть концертного репертуара составляли произведения композиторов XVII—XVIII веков — К. Монтеверди, Ф. Куперена, И. С. Баха.

Музыкальное творчество. Для русского искусства конца XIX — начала XX столетия характерно многообразие творческих исканий, стремление отразить сложность, противоречивость эпохи, “неслыханные перемены, невиданные мятежи” (А. Блок). С одной стороны, это порождало тревогу, неуверенность в будущем, окрашивало творчество в сумрач-

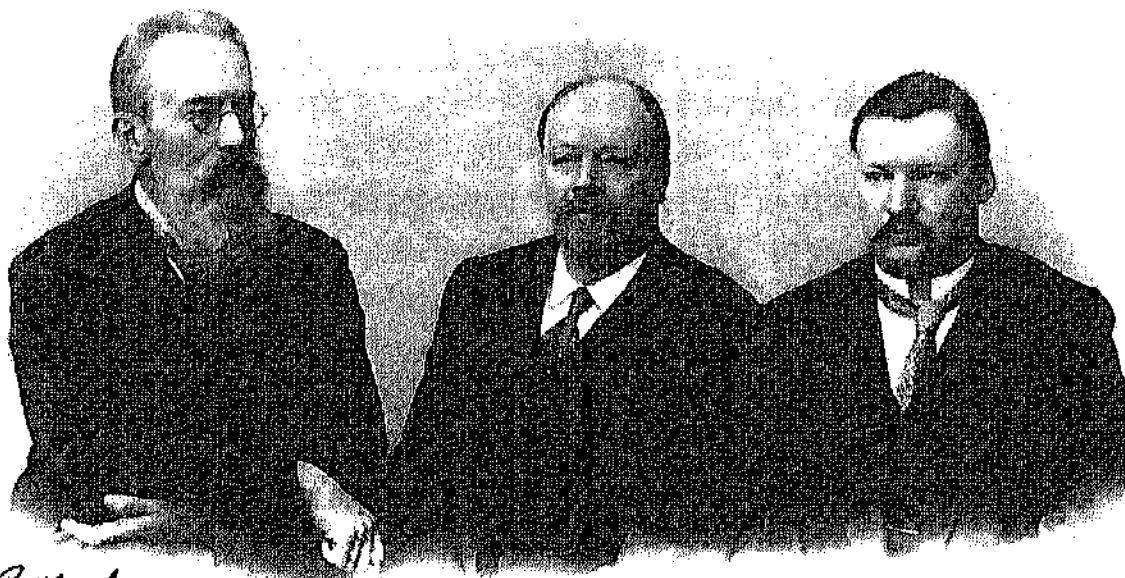
ные тона. С другой стороны — вызывало душевный подъем, жажду деятельности, стремление “на тронах поразить порок” (А. Пушкин). Многие художественные произведения тех лет пронизаны героико-романтическим пафосом: “Буря! Скоро грянет буря!” (Максим Горький). Характерными становятся образы Огня, Солнца, идея величия Человека-творца, вера в его безграничную силу, могущество. “Иду сказать людям, что они сильны и могучи” — так определяет свою творческую миссию Скрябин. В стихах Блока, Брюсова, картинах Николая Рериха, произведениях Прокофьева, Стравинского находит воплощение “русское скифство”. Оно ассоциировалось с могучими исполинскими силами, несущими в мир разрушение и новую жизнь.

Рубеж столетий вошел в историю русской культуры как “серебряный век” отечественной литературы. Рядом с ее “патриархом” Львом Толстым творит новое поколение — Леонид Андреев, Константин Бальмонт, Андрей Белый, Александр Блок, Валерий Брюсов, Иван Бунин, Зинаида Гиппиус, Максим Горький, Вячеслав Иванов, Александр Куприн, Федор Сологуб, Марина Цветаева.

Русская музыка в этот период представлена именами композиторов разных поколений. В 80 — 90-е годы достигает расцвета творчество Чайковского, Римского-Корсакова, продолжается творческая деятельность Антона Рубинштейна, Балакирева. В то же время в период зрелости вступают их ученики — Глазунов, Лядов, Танеев, Аренский. В начале 90-х годов в музыкальную жизнь России входят Рахманинов, Скрябин, Метнер, Калинин. В первом десятилетии XX века начинается творческий путь Глиэра, Мясковского, Стравинского, Прокофьева.

С. И. Танеев

Сергей Иванович Танеев (1856—1915) — композитор, пианист, музыкальный ученый, педагог — занимает одно из ведущих мест в русской музыкальной культуре конца XIX — начала XX века. Танеев учился в Московской консерватории, и уже тогда на него возлагались большие надежды. “Танеев принадлежит к числу немногих избранных — он будет великолепный пианист и прекрасный композитор”, — гово-



Римский-Корсаков Ан. Лядов А. Глазунов

Н. А. Римский-Корсаков с учениками — А. К. Лядовым и
А. К. Глазуновым



С. И. Танеев



А. С. Аренский

рил о нем его учитель Николай Рубинштейн. Вся последующая жизнь подтвердила справедливость этих слов. “Господин Танеев блестящим образом оправдал ожидания воспитавшей его консерватории”, — писал впоследствии Чайковский.

До конца жизни Танеев выступал на концертной эстраде. В его репертуар входили сочинения Шопена, Шумана, Листа, Брамса. Он был идеальным интерпретатором музыки Баха, Бетховена. Особое внимание уделял он произведениям Чайковского, первым в России исполнял его Первый фортепианный концерт. В зрелые годы Танеев больше появлялся на концертной эстраде в ансамблях, заслужив славу мастера ансамблевой игры.

Кроме того, Танеев преподавал в Московской консерватории, одно время был ее директором. Здесь он вел все музыкально-теоретические предметы и класс фортепианной игры. По теории и композиции из его класса вышло 135 учеников. Среди них Рахманинов, Скрябин, Метнер, Глиэр, Гречанинов, Игумнов. Танеев руководил также студенческим хором и оркестром. Силами студентов он осуществил постановки опер Моцарта, Бетховена, Чайковского, подготовил исполнение ораторий Генделя. В 1905 году Танеев покинул консерваторию в знак протеста против произвола властей. Однако до конца жизни продолжал вести большую музыкально-просветительскую деятельность.

Сергей Иванович был разносторонне образованным человеком, владел несколькими иностранными языками, свободно разбирался в вопросах философии, литературы, искусства. Это был выдающийся музыкант-мыслитель. Его вклад в развитие русской музыкальной науки значителен. Крупнейший специалист в области полифонии, он создал два научных труда — “Подвижной контрапункт строгого письма” и “Учение о каноне”. “Величайшим современным контрапунктистом” называл Танеева Глазунов.

Всю жизнь Танеев собирал и изучал песенный фольклор разных народов, принимал участие в работе Музыкально-этнографической комиссии. Результатом ее стало первое музыкально-теоретическое исследование музыки народов Кавказа (“О музыке горских татар”).

Танеева называли “музыкальной совестью Москвы”. Благородство, кристальная честность, принципиальность, а также щедрость души, сердечность, ум неизменно привлекали к нему современников. Гречанинов писал о Танееве: “После беседы с ним я чувствовал себя лучше, чище”.

В своем творчестве Танеев утверждал вечность и незыблемость законов красоты, гармонии, разума. Для его произведений характерно стремление к стройности, уравновешенности, классичности.

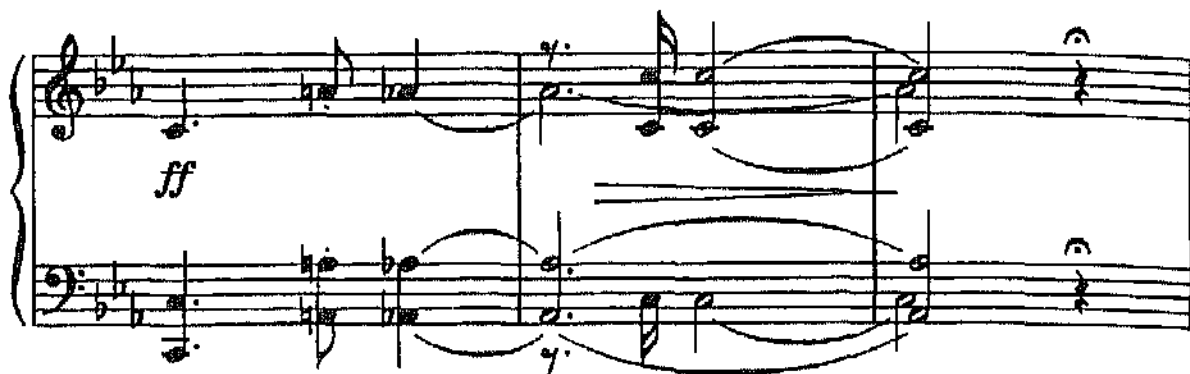
Важная часть творческого наследия Танеева — хоровая музыка. Он был первым русским композитором XIX века, который обратил серьезное внимание на хоровую музыку, на ее исторически сложившееся в русской культуре предназначение — быть воплощением высокой духовности. Танеев писал хоры а капелла и кантаты. Две кантаты — “Иоанн Дамаскин” на текст А. К. Толстого и “По прочтении псалма” на стихи А. Хомякова — как бы обрамляют весь творческий путь композитора. Помимо хоровых сочинений Танеев написал 40 романсов, которые называл “стихотворениями для голоса и фортепиано”. Их отличают строгость, сдержанность чувства, утонченность музыкального письма.

В центре творчества композитора находятся два монументальных произведения — опера “Орестея” на сюжет трагедии древнегреческого поэта-драматурга Эсхила и симфония до минор, созданные в середине 90-х годов.

Симфония до минор принадлежит к числу наиболее совершенных и наиболее известных произведений Танеева. Из четырех написанных им симфоний только эту, четвертую, композитор посчитал достойной опубликования.

Симфония начинается с мотива-эпиграфа, властного, волевого и вместе с тем напряженного, неустойчивого. В нем сразу акцентируется тритон *до — фа-диез*:





Этот мотив становится источником других тем четырехчастной симфонии, различных по характеру: драматических, лирических, скерцозных, героических. Темы изменяются, трансформируются, подвергаются интенсивному полифоническому развитию¹.

Жизнеутверждающая сила симфонии Танеева, последовательное движение от до минора первой части к до мажору в коде финала напоминают о симфониях Бетховена. Симфония завершается многократным торжественным возгласием преобразенного мотива-эпиграфа. В нем ощущаются мощь, пафос:

2 [Largo mentissimo] [Медленно, величаво]



Философский склад мышления Танеева обусловил интерес композитора к жанрам камерной музыки. Он написал много ансамблей: трио, квартеты, квинтеты. Камерные сочинения Танеева оказали в дальнейшем влияние на творчество Мясковского, Шебалина, Шостаковича.

¹ Такой принцип развития тематического материала получил название *монотематизм* ("моно" — один). Произведение строится на одной теме, которая подвергается различным образным, жанровым трансформациям.

Анатолий Константинович Лядов (1855—1914) — музыкант самобытного, очень своеобразного дарования. Вся его биография связана с Петербургской консерваторией. Там он получил музыкальное образование, был учеником Римского-Корсакова. По окончании консерватории он вел в ней музыкально-теоретические предметы, совмещая эту работу с преподаванием в Придворной певческой капелле. Среди его учеников такие известные музыканты, как Асафьев, Мясковский, Прокофьев.

Еще в 1870-е годы, будучи студентом консерватории, Лядов сблизился с членами Балакиревского кружка. Балакирев тогда доверил ему такое ответственное и важное дело, как редактирование первого издания партитур опер Глинки. Позднее Лядов помогал оркестровать Половецкие пляски из оперы Бородина “Князь Игорь”, а также оперу Мусоргского “Сорочинская ярмарка”. Постепенно Лядов стал одним из самых активных членов Беляевского кружка. Вместе с Римским-Корсаковым и Глазуновым он участвовал в работе художественного совета нотного издательства Беляева, в “Русских симфонических концертах” в качестве дирижера.

В репертуаре его концертных программ преобладали произведения русских композиторов — Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Танеева, Скрябина. Современники отмечали у Лядова-дирижера “сильный, нервный талант”.

Почти безвыездно Лядов жил в Петербурге, лето проводил в одном и том же месте в Новгородской губернии. Был скромным, не любил привлекать к себе общественное внимание, решительно противился всякого рода чествованиям. Вместе с тем он был обаятельным, остроумным человеком, легко находил общий язык с людьми разных взглядов, убеждений. Круг его интересов отличался широтой: философия, эстетика, естествознание, история, литература. Его идеалами являлись Глинка и Пушкин, а самым сильным увлечением — сказки. “Дайте сказку, дракона, русалку, лучшего, только тогда я счастлив”, — говорил Лядов.

В музыке композитора преобладают светлые настроения, воплощаются лирические, лирико-эпические, сказочные, кукольные образы. Все произведения Лядова — это музыкальные миниатюры, для которых характерны прозрачность, “ювелирная” отточенность всех музыкально-выразительных средств, формы. Лядов писал в основном фортепианные пьесы: прелюдии, мазурки, вальсы, экспромты, арабески, этюды. Наиболее известная пьеса — “Музыкальная табакерка”. В ней с присущим композитору юмором воспроизведено “механическое” звучание детской игрушки:



Из более крупных фортепианных произведений выделяется баллада “Простарину” — пьеса эпического склада. Позднее, переработав ее для оркестра, Лядов сопроводил партитуру эпиграфом из “Слова о полку Игореве”: “Поведем же, братие, сказание от времен Владимировых древних”. Широкая мелодия в духе песен-сказаний в медленной части и сопровождающие ее арпеджированные аккорды, имитирующие игру на гуслях, рисуют образ древнерусского певца Баяна (см. далее пример 4). В быстрой части как бы оживают события его повествования. Лядов использовал здесь мелодию народной песни “Подуй, подуй, непогодушка” (пример 5).

4 Largo



5 [Allegro]



К народному музыкально-поэтическому творчеству композитор всегда относился с большой любовью. На подлинные народные слова потешек, присказок, прибауток он сочинил обаятельные детские песенки. С голоса крестьян записывал народные мелодии, сделал многочисленные (около двухсот) обработки народных напевов для голоса с фортепи-

ано, для хора, для фортепиано в 4 руки. Лядов написал также сюиту “Восемь русских народных песен для оркестра”. Это своего рода миниатюрная энциклопедия разных песенных жанров.

В последнее десятилетие жизни композитор создает несколько симфонических миниатюр — три симфонические картины “Баба-Яга”, “Волшебное озеро”, “Кикимора”, симфоническую картину “Из Апокалипсиса” и ряд других сочинений. В эти годы он сближается с представителями “Мира искусства”, увлекается новыми литературными и художественными направлениями.

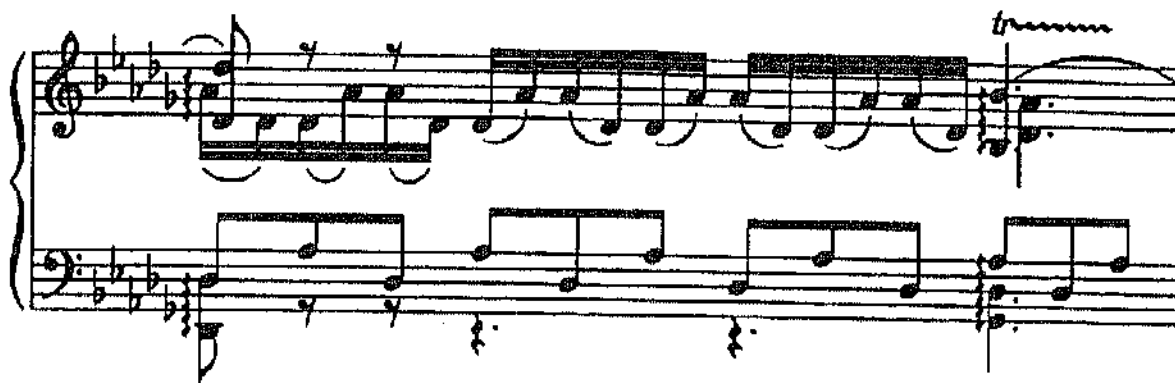
Лучшими сочинениями этого периода являются три симфонические картины. Две из них — “Баба-Яга” и “Кикимора” — это портреты сказочных персонажей. Они имеют программное пояснение — тексты из русских народных сказок. Между ними Лядов помещает свою самую любимую пьесу “Волшебное озеро”. “Ах, как я его люблю! — писал Лядов в одном из писем. — Как оно картинно, чисто, со звездами и таинственностью в глубине!”. В этой пьесе — тончайшая звукопись, создающая хрупкий, мерцающий, зачарованный колорит. Вспыхивают и гаснут звезды, раздаются таинственные зовы из бездонной глубины. Не голоса ли это русалок? Возникают и тут же исчезают силуэты каких-то сказочных видений. Лишь постоянно чуть колыхнется водная гладь. В музыке на первый план выходят красочные выразительные средства: оркестровые тембры, гармония. Привычные мелодически развернутые темы отсутствуют, вместо них — короткие мотивы, трели. Они как бы возникают из глубины оркестрового звучания и вновь исчезают в нем:

6 **Andante**

Арга V-ni I V-ni I Арга *tremolo* V-ni

pp Timp. V-ni II V-le V-le *legato*

8 16



А. К. Глазунов

Деятельность Александра Константиновича Глазунова (1865—1936) сыграла важную роль в русской музыкальной жизни конца XIX — первой трети XX века. Формирование его как музыканта происходило под руководством Балакирева и Римского-Корсакова и было стремительным: в 1881 году в концерте Бесплатной музыкальной школы с триумфальным успехом прозвучала Первая симфония 16-летнего композитора, в то время ученика реального училища. Симфония определила главное направление творчества Глазунова. С его именем связан новый этап в развитии этого жанра.

Глазунов создал восемь симфоний, в которых объединились две основные ветви русского симфонизма XIX века: эпическая, идущая от Бородина, и лирико-драматическая, связанная с именем Чайковского. К симфониям примыкают и другие произведения для оркестра — поэмы, увертюры, картины. Полнокровное ощущение радости жизни, апофеоз счастья, света, красоты — вот важнейшие качества этой музыки, которую исчерпывающе охарактеризовал В. В. Стасов: “Главный характер всех сочинений Глазунова... — невероятно широкий размах, сила, вдохновенье, светлость могучего настроения, чудесная красота, роскошная фантазия, иногда юмор, элегичность, страстность, и всегда — изумительная ясность и свобода формы”.

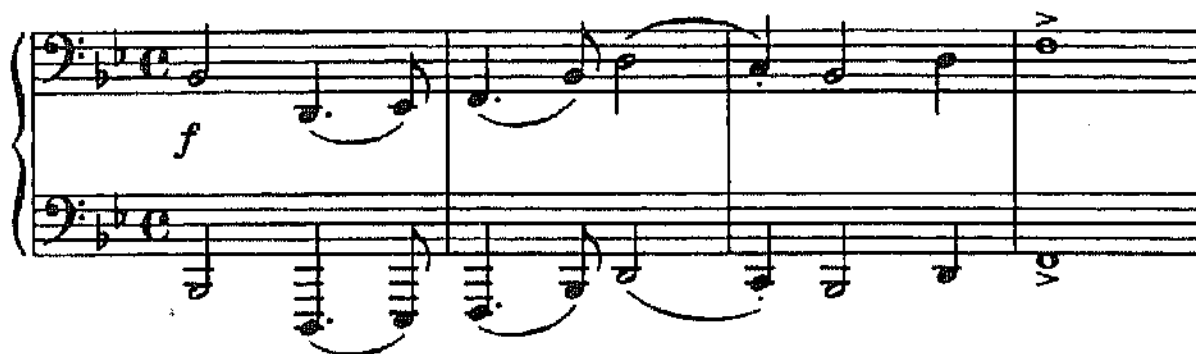
К числу наиболее выдающихся произведений принадлежит Пятая симфония, си-бемоль мажор, в четырех частях. От ее музыки исходят сила, уверенность. Спокойно, неспешно, величаво чередуются в симфонии различные му-

зыкальные темы — торжественные, лирические, шутливые, удалые, богатырские. Первая и четвертая части вызывают ассоциации с эпическими образами “Слова о полку Игореве”, картинами Васнецова, музыкой Бородина (над завершением его оперы “Князь Игорь” Глазунов работал после смерти композитора). Легкое стремительное скерцо (вторая часть), построенное на темах народного склада, сменяется нежной, мечтательно-светлой лирикой третьей части. Она близка музыке Чайковского.

При всем разнообразии ярких контрастных тем для симфонии характерна цельность, монолитность. Исключительно важное значение для всего произведения имеет тема вступления, которая воплощает обобщенный эпический образ симфонии. Из нее вырастают темы первой части, отдельные ее элементы используются в темах других частей.

Вот тема вступления и один из ее вариантов в экспозиции:

7 Moderato. Maestoso



8 [Allegro]



Большой интерес проявлял Глазунов к камерной музыке. Он автор семи квартетов. Есть у него фортепианные со-

чинения, романсы, скрипичный концерт, два фортепианных, концерт для саксофона с оркестром.

Двухчастный концерт для скрипки с оркестром ля минор является одним из лучших образцов этого жанра. В нем особенно широко раскрылся лирический дар композитора. Вся первая часть концерта — это истинное царство лирики, взволнованной, страстной в главной партии; светлой, созерцательной в побочной партии; возвышенной, благородной в теме эпизода (первая часть написана в сонатной форме с эпизодом перед разработкой). Одна из лучших лирических мелодий — тема главной партии. Она звучит как открытое страстное высказывание. Тема насыщена хроматизмами, синкопами. Она начинается в низком регистре солирующей скрипки и затем, устремляясь вверх, разворачивается в широком диапазоне. В этой теме особенно ощущается близость к лирике Чайковского:

9 Moderato



К ярким творческим достижениям Глазунова относятся его балеты. С детства его увлекали танцевальные и маршевые ритмы. Интерес к жанру балета возник под сильным воздействием Чайковского, с которым Глазунова связывала, несмотря на большую разницу в возрасте, творческая дружба. Из трех балетов Глазунова лучшим является балет “Раймонда” на сюжет из эпохи столь любимого композитором средневековья.

С 1899 по 1928 год деятельность Глазунова была связана с Петербургской (с 1924 года Ленинградской) консерваторией, в которой он вел музыкально-теоретические предметы, а с 1905 года состоял ее директором. Именно на этом посту в полной мере раскрылись замечательные душевные качества Глазунова. “Александр Константинович до последних пределов возможности заботился как о педагогах, так в особенности об учащих, об их нуждах”, — вспоминал один из бывших воспитанников консерватории. Глазунов обязательно присутствовал на всех экзаменах, записывал об учениках на экзаменационных листах свое мнение, которое свидетельствовало о его поразительной проницательности. Многие новаторские искания молодых консерваторских композиторов были ему чужды, что, однако, не мешало по справедливости определять масштаб их дарования и значение для будущего. Именно так, отрицательно относясь к произведениям молодого Прокофьева, а затем Шостаковича, он высоко оценивал их талант. Да и в новой музыке Глазунов отвергал далеко не все. “Как ни странно, но мне нравится джаз, в нем попадаются чудные ритмы”, — говорил он.

Во многом именно благодаря Глазунову, его непререкаемому авторитету консерватория в тяжелые послереволюционные годы смогла сохранить свои традиции, создать благоприятные условия для формирования нового поколения отечественных музыкантов.

В течение многих лет Глазунов вел концертную и музыкально-просветительскую деятельность, которая особенно активизировалась в 1920-е годы. Это были турне по городам России и Украины, концерты в Крыму и на Кавказе, гастроли в Германии, Финляндии и Эстонии, а кроме того — поездки на заводы и в рабочие клубы в качестве лектора и аккомпаниатора, участие в жюри самодеятельных конкурсов, статьи о композиторах-классиках. Его заслуги перед отечественной музыкальной культурой были высоко оценены: в 1919 году струнному квартету Петрограда было присвоено имя Глазунова, в 1921 году его именем назван Малый зал Петроградской консерватории, а композитор получил звание народного артиста республики.

В 1928 году Глазунов был приглашен в Вену для участия в работе жюри Международного конкурса композиторов, посвященного 100-летию со дня смерти Франца Шуберта. По окончании конкурса он начал интенсивную концертную деятельность за рубежом, которая прекратилась лишь в последние годы жизни из-за тяжелой болезни. Умер Глазунов в Париже в 1936 году.

Вопросы и задания

1. Назовите имена крупнейших отечественных композиторов конца XIX — начала XX века.
2. Укажите, кем являлись следующие представители отечественной культуры: В. Андреев, Л. Андреев, М. Врубель, С. Дягилев, А. Есипова, А. Зилоти, С. Мамонтов, В. Нижинский, В. Поленов, Л. Собинов, Ф. Шаляпин.
3. Перечислите концертные и музыкально-просветительские организации на рубеже XIX — XX столетий.
4. Охарактеризуйте деятельность Танеева, Лядова, Глазунова. Назовите их основные произведения.
5. Оперы каких композиторов поставил Танеев силами студентов консерватории?
6. Назовите основные музыкально-теоретические труды Танеева.
7. Укажите авторов и жанры следующих произведений: “Кикимора”, “Музыкальная табакерка”, “Орестея”, “По прочтении псалма”, “Про старину”, “Раймонда”.
8. Найдите в учебнике и процитируйте высказывание Стасова о Глазунове, мнения русских композиторов о Танееве.

**Александр
Николаевич
Скрябин**

1872—1915



Скрябин — прекрасное и гордое явление русской культуры. Магия его искусства была огромна. Оно уводило от будничной реальности в романтический лучезарный мир. “Он чувствовал симфониями света. Он слиться звал в один плавучий храм”, — писал о Скрябине Константин Бальмонт. “В роковые часы очищения и бури мы вознесли над собой Скрябина, чье солнце-сердце горит над нами”, — вторил ему Осип Мандельштам. В. В. Стасов говорил о необычайной красоте, оригинальной, иногда мистической силе его творений. “Гениальным искателем новых путей” называл Скрябина Мясковский.

Биография

Детство. Александр Николаевич Скрябин родился 6 января 1872 года (25 декабря 1871 года по старому стилю) в Москве. Он рос в уютной патриархальной обстановке. Его воспитанием занималась тетя Л. А. Скрябина, заменившая ему рано умершую мать. Отец, служивший по дипломатической части, почти все время жил за границей.

Саша рос хрупким впечатлительным ребенком. С ранних лет он испытывал неодолимое влечение к музыке, чут-

ко реагировал на музыкальные звуки. Его любимой прогулкой был поход в музыкальный магазин на Кузнецком мосту, где он обязательно импровизировал на фортепиано. Любимым же домашним развлечением стало изготовление игрушечных роялей. С недетским увлечением слушал он игру оркестра в оперном театре, куда его водили с пятилетнего возраста. Другим увлечением было чтение книг. В семилетнем возрасте он читал Шекспира, Мольера и в подражание своим любимым драматургам сам сочинял пьесы, рисовал декорации, устраивал домашний театр.

Годы учения. В 1882 году Скрябин поступил в Московский кадетский корпус, блестяще выдержав вступительный экзамен. Из-за слабого здоровья он был освобожден от некоторых военных предметов. Это давало возможность уделять больше внимания музыке, которой именно в эти годы Скрябин начинает заниматься по-настоящему. Он берет уроки у Г. Э. Конюса, известного теоретика, композитора, пианиста, занимается у профессора Московской консерватории Н. С. Зверева по фортепиано и у С. И. Танеева по композиции.

В 1888 году Скрябин, еще не завершив обучение в кадетском корпусе, поступает в Московскую консерваторию в класс профессора В. И. Сафонова (фортепиано) и С. И. Танеева (контрапункт). Некоторое время он посещал класс композиции А. С. Аренского.

Уже в консерваторские годы выступления Скрябина-пианиста в концертах привлекали внимание слушателей. По словам Сафонова, у Скрябина “было особое разнообразие звука, особое идеально тонкое употребление педали; он обладал редким и исключительным даром: инструмент у него дышал”. Много лет спустя поэт Константин Бальмонт говорил, что, когда Скрябин играл, “из него как будто выделялся свет, его окружал воздух колдовства”.

Однако был период, когда будущее Скрябина-пианиста оказалось под угрозой. Незадолго до окончания консерватории он тайком от Сафонова решил выучить сложные виртуозные произведения Листа и Балакирева, требовавшие большой физической силы, и в результате переиграл руку. Выздоровление шло медленно, однако из борьбы с болезнью Скрябин вышел победителем.

Начало самостоятельного пути. Двадцати лет Скрябин заканчивает консерваторию и начинает самостоятельную жизнь как композитор и пианист. Он пишет почти исключительно фортепианную музыку. Еще в консерватории сочинил несколько прелюдий, ноктюрнов, этюдов, вальсов, мазурок, написал первую сонату. По окончании консерватории продолжает работать в этих жанрах, а также сочиняет фортепианный концерт фа-диез минор, оркестровую прелюдию “Мечты”. С самого начала творческого пути большую поддержку Скрябину оказывал М. П. Беляев. Он издавал его сочинения, субсидировал концертные поездки, дал средства на большое заграничное путешествие, во время которого состоялись концертные выступления. От “неизвестного лица” Беляев подарил Скрябину рояль, полное собрание сочинений Шопена. Тринадцать раз Скрябин получал учрежденные Беляевым премии имени Глинки.

В Петербурге, в Беляевском кружке Скрябин познакомился с Римским-Корсаковым, Кюи, Глазуновым, Стасовым. Особенно близко сошелся он с Лядовым. Оба композитора нетерпимо относились к пошлости, обывательскому мещанству, ценили красоту, любили праздничную сторону в жизни и в искусстве.

В 1898 году Скрябин начинает преподавать фортепиано в Московской консерватории и в музыкальных классах Екатерининского института. Эта работа отвлекала его от творчества, и при первой возможности, благодаря помощи меценатки М. Морозовой, он ее оставил.

Период расцвета. В 1900-е годы Скрябин вступает в период наивысшего расцвета творчества. В 1900 году он создает Первую симфонию в шести частях с хоровым финалом, написанным на собственный текст и прославляющим искусство. В 1902 году появляется Вторая симфония, и отныне фортепианное и симфоническое творчество развиваются параллельно, взаимно дополняя друг друга.

В эти годы Скрябин серьезно изучает Библию, труды немецких и русских философов. Сблизившись с известным философом-марксистом Г. Плехановым, он штудировал работы Энгельса, “Капитал” Маркса, становится членом Московского философского общества, посещает заседания Международного философского конгресса в Женеве.

В 1904—1910 годы Скрябин живет за границей, преимущественно в Швейцарии, периодически возвращаясь в Россию. Он много концертирует в Европе, дает концерты в Соединенных Штатах Америки. Пребывая за рубежом, он постоянно интересуется событиями в России, восторженно принимает революцию 1905 года.

В творчестве этих лет Скрябин стремится к воплощению борьбы с силами, препятствующими свободе человеческого духа, к властному, гордому самоутверждению. “Жизнь есть преодоление сопротивления”, — говорит он. Эти идеи определяют содержание симфонических произведений композитора — “Божественной поэмы” (Третья симфония), “Поэмы экстаза”, Поэмы огня “Прометей”.

“Божественная поэма” была написана в 1904 году. Ее первое исполнение в России состоялось в 1906 году в Петербурге. Впечатление было ошеломляющим. “В таком роде, складе, форме и содержании у нас еще никто не писал! ...Какие задачи! Какой план! Какая сила и какой склад!” — восторгался Стасов.

Симфония имеет три части, идущие без перерыва: “Борьба”, “Наслаждения”, “Божественная игра”. Масштабы ее грандиозны, значительно расширен состав оркестра, музыкальный язык усложнен за счет ладогармонических средств, тематического развития, полифонических приемов. Центром всей композиции является тема, с которой начинается и которой завершается симфония. Это тема Самоутверждения:

10 **Lento**
Divin, grandiose (Божественно, грандиозно)

Primo

ff Tr-be/

Lento
Divin, grandiose

Secondo

ff

С замыслом Третьей симфонии сходна программа “Поэмы экстаза” (1907). Композитор писал ее в состоянии наивысшего творческого подъема. “Я блаженствую! Я задыхаюсь! Я дивно сочиняю!” — сообщал он о работе над “Поэмой”. Все звукообразы “Поэмы” имеют символические наименования: темы мечты, воли, полета, возникших творений, самоутверждения и т. д. Их развитие устремлено к выражению наивысшего восторга, упоения, экстаза.

Характерный образ в произведениях Скрябина этого периода — образ ослепительного света, очистительного огня. Автор вводит его в названия, в комментарии к сочинениям. Таковы фортепианные поэмы “Мрачное пламя”, “К пламени”. Наивысшим воплощением этого образа в творчестве Скрябина стала Поэма огня “Прометей” для оркестра расширенного состава, фортепиано, органа, хора, света¹. Поэма “Прометей” впервые была исполнена в 1911 году в Петербурге под управлением С. Кусевицкого. Партию фортепиано играл Скрябин. Впечатление было необычным. Часть публики пребывала в невероятном восторге, требовала повторения. Другая часть недоумевала: слишком сложным был музыкальный язык этого произведения, выходивший за рамки привычной тональной системы.

Последние годы. С 1910 года Скрябин живет в Москве. Его окружают друзья — горячие почитатели его творчества, пропагандирующие его идеи. Среди них музыкальные критики Л. Сабанеев, Н. Жиляев, Б. Шлёцер, поэт Вяч. Иванов и другие. Они всячески поддерживают намерение композитора создать невиданное действо — Мистерию, объединяющую все виды искусства. Мистерия, по мысли Скрябина, должна была стать последним праздником человечества на берегу озера в Индии в специально выстроенном храме. Готовясь к созданию Мистерии, Скрябин читал книги об Индии, по истории религии, изучал творчество русских поэтов-символистов, пластику танцевальных движений актрисы Алисы Коонен и выдающейся танцовщицы Айседоры Дункан. Многие свои произведения он рассматривал как подготовку к

¹ В партитуре “Прометея” имеется строчка *luxe* (свет). По замыслу композитора во время исполнения Поэмы “вся зала будет в переменных светах. ...Свет должен наполнить весь воздух... Вся музыка и все вообще должно быть погружено в этот свет, в световые волны, купаться в них”.

этому грандиозному замыслу. В течение 1913—1915 годов композитор работал над “Предварительным действием” для большого симфонического оркестра, фортепиано, органа, хора, солистки, со строкой *lute*. В нем он хотел, по словам Б. Шлёцера, “восстановить гармонический синтез трех искусств: музыки, поэзии и танца путем сложного контрапунктирования”. А музыкальный критик Л. Сабанеев вспоминал о музыке “Предварительного действия” как о музыке несказанной красоты: «Это был какой-то колоссальный подъем, лучезарный, как в „Поэме экстаза“, но более величественный и сложный по гармониям».

Скрябин не успел завершить работу над этим произведением. 27 апреля 1915 года он скоропостижно скончался от заражения крови. Музыку “Предварительного действия” по черновым наброскам много времени спустя воссоздавал композитор А. Немтин. А дом в Николо-Песковском переулке, где Скрябин провел последние три года жизни, стал музеем его памяти.

Фортепианные сочинения

Скрябин, как упоминалось, писал исключительно фортепианную и симфоническую музыку. Но если первое произведение для оркестра — прелюдия “Мечты” — появилось только в конце 1890-х годов, то фортепианные пьесы Скрябин начал сочинять еще в отроческие годы и писал их всю жизнь, поверяя любимому инструменту “все изгибы безумной фантазии”. Среди жанров фортепианной музыки много прелюдий (89), этюдов (27), а также вальсы, мазурки, экспромты, ноктюрны. Эти жанры сформировались в XIX веке в творчестве композиторов-романтиков, в первую очередь у Шопена, влияние которого на молодого Скрябина было довольно значительным. Наряду с миниатюрами у Скрябина есть концерт, сонаты, причем интерес к произведениям крупной формы у него возрастает в 1900-е годы. Именно тогда в его творчестве появляется новый в фортепианной музыке жанр поэмы. Многие фортепианные сочинения создаются одновременно с симфоническими, являясь как бы их спутниками, и раскрывают те же идеи.

В фортепианном творчестве Скрябина в течение всей его жизни происходит интенсивное развитие музыкально-выразительных средств, особенно гармонии и фактуры. Эта эволюция была столь значительна, что стиль ранних и поздних произведений отличается весьма существенно. Однако уже в ранних фортепианных сочинениях отчетливо проступают характерные черты скрябинского стиля. Его пьесы отличаются изысканностью, бесконечное разнообразие тончайших нюансов, градаций темпа, хрупкая, ломкая, “парящая” фактура в пьесах, воплощающих образ идеальной мечты, и нервное, импульсивное, “толчкообразное” движение в пьесах порывистого характера.

Один из любимых жанров композитора — прелюдия. Он писал их в течение всей жизни. Прелюдии миниатюрны, предельно лаконичны. В них сочетаются прихотливость, импровизационность высказывания и четкая форма, тщательная отделка всех деталей.

Примером может служить одна из самых ранних прелюдий Скрябина, написанная им в 16-летнем возрасте, — прелюдия ми минор ор. 11. В первом же такте пьесы хроматическое движение мелодии в левой руке “застывает” на загадочно звучащем увеличенном трезвучии, затем медленно и плавно скользит вниз и завершается выразительным певучим мотивом. На нем начинается секвентное восхождение, но в конце первого предложения (прелюдия написана в форме периода из двух предложений) мотив становится более напряженным. Вместо восходящей октавы звучит малая, а затем уменьшенная септима. Однако этот порыв гасится. В мелодии правой руки возникает интонация томления-вздоха и горестное звучание аккорда доминанты с секстой.





Конец второго предложения неясен. Возникает прерванный оборот... Пауза... В небольшой коде на фоне печального перезвона на звуке *си* дважды повторяется начальный хроматический мотив прелюдии. Он “зависает” на звуке *соль*... Исчезает... Звучит тоническое трезвучие, но и оно угасает, и остаются лишь щемяще-печальный звук *си* и глухой отзвук *ми* в басу.

Прелюдия ля минор ор. 11. В основе этой пьесы — изысканное вальсовое движение, иногда завуалированное, иногда — более явное. Фактура прелюдии капризно-ломкая, воздушная, мелодическая линия имеет изломанный рисунок. Часто возникают остановки на самой слабой — третьей — доле такта, почти все время на неустойчивых аккордах. Во всех голосах много хроматических задержаний, проходящих и вспомогательных звуков, придающих музыке хрупкость. Темп слегка меняется почти в каждом такте (эти изменения Скрябин отмечает ремаркой “*рубато*”). Характерной для стиля Скрябина особенностью фактуры является расположение звуков аккорда, который берется не сразу, а постепенно. Примером могут служить два первых такта прелюдии. В септаккорде II ступени, с которого начинается пьеса, вначале берутся его крайние звуки, образующие остро звучащую малую септиму, и лишь на третьей доле такта мелодическое движение голосов на широком расстоянии приводит к полному септаккорду. Типичен для гармонии Скрябина аккорд второго такта. Это доминанта к доминанте (так называемая двойная доминанта), в которой понижен квинтовый тон. Его звуки берутся постепенно, отчетливо слышны два составляющих аккорд тритона.



Созерцание, томление, изысканная нежная лирика — это один из характерных для Скрябина образов в музыке, который от сочинения к сочинению будет приобретать все более хрупкий облик.

Другой, контрастный образ характеризуется пылкостью, дерзновенностью. Пьесам такого рода свойственна напряженность звучания, окрыленность, восторг.

Этюд ре-диез минор оп. 8 — одно из самых известных сочинений Скрябина такого характера. Его “предшественником” можно считать этюд Шопена до минор оп. 10, который известен под названием “Революционный”, а “современниками” — “Музыкальные моменты” Рахманинова ми минор и до мажор оп. 16. Так же как и в них, в пьесе Скрябина воплотился призыв к действию, волевой порыв, гордый вызов, но в более экстатическом звучании. С первых же тактов возникает необычайно широкий охват фортепианного пространства. Раскидистые триольные фигуры звучат во всем диапазоне левой стороны клавиатуры. В репризе этюда они превращаются в мощную полно-

звучную аккордовую фактуру, триолями, характерную для многих скрябинских произведений. На этом фоне тема, изложенная октавами в правой руке, напоминает страстную призывную ораторскую речь. Необычайно рельефно ее начало — октавный скачок вниз и стремительный взлет:



Упоение свободой, ликование, экстаз — все соединяется в этой замечательной музыке, которая, несмотря на минорную тональность, лучезарна и ослепительно ярка.

Вопросы и задания

1. Прочитайте двустишие Вальмонта о Скрябине. Кто еще высказывался подобным образом о композиторе?
2. Назовите музыкантов, у которых учился Скрябин.

3. Внимательно прочитайте биографию, выпишите все даты и попробуйте составить конспект биографии (письменно) по следующему образцу:

1872 год — в Москве родился А. Н. Скрябин.

1882 год — Скрябин поступает в Московский кадетский корпус и т. д.

4. Выпишите из биографии все упомянутые имена и кратко прокомментируйте их.

5. Для какого исполнительского состава написаны: “Поэма экстаза”, поэма “К пламени”, “Прометей”?

6. Как называется Третья симфония Скрябина?

7. Назовите основные жанры фортепианной музыки Скрябина.

8. Сыграйте примеры из фортепианных пьес Скрябина и охарактеризуйте их.

9. Прослушайте этюд ре-диез минор. Передайте свои впечатления в рассказе, в стихотворении или в рисунке.

Основные произведения

Для оркестра: 3 симфонии, “Поэма экстаза”, Поэма огня “Прометей”

Концерт для фортепиано с оркестром

Для фортепиано: 10 сонат, 20 поэм, 89 прелюдий, 27 этюдов, вальсы, мазурки, ноктюрны, экспромты, другие сочинения

**Сергей
Васильевич
Рахманинов**

1873—1943



Сергей Васильевич Рахманинов — гордость отечественной культуры. Широчайшая известность его музыки, горячая любовь к ней во всем мире сравнимы лишь с популярностью музыки Чайковского.

Творческий путь Рахманинова охватывает большой исторический период. В годы его юности русская музыка была представлена такими именами, как Чайковский, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, Танеев. В начале XX века одновременно с ним творит Скрябин, начинают свой творческий путь Стравинский, Прокофьев. Последний же период жизни проходит в окружении новых музыкальных направлений, представителями которых в европейской музыке были Барток, Хиндемит, Онеггер, Шёнберг, Берг, Веберн. Но всегда Рахманинов сохранял свою ярко выраженную творческую индивидуальность, свой неповторимый, прекрасный “колокольный” голос. Это был голос России, глубоко и нежно любимой Родины.

Россия до конца дней была главной и единственной темой рахманиновского творчества. “Я русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды”, — говорил о себе композитор. Образ Родины, мощь, удаль ее стихийных богатырских сил, беспредельность раз-

дольных русских пейзажей, нежность весенней расцветающей природы, искренность, открытость русской души и одновременно строгость, величавость русского характера — вот содержание творчества Рахманинова. Его музыка всегда исполнена вдохновения. Столь же вдохновенно исполнительское искусство Рахманинова. Его артистическая деятельность была поистине грандиозной и наложила сильнейший отпечаток на современный исполнительский стиль.

Судьба Рахманинова сложна. В возрасте сорока четырех лет он вынужден был покинуть Россию, и это стало причиной сильных и глубоких страданий. “Лишившись родины, я потерял самого себя”, — с горечью говорил он в последние годы жизни. Но на родине осталась его музыка. Она всегда была с нами, оказывала и оказывает большое влияние на русскую жизнь.

Биография

Ранние годы. Сергей Васильевич Рахманинов родился 1 апреля 1873 года. Его детские годы прошли в имении Онег неподалеку от Новгорода. На всю жизнь запечатлелись в памяти чудесные картины русской природы: бескрайние просторы полей и лесов, величавые воды реки Волхов, с которой связан былинный сказ о певце-гусле-ря Садко.

Первой учительницей музыки будущего композитора (он начал заниматься с четырех лет) была его мать Любовь Петровна. Мальчик делал быстрые успехи, но, несмотря на выдающиеся способности к музыке, его вместе с братом Володей решили определить в пажеский корпус. Однако разорение семьи изменило это решение. Обучение в пажеском корпусе, стоившее дорого, оказалось теперь не по средствам. Володю отдали в кадетский корпус, а девятилетнего Сережу — в Петербургскую консерваторию.

Петербургская консерватория. Условия для занятий в консерватории складывались неблагоприятно. Отец оставил семью — мать и шестерых детей. Сережа поселился у бабушки и тети, которые жалели его и всячески баловали. Предоставленный сам себе, Сережа изрядно бездельничал. “Моя бабушка, — вспоминал впоследствии Рахманинов, —

была очень добродушная, она верила всему, что я ей говорил. Я получал от нее 10 копеек в день на расходы и на проезд в консерваторию, но я уходил прямо на каток и проводил там все утро". В результате часто случались плохие отметки по общеобразовательным предметам. С музыкальными занятиями дело обстояло благополучнее благодаря природным способностям. Но в классе фортепиано серьезной систематической работы не было.

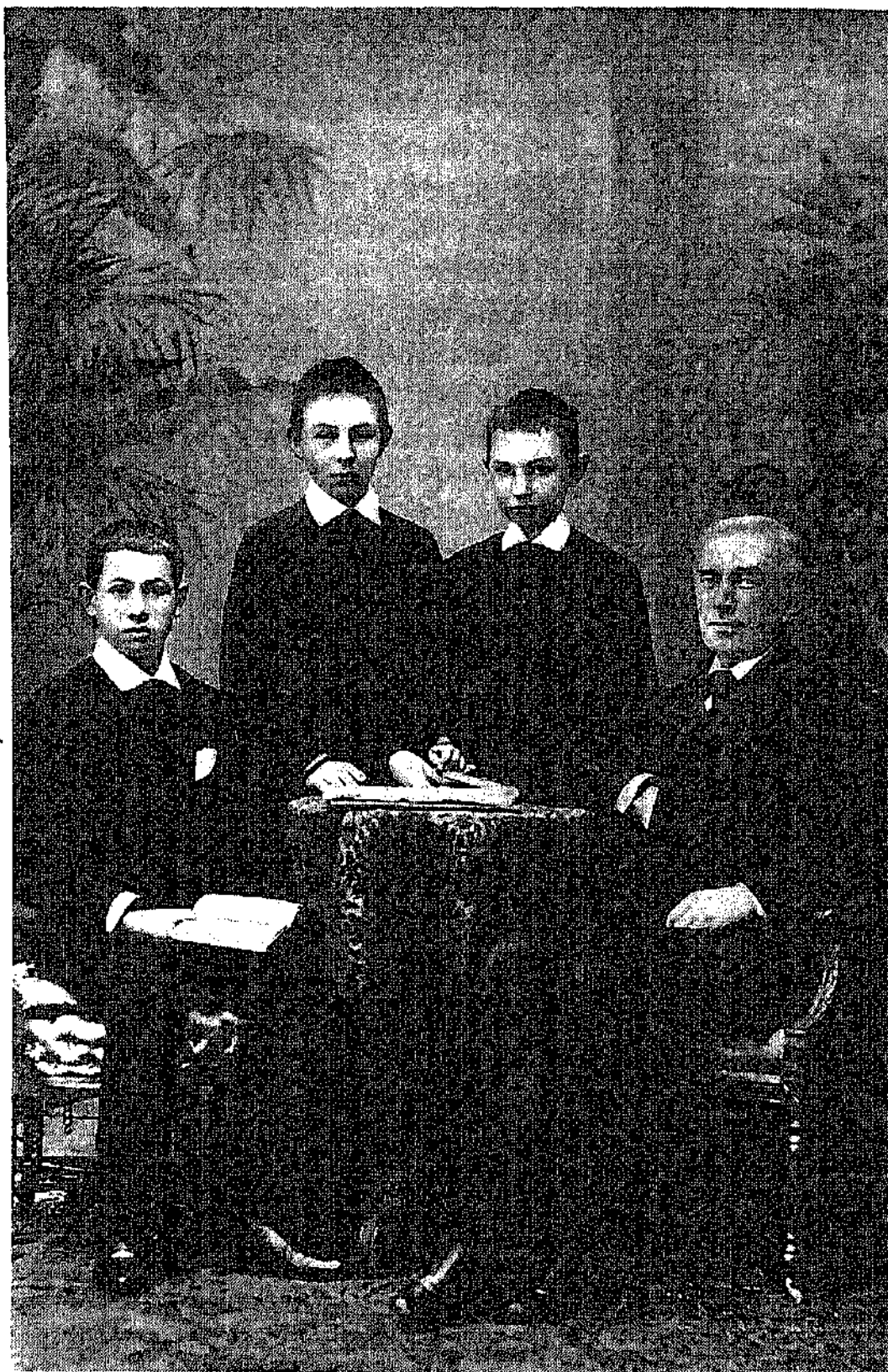
Летние каникулы Сережа проводил с бабушкой Софьей Александровной Бутаковой под Новгородом, где с большим удовольствием слушал перезвоны старинных церковных колоколов, пение монастырского хора. Эти детские впечатления отразились в дальнейшем в произведениях Рахманинова.

Тогда же возникли первые попытки сочинять музыку. Это были импровизации на фортепиано, которые Сережа нередко выдавал за произведения известных композиторов.

В 1885 году в Петербург приехал двоюродный брат Рахманинова Александр Ильич Зилоти. В недавнем прошлом любимый ученик Н. Г. Рубинштейна и Ф. Листа, он, несмотря на молодость (будучи всего на десять лет старше Сережи), был уже известным пианистом, преподавал в Московской консерватории. Прослушав игру Сережи на фортепиано, Зилоти предложил матери перевести того в Московскую консерваторию и получил согласие.

Московская консерватория. Зилоти определил брата в класс педагога, друга Чайковского, Николая Сергеевича Зверева, который взял Сережу на полный пансион. Так он обычно поступал по отношению к одаренным ученикам. Зверев не только не брал денег за обучение, но, напротив, сам оплачивал преподавателей, обучавших мальчиков иностранным языкам и общеобразовательным предметам. Он водил их в театр, на концерты. В летние месяцы воспитанники вместе с ним ездили на подмосковную дачу, в Крым, в Кисловодск.

Зверев был очень требовательным педагогом, приучал своих учеников к систематической работе. Строго взыскивал за провинности, не терпел лжи, лени, хвастовства. Уроки начинались ровно в шесть утра, и тот, кто по расписанию был первым, садился за инструмент. Исключений не было



Н. С. Зверев с учениками. Слева направо: М. Пресман,
С. Рахманинов, Л. Максимов

ни для кого, даже если накануне ученики поздно возвращались из театра или с концерта.

Поначалу такой суровый режим тяготил Сережу, но постепенно он привык к нему и превратился в человека исключительно собранного, волевого, дисциплинированного. “Лучшим, что есть во мне, я обязан ему”, — впоследствии говорил Рахманинов о Звереве.

В 1885/86 годы в Москве давал свои знаменитые Исторические концерты Антон Рубинштейн. Воспитанники Зверева прослушали весь цикл, и это оставило неизгладимое впечатление. Рахманинов вспоминал: «Вот как мы учились играть в России: Рубинштейн давал свои Исторические концерты... Он, бывало, выйдет на эстраду и скажет: „Каждая нотка у Шопена — чистое золото. Слушайте!“ И он играл, а мы слушали». Антон Григорьевич бывал у Зверева в гостях. Приходили к Звереву и другие интересные гости: профессора университета, художники, актеры, музыканты. Часто бывал Чайковский. Он сразу выделил Рахманинова из всех воспитанников, следил за его музыкальным развитием. Волнующим событием для Рахманинова стал экзамен по теории музыки при переходе на старшее отделение консерватории. Рахманинов получил на нем оценку 5+. Чайковский добавил еще три плюса. Впоследствии, несколько лет спустя, Чайковский помог своему любимцу Сереже поставить в Большом театре оперу “Алеко”. Он знал по собственному опыту, как тяжело начинающему музыканту прокладывать себе дорогу.

На старшем отделении консерватории Рахманинов занимался в классе свободного сочинения у Аренского, в классе контрапункта у Танеева, фортепиано — у Зилоти. Уже в это время всех поражала феноменальная одаренность молодого музыканта, его редкая музыкальная память. Ему достаточно было услышать один раз сложное музыкальное произведение, например первую часть симфонии, чтобы тут же сыграть ее. Он наизусть запоминал пьесу, просмотрев внимательно ноты 3—4 раза. Рахманинов часто выступал в концертах, о нем заговорили как о выдающемся пианисте.

В 1891 году Зилоти покинул консерваторию, и Рахманинов решил сдать выпускные экзамены по классу фортепиано.

но досрочно, годом раньше. Сложную экзаменационную программу он выучил за три недели и блестяще исполнил ее. В следующем 1892 году он окончил консерваторию по классу композиции с Большой золотой медалью.

Ранние сочинения. Уже в консерватории Рахманинов достиг больших успехов в области композиции. Созданные им в эти годы произведения свидетельствуют о таланте сильном, глубоком, самобытном. Подлинным шедевром явилась среди них знаменитая Прелюдия до-диез минор, сочиненная в 19-летнем возрасте. “Однажды прелюдия просто пришла, и я записал ее. Она подступила с такой силой, что я не смог бы отделаться от нее, если бы даже попытался. Она должна была быть, и она стала”, — писал Рахманинов.

Тема первого раздела прелюдии (*Lento*) построена на контрасте двух элементов. Она начинается с властного сурового возгласия в басу мотива из трех звуков, напоминающего удары большого колокола. Ему отвечает в верхнем регистре печальная лирическая фраза, изложенная аккордами (будто поет хор). Щемящий хроматический мотив в конце фразы (*ре-бикар — си-диез*) звучит как жалоба, мольба:

14 *Lento*

38



С каждым новым проведением мелодия звучит все более страстно. В среднем разделе прелюдии (*Agitato*) она преобразуется в мятежно-порывистую тему, стремящуюся вверх. Следует напряженное развитие, после чего в репризе прелюдии (она написана в трехчастной форме) драматизм достигает высшей точки. Грозно звучит многократно усиленный октавами мотив-колокол, но и второй элемент утратил жалобный характер. В мощном изложении восьмизвучными аккордами он воспринимается как протест, воля к действию. Однако исход борьбы неясен. Напряжение спадает, все тише звучат удары колокола, завершая прелюдию.

В консерватории был написан также Первый фортепианный концерт фа-диез минор. Это произведение, по-юношески непосредственное, — замечательная удача молодого композитора. В нем ярко проявился его мелодический дар.

Дипломной работой Рахманинова стала опера «Алеко» на сюжет поэмы Пушкина «Цыганы». Тема для сочинения оперы была предложена ему и двоим товарищам по курсу за месяц до выпускных экзаменов. Рахманинов написал оперу за 17 дней! Такая творческая активность поразила Аренского, который воскликнул: «Если вы будете продолжать с такой скоростью... вы сможете писать по двадцать четыре акта в год! Это куда как хорошо!».

Для Рахманинова сюжет из цыганской жизни явился сильнейшим стимулом творческого вдохновения. Именно цыганская натура для многих художников прошлого была олицетворением естественной красоты, могучего порыва к воле.

Чуткой душой музыканта Рахманинов уловил и воплотил в своей юношеской опере трагический конфликт между стремлением личности к свободе и несбыточностью этого

стремления. Рушатся мечты Алеко, надеявшегося среди цыган, живущих вольной кочевой жизнью, “презрев оковы просвещения”, обрести счастье: погибают Земфира и ее возлюбленный. Одной из впечатляющих страниц оперы является Каватина Алеко. Она становится выражением главной идеи произведения. Это психологический портрет крупным планом, лирическая исповедь огромной силы и страсти.

Десятилетие после окончания консерватории (1890-е годы). Большой успех “Алеко” на экзамене, а затем в Большом театре окрылил Рахманинова. Он много сочиняет. Появляются оркестровая фантазия “Утес”, Первая симфония, фортепианные пьесы, романсы, духовный концерт а капелла и другие произведения. Рахманинов-композитор становится известным, о нем пишут статьи.

В эти годы Рахманинов много читал. Подолгу стоял перед картинами русских художников в Третьяковской галерее, часто бывал у Третьяковых дома. Любил ходить в театр, особенно в Малый, где выступали корифеи русской сцены — Мария Ермолова, Пров Садовский. Но жизнь складывалась трудно. Решительный и властный в исполнении и творчестве, Рахманинов по натуре был человеком ранимым, часто испытывал неуверенность в себе. Мешали житейская неустроенность, одиночество, скитания по чужим углам, материальные затруднения.

Сильным душевным потрясением стала для Рахманинова внезапная кончина Чайковского 25 октября 1893 года. Под трагическим впечатлением Рахманинов написал трио “Памяти великого художника” для скрипки, виолончели и фортепиано.

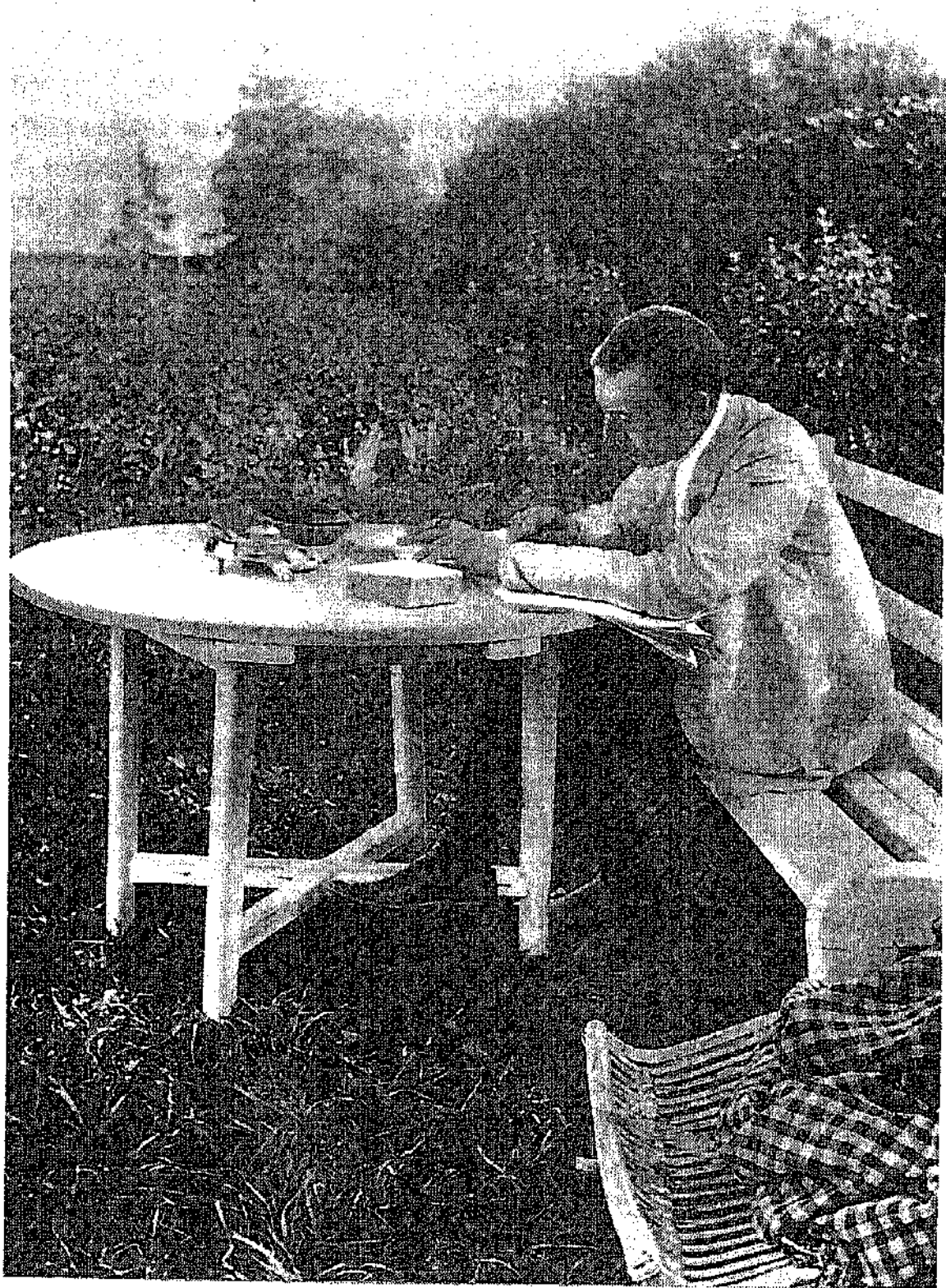
Первая симфония, исполненная в Петербурге под управлением Глазунова, успеха не имела, и Рахманинов тяжело переживал это событие. В Москву он вернулся мрачным, расстроенным. Он потерял веру в себя, в свой талант, стал сомневаться в правильности выбранного жизненного пути. Несколько лет ничего не сочинял, лишь выступал в концертах, правда, всегда с неизменным успехом. Материальное положение его становилось все хуже. Но тут не-

ожиданно Рахманинов получил приглашение от известного мецената С. И. Мамонтова занять должность дирижера в его оперном театре. Сезон, проведенный в нем, имел большое значение для композитора. Он досконально изучил партитуры многих опер, приобрел дирижерский опыт, познакомился с выдающимися художниками, оформлявшими спектакли, — Васнецовым, Поленовым, Серовым, Врубелем, Коровиным. Крепкая дружба завязалась у Рахманинова с Шаляпиным, работавшим тогда в театре Мамонтова. Оба музыканта часто выступали вместе. По словам современника, “эти два великана, увлекая один другого, буквально творили чудеса”.

Рахманинов посещал Льва Толстого, у которого всегда находил моральную поддержку. Дружеские отношения сложились у него с Чеховым и Бунинным, с артистами Художественного театра.

В 1899 году Рахманинов впервые выступал за границей (в Лондоне), в следующем году побывал в Италии. Радостным событием явилась для него постановка “Алеко” в Петербурге по случаю 100-летнего юбилея Пушкина с Шаляпиным в партии Алеко. Так постепенно готовился внутренний перелом, и в начале 1900-х годов Рахманинов возвращается к творчеству.

Годы творческой зрелости (1900—1917). XX век начался в жизни композитора со Второго фортепианного концерта, прозвучавшего как могучий набат. Современники слышали в нем голос Нового времени — напряженного, взрывчатого, с предчувствием грядущих перемен. Успех концерта, впервые целиком исполненного в 1901 году в Москве, был огромен. Он окрылил Рахманинова, вызвал небывалый творческий подъем. “Я занимаюсь целыми днями и горю в огне”, — сообщает Рахманинов в одном из писем. Одно за другим появляются кантата “Весна”, прелюдии, романсы, Вторая симфония. За эту симфонию, как ранее и за Второй концерт, Рахманинов удостоен премии имени Глинки. В 1909 году написан Третий фортепианный концерт — одно из выдающихся творений Рахманинова.



Рахманинов за работой над Третьим концертом
(Ивановка, 1910 год)

Прекрасна в своей простоте тема, с которой начинается концерт. Не являясь подлинно народной мелодией, она близка старинным русским песням, древним знаменным распевам:

15 [Allegro ma non tanto] [Не слишком быстро]



В музыке этого времени много пылкой восторженности и воодушевления. Но возникают и другие настроения. Размышления о жизни и смерти порождают трагические образы Первой фортепианной сонаты, навеянной трагедией “Фауст” Гёте; симфонической поэмы “Остров мертвых” по картине швейцарского художника А. Бёклина. Со временем эти настроения углубляются. Сложное время, революционные потрясения, начавшаяся в 1914 году первая мировая война, тяжелые утраты, которые понесло русское искусство¹, порождают ощущение надвигающейся катастрофы. В музыке Рахманинова все чаще возникают агрессивные образы, мрачные, подавленные настроения (например, в отдельных частях вокально-симфонической поэмы “Колокола” на стихи Эдгара По, в ряде романсов, в “Этюдах-картинах” ор. 39). Однако, создавая подобные произведения, Рахманинов находил в себе силы преодолевать эти настроения. Олицетворением вечной красоты становится для него любимая с детства русская духовная музыка. В 1910 году он пишет “Литургию Иоанна Златоуста”, а в 1915-м — “Всенощное бдение” для хора а капелла.

“Всенощное бдение” — одно из самых выдающихся хоровых произведений на богослужебный текст не только в творчестве Рахманинова, но и во всей русской музыке.

Всенощное бдение, Всенощная — православное богослужение, совершаемое накануне воскресных дней и отдельных праздников. Всенощная

¹ В 1910—1915 годы скончались Лев Толстой, Врубель, Лядов, Скрябин, Танеев.

содержит тексты как читаемые, так и поющиеся. Одни звучат постоянно, другие приурочены к отдельным праздникам и могут меняться.

Работая над произведением, Рахманинов обратился к древнейшим напевам русской церковной музыки, а в некоторых номерах сочинил мелодии в том же стиле. В многоголосной фактуре аккордовое изложение встречается редко. Преобладает подголосочный полифонический склад, свойственный русскому народному многоголосию.

Во Всенощной Рахманинова отразилась особенность древнерусской церковной музыки — построение песнопений по отдельным строкам, отчетливое произнесение слов. Поэтому Рахманинов совсем не использует формы канона, фуги. Мелодия разворачивается свободно, точные повторы отсутствуют. Преобладают диатоника, двузвучия, аккорды с пропущенными тонами, параллельные движения чистых квинт, кварт, септим. Общий колорит музыки строгий.

Музыку одного из номеров Всенощной — “Благословен еси, Господи” — Рахманинов использовал в своем последнем сочинении — “Симфонических танцах”, в финале. Тема песнопения приобрела в нем характер тяжелого богатырского пляса, зазвучала как вселенское заклинание “Свят, Свят, Свят еси, Господи”. Так музыкальный образ Всенощной стал духовным завещанием Рахманинова, призывавшим черпать нравственные силы в вечном, непреходящем, в глубинных истоках отечественной культуры.

“Всенощное бдение” с большим успехом было исполнено в марте 1915 года в Москве Синодальным хором под управлением Н. Данилина и заслужило высокую оценку присутствовавшего на концерте Танеева.

Интенсивное творчество сочеталось в эти годы у Рахманинова с не менее интенсивной концертной — пианистической и дирижерской — деятельностью. Некоторое время он работал в Большом театре и оставил память о замечательных постановках русских опер. Эта работа вдохновила композитора на создание двух одноактных опер — “Франческа да Римини” (по “Божественной комедии” Данте) и “Скупой рыцарь” (по “маленькой трагедии” Пушкина). Они были поставлены на сцене Большого театра и прошли с успехом.

Кроме того, Рахманинов принимал участие в Русских исторических концертах, организованных Дягилевым в Париже. Одно время руководил Филармоническими концертами в Москве. Объездил с концертами многие европейские страны, гастролировал в Америке, где его выступления проходили с триумфом.

Но гораздо охотнее Рахманинов выступал перед русской публикой. В годы первой мировой войны он дал много концертов в разных городах России. Половину сборов с них отдал на благотворительные цели, на нужды русской армии.

Рахманинов был отзывчивым человеком. Внешне суровый, всегда, однако, был готов прийти на помощь. Очень любил своих детей. "У меня есть две дочки... зовут их Ирина и Татьяна или Боб и Тасинька. Это две непослушные, непокорные, невоспитанные — но премилые и преинтересные девочки. Я их ужасно люблю! Самое дорогое в моей жизни! И светлое!"

Рахманинов увлекался спортом, летом совершал прогулки верхом, зимой катался на коньках. Незадолго до начала войны приобрел автомобиль, который водил сам. "Когда работа делается не по силам, сажусь в автомобиль и лечу верст за пятьдесят отсюда, на простор, на большую дорогу. Вдыхаю в себя воздух и благословляю свободу и голубые небеса".

Рахманинов любил свое имение Ивановку в Тамбовской губернии. Здесь были созданы его лучшие произведения. "Он любил русскую землю, деревню, крестьянина, любил хозяйничать на земле, сам летом брал косу, ненавидел, как личного врага, лебеду и прочие сорняки и часто часами мне рассказывал, как хороша деревня", — вспоминала известная писательница Мариэтта Шагинян.

Рахманинов за границей. Последние произведения. 1917 год стал переломным в судьбе Рахманинова и его семьи. Февральскую революцию он встретил радостно, октябрьская вынудила его покинуть Россию навсегда. Главными причинами были опасения за судьбу семьи, ощущение своей ненужности новому обществу.

В декабре 1917 года Рахманинов с семьей выезжает в Швецию. Он дает концерты в Скандинавских странах, а затем переезжает в США. Началась изнурительная концертная деятельность вначале в Америке, затем по всей Европе, подчинявшаяся суровым законам музыкального бизнеса. Количество выступлений было огромным: только в сезон 1919/20 года он дал 69 концертов. С ним выступали мировые знаменитости: скрипач Яша Хейфец, виолончелист Пабло Казальс, дирижеры Леопольд Стоковский, Артуро Тосканини, Юджин Орманди, Бруно Вальтер. Его концерты проходили в переполненных залах, портреты не сходили со страниц американских газет. Его узнавали продавцы, шоферы такси, носильщики, преследовала армия корреспондентов и фоторепортеров. Но триумф Рахманинова-исполнителя не мог заглушить в нем страстной тоски по отечеству. Даже круг близких друзей за рубежом ограничивался преимущественно выходцами из России. Значительную часть своих гонораров Рахманинов использовал для материальной поддержки соотечественников как за рубежом, так и на родине.



Рахманинов с внуками Софинькой и Сашей
(Сенар, Швейцария)

Большой радостью для Рахманинова и его семьи были встречи с посетившими Америку артистами Художественного театра, скульптором Сергеем Коненковым. Рахманинов бывал счастлив, когда окружавшая его природа напоминала пейзажи России. Построив себе в Швейцарии виллу Сенар, он посадил в саду три русские березки².

В первые годы пребывания за границей Рахманинова не покидали мысли об утрате творческого вдохновения. “Уехав из России, я потерял желание сочинять”, — говорил он. Только спустя восемь лет после отъезда за рубеж он возвращается к творчеству. Завершает начатый еще в России Четвертый фортепианный концерт, пишет “Три русские песни для хора

² В название “Сенар” вошли начальные слоги имен Рахманинова и его жены (Сергей, Наталья), а также первая буква их фамилии (Р).

и оркестра". В 1930-е годы создает "Вариации на тему Корелли" для фортепиано, "Рапсодию на тему Паганини" для фортепиано с оркестром, Третью симфонию. В 1940 году пишет последнее произведение — "Симфонические танцы".

В этих произведениях преобладают трагические образы. В "Рапсодии на тему Паганини", "Симфонических танцах" появляется тема *Dies irae* — тема-символ смерти. А в Третьей симфонии в последний раз Рахманинов воплощает образ Родины.

Он возникает как бесконечно дорогое воспоминание, вызывающее жгучую тоску. Через всю симфонию проходит суровая тема — вещий голос из глубины веков. Она напоминает древнерусские эпические напевы:

16 Lento

Cl., Cor., V-c.



Симфония завершается жизнеутверждающим финалом. В нем — незыблемая вера в мощь, великую силу России.

Начавшаяся в 1939 году вторая мировая война, а вслед за нею в 1941 году Великая Отечественная потрясли Рахманинова. Он тяжело переживал трагедию Родины, стремился хоть чем-то помочь ей в это тяжелое время. Осенью 1941 года он передал в фонд Красной Армии более четырех тысяч долларов и в дальнейшем неоднократно направлял сбор с концертов в Советский Союз. "Это единственный путь, каким я могу выразить мое сочувствие страданиям народа моей родной земли", — писал он в советское консульство. В другом письме он написал: "От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить! Верю в полную победу. Сергей Рахманинов, 25 марта 1942 года".

Рахманинов не дожил до победы. Напряженная концертная и творческая деятельность сильно подорвала здоровье. Он скончался 28 марта 1943 года в Беверли-Хиллс (Калифорния).

1. Назовите имена музыкантов, у которых учился Рахманинов.
2. Составьте (письменно) конспект биографии композитора.
3. На основе какого литературного произведения написана опера "Алеко"? Где состоялась ее премьера? В связи с каким событием опера была поставлена в 1899 году? Кто пел тогда партию Алеко?
4. Под впечатлением какого события Рахманинов написал трио "Памяти великого художника"? Для какого состава инструментов?
5. Следующие произведения Рахманинова распределите по периодам и укажите, где необходимо, жанр каждого произведения: а) 1890-е годы; б) 1900—1917; в) зарубежный период — "Скупой рыцарь"; "Весна"; "Колокола"; Прелюдия до-диез минор; "Равсодия на тему Паганини"; "Симфонические танцы"; "Всенощное бдение"; "Три русские песни для хора и оркестра"; Третий концерт; "Утес".

Произведения для фортепиано

Фортепианное творчество — важнейшая область музыки Рахманинова. Жанры его разнообразны: концерты, сонаты, прелюдии, этюды-картины, музыкальные моменты, пьесы в четыре руки и для двух роялей, транскрипции своих сочинений и произведений других композиторов. Но будь то крупное сочинение или миниатюра, им в равной степени присущи такие качества, как мощь, напряженность звучания, накал страстей, значимость высказывания.

На формирование фортепианного стиля Рахманинова большое влияние оказала музыка Листа. Ее культ царил в классе Зилоти. В не меньшей степени сказывалось воздействие могучего пианизма Антона Рубинштейна. Характерные черты фортепианного стиля Рахманинова — полнозвучие, виртуозность, сложные технические средства. Однако фактура его фортепианных произведений всегда выразительна, мелодична, поют все голоса музыкальной ткани. Это идет от Шопена, композитора, которого Рахманинов очень любил. Отразились в фортепианном творчестве Рахманинова и традиции русской музыки — напряженный лиризм Чайковского, величавый эпический склад Бородина, русская колокольность, суровая архаика древних церковных напевов.

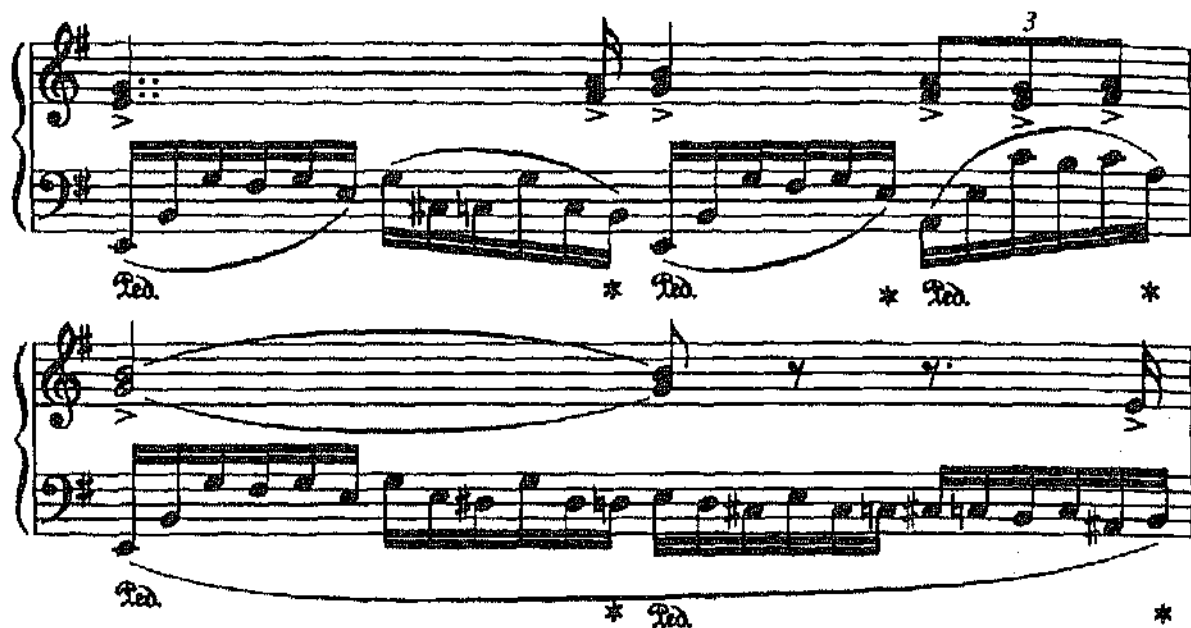
Музыкальный момент ми минор оп. 16. Эта пьеса воплощает характерный рахманиновский образ. В нем — драматический пафос, мятежность, гордый вызов стихиям. В

таких сочинениях композитора находит продолжение и развитие романтическая вольнолюбивая традиция русского искусства, идущая от пушкинских стихотворений “К морю”, “Арион”. Настроение этой пьесы перекликается с знаменитым “Буревестником” Горького: “Над седой равниной моря ветер тучи подымает. Между тучами и морем гордо реет буревестник, черной молнии подобный”.

С первых же тактов в левой руке возникают лавины вздымающихся и опадающих пассажей на глубокой педали. Призывные кличи в правой руке прорезают гулкий бурлящий поток. Это затактовые скачки на сексту в тройном пунктирном ритме, из которых вырастает тема-призыв:

17 Presto

The musical score for "17 Presto" is written for piano. It consists of four systems of music. Each system has a treble and a bass staff. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 3/4. The first system is marked *ff* (fortissimo). The bass line in all systems features a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, often grouped in triplets. The treble line contains chords and short melodic phrases. The score is annotated with "Ped." (pedal) and "*" (accents) at the bottom of the bass staves. The second system has a "v" (accent) marking in the treble. The third and fourth systems also have "v" markings in the treble.



Фактура становится все более полнозвучной, насыщенной. Вот уже лавинообразные пассажи звучат в обеих руках, а после кратковременного затишья в средней части (пьеса написана в наиболее характерной для пьес Рахманинова трехчастной форме) в репризе возвращается исходная тема, многократно усиленная. Она дублируется октавами, перебрасывается из одного регистра в другой, пассажи охватывают весь диапазон фортепиано. Идет громадное нарастание динамики до *ffff* и столь же широкое разрастание фортепианного пространства от *ми* контроктавы до *ре* четвертой октавы в кульминации пьесы. И с первого до последнего такта стихийный напор звукового потока сдерживается организующей волей четырехдольного метра. Такой метр характерен для музыки Рахманинова, он обуздывает стихии, подчиняя их своей власти.

Прелюдия ре мажор оп. 23. В этой пьесе все создает ощущение покоя, полного растворения в природе: мягко колышущийся аккомпанемент с широкими ходами; устойчивый ре мажор, лишь слегка оттеняемый понижением VI ступени и кратковременным сдвигом в фа-диез минор; мелодия редкой красоты, которая начинается с самого светлого — терцового тона *фа-диез* и постоянно возвращается к этому звуку:

18 Andante cantabile

pp

mf

sempre cantabile

В среднем разделе (прелюдия написана в трехчастной форме) музыка приобретает все более восторженный характер. Возникает цепочка секвенций с активно устремленными вверх мелодическими фразами. Часто меняются тональности. В кульминации гармония меняется каждый такт, а мелодия звучит в аккордовом изложении очень высоко, окрыленно, с упоением и восторгом. В репризе возвращается тема первого раздела. Она поднимается в высокий регистр, и еще выше тихо и нежно вторят ей парящие над нею звуки.

Этюд-картина ля минор ор. 39 № 6. Жуткая аллегория-сказка лежит в основе этой пьесы. Этюд, по словам Рахманинова, “вдохновлен образами Красной Шапочки и Волка”. Вообще весь опус 39 у Рахманинова мрачный, грозный, свирепый. Он создавался в 1916 — 1917 годы, накануне надвигавшихся социальных катастроф, и творческая реакция композитора была смятенная.

Этюд строится на развитии двух контрастных образов. Зловещая хроматическая тема в басу с грозно “рыкающими” аккордами — это Волк. Жалобные, захлебывающиеся, будто спотыкающиеся шестнадцатые в высоком регистре — Красная Шапочка, убегающая от Волка:

19a Allegro

dim. sf

dim. sf p

6 leggiero p

Начинается преследование. Ритм скака Волка жесткий, агрессивный. Все быстрее темп, все размашистее прыжки, все торопливее и беспомощнее бег шестнадцатых, все чаще они “спотыкаются”, будто выбиваясь из сил. Хроматическая гамма в басу и два аккорда-удара завершают пьесу. Волк настиг свою жертву.

Второй концерт для фортепиано с оркестром

Рахманинов написал четыре концерта и “Рэпсодию на тему Паганини” для фортепиано с оркестром. В жанре концерта с наибольшей полнотой воплощены главные идеи творчества композитора. Концерты становились важными вехами его творческого пути.

Второй фортепианный концерт, до минор, был завершен в 1901 году. Для Рахманинова он означал могучий взлет к вершинам искусства, стал преодолением душевного и творческого кризиса. Образ Родины, порождающий и тревогу за ее судьбу, и восторг от ощущения ее силы и красоты, раскрылся в этом произведении во всем его величии.

Концерт по своей природе — это диалог, соревнование солиста и оркестра. Во Втором концерте Рахманинова солист и оркестр едины, они почти всегда играют вместе, не вступая в конфликт. Концерт состоит из трех частей, что характерно для этого жанра. Каждая часть самостоятельна, но общие интонации сближают темы всех частей, а главное — линия активного развития пронизывает весь концерт, устремляясь к апофеозу в коде финала.

Первая часть концерта (*Moderato*) начинается с соло фортепиано. Тяжело, враскачку, все громче и громче звучат могучие аккорды вступления, напоминающие удары колокола. Они вызывают ощущение скрытой исполинской силы, вырастающей как бы из глубины веков. “Сразу во весь свой рост подымается Россия”, — сказал об этой теме композитор Метнер. Суровый повелительный мотив завершает вступле-

ние. Роль его в концерте очень важна. Он появляется во всех частях, причем нередко меняет свой первоначальный характер.

20 **Moderato**

Ф-п.

pp *poco a poco cresc.*

rit.

a tempo
con passione (срочно)

ff

Начинается экспозиция. Тему главной партии играет оркестр, но подлинную силу и размах придают ей широкие фигуры фортепиано. Тема начинается с “раскачки” на двух соседних звуках. Поначалу она напоминает суровые знаменные распевы, но идет в маршевом движении как бы под мерные удары колокола:

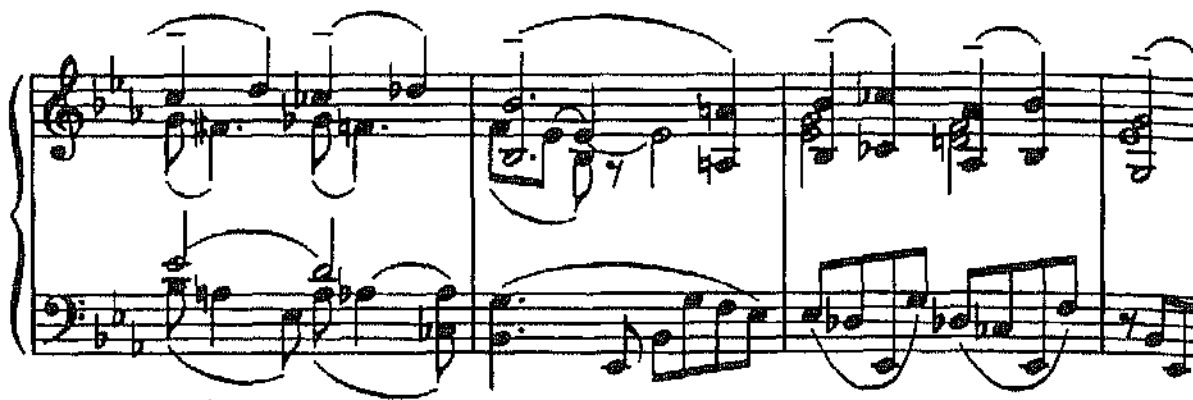
21 [Moderato]

Оркестр

Тема растет, ширится, длительно разворачивается. Строгая диатоника (натуральный минор) начального построения темы сменяется хроматизированным гармоническим развитием, подготавливая побочную партию.

Светлый лирический образ удивительной красоты раскрывается в побочной партии. Тема звучит у солиста в ми-бемоль мажоре. Она начинается со взлета, вслед за которым идет более длительный спад в мелодическом мажоре с альтерациями, придающими теме томный, изысканный, несколько "восточный" оттенок. Мелодия разворачивается бесконечно долго на фоне выразительных фигураций сопровождения, возникает дуэт фортепиано и солирующих инструментов оркестра.

22 a tempo
Ф-п.



После скерцозной заключительной партии начинается разработка. В оркестре настороженно, приглушенно звучит тема главной партии, к которой присоединяются мотивы из вступления и побочной партии. Начинается активное развитие, протекающее волнами. Ускоряется темп, звучность становится легкой, упругой, сверкающей, звонкой, близкой по духу гоголевской тройке, которая могла появиться только “в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета”. Стремительный звуковой поток приводит к теме побочной партии. В многозвучном изложении фортепиано и оркестра она приобретает напряженно-экстатический характер. Новая мощная волна и — ярчайший момент! Начинается реприза — кульминация всей первой части. Тема главной партии в оркестре раскрывается во всю свою богатырскую силу. Одновременно в партии фортепиано звучит героический марш, изложенный мощными полнозвучными аккордами. Он построен на заключительном мотиве вступления.

Дальнейшее развитие в репризе — это постепенный спад, успокоение. Оно продолжается и в коде, где все темы приобретают лирический созерцательный характер, истаивая в нежном, прозрачном звучании. Только в самом конце возвращается быстрый темп. Энергичное звучание мотива главной партии завершает первую часть.

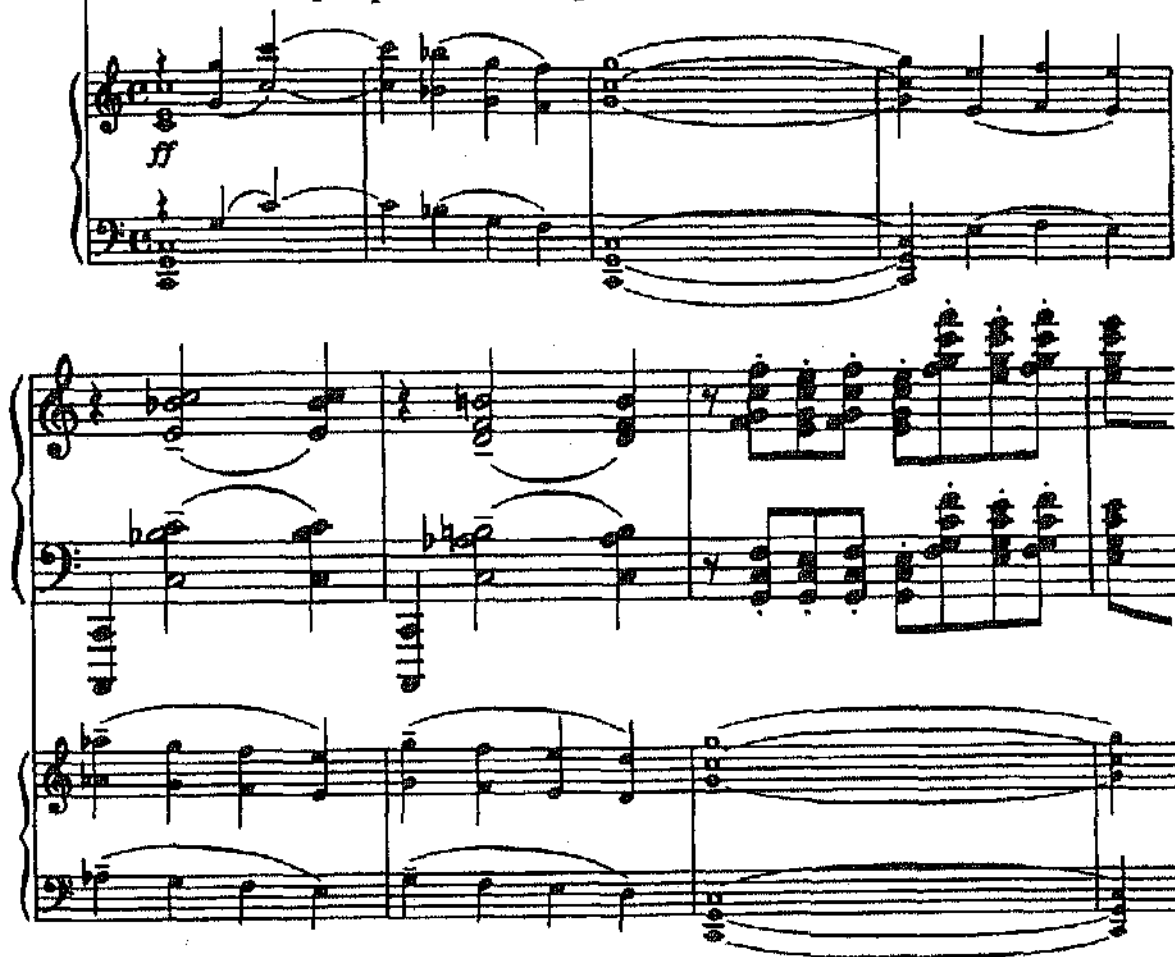
Вторая часть (*Adagio sostenuto*, ми мажор) — музыка редкой красоты, подлинная жемчужина русской лирики. Она воплощает бесконечно длящееся состояние покоя, полного растворения в природе, “подслушанной чуткой душой музыканта” (Б. Асафьев).

Финал концерта (*Allegro scherzando*) — это праздник жизни, кипение ее могучих сил. Главная тема рождается из слияния звонов, стремительно летящих скерцозных мотивов, плясовых и маршевых ритмов. Ее сменяет лирический дифирамб — тема побочной партии. Она звучит трижды и с каждым разом все ярче, будто солнце поднимается над красочной картиной праздника и вспыхивает ослепительно в до-мажорной коде:

23 *Maestoso* [Торжественно]



Maestoso [Торжественно]



Вопросы и задания

1. Перечислите основные жанры фортепианных произведений Рахманинова.
2. Творчество каких композиторов оказало влияние на фортепианную музыку Рахманинова?
3. Какие образы характерны для фортепианных произведений Рахманинова? Приведите примеры из биографии и главы "Произведения для фортепиано". Охарактеризуйте музыку.
4. Вспомните из биографии, сколько концертов для фортепиано с оркестром написал Рахманинов. Как называется последнее сочинение для фортепиано с оркестром?
5. Где и когда впервые был исполнен Второй концерт? Как восприняли его современники?
6. Охарактеризуйте главную и побочную партии первой части Второго концерта. В каких тональностях они написаны? Какие темы звучат одновременно в начале репризы?
7. Какой характер имеют вторая и третья части концерта?

Романсы

Романсы Рахманинова опираются на глубоко демократические традиции этого жанра в русской музыке. Русскому романсу всегда были свойственны особая доверительность, искренность. Он являлся своеобразным "барометром" чувств, умонастроений эпохи. Все это характерно и для романсов Рахманинова. Оставаясь лирическими по своей природе, они внутренне усложняются, отражают драматизм и смятенность времени.

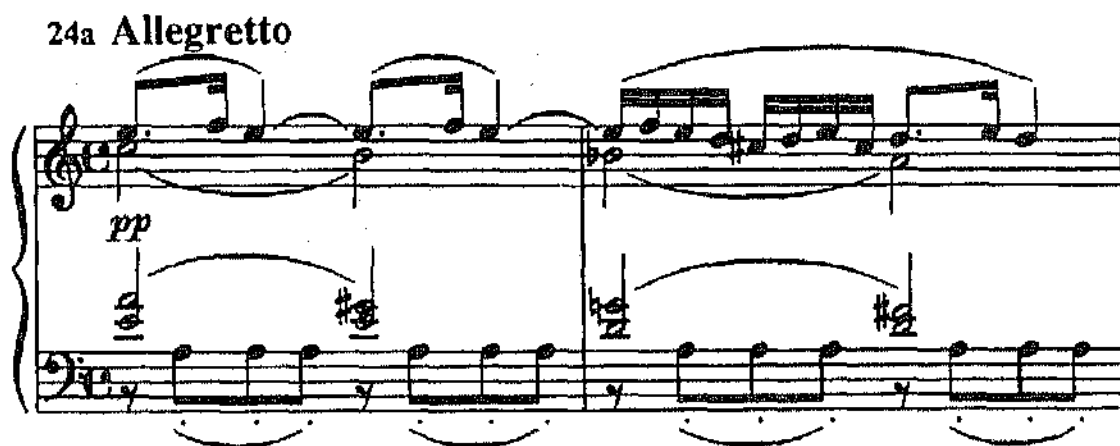
Мир образов в романсах Рахманинова широк. Это и глубокая скорбь романсов-размышлений, и страстный обличительный пафос бунтарских романсов, и устремленность к весеннему обновлению жизни, и обостренное до боли чувство красоты русской природы. В ранних романсах — лирика пылких любовных признаний, позже — настроения тоски, печали, тема трагического одиночества.

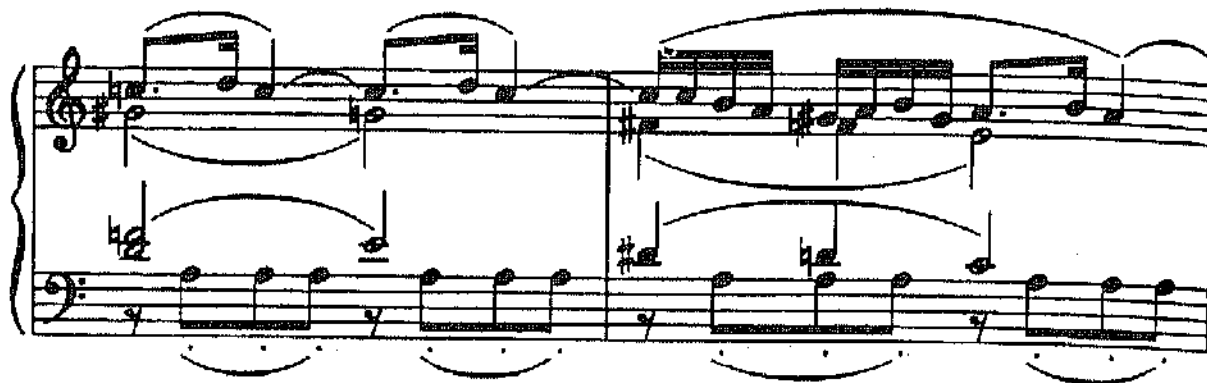
Круг авторов, к творчеству которых обращается Рахманинов, разнообразен. Это поэты первой половины XIX века — Жуковский, Пушкин, Вяземский, Лермонтов; современники — Бальмонт, Бунин, Сологуб, Мережковский. Встречаются и прозаические тексты — в романсах из "Евангелия от Иоанна", "Мы отдохнем" (из пьесы Чехова "Дядя Ваня"), "Письмо К. С. Станиславскому от С. Рахманинова".

Романсы создавались Рахманиновым параллельно с фортепианными произведениями, оказавшими большое влияние на его вокальную музыку. Романс приобретает свойственную фортепианным жанрам концертность, превращается в открытое яркое высказывание. Пианистически сложна и разнообразна фактура фортепианной партии. Ей отводится важная роль в раскрытии образа. Характерны развернутые постлюдии, в которых досказывается то, что не подвластно слову.

Замечательным откровением молодого Рахманинова явился романс **“Не пой, красавица”**. Он написан на слова Пушкина, которые использовали многие русские композиторы, начиная с Глинки. Композитор услышал и передал в музыке всю глубину и сложность чувства, раскрытого в гениальном стихотворении.

Романс начинается с фортепианного вступления. Моноotonно повторяется в басовом голосе звук ля. Он воспроизводит звучание восточного инструмента и в то же время настраивает на печальное воспоминание. На его фоне прихотливо вьется узорчатая мелодия — песня грузинской красавицы, в которой все время повторяется мотив малой секунды. Эта инструментальная “песня” вызывает чувство нежной, щемящей печали. Вокальная мелодия на словах “Не пой, красавица, при мне” начинается с типично русской интонации — хода на VII натуральную ступень минора в сопровождении широких аккордов арпеджиато. Мелодия звучит как голос души, в которой томный восточный напев вызывает жгучую тоску:





6

f ten. *dim.* *p ten.*

Не пой, краса-ви-ца, примне ты пе-сен Гру-зи-и пе-чаль-ной...

“Весенние воды” на стихи Ф. Тютчева — один из самых восторженных романсов Рахманинова. Он звучит как ликующая “песня освободившейся земли”. Активность, устремленность характерна для всех музыкальных компонентов романса. Мелодия, пронизанная звонкими “трубными гласами”, соединяется с бурлящими “лавинами” пассажей в фортепианной партии, которые преобразуются затем в колокольню-аккордовые раскачивания.

25 [Allegro vivace]

f

Е - щё в по- лях бе - ле - ет

p

снег, а *f*

во - ды уж вес - ной шу- *rit.* *f*

мят, *[a tempo]* *f*

Музыка этого романса перекликается с такими фортепианными сочинениями Рахманинова, как Музыкальный момент до мажор, Прелюдия си-бемоль мажор. Она созвучна стихотворению Блока:

Узнаю тебя, жизни!
Принимаю!
И приветствую звоном щита!

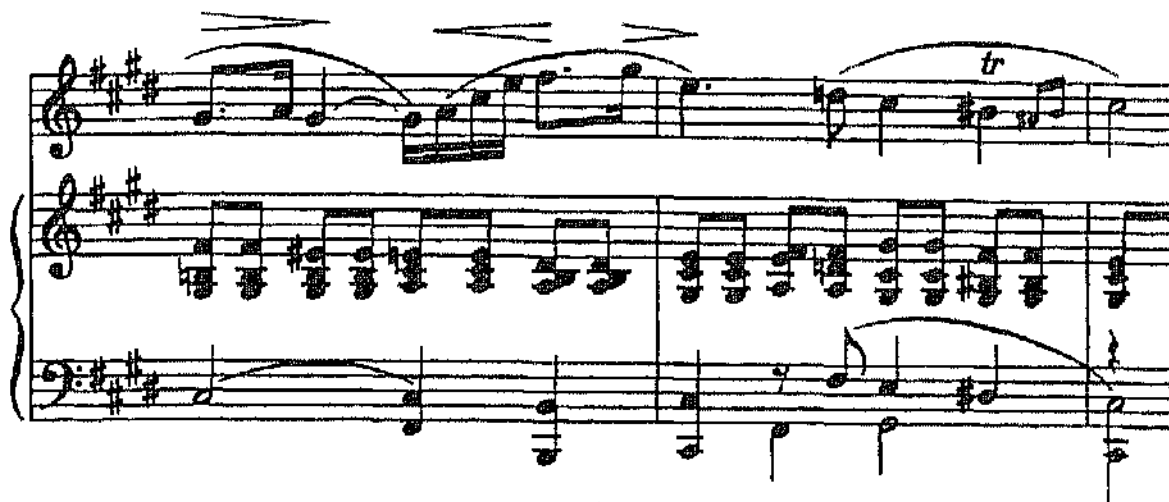
Шедевром вокальной лирики Рахманинова является “Вокализ”. Он стал высшим выражением рахманиновской мелодийности, самым совершенным воплощением творческой идеи композитора: “Мелодия — это музыка, главная основа всей музыки... Мелодическая изобретательность в высшем смысле этого слова — главная жизненная цель композитора”.

“Вокализ” можно считать соединяющим звеном между фортепианной и вокальной музыкой. Отсутствие текста придает музыке ту обобщенность, которая характерна для инструментальных жанров. Звучание же человеческого голоса сообщает музыке особую выразительность и теплоту.

Замечательна мелодия “Вокализа”. Начальный мотив ее напоминает тему одной из самых певучих прелюдий Баха — си-бемоль минор из I тома “Хорошо темперированного клавира”. В то же время такой мотив встречается в русских духовных песнопениях (например, “Свете тихий”) и часто используется Рахманиновым (вспомним начало Третьего концерта; см. пример 15).

26a *Lentamente. Molto cantabile* (Медленно. Очень певуче)





6



Мелодия разворачивается долго, свободно, как бы импровизационно. Она звучит то сдержанно-строго, то печально, то порывисто, страстно. В многоголосной ткани использованы полифонические приемы (имитации, контрапунктирование). Трель в кадансе первого построения напоминает о музыке эпохи барокко. Вместе с тем движение голосов, натуральный минор в начале и конце произведения придают музыке глубоко русский характер.

Вопросы и задания

1. На стихи каких поэтов писал Рахманинов романсы?
2. Сыграйте и спойте фрагменты романса "Не пой, красавица". В какой тональности они написаны? Охарактеризуйте фортепианное вступление и вокальную мелодию.
3. Расскажите о романсе "Весенние воды".
4. Сыграйте и спойте, сольфеджируя, мелодию "Вокализа". Охарактеризуйте музыку произведения. Объясните, что означает авторское указание "Lentamente. Molto cantabile".

Основные произведения

3 оперы ("Алеко", "Скупой рыцарь", "Франческа да Римини")
Кантата "Весна", вокально-симфоническая поэма "Колокола"

Для оркестра: 3 симфонии, фантазия "Утес", "Симфонические танцы"
и другие произведения

Для фортепиано с оркестром: 4 концерта, "Рапсодия на тему Паганини"

Камерные инструментальные сочинения: Элегическое трио "Памяти великого художника" для фортепиано, скрипки и виолончели, соната для виолончели и фортепиано, другие произведения

Для фортепиано: 2 сонаты, 24 прелюдии, 15 этюдов-картин, 6 музыкальных моментов, пьесы-фантазии, 2 сюиты для двух фортепиано, другие сочинения

Для хора а капелла — "Литургия Иоанна Златоуста", "Всенощное бдение"

Для голоса с фортепиано: 83 романса

**Игорь
Федорович
Стравинский**

1882—1971



Игорь Федорович Стравинский — крупнейший композитор XX века. Его творчество — живая история музыки столетия с ее многообразием художественных исканий, стилистических переломов.

Творческий путь Стравинского продолжался более полувека, и все это время композитор находился в центре общественного внимания. В его музыке возникали новые направления, которые создавали ему репутацию дерзкого ниспровергателя традиций. Вокруг его сочинений велись бурные споры, в которых сталкивались нередко диаметрально противоположные мнения: восторги и презрение, безудержные восхваления и полное отрицание.

Сложный, подчас противоречивый творческий облик композитора, его яркое самобытное дарование, широкий общекультурный кругозор, интеллект привлекали к нему многих деятелей культуры разных поколений как в России, так и за рубежом.

Стравинский жил в разных странах: России, Швейцарии, Франции, США. Но при всем многообразии и кажущейся пестроте жизненного пути он всегда оставался преж-

де всего русским композитором, о чем сам сказал в 80-летнем возрасте: “У человека одно место рождения, одна родина — и место рождения является главным фактором его жизни. Россия моя, и я люблю ее”.

Биография

Детство. Игорь Федорович Стравинский родился 17 июня 1882 года в Ораниенбауме, где его родители отдыхали на даче. Семья Стравинских жила в Петербурге, который, по словам композитора, оставался для него “дороже любого другого города” и в нем “было захватывающе интересно”. Особенно увлекали мальчика разнообразные звучания: звоны колоколов, выкрики уличных торговцев, гомон праздничной толпы на ярмарке. Стравинский вспоминал, как забавляли его в детстве “пронзительные звуки флейт и гром барабанов оркестра, сопровождавшего полки конной гвардии, звуки труб”.

Другими детскими впечатлениями были народные песни. Ребенок слышал их в летние месяцы, которые семья проводила в деревне. Все эти звуковые образы впоследствии отразились в музыке и были, по словам композитора, причиной “первых попыток сочинительства”.

Музыкальному развитию Стравинского благоприятствовала домашняя обстановка. Его отец, Федор Игнатьевич, был известным певцом (бас) Мариинского театра. В большой гостиной квартиры Стравинских стояли два прекрасных рояля. Здесь регулярно устраивались музыкальные вечера. На них бывали известные музыканты, писатели, актеры, художники, среди которых “одним из самых дорогих старших друзей” Стравинский называл В. В. Стасова.

11-летним мальчиком Стравинскому посчастливилось увидеть в Мариинском театре Чайковского. Его он боготворил и много лет спустя посвятил его памяти оперу “Мавра” и балет “Поцелуй феи”. Героем своего детства называл Стравинский Глинку, любимого композитора семьи. Позже возник интерес к Мусоргскому. Стравинский считал его “самым правдивым” и утверждал, что в его собственных сочинениях есть влияние оперы “Борис Годунов”. Из западноевропейских композиторов кумиром в детские годы был Ваг-

нер. К шестнадцати годам Стравинский знал уже почти все его оперы. Часто бывал он в Мариинском театре. Здесь встречал своего будущего учителя Римского-Корсакова, познакомился со многими певцами и оркестрантами. В театре он проводил пять-шесть вечеров в неделю, причем с гораздо большим удовольствием, чем в гимназии, которую "ненавидел, как и вообще все учебные заведения".

В доме Стравинских была большая библиотека — около восьми тысяч томов, и будущий композитор рано пристрастился к чтению. Первым событием для него явилась книга Льва Толстого "Детство, отрочество, юность". Кумирами в течение всей жизни оставались Пушкин, Достоевский. С упоением читал он в русском переводе Шекспира, Данте, греческих авторов, а став постарше, полюбил произведения Горького, Ибсена.

С ранних лет Стравинский увлекался языками. Восторг вызывало звучание церковнославянской речи, а любимыми предметами в гимназии были латинский, греческий, французский, немецкий.

Университет. Занятия с Римским-Корсаковым. Первые сочинения. В 1900 году по настоянию отца Стравинский поступил в Петербургский университет на юридический факультет, который закончил в 1905 году. Но профессия юриста не привлекала его, он все больше погружался в мир искусства, посещал "Вечера современной музыки". Подружившись со своим однокурсником Владимиром Римским-Корсаковым, сыном композитора, Стравинский сблизился с семьей Николая Андреевича. В доме Римского-Корсакова Стравинский постоянно бывал на музыкальных средах, нередко выполнял роль переводчика, когда в гости к композитору приезжали зарубежные музыканты. Он с удовольствием участвовал в четырехручном музицировании. Большим успехом пользовались на этих вечерах комические песни и басни Стравинского, одна из которых называлась "Кондуктор и Тарантул".

Римский-Корсаков оценил дарование Стравинского, и по его совету тот стал брать уроки и у самого Римского-Корсакова, и у его учеников. Эти занятия послужили толчком к быстрому музыкальному взрослению. Появляются первые

сочинения: вокально-симфоническая сюита “Фавн и пастушка”, симфония ми-бемоль мажор, “Фантастическое скерцо” и “Фейерверк” для оркестра. Все эти сочинения отмечены влиянием Римского-Корсакова и музыки французских композиторов-импрессионистов — Дебюсси, Равеля, которыми Стравинский в это время увлекался.

Стравинский и Дягилев. Русский балет. Однажды на первом исполнении “Фейерверка” присутствовал Дягилев. Тогда он искал композитора, который мог бы написать одноактный балет на сюжет сказки о Жар-птице. Поначалу Дягилев заказал музыку Лядову, но тот отказался, и тогда было решено поручить эту работу Стравинскому. Именно в нем Дягилев распознал могучую самобытность, которая могла преобразить балет, избавить его от штампов.

Премьера балета состоялась в 1910 году в парижском театре “Гранд-опера” в постановке балетмейстера М. Фокина и декорациях художника А. Головина. Успех был сенсационный. “Переливающийся блеск драгоценных камней”, “свечение звуковых волн”, “чудо восхитительного равновесия между движениями, звуками и формами” — в таких восторженных выражениях писали о балете критики.

Балет “Жар-птица” положил начало активному сотрудничеству Дягилева со Стравинским. Через год в парижском театре “Шатле” с еще большим триумфом проходит премьера второго балета “Петрушка” в хореографии Фокина. А через два года в “Театре Елисейских полей” в Париже впервые показан балет “Весна священная” в постановке В. Нижинского и декорациях художника Н. Рериха. Авторы, по словам Рериха, хотели в нем “дать картины радости Земли и торжества Неба в славянском понимании... Из деревни приводят Старейшего-мудрейшего, чтобы он дал расцветшей земле священный поцелуй... Девушки ведут на священном холме среди заклятых камней тайные игры и избирают жертву, которую величают... Старейшины передают жертву богу солнца Яриле”.

Создавая балет, Стравинский погрузился в глубины фольклорной архаики и столь радикально обновил музыкальный язык, что на современников балет произвел впечатление разорвавшейся бомбы. Премьера прошла с огромным



Слева направо: дирижер Э. Ансерме, С. П. Дягилев,
И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев (Лондон, 1921 год)

скандалом, люди смеялись, кричали, свистели, дрались прямо в зрительном зале. Но уже через год после провала Париж объявил “Весну священную” “гигантским маяком XX века”. Дикая, неистовая сила, варварская, первозданная мощь музыки, завораживающая стихия ритма покорили и публику, и музыкантов.

Балеты Стравинского открывают первый — “русский” — период его творчества. Он назван так не по месту пребывания композитора: с 1910 года Стравинский чаще живет в Париже и все реже бывает в России, а с 1914 года навсегда покидает родину (годы первой мировой войны он провел в Швейцарии). Русским этот период назван потому, что в эти годы Стравинский постоянно обращается к русским сюжетам, русскому фольклору, работая одновременно над несколькими, разными по характеру, стилю, жанрам произведениями.

После “Весны священной” были написаны близкие ей по характеру хореографические сцены с пением и музыкой “Свадебка”. Традиции русского скоморошьего театра возрождает “Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана”, названная композитором “Веселое представление с пением и музыкой на тексты русских сказок”. Вслед за ней появляются “История солдата” (“Сказка о беглом солдате и черте, читаемая, играемая и танцуемая”), вокальные сочинения “Кошачьи колыбельные песни”, “Прибаутки”, “Три истории для детей” на русские народные тексты.

В те же годы создавались произведения и другого стиля. Была завершена изысканно-утонченная опера “Соловей” по сказке Х. К. Андерсена, возникает интерес к джазу. Друг Стравинского, швейцарский дирижер Эрнест Ансерме привез композитору целую связку нот регтаймов (регтайм — один из жанров джазовой музыки). Просмотрев их, Стравинский написал “Регтайм” для 11-ти инструментов. В дальнейшем в джазовом стиле он сочинял в основном лишь на заказ, но сам говорил, что следы блюза и буги-вуги можно обнаружить даже в самых серьезных его произведениях.

Стравинский во Франции. По окончании первой мировой войны Стравинский в 1920 году поселился во Франции, где позднее принял французское подданство. Здесь он вскоре стал общепризнанным главой современного музыкального искусства, Мэтром, как его называли многочисленные друзья и единомышленники. Началась интенсивная дирижерская деятельность, состоялся дебют Стравинского-пианиста. Живя попеременно то в Париже, то в Ницце, Стравинский непрерывно разъезжал с концертами по городам

Европы, а затем начались его концертные выступления в США.

В творчестве начало парижского периода совпало у композитора с крутым поворотом к неоклассицизму. Неоклассицизм — направление, для которого характерно обращение к жанрам и стилю эпохи Возрождения (XV—XVI века), барокко (XVII — начало XVIII века), раннего классицизма и соединение их с современным музыкальным языком, как бы “пересочинение” старинной музыки на свой лад. Начинается этот период у Стравинского балетом “Пульчинелла” на музыку итальянского композитора первой трети XVIII века Джованни Перголези. Идея использовать ее в качестве исходного музыкального материала принадлежала Дягилеву и поначалу показалась композитору абсурдной. Но затем Стравинский увлекся этой работой. Результат оказался для Дягилева неожиданным. Диссонантный “наряд”, в который облек Стравинский музыку Перголези, шокировал импресарио так, что, по словам композитора, тот “некоторое время ходил с видом Оскорбленного Восемнадцатого Столетия”. Недоумевал не только Дягилев. Не принимали этот новый стиль и многие весьма радикально настроенные современники. Однако вскоре у Стравинского появились единомышленники и продолжатели во Франции, Германии, Италии. Сам композитор в течение последующих десятилетий пишет целый ряд неоклассических произведений в разных жанрах: балеты “Аполлон Мусaget”, “Игра в карты”, “Орфей”, оперу-ораторию “Царь Эдип”, мелодраму “Персефона”, оперу “Похождения повесы”, а также концерт для скрипки с оркестром, камерные сочинения. Стравинский моделирует в них стиль музыки Люлли, Баха, Корелли, Вивальди, Рамо, Глюка, Моцарта, Вебера, использует камерные инструментальные составы с преобладанием духовых инструментов. Староклассические нормы, по мнению Стравинского, вносили в искусство “фактор порядка и дисциплины”. Установить в творчестве “господство порядка над хаосом” всегда было характерно для композитора, который сочинял музыку не по наитию, а “ежедневно, регулярно, наподобие человека со служебным временем”.

В этот период творчества Стравинский обратился также к церковным жанрам. Как он утверждал, чтение Евангелия и другой духовной литературы привело его “ко вновь обретенной религиозности”. Стравинский пишет молитвы для хора а капелла “Отче наш”, “Верую”, “Богородице, Дево, радуйся”. По заказу дирижера С. Кусевицкого сочиняет одно из лучших произведений парижского периода — “Симфонию псалмов” к 50-летию юбилею Бостонского оркестра, возглавлявшегося Кусевицким. Композитор был очень увлечен работой над “Симфонией псалмов” и говорил, что писал ее “в состоянии религиозного и музыкального восторга”.

Стравинский в Америке. В 1939 году Стравинский переехал в США, где затем принял американское подданство. Он поселился на побережье Тихого океана, в Голливуде. Неподалеку от него жили и другие выдающиеся европейские эмигранты: композитор Арнольд Шёнберг, писатели Томас Манн, Лион Фейхтвангер. В Америке Стравинский сотрудничает с известным балетмейстером Джорджем Баланчиным, выполняет заказы на джазовую музыку — пишет “Танго” для фортепиано, “Цирковую польку” для балета слонов (для духового оркестра), “Русское скерцо” для симфоджазового оркестра Поля Уайтмена, “Черный концерт” (“Эбеновый концерт”), посвященный знаменитому джазовому музыканту, кларнетисту Вуди Херману.

Стравинский всегда предпочитал оставаться бесстрастным наблюдателем событий и творить искусство, находящееся вне политики и даже вне современности. Поэтому все чаще он обращается к библейским, культовым сюжетам, погружается в музыку добаховской эпохи. Примерами могут служить “Месса для хора и духовых”, “Священное песнопение в честь святого Марка”, кантата “Трени” — Плач пророка Иеремии.

В 1947 году композитор познакомился с дирижером Робертом Крафтом, который стал в дальнейшем его постоянным музыкальным помощником, исполнителем его музыки, автором либретто некоторых произведений. Он также записал воспоминания Стравинского, которые были изданы

под названием “Диалоги”. В 1950-е годы не без влияния Крафта Стравинский обратился к технике додекафонного письма¹. Наиболее удачное произведение, написанное с применением этой техники, — балет “Агон” (что по-гречески означает “состязание”). Это абстрактный балет для восьми балерин и четырех танцовщиков. Он не имеет ни сюжета, ни декораций.

Путешествие в Россию. В 1962 году, после 48-летнего отсутствия на родине, Стравинский посетил нашу страну. В Москве и Ленинграде с большим успехом прошли концерты из его произведений, были показаны балеты “Жар-птица”, “Петрушка”, “Весна священная”, “Орфей”. Стравинский посетил места, где проходила его молодость, встречался с деятелями культуры. За много лет до этого события Дебюсси так напутствовал Стравинского: “Будьте со всей мощью Вашего гения великим русским художником. Так чудесно быть одним из сынов своей родины”. И хотя стиль музыки Стравинского с годами становился все более конструктивно нейтральным, связь с национальными истоками не прерывалась.

В поздний период творчества композитор неоднократно возвращался к своим русским сочинениям, делал их переложения, обработки. Так появились новые редакции сюит из балетов “Жар-птица”, “Петрушка”, “Великой священной пляски” из балета “Весна священная”, обработки песен. Одним из последних сочинений стал канон на тему русской песни “Не сосна у ворот раскачалась”, использованную в балете “Жар-птица”.

Так, завершая жизненный и творческий путь, композитор вернулся к истокам, к музыке, олицетворявшей далекое русское прошлое, тоска по которому всегда присутствовала где-то в глубинах его сердца. В последние дни жизни под подушкой тяжело больного композитора лежал томик стихов Пушкина.

Стравинский умер 6 апреля 1971 года в Нью-Йорке, похоронен в Венеции.

¹ О технике додекафонии см. с. 205.

Вопросы и задания

1. Где прошли детские и молодые годы Стравинского? О каких детских впечатлениях он вспоминал впоследствии? Чем он увлекался?
2. В каких странах жил Стравинский?
3. Какие сочинения композитора относятся к “русскому” периоду творчества? Кратко охарактеризуйте их.
4. Что такое неоклассицизм? Приведите примеры неоклассических произведений Стравинского.
5. Какие произведения композитор написал во Франции?
6. Где жил Стравинский с 1939 года?
7. Выпишите из биографии все встречающиеся в тексте имена и прокомментируйте их.

“Петрушка”

Балет “Петрушка” — одно из самых известных произведений Стравинского. Его замысел возник из Концертштюка для фортепиано с оркестром. Сочиняя его, композитор, по его словам, представлял себе игрушечного плясуна, который “своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр... Получается угнетающая схватка, которая, дойдя до высшей степени возбуждения, заканчивается скорбным и жалобным изнеможением бедного плясуна”. Когда Стравинский сыграл это произведение Дягилеву, тот с энтузиазмом воскликнул: “Да ведь это же балет! Ведь это Петрушка!”. Так возникла идея балетного спектакля. Его сценарий написал художник Александр Бенуа. Он же стал автором декораций и костюмов. Партию главного героя на премьере гениально исполнил Вацлав Нижинский. “Я никогда потом не видел такого Петрушку”, — говорил впоследствии балетмейстер-постановщик Михаил Фокин.

Действие балета происходит в 30-е годы XIX века на Адмиралтейской площади в Петербурге во время масленичного гулянья, будто списанного с натуры, — настолько ярко, красочно, достоверно изображены народные сцены. Это не удивительно, ведь в балете отразились любимейшие детские впечатления авторов. В детстве Сашу Бенуа и Игоря Стравинского водили на масленой неделе на простонародные увеселения, как говорил впоследствии Бенуа, “учиться России”.



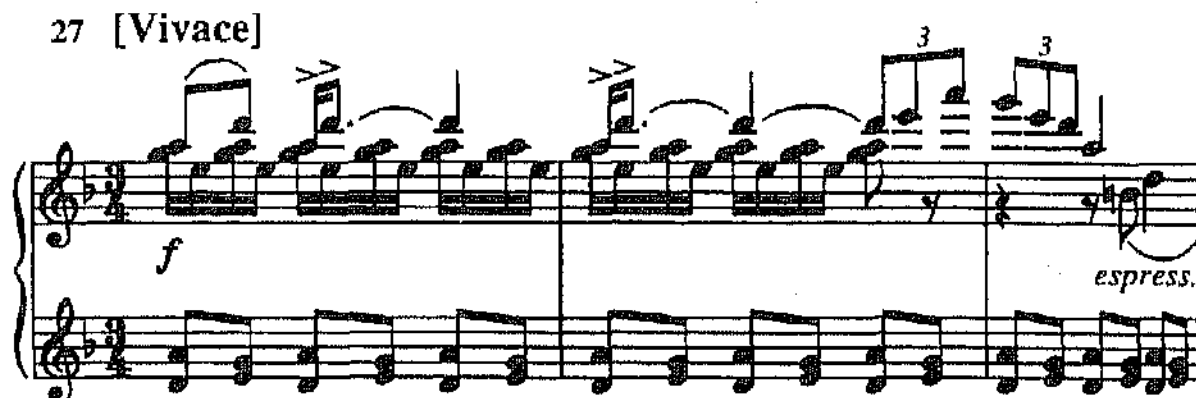
И. Ф. Стравинский с исполнителем
роли Петрушки В. Нижинским

Народные сцены в балете напоминают картины художников из объединения “Мир искусства” — Филиппа Малявина (“Красный вихрь”, “Бабы”), Бориса Кустодиева (“Ярмарка”, “Балаганы”). В них нашла отражение и русская музыкальная традиция: их прообразом стали массовые народные сцены в операх “Вражья сила” Серова, “Садко” и “Сказание о невидимом граде Китеже” Римского-Корсакова.

В центре событий находится любовная драма кукол — Петрушки, Арапа и Балерины, изображенная в духе старинного театра масок. Увлечение кукольностью было характерно в начале XX века для художников “Мира искусства”. Куклу воспринимали как актера более совершенного, идеального, чем живой человек-актер. Александр Бенуа даже хотел открыть свой кукольный театр.

В балете четыре небольшие картины, идущие без перерыва. Их соединяет барабанный бой. В двух средних картинах показана жизнь кукол, крайние картины — массовые сцены праздничного гулянья. В них широко использованы русские мелодии от архаичных простейших мотивов до уличных песен.

Интересно звучит начало **первой картины**: по горизонтали и вертикали переплетаются “гармошечные” кварто-терцовые попевки у флейт, кларнетов, валторн, виолончелей, арфы, образуя шумящий звуковой комплекс. Он то звучит как тема, то образует фон для других тем.



На сцене — толпа, гомонящая, пестрая, хмельная, а в ней то и дело мелькают колоритные персонажи. Вот прошли гуляки, Балаганный Дед, стремясь перекричать толпу, зазывает зрителей. Заиграла старая, простуженная шарманка с западающим клапаном песню “Под вечер осенью ненастной” (два кларнета). Ее перебивает незатейливая песенка “Деревянная нога” в сопровождении позвякивающего треугольника, под которую пляшет в валенках уличная танцовщица². На другом конце сцены музыкальный ящик заиг-

² Мелодию этой песни Стравинский записал от шарманщика в предместье Ниццы. Позднее, по решению суда, ему пришлось выплачивать гонорар ее автору — некоему Спенсеру.

рал песню “Чудный месяц плывет над рекою” (колокольчики), а шарманка продолжает занудливо гудеть свою мелодию. Эти контрапункты создают реальное впечатление уличной пестроты и разноголосицы, все более усиливающейся к концу сцены.

Появляется Фокусник, и шум сразу прекращается. В низком регистре у фаготов и контрафагота глухо звучит таинственная, построенная на хроматических мотивах тема Фокусника, а в высоком регистре призрачно мерцают челе-ста, арфа, скрипки с сурдиной:

28 Lento

The musical score consists of three systems of piano staves. The first system (measures 28-29) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 30-31) includes markings for *m. d. 3* and *m. d.*, indicating melodic development. The piece ends in measure 31 with a pianissimo (*pp*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, slurs, and triplets.

Играя на флейте простейшую мелодию, построенную на звуках доминантсептаккорда, Фокусник подходит то к одной группе зрителей, то к другой, будто завораживая их, а затем распахивает занавес своего театра. Толпа видит трех кукол — Петрушку, Арапа и Балерину. Фокусник прикасается к ним своей флейтой, и куклы пляшут Русскую. Их танец — это колкая, механически ритмичная музыка с преобладанием тембра фортепиано. В ней можно узнать тему русской песни “Ай, во поле липенька”.

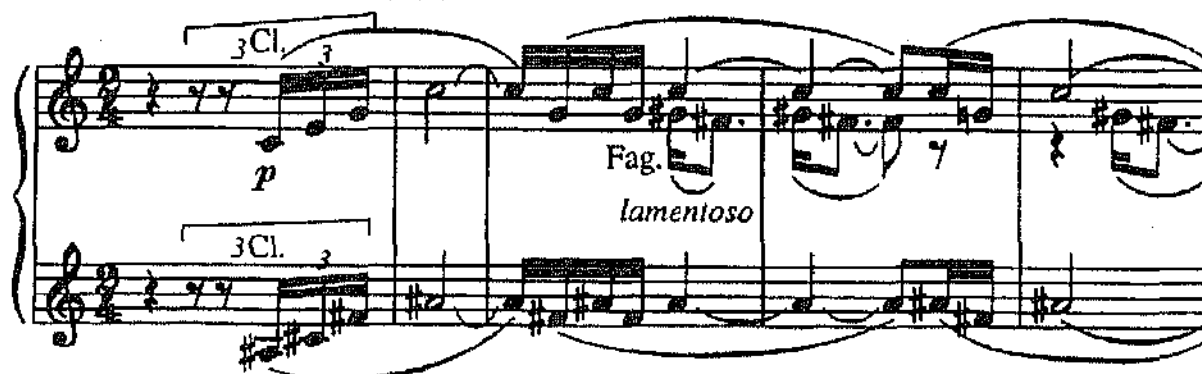
29 Allegro giusto (Быстро, с огнём)



Во второй картине действие происходит в комнатке Петрушки. Резко открывается дверь, и чья-то нога грубо вталкивает Петрушку. Он падает ничком, вздрагивает от рыданий, затем вскакивает, мечется по комнате, стучит в дверь. Все его движения выражают отчаяние и протест.

Музыка Петрушки носит импровизационный характер, развитие построено на частой смене мотивов, темпов, тембров, фактуры, передавая мгновенные переходы от одного настроения к другому. У Петрушки есть лейтмотив. Два кларнета одновременно играют до-мажорное трезвучие и фа-диез-мажорный секстаккорд:

30 Molto meno mosso



В этой сцене Стравинский часто использует фортепиано, вводит фортепианные каденции.

Петрушка мечтает о Балерине. Три небольших лирических танца — Адажиетто, Андантино, Аллегро — это его любовные грезы. Первые два танца звучат в высоком регистре у фортепиано хрупко, изломанно, нежно.

На пороге комнатки появляется Балерина. Петрушка счастлив, но Балерина равнодушна к нему, она уходит, и снова в отчаянии мечется игрушечный человечек. В ярости грозит он кулачком портрету Фокусника на стене.

Грустная ирония характеристики Петрушки напоминает о героях фильмов Чарли Чаплина, таких же некрасивых, неловких, одиноких, но обладающих бесконечно добрым, любящим сердцем. По словам А. Бенуа, "Петрушка — олицетворение всего, что есть в человеке одухотворенного и страдающего, иначе говоря, начала поэтического".

Совершенно иными — внешне красивыми, нарядными, но глупыми, примитивными — изображает в третьей картине Стравинский Арапа и Балерину. Действие происходит в комнате Арапа. Он лежит на тахте на фоне ярких восточных ковров и сосредоточенно изучает большой кокосовый орех. Арап перебрасывает его с ног на руки, трясет, прислушивается к тому, что там у ореха внутри, пытается расколоть его саблей, но тщетно. Тогда Арап опускается на колени и начинает почтительно кланяться ореху, как божеству. Танец Арапа с орехом представляет собой карикатуру на музыку восточного характера. Он корявый и неуклюжий. Бас-кларнет и кларнет играют в унисон на расстоянии двух октав на фоне "ковыляющего" аккомпанемента.

Еще более карикатурный облик приобретает музыка с появлением Балерины. Она танцует в сопровождении военного барабана и корнет-а-пистона, тема которого напоминает ученический этюд.

Арап во время танца Балерины обеспокоен тем, что она может увидеть орех, и старается запрянуть его поглубже под подушку. Затем начинается традиционный для классического балета любовный дуэт. Но с какой беспощадной иронией и сарказмом изображает Стравинский эту "лирическую" сцену! Два банальнейших вальса в ми-бемоль мажоре и си

мажоре чередуются, образуя трехчастную форму. В первом вальсе непрерывно “икает” на первую восьмую аккомпанирующий фагот, сопровождая примитивную мелодию флейты и корнет-а-пистона.

31 *Lento cantabile*

The musical score for the first waltz, measures 31-34, is presented in three systems. The first system shows the bass clef with a piano accompaniment of eighth notes and a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The second system introduces the Flute (Fl.) and Piston (Pist.) parts, with the instruction 'sentimentalmente' for the piston. The third system continues the instrumental parts with various melodic and harmonic developments.

Второй вальс — это пародия на чувствительные бытовые вальсы начала XX столетия. В басу к нему присоединяется тема Арапа, но она никак не может попасть в такт и все время звучит на 2/4, поперек трехдольного такта. Арап явно не умеет танцевать вальс!

Внезапно в дверь просовывается голова Петрушки. Он растерян, он никак не может поверить, что Балерина любит не его, а глупого, злого Арапа. Возникает ссора. Арап в ярости хватается саблю и преследует убегающего Петрушку. В

музыке на темах Арапа и Петрушки звучит небольшая “батальная симфония”.

В четвертой картине действие снова происходит на площади. Продолжается народное гулянье, но уже под вечер. Стравинский писал об этой картине: “Последний акт складывается интересно: непрерывные быстрые темпы, мажоры, отдает какой-то русской снедью, щами что ли, потом, сапогами, гармошкой. Угар! Азарт!”. В гомонящей толпе появляются различные персонажи: танцуют кормилицы, кучера, конюхи, мужик показывает ученого медведя, захмелевший ухаре́-купец в окружении цыганок разбрасывает в толпу деньги, веселятся ряженые.

Танцы образуют большую сюиту, в которой композитор эффектно использует темы популярных песен: “Вдоль по Питерской”, “Ах вы, сени”, “По улице-мостовой”. Они как бы выплывают из непрерывно звучащего ритмофона, то пронзительно-звонкого, как в танце кормилиц, то тяжеловесного, как в танце кучеров и конюхов. От танца к танцу накапливается все бо́льшая сила, мощь, удаль, достигая кульминации в танце ряженых. Все закружилось в бешеном угарном плясе. И вдруг пронзительная фанфара останавливает танец: Арап гонится за Петрушкой по площади, настигает его и убивает. Смерть Петрушки — всего лишь несколько тактов музыки, но в них заключена целая драма жизни и смерти. Падает бубен (в партитуре Стравинский написал: “Держать бубен совсем низко и уронить его”), на фоне очень высокого тремоло струнных жалобно вздыхают флейты. Как отзвук, возникает лейтмотив Петрушки, тихо и нежно флейта-пикколо вспоминает тему любовного танца. Она обрывается, недопетая...

Слышны “деловитые” шаги фагота. Фокусник поднимает Петрушку, показывая притихшей толпе, что это всего лишь кукла, а все происшедшее — часть театрального спектакля. Толпа медленно расходится. Все тише звучат гармошечные переборы. Гаснут фонари. Фокусник волочит за собой тряпичную куклу. Внезапно его охватывает страх: над ширмой появляется Петрушка, угрожая ему. Пронзительно звучащий у трубы-пикколо лейтмотив Петрушки и отголоски музыки гулянья завершают балет.

Музыка балета отличается исключительным богатством, неистощимой изобретательностью, мастерством. Бесконечно разнообразны ладогармонические средства, великолепен блестящий, красочный оркестр. Весь музыкальный материал — народно-жанровый, лирический, фантастический, пародийно-восточный, карикатурно-бытовой — облекается в стройную четырехчастную симфоническую композицию — своего рода симфонический цикл. Не случайно музыка балета “Петрушка” часто включается в репертуар симфонических оркестров как концертное произведение.

Вопросы и задания

1. Кто был автором сценария, костюмов и декораций балета “Петрушка”?
2. В каком году и где состоялась премьера этого балета?
3. Назовите имя первого исполнителя роли Петрушки.
4. Как построен балет и каково его содержание?
5. Мелодии каких народных песен использовал Стравинский в первой и четвертой картинах балета?

Основные произведения

4 оперы (“Соловей”, “Мавра”, “Царь Эдип”, “Похождения повесы”)

14 балетов и хореографических сцен (“Жар-птица”, “Петрушка”, “Весна священная”, “Байка”, “Свадебка”, “Пульчинелла”, “Поцелуй Феи”, “Орфей”, “Агон” и другие)

Вокально-симфонические произведения: Симфония псалмов, кантата “Звздоликий” и другие

Для оркестра: 3 симфонии, “Фейерверк”, “Фантастическое скерцо” и другие

Концерт для скрипки с оркестром

Концерт для фортепиано и духовых инструментов

“Черный концерт” для кларнета и джазового ансамбля

Для фортепиано: 2 сонаты, 4 этюда, другие пьесы

Для голоса и фортепиано — романсы, песни

Отечественная музыка в 1920 — 1950-е годы

Октябрьская революция 1917 года внесла коренные изменения в судьбу России. Привычный, устоявшийся мир рухнул. Начались интенсивные радикальные реформы во всех сферах — политической, социальной, экономической, культурной. Как жизнь, так и искусство в то время были полны противоречий. С одной стороны, революция считала себя призванной направлять помыслы людей на преобразование жизни, на воспитание высоких душевных качеств человека, ставила своей задачей сделать ценности мировой и отечественной культуры достоянием широких народных масс. С другой же — разрушались храмы, памятники, уничтожались богатейшие усадебные библиотеки, художественные коллекции, на долгое время от людей были отлучены церковная музыка, творчество ряда выдающихся писателей, композиторов. Многие видные деятели искусства, науки, философы, богословы были либо сосланы, либо расстреляны, либо эмигрировали. Поредели ряды русских музыкантов. За рубеж уехали Рахманинов, Зилоти, Шаляпин, Метнер, Гречанинов, несколько позже — Глазунов. С начала первой мировой войны за границей оказался Стравинский. Более пятнадцати лет провел в отрыве от родины Прокофьев.

Все это, наряду с тяжелейшим военным и экономическим положением государства, могло привести к упадку, кризису искусства. Однако этого не произошло. Несмотря на все трудности, музыкальная жизнь продолжала развиваться.

ся. В ноябре 1917 года был создан Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос) во главе с видным государственным деятелем, высокообразованным человеком А. В. Луначарским.

В первом декрете о музыке, подписанным В. И. Лениным 12 июля 1918 года, был сформулирован тезис о “государственном музыкальном строительстве”. Появились декреты о национализации музыкальных учебных заведений, театров, об охране памятников культуры.

Первоочередным делом государственной важности была признана миссия воспитания и образования. По типу существовавших ранее “народных консерваторий” открываются новые учебные заведения в Харькове, Севастополе, Витебске, Минске, Гомеле, Ташкенте, Алма-Ате (до 1921 года — Верном), Бухаре, Самарканде, Фергане.

Характерной чертой отечественной музыкальной культуры стала ее массовость. Перед многотысячными аудиториями выступали духовые оркестры с маршами, хоры с революционными песнями, симфонические оркестры с музыкой Бетховена, Вагнера, Скрябина. Тогда же устраивались массовые театрализованные действия. В них принимали участие тысячи людей — рабочие, солдаты, матросы. Сюжеты этих действий имели революционную тематику, например “Взятие Зимнего”. Они сопровождались музыкой, пением революционных песен. Популярной была политическая сатира эстрадных концертов под названием “Синяя блуза”. Массовый характер таких представлений нашел отражение во Второй и Третьей симфониях Шостаковича, в кинофильме режиссера Сергея Эйзенштейна “Броненосец Потемкин”. Много лет спустя это влияние определит стиль и характер “Патетической оратории” Свиридова, созданной на стихи Маяковского.

Музыка в 1920 — 1930-е годы звучала повсюду: на концертах-митингах, на собраниях, съездах, демонстрациях. Она чередовалась с декламацией, громким чтением газет, массовым скандированием лозунгов, дополнялась мощными звукошумовыми средствами. Необычайно популярной стала “шумовая музыка”. Бутылки, кастрюли, тазы, гвозди, производственные инструменты, “мандолины” из консервных ба-

нок, всевозможные свистки и другие предметы соединялись в общий ансамбль с музыкальными инструментами¹. Эти “оркестры”, а также паровозные, автомобильные, заводские гудки, вой сирен и другие шумы большого города воспринимались как звуковая “симфония” нового индустриально-технического времени. Вообще преклонение перед техникой получило в тот период очень широкое распространение и отразилось в отечественной и зарубежной музыке в направлении под названием “у р б а н и з м”. Таковы сочинения: “Пасифик 231” для оркестра французского композитора А. Онегера, изображавший бег мощного паровоза, “Каталог сельскохозяйственных машин” французского композитора Д. Мийо, симфоническая пьеса “Завод. Музыка машин” советского композитора А. Мосолова. Индустриально-производственная тема определила содержание и стиль музыки балетов “Стальной скок” Прокофьева, “Болт” Шостаковича.

Невиданный прежде размах приобретает музыкальная самодеятельность. В армии, на заводах и фабриках создаются музыкальные и театральные кружки, студии, открываются клубы. Из самодеятельности вышло немало известных впоследствии музыкантов, например выдающиеся певцы И. Козловский, С. Лемешев, И. Петров, А. Пирогов. Самодеятельными были вначале и такие коллективы, как Ансамбль песни и пляски Красной (ныне Российской) Армии А. В. Александрова, Русский народный хор М. Е. Пятницкого. Возникает много новых музыкальных коллективов — симфонические оркестры и оркестры народных инструментов, хоры, ансамбли.

Музыкальное творчество в первые годы после революции представляло собой сложное и нередко причудливое переплетение самых различных течений, направлений. Велись споры о “высоком” искусстве и музыке быта, о путях к массовому слушателю, о способах отражения новой действительности, о революционности, о новаторстве и об отношении к классическому наследию.

На защиту старого и поддержку нового была направлена деятельность Анатолия Васильевича Луначарского.

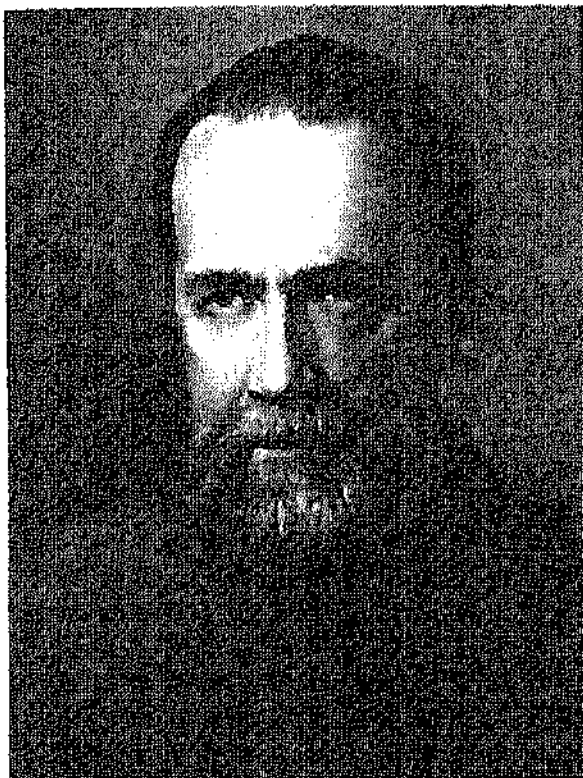
¹ Эпизод с участием подобного шумового оркестра имеется в кинофильме 30-х годов “Волга-Волга”.

“Все более или менее добропорядочное в старом искусстве — сохранять, — писал он. — К новым явлениям относиться с разбором... Давать им возможность завоевывать все более видное место реальными художественными заслугами”. Луначарский участвовал в организации филармонии, содействовал созданию симфонических и камерных коллективов, Государственной коллекции музыкальных инструментов, способствовал развитию международных музыкальных связей. На гастроли в нашу страну приезжали крупнейшие зарубежные музыканты — композиторы Бела Барток, Альбан Берг, Альфредо Казелла, Дариус Мийо, Артур Онеггер, Пауль Хиндемит, дирижеры Бруно Вальтер, Отто Клемперер, Оскар Фрид, пианисты Артур Шнабель, Эгон Петри, гитарист Андрес Сеговия и другие.

Луначарский вел активную музыкально-публицистическую деятельность, участвовал в различных дискуссиях. Он часто выступал в концертах с разъяснениями, поскольку массовая аудитория не была подготовлена к восприятию серьезной музыки. Вообще форма концертов-лекций получила в 1920-е годы большое распространение. Так, в Ленинградской филармонии яркие и захватывающие речи о музыке произносил И. И. Соллертинский, человек редкой эрудиции, знавший 25 языков и 100 диалектов, державший в памяти сотни книг и музыкальных партитур.

Пропаганде музыкального искусства активно содействовали радиопередачи. Первый у нас в стране концерт по радио состоялся 17 сентября 1922 года. Это было событие огромной важности. Началась новая эпоха в музыкальной культуре — эпоха распространения музыки с помощью технических средств: от радио к телевидению, аудио- и видеозаписи, грампластинкам и лазерным дискам.

В 1930-е годы были созданы творческие союзы, в том числе Союз композиторов и Союз писателей. На Первом съезде советских писателей в 1934 году была сформулирована концепция социалистического реализма, и с его позиций стали оцениваться достоинства художественных произведений во всех видах искусства. Предписывалось воплощать в доступной форме идеализированный образ советской действительности. Музыкальные произведения должны были быть оптимистическими, простыми по музыкаль-



Н. Я. Мясковский



В. Я. Шебалин

ному языку, иметь в своей основе песенные, легко запоминающиеся темы, и не иначе. Такие ограничительные требования к искусству осложняли развитие отечественной музыки, но изменить ход этого развития оказалось невозможным. Несмотря на все трудности и противоречия, ее достижения были очень значительны. 1930 — 1940-е годы стали временем создания многих классических произведений. Среди них симфонии Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, балеты Прокофьева “Ромео и Джульетта” и “Золушка”, его опера “Война и мир”, концерты и балеты Хачатуряна, квартеты Шостаковича и Шебалина, романсы Шапорина.

В эти же годы формируется советская исполнительская школа. Она была представлена такими именами, как Л. Оборин, Э. Гилельс, Я. Зак, Я. Флиер, Р. Тамаркина, С. Рихтер (пианисты); Д. Ойстрах, Б. Гольдштейн, Г. Барина (скрипачи); С. Кнушевицкий, Д. Шафран (виолончелисты); К. Иванов, Е. Мравинский (дирижеры). Появляются новые музыкальные коллективы: Государственный симфонический оркестр, Государственный оркестр народных инструментов, Государственный духовой оркестр, Государственный джаз-ор-

кестр и другие. Их исполнительское искусство стимулировало развитие всех жанров музыкального творчества.

С первых же послереволюционных лет отечественная культура развивалась как культура многонациональная. Поначалу в силу объективных социально-исторических причин уровень развития профессиональной музыки в различных регионах страны был неодинаковым. На Украине, в Армении, Грузии, Азербайджане еще до революции сложились национальные композиторские школы, тогда как в Средней Азии, Казахстане, у некоторых народов Поволжья и Севера существовали только фольклор и устное профессиональное творчество. На этой основе после революции постепенно стала формироваться профессиональная музыка письменной традиции. Большую помощь в этом процессе оказывали русские композиторы.

Важное значение в становлении музыкальной культуры союзных республик имела творческая деятельность национальных композиторов старшего поколения. Многие из них получили образование в консерваториях Петербурга и Москвы. Это Узеир Гаджибеков, Муслим Магомаев (Азербайджан), Александр Спендиаров, Армен Тигранян (Армения), Захарий Палиашвили, Мелитон Баламчивадзе (Грузия), Николай Леонтович, Лев Ревуцкий, Борис Лятошинский (Украина), Николай Аладов, Евгений Тикоцкий (Белоруссия), Язеп Витол, Алфредс Калниньш (Латвия), Эуген Капп, Хейно Эллер (Эстония). Эти композиторы стремились к органичному слиянию национального фольклора с традициями европейской музыки. Работая в этом направлении, они опирались на опыт Глинки, композиторов "Могучей кучки", Чайковского, Лядова, Глазунова.

Выдающимся представителем национальной композиторской школы явился армянский композитор Арам Ильич Хачатурян (1903 — 1978). Его творчество, глубоко самобытное, вышло далеко за пределы страны, стало неотъемлемой частью мировой музыкальной культуры. Темпераментная, жизнерадостная, привлекающая свежестью и оригинальностью мелодики, гармонии, яркостью оркестровых красок музыка Хачатуряна пронизана ритмами и интонациями армянских народных песен и танцев.



Л. Коган исполняет скрипичный концерт А. Хачатуряна.
За дирижерским пультом — автор, композитор
А. И. Хачатурян

Вырабатывая свой национально характерный стиль, композитор творчески усвоил богатейший опыт русской и европейской музыкальной классики и создал на этой основе ряд выдающихся произведений.

Творчество Хачатуряна разнообразно по жанрам и содержанию. Он писал балеты, симфонические произведения, концерты для различных инструментов, сонаты, а также песни, романсы, хоры, музыку для театра и кино. Среди лучших его произведений — балеты “Гаянэ” и “Спартак”, Вторая симфония, фортепианный и скрипичный концерты, музыка к драме Лермонтова “Маскарад”.

Творчество отечественных композиторов представлено разными жанрами.

Песня. Музыкальной летописью истории нашей страны стала песня. Она всегда была самым демократичным жанром, мгновенно откликающимся на все события в жизни людей. Песня имеет много разновидностей, но в послереволюционные годы на первый план выдвинулась массовая песня. В ней слились различные традиции. Элементы

крестьянской песни и городского романса, частушки и эстрадной музыки, революционного и солдатского фольклора — все переплавлялось в новый песенный стиль. Песня первых советских лет была преимущественно хоровой, рассчитанной на коллективное исполнение.

Расцвет этого жанра наступил в 1930-е годы. Выдающимся мастером здесь явился Исаак Осипович Дунаевский (1900—1955). Композитор писал музыку и в других жанрах — сочинял оперетты, балеты, кантаты, хоры.

В 1934 году на экраны вышел кинофильм “Веселые ребята” (режиссер Григорий Александров) с музыкой Дунаевского. Он принес композитору успех и славу. “Марш веселых ребят” на слова В. Лебедева-Кумача запели во всем мире.

32 Темп марша



Лег - ко на серд - це от пес - ни ве -

- се - лой, о - на ску-чать не да-ет ни-ког-да. И лю-бят

пес - ню де-рев - ни и се - ла, и лю-бят пес - ню боль-ши-е го-ро-

- да. Нам пес-ня стро-ить и жить по-мо-га - ет, о - на, как

друг, и зо - вет и ве - дет. И тот, кто с пес-ней по жиз - ни ша-

- га - ет, тот ни-ког- да и ни- где не про-па - дет!

Началась интенсивная работа Дунаевского в жанре музыкальной кинокомедии. Его песни “Молодежная” (из кинофильма “Волга-Волга”), “Песня о веселом ветре” (из кинофильма “Дети капитана Гранта”), “Спортивный марш” (из кинофильма “Вратарь”), “Марш энтузиастов” (из кинофильма “Светлый путь”) сразу стали широко популярными. Юношеский задор, яркие мажорные краски, бодрые упругие ритмы, энергичные мелодии — все это создавало атмосферу праздника, было созвучно всеобщему энтузиазму — одной из характерных сторон жизни миллионов людей в 30-е годы.

Среди песен Дунаевского этих лет особенно выделяется “Песня о Родине” на слова В. Лебедева-Кумача, впервые прозвучавшая в кинофильме “Цирк”. Торжественное, величавое звучание песни, начинающейся с хорового припева “Широка страна моя родная”, окрашено вместе с тем в теплые лирические тона:

33 В темпе марша, очень энергично



Ши - ро - ка стра - на мо - я род - на - я, мно - го
в ней ле - сов, полей и рек! Я дру - гой та - кой стра - ны не
зна - ю, где так воль - но ды - шит че - ло - век. Я дру -
гой та - кой стра - ны не зна - ю, где так воль - но ды - шит че - ло - век.

Наряду с песнями-маршами в творчестве композитора широко представлена песенная лирика. Часто это задушевные песни-вальсы: “Вечер вальса”, “Школьный вальс”. Замечательными примерами лирики Дунаевского являются пес-

ня на слова М. Матусовского “Летите, голуби”, песни из кинофильма “Кубанские казаки”.

Лирические песни сочиняли и многие другие отечественные композиторы. Одной из популярнейших стала “Катюша” М. Блантера — М. Исаковского. В годы второй мировой войны она стала гимном итальянских партизан. Перешагнули рубежи нашей страны и другие песни. Так, песня “Полюшко-поле” Л. Книппера (из его Четвертой симфонии) была названа американским дирижером Л. Стоковским “лучшей песней столетия”. Международное признание получили песни более позднего времени: “Гимн демократической молодежи мира” А. Новикова — Л. Опанина, “Подмосковные вечера” В. Соловьева-Седого — М. Матусовского.

Исключительно важной была роль песни в военные годы (1941—1945). Она призывала к подвигу, приносила радость в минуты отдыха, напоминала о мирной жизни, о семье. Песней-символом Великой Отечественной войны стал суровый, мужественный гимн “Священная война” А. Александрова — В. Лебедева-Кумача. В 1941 году песня была исполнена на Белорусском вокзале, с которого бойцы отправлялись на фронт.

34 **Allegro moderato**

mf

Вста - вай, стра - на о - гром - на - я, вста -

- вай на смерт - ный бой с фа - шист - ской си - лой

Привет *f*

тем - но - ю, спро - кля - то - ю ор - дой! Пусть я - рость бла - го -



В послевоенные годы было написано немало хороших песен о мире, о Родине, о любимом крае. Одна из таких песен — “Родина слышит” Д. Шостаковича на стихи Е. Долматовского — прозвучала в 1961 году в космосе. Ее пел во время первого в истории человечества космического полета Юрий Гагарин.

Опера. Жанр оперы всегда привлекал композиторов своим демократическим характером, возможностью общения с самыми широкими слушательскими массами. Об этом писал еще Чайковский. В послереволюционную эпоху перед музыкальной культурой была поставлена задача создать оперу нового типа и по содержанию, и по музыкальному языку. Но это была очень сложная задача. Первые оперы, написанные в 1920-е годы на революционно-героические темы, успеха не имели и в репертуаре театров не удержались.

Поиски новых путей развития жанра активизировались в 30—40-е годы. Композиторов ориентировали на создание героико-монументальных произведений, обязательно основанных на социальных или классовых конфликтах, а еще лучше, по словам Тихона Хренникова, “со столкновением, восстанием, если по историческому времени нельзя подвести к революции”. Музыка оперы должна была непременно основываться на песенном материале с массовой хоровой песней в финале. Иные типы опер отвергались как якобы формалистические, чуждые психологии советского человека, как это случилось с оперой Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда” (“Катерина Измайлова”).

В 30-е годы было создано несколько десятков “песенных опер”, но лишь немногие оказались удачными. Это “Тихий Дон” И. Дзержинского и “В бурю” Т. Хренникова.

Однако такой путь развития оперы (использование преимущественно песенных форм) обеднял оперу как жанр, лишал ее способности передавать сложные психологические состояния, воплощать значительные идеи и в конечном счете вел ее к кризису, который наметился уже в конце 30-х годов. Это хорошо понимал Прокофьев, когда работал над оперой “Семен Котко” по повести В. Катаева “Я сын трудового народа”. Опера Прокофьева, как и упомянутые оперы Хренникова, Дзержинского, посвящена событиям гражданской войны. Воплощая образы своих героев — простых людей, композитор раскрывает в музыке их характеры во всей сложности человеческих переживаний и страстей. Он использует для этого разнообразные оперные формы, выразительный, исполненный тончайших психологических оттенков речитатив. Наряду с этим Прокофьев не отказывается от песенности. Всю оперу пронизывает песня-хор “Рано-раненько”. Она становится основой сквозного симфонического развития.

Новые героические сюжеты появились в операх в годы Великой Отечественной войны. События военных лет стали содержанием опер “Семья Тараса” Д. Кабалевского (по роману Б. Горбатова “Непокоренные”), “Молодая гвардия” Ю. Мейтуса (по одноименному роману А. Фадеева), “Повесть о настоящем человеке” Прокофьева (по одноименной повести Б. Полевого). Грандиозную эпопею — оперу “Война и мир” по роману Льва Толстого создавал во время войны Прокофьев.

Отечественные композиторы постоянно обращались к классической русской и западноевропейской литературе, находя в ней сюжеты, созвучные их мыслям. Именно в этом направлении было создано наибольшее количество удачных оперных спектаклей. Это “Любовь к трем апельсинам”, “Огненный ангел” Прокофьева, “Нос”, “Леди Макбет Мценского уезда” Шостаковича, “Укрощение строптивой” Шебалина. В них использованы сюжеты К. Гоцци, В. Брюсова, Н. Гоголя, Н. Лескова, Р. Шеридана.

Балет. До революции балет императорских театров ориентировался на аристократическую публику. Появление в театрах нового зрителя — рабочих, красноармейцев, студентов — потребовало от авторов балетных спектаклей обратиться к новым темам. Так, сюжетной основой балета Глиэра “Красный мак” стала борьба китайского народа с колонизаторами и дружба советских моряков и трудящихся Китая. Балет “Пламя Парижа” написан Асафьевым на сюжет из эпохи Великой французской революции. Одним из лучших балетных спектаклей, воплотивших тему борьбы с угнетателями, стал балет Хачатуряна “Спартак”, завершённый в 1954 году. Композитора привлек образ героя, возглавившего восстание рабов. “Сочиняя музыку своего балета, — писал композитор, — стремясь мысленно постигнуть атмосферу Древнего Рима, я всегда ощущал духовную близость Спартака нашей эпохе, нашей борьбе против всяческой тирании”.

Появляются в балетном жанре и другие сюжеты — сатирические, высмеивающие хулиганов, прожигателей жизни. Это балеты Шостаковича “Болт” и “Золотой век”.

Подлинными шедеврами балетной классики стали лирические балеты Прокофьева “Ромео и Джульетта”, “Золушка”, “Сказ о каменном цветке”.

Симфония. Своеобразной летописью времени явилась в XX веке отечественная симфония. Симфония — один из самых сложных музыкальных жанров. “Для меня создать симфонию — это значит всеми средствами современной музыкальной техники построить мир”, — говорил австрийский композитор Густав Малер. Воплощая обобщенные философские идеи, симфония в то же время чутко отражает реакцию общества и человека на изменение психологического климата той или иной эпохи. В современной отечественной музыке она стала одним из ведущих жанров.

В ее создание большой вклад внес Николай Яковлевич Мясковский (1881 — 1950), автор 27 симфоний. Их содержание тесно связано с тем, что происходило вокруг. Так, в трагической Шестой симфонии композитор, подобно Александру Блоку в его поэме “Двенадцать”, воплотил тему “художник и революция”, волновавшую художественную ин-

теллигенцию в 1920-е годы. В Шестнадцатой симфонии он откликнулся на героические и трагические события 30-х годов. Двадцать вторая симфония задумана как “баллада о Великой Отечественной войне”.

Иные музыкальные образы предстают в симфоническом творчестве Прокофьева. В его семи симфониях, концертах для фортепиано, для скрипки и для виолончели с оркестром, в симфонических сюитах из опер и балетов он воплотил такой разнообразный и многоцветный мир, что его можно сравнить с самой жизнью или с театром. Выразительная лирика, эпический сказ, неистовая энергия, драматизм, искрометное веселье, завораживающая красота сказочных образов — все это и многое другое предстает в симфонической музыке Прокофьева.

15 симфоний, концерты для фортепиано, для скрипки, для виолончели с оркестром выдающегося симфониста современности Шостаковича — это большей частью произведения драматического, трагедийного типа. Для них характерно остроконфликтное содержание.

К симфоническому жанру обращались и другие композиторы: В. Щербачев, Д. Кабалевский, Л. Книппер, Г. Попов, А. Хачатурян, В. Шебалин.

Кантата и оратория. Эти жанры имели в отечественной музыке особый путь. В 1920-е годы они почти не развивались. Новое героико-революционное содержание с большим трудом находило свое воплощение в жанрах, для которых в прошлом были характерны иные сюжеты в русской музыке — преимущественно религиозно-философские. Лишь во второй половине 30-х годов, когда композиторы обратились к историко-патриотическим темам, в кантатно-ораториальной музыке были достигнуты первые успехи. Лучшие сочинения этого времени — кантаты Прокофьева “Александр Невский” и “К 20-летию Октября”, оратория Шапорина “На поле Куликовом”. Актуальным событиям были посвящены написанные в конце 40-х — начале 50-х годов оратории “Песнь о лесах” Шостаковича и “На страже мира” Прокофьева. Однако подлинный расцвет кантатно-ораториальных жанров начинается со второй половины 50-х годов и связан в первую очередь с творчеством Свиридова.



Д. Б. Кабалевский среди детей в Артеке

Музыка для детей. Громадный скачок сделала после 1917 года детская музыка. Это направление музыкальной культуры проявилось в первую очередь в творчестве крупнейших композиторов — Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского. Наряду с ними появилась плеяда талантливых композиторов, детская тема для которых оказалась определяющей в их творчестве. Это М. Крассев, М. Иорданский, З. Левина, Л. Половинкин, Н. Раков, М. Раухвергер, А. Филиппенко и другие. Детская музыка вышла за пределы фортепианной и вокальной миниатюры, преобладавшей в дореволюционное время, в большой и увлекательный мир опер, балетов, симфоний, концертов, кантат, массовой песни. Композиторы не только сочиняли детскую музыку, но и принимали самое активное участие в музыкальной жизни детей, стремились научить детей языку музыки, сделать ее для них необходимой, превратить в самого близкого друга. В городах и селах открывались музыкальные школы, студии, устраивались концерты-лекции, проводились смотры музыкальной самодеятельности, конкурсы, олимпиады. В академических оперных театрах появился детский репертуар. Уже

в 1918 году Наталья Ильинична Сац основала театр для детей. Она же явилась основателем первого детского театра оперы и балета, ныне носящего ее имя.

Среди отечественных музыкантов, посвятивших свою творческую жизнь детям, особое место занимает Дмитрий Борисович Кабалевский (1904—1987), композитор, исполнитель, общественный деятель, вице-президент Международного общества по музыкальному воспитанию детей (ISME). Молодежной теме Кабалевский посвятил большое количество произведений в разных жанрах. Они раскрывают мир детских и юношеских образов, мечтательных и трогательных, бойких и веселых, воплощают романтику юности, ее кипучую энергию.

“Ни один композитор, художник, литератор не имеет права забывать о детях! Если каждый из нас часть своего таланта посвятит детям, то тем самым он выполнит святой человеческий долг”. Эти слова Кабалевского стали девизом всей его подвижнической жизни.

Вопросы и задания

1. Расскажите об изменениях, произошедших в музыкальной культуре после 1917 года.

2. Кто такой А. В. Луначарский?

3. Какие исполнители и музыкальные коллективы вышли из самодеятельности?

4. Укажите, кем являются следующие деятели музыкальной культуры (композитор, певец, дирижер и т. д.): Э. Гилельс, К. Иванов, Л. Книппер, М. Красев, А. Мосолов, Е. Мравинский, Н. Мясковский, А. Пирогов, Н. Сац, В. Шебалин, А. Хачатурян.

5. Охарактеризуйте основные жанры музыкального творчества этого периода.

6. Назовите автора и жанр произведений: “В бурю”, “Золотой век”, “Красный мак”, “На поле Куликовом”, “Полюшко-поле”, “Спартак”, “Спортивный марш”, “Завод. Музыка машин”.

**Сергей
Сергеевич
Прокофьев**

1891—1953



Прокофьев — крупнейший русский композитор XX века. Его называли “поэтом радости”. Окружающий мир он воспринимал как Пушкин, как Глинка — цельным, прекрасным. Маяковский писал о нем: “Воспринимаю сейчас музыку только Прокофьева — вот раздались первые звуки и — ворвалась жизнь. Нет формы искусства, а жизнь — стремительный поток с гор или такой ливень, что выскочишь под него и закричишь — ах, как хорошо, еще! еще!”.

Годы юности Прокофьева пришлись на начало века с его бурными переменами во всех сферах жизни. И в первых рядах ищущих, дерзающих был молодой Прокофьев. От искусства он требовал смелой мысли, новаторства: “Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приемы”. Но это была новизна не разрушающая, а созидаящая: она была вызвана острым ощущением современности, потребностью выразить дух новой эпохи.

Поразительна универсальность творчества Прокофьева. Полет его фантазии беспределен. Остроумная шутка, заразительный юмор и нежная целомудренная лирика; поэтические образы детства и суровый драматизм исторических по-

лотен, вызывающих в памяти могучие образы русского эпоса; неукротимая энергия бьющих через край жизненных сил и глубокие человеческие чувства. В сочинениях Прокофьева оживают русская история (в кантате “Александр Невский”, опере “Война и мир”, в музыке к кинофильму “Иван Грозный”) и современность (оперы “Семен Котко”, “Повесть о настоящем человеке”); шекспировская трагедия (балет “Ромео и Джульетта”) и сказка (балеты “Шут”, “Золушка”, опера “Любовь к трем апельсинам”, вокальная сказка “Гадкий утенок”). Композитор писал музыку в самых различных жанрах. Он создал оперы, балеты, симфонии, концерты, сонаты, сюиты, песни, кантаты, музыку для театра и кино.

Велико влияние его творчества на многих современных композиторов.

Биография

Детство. Сергей Сергеевич Прокофьев родился 23 апреля 1891 года в Сонцовке Екатеринославской губернии (теперь село Красное). Отец его — Сергей Алексеевич — был ученым агрономом, управляющим в имении помещика Сонцова. От него передалась сыну любовь к природе. Среди детских рукописей Сережи сохранилась тетрадка, в которой мальчик отмечал, когда какие цветы расцветают в Сонцовке.

Музыку он слышал в доме с самого рождения. Мать Мария Григорьевна играла произведения Бетховена, Шопена, Чайковского. Она была его первой учительницей музыки. В пять с лишним лет Сережа уже сочинил фортепианную пьеску “Индийский галоп”. Вскоре появились и другие сочинения.

Мальчику было девять лет, когда его привезли в Москву, и он впервые попал в оперный театр (услышал оперы “Фауст” Гуно, “Князь Игорь” Бородина, побывал на балете “Спящая красавица” Чайковского). Вернувшись в Сонцовку, он сочинил оперу “Великан” на собственный сюжет.

Героями оперы были он сам под именем Сергеева, его приятель Егорка (в опере Егоров), дочка экономки Стеня (в опере Устинья) и Великан. Великан хочет поймать Устинью, а Сергеев с Егоровым ее защищают. Во



Сергея Прокофьев у петербургского фотографа. 1901 год.
На пюпитре опера "Великан"

второй картине первого акта Великан появляется в доме Устиньи и поет грозную арию на такие слова:

Где она?
Я съем тебя.
Нет? Все равно,
Я съем обед ее.

Летом 1901 года оперу "Великан" с большим успехом представили в доме дядюшки Прокофьева. Партию Сергеева пел автор.

Образованием Сережи вначале занимались родители, которые были просвещенными, интеллигентными людьми, умными и строгими воспитателями. Отец учил сына русскому языку, арифметике, географии, истории, ботанике. Мать — иностранным языкам (с детства Сергей Сергеевич знал французский и немецкий языки, позже выучил английский). Охотнее всего мальчик занимался музыкой. Мать, видя успехи сына, решила показать его какому-нибудь крупному музыканту.

Зимой 1902 года его привезли в Москву к Сергею Ивановичу Танееву. Отметив дарование мальчика, Танеев посоветовал начать с ним серьезные занятия гармонией и систематическое ознакомление с музыкальной литературой. По рекомендации Танеева в Сонцовку на лето приехал молодой музыкант, окончивший консерваторию, Рейнгольд Морицевич Глиэр, впоследствии известный композитор.

Живые, интересные занятия с Глиэром оказали благотворное влияние на развитие дарования Прокофьева. Под его руководством он сочинял не только фортепианные пьесы в разных формах и жанрах, но и симфонию, и оперу “Пир во время чумы” по Пушкину. Глиэра поразило в ученике удивительное сочетание взрослого, серьезного отношения к музыке и детской непосредственности. Так, на пюпитре у двенадцатилетнего Сережи, сочинявшего оперу или симфонию, стояла резиновая кукла по имени Господин, которая должна была слушать новое сочинение.

Сильнейшим увлечением будущего автора опер и балетов был театр. Со своими друзьями — сонцовскими мальчиками и девочками — он постоянно придумывал и разыгрывал представления, на которых обязательно присутствовали зрители.

Детские годы Прокофьева проходили бурно, активно. Его интересовало буквально все: лошади, муравьи, шпаги, клоуны, марки, ходули, шахматы, оловянные солдатики, паровозы, графики движения поездов, сочинение сказок, музыки. Все это облекалось в форму увлекательных игр с шутками, смехом, неизменным зачинщиком которых был Сережа. Такую способность радоваться жизни он сохранял до конца дней. Кабалевский рассказывает в своих воспоминаниях, что

Прокофьев и в пятьдесят с лишним лет, идя с друзьями по лесу, мог засунуть старую туфлю в муравейник и по-детски восхищаться — какие роскошные залы устроят себе муравьи в этом дворце.

Консерватория. В 1904 году по совету Глазунова Прокофьев поступил в Петербургскую консерваторию. Вступительный экзамен прошел блестяще. Приемная комиссия (в ее состав входили Глазунов и Римский-Корсаков) была восхищена абсолютным слухом, умением читать с листа, а также “солидным” грузом сочинений, которые принес с собой тринадцатилетний композитор.

«Я вошел, — рассказывает Прокофьев, — сгибаясь под тяжестью двух папок, в которых лежали четыре оперы, две сонаты, симфония и довольно много фортепианных пьес. „Это мне нравится!“ — сказал Римский-Корсаков, который вел экзамен».

Прокофьев учился в консерватории у замечательных русских музыкантов: Анатолия Константиновича Лядова (гармония, контрапункт), Николая Андреевича Римского-Корсакова (инструментовка).

В консерваторские годы обогатились и развились его музыкальные вкусы. К любимым с детства Бетховену и Чайковскому прибавились Григ, Вагнер, Римский-Корсаков, Скрябин, Рахманинов. Он познакомился с сочинениями современных западноевропейских композиторов — Рихарда Штрауса, Дебюсси, позже Равеля и других.

Интерес к изучению классической и современной музыки, а также к творчеству друг друга сблизил Прокофьева с Николаем Яковлевичем Мясковским, поступившим в Петербургскую консерваторию двумя годами позже. Несмотря на разницу в возрасте (Мясковский был на десять лет старше), между ними возникла дружба, продолжавшаяся в течение всей жизни. Ценным наследием стала переписка обоих композиторов. Она содержит около 500 писем, в которых они обмениваются впечатлениями; искренне, подчас резко, но всегда доброжелательно оценивают произведения друг друга.

В 1909 году Прокофьев окончил консерваторию по классу композиции, а в 1914-м — как пианист по классу знаменитой русской пианистки А. Н. Есиповой. Ему присудили зо-

лотую медаль и премию имени А. Рубинштейна — великолепный рояль. В последующие годы Прокофьев много концертировал, он был выдающимся пианистом.

В консерватории он занимался еще и в классе дирижирования под руководством Н. Черепнина, блестящего музыканта — дирижера, композитора. Впоследствии Прокофьев выступал как дирижер с исполнением своих произведений.

Ранние сочинения. Уже ранние сочинения Прокофьева — фортепианные пьесы, написанные им в 1906 — 1909 годы, поражают яркостью образов, всевозможными мелодическими, гармоническими, ритмическими и тембровыми неожиданностями.

Первой значительной его работой явился одночастный концерт для фортепиано с оркестром № 1 ре-бемоль мажор. Он написан в 1911 году. Впервые исполнен автором в сопровождении оркестра летом следующего года на концертной эстраде в Сокольниках (в Москве), а затем на дипломном экзамене по фортепиано летом 1914 года. Концерт ошеломил не только слушателей, но и многих профессоров консерватории дерзким волевым напором, энергией стального ритма, новизной музыкального языка и фортепианной техники.

Концерт начинается смело и ярко с повелительной темы, троекратно повторенной в произведении. Звучание ее чрезвычайно целеустремленно и энергично.



Динамизм, взрывчатая сила музыки на первых порах далеко не всеми были оценены по достоинству. Враждебные критики (а их было немало) презрительно называли концерт “футбольным”, “варварским”, предлагали надеть на автора “смирительную рубашку”. Но чуткие, проницательные слушатели, среди них Асафьев, Мясковский, восхищались произ-

ведением. Сам же Прокофьев был уверен в правильности избранного пути. Отрицательные отзывы не пугали его. Аккуратно коллекционируя их, композитор со свойственным ему юмором в письмах к друзьям едко высмеивает злопыхательские, по его словам, “выверты”.

В то же время он внимательно прислушивался к дельной, доброжелательной критике.

Со времени исполнения Первого концерта начинается громкая известность Прокофьева. Он систематически выступает публично, играет свои новые сочинения, почти всегда вызывающие бурные споры. Так проходят исполнения Второго концерта и симфонической “Скифской сюиты”, в последней части которой создана ослепительная и динамичная картина восхода солнца.

В 1917 году в Петрограде Прокофьев познакомился с Маяковским. Выступления поэта произвели сильное впечатление на композитора. В свою очередь Маяковский был восхищен музыкой Прокофьева. Натуры и жизненные пути поэта и композитора во многом различны. Но в их творчестве есть некоторые общие черты, рожденные эпохой, в которую они жили. В сложные переломные предреволюционные годы оба они восстали против искусства изнеженного, расслабленного, привычно “красивого”, занятого воздыханиями о “розах и соловьях”. Оба отстаивали искусство деятельное, порой намеренно резкое, здоровое и обжигающе-солнечное.

Но молодой Прокофьев писал не только ошеломляюще-дерзкую музыку. В 1914 году он создал музыкальную сказку “Гадкий утенок” по Андерсену для голоса с фортепиано — нежное, обаятельное лирическое сочинение. В нем рассказывается о бедном некрасивом утенке, над которым смеялись все обитатели птичьего двора. Прошло время, и гадкий утенок превратился в прекрасного лебедя. В сюжете этой сказки как бы отражалась судьба самого композитора, превращавшегося из ученика-утенка в большого Мастера.

В 1916 — 1917 годы Прокофьев сочинил “Классическую симфонию”, в которой чувствуется близость музыки к ясному, отточенному искусству венских классиков XVIII века. Сам композитор писал об этом произведении: “Мне кажется, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохра-

нил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и хотелось сочинить: симфонию в классическом стиле”.

Тогда же композитор закончил ранее начатый цикл из двадцати крошечных фортепианных пьес под названием “Мимолетности”. Каждая из них в миниатюре представляет собой какой-нибудь характерный для музыки Прокофьева образ: лирический с оттенком сказочности (№ 1, 8, 16), юмористический (№ 10), бурно-драматический (№ 14, 19) и т. д.

Крупнейшее сочинение Прокофьева предреволюционных лет — остропсихологическая опера “Игрок” (по повести Ф. Достоевского). А в балете “Сказка про шута, семерых шутов перешутившего” обнаружился интерес молодого композитора к русскому народному творчеству, который получает свое развитие в дальнейшем.

Наступил февраль 1917 года. “Февральская революция меня застала в Петрограде, — пишет Прокофьев в своей “Автобиографии”. — И я, и те круги, в которых я вращался, радостно приветствовали ее”. Иным было отношение к октябрьской революции, ее смысл для Прокофьева оставался неясным. Он, как и многие русские музыканты, пришел к мысли, что в России, занятой революционными преобразованиями, сейчас “не до музыки”. “То, что я, как и всякий гражданин, могу ей быть полезен, еще не дошло до моего сознания” (“Автобиография”). Получив разрешение от наркома просвещения А. В. Луначарского, Прокофьев в мае 1918 года выехал за границу, где пробыл пятнадцать лет (до 1933 года).

Годы пребывания за границей. С концертами Прокофьев объездил весь мир. Он был в Японии, Соединенных Штатах Америки, на Кубе, в Канаде, во многих европейских странах. С 1922 года он поселился в Париже, который был в то время центром нового искусства, куда стекался едва ли не весь художественный авангард.

Впечатление от выступлений Прокофьева-пианиста было сенсационным. “Пианист-титан”, “Вулканическое извержение за клавиатурой”, “Карнавал какофонии”, “Атака мамонтов на азиатском плато” — вот некоторые заголовки рецензий на концерты Прокофьева в Нью-Йорке. За границей

Прокофьев встречался с выдающимися представителями искусства — Равелем, Рахманиновым, Стравинским, Стоковским, Тосканини, Дягилевым, Чарли Чаплином и многими другими.

Главным делом по-прежнему оставалось творчество. Поражает разнообразие жанров, сюжетов. Нередко одновременно появлялись совершенно различные по стилю и характеру произведения. Поэтичные, трогательно-задушевные “Сказки старой бабушки” для фортепиано открывают список сочинений зарубежного периода. Они были начаты еще в России, как и Третий концерт для фортепиано с оркестром, который композитор закончил уже в 1921 году. Этот концерт — одна из вершин прокофьевского творчества, апофеоз света, молодости, ликующей ослепительной радости. Он глубоко связан с русской песенностью.

За рубежом было написано много произведений для театра. В 1921 году в Чикаго состоялась премьера оперы Прокофьева “Любовь к трем апельсинам” на сюжет сказки итальянского писателя XVIII века Карло Гоцци. Колоритные характеристики персонажей, увлекательное развитие сюжета, каждый поворот которого ожидается с восторгом и нетерпением, заставляют смеяться от души с первого и до последнего такта музыки. Огромную популярность, сравнимую лишь с популярностью прелюдии Рахманинова до-диез минор, получил знаменитый Марш из этой оперы — блестящее красочное театральное шествие¹. Другая опера, сочиненная в этот период, — “Огненный ангел” (по одноименному роману В. Брюсова) была поставлена в Париже лишь в 1955 году, уже после смерти автора.

В середине 1920-х годов возобновились творческие контакты с Дягилевым². Дягилев предложил Прокофьеву написать балет “Стальной скок” на тему о строительстве новой жизни в России. Предложение обрадовало композитора, он с увлечением работал над балетом, который и был поставлен

¹ О нем идет речь в учебнике “Музыкальная литература” З. Осовицкой и А. Казариновой (первый год обучения).

² Знакомство Прокофьева с Дягилевым произошло в 1914 году в Лондоне. По заказу Дягилева он написал балеты “Ала и Лоллий” и “Сказка про шута, семерых шутов перешутившего”.

в Париже, а затем в Лондоне. Вслед за ним Прокофьев создал еще два балета: “Блудный сын” и “На Днепре”. В 20-е годы появились три симфонии (Вторая, Третья, Четвертая), ряд инструментальных сочинений.

В 1927 и 1929 годах Прокофьев с огромным успехом выступал в Советском Союзе. Его концерты проходили в Ленинграде, Москве, Харькове, Одессе, Киеве. “Прием, который оказала мне Москва, был из ряда вон выходящим”, — писал Прокофьев в “Автобиографии”.

“Все нам памятно, — вспоминал Генрих Густавович Нейгауз, — как вся публика, как один человек, встала при первом его появлении на эстраде Большого зала консерватории и приветствовала его стоя, а он кланялся и кланялся, сгибаясь пополам под прямым углом, точно перочинный ножик”.

Этот успех и все возрастающая тоска по России приводят Прокофьева к решению вернуться на родину. Один из французских друзей вспоминал слова, сказанные ему Прокофьевым: “Я должен вернуться. Я должен снова влиться в атмосферу родной земли... В ушах моих должна звучать русская речь... Здесь я лишаюсь сил”.

Возвращение на родину. Сочинения 30-х годов. И вот Прокофьев в Москве. Он вновь встречается со своими друзьями Мясковским и Асафьевым. Начинает работать вместе с режиссерами, балетмейстерами, писателями. Его увлекает возможность обращения не к узкому кругу “ценителей” искусства, а к огромным массам народа.

В этот период творчества одно за другим появляются новые крупные сочинения. Они различны по темам, времени действия, характерам героев. Но во всех них есть нечто общее. Всюду композитор сталкивается лицом к лицу со светлыми образами и образами жестокости и насилия. И всегда утверждает победу высоких человеческих идеалов.

В 1936 году создан балет “Ромео и Джульетта” (по трагедии Шекспира). Герои его отстаивают свою любовь в борьбе с кровавыми средневековыми предрассудками.

В 1938 году сочинена музыка к фильму “Александр Невский”. Вместе с кинорежиссером Сергеем Эйзенштейном Прокофьев воспеваает благородный патриотический подвиг дружины Александра Невского, защищавшей родную зем-

лю от тевтонских рыцарей, словно предвосхищая острый драматизм и победный исход битвы нашего народа с фашизмом.

В 1939 году написана опера “Семен Котко” (по повести В. Катаева “Я сын трудового народа”). Эта народно-бытовая драма рассказывает о событиях гражданской войны на Украине, о судьбах крестьян, солдат, большевиков, борющихся за установление советской власти. В следующем году Прокофьев создает лирико-комическую оперу “Обручение в монастыре” по комедии Р. Шеридана “Дуэнья”.

Обращается композитор и к кантатно-ораториальному жанру. Он пишет три кантаты: “К 20-летию Октября”, “Александр Невский”, “Здравица”.

Прокофьев обладал замечательным даром: до конца дней он сохранял чистоту светлого, детского восприятия мира, веру в то, что в жизни всегда побеждает Добро. Поэтому ему так удавалась музыка для детей. Неудивительно, что Наталья Ильинична Сац, в те годы художественный руководитель Центрального детского театра, решила привлечь композитора к сочинению такой музыки, которая могла бы помочь детям познакомиться в увлекательной форме с звучанием инструментов оркестра. И вот в один из апрельских дней 1936 года Прокофьев появился в театре в песочно-рыжем костюме, похожий, по словам одной озорной актрисы, “на четвертый из своих трех апельсинов”, сел за рояль и заиграл. Это были эскизы музыкальных портретов будущих героев симфонической сказки “Петя и Волк”³. Создавая ее, композитор не побоялся самой откровенной изобразительности: звонкими фигурациями флейты чирикает птичка, мягкими стаккато кларнета неслышно ступает кошка, гнусавым звучанием гобоя крикает утка. Оглушительно “стреляют” литавры и барабаны, сопровождая выход охотников, тоскливо воют валторны при появлении волка. И все время повторяется беззаботная тема пионера Пети. На этом незатейливом материале Прокофьев построил своеобразную музыкальную форму, развивающуюся в соответствии с сюжетом сказки.

³ О ней также идет речь в учебнике “Музыкальная литература” З. Осовицкой и А. Казариновой.

В своих произведениях 30-х годов композитор стремился к ясности, доступности. Он искал новой простоты, новых мелодий, вслушиваясь в современную жизнь, наблюдая современных людей. Творческая активность его в эти годы поразительна. Он не только интенсивно сочиняет, но и выступает с исполнением своей музыки как пианист и дирижер, участвует в работе Союза композиторов, пишет “Автобиографию”, которая читается как увлекательное художественное произведение.

Прокофьев был отличным шахматистом. С увлечением водил машину. Любил танцевать. Был совершенно равнодушен к роскоши и ценил три предмета: фортепиано, письменный стол и кресло.

Удивительная работоспособность, разносторонность интересов объясняются не только гениальной одаренностью, но и организованностью и дисциплиной. О точности Прокофьева рассказывали легенды. Если он обещал написать музыку к 12 часам следующего дня, ожидавший его режиссер или балетмейстер мог быть спокоен. Обещание будет выполнено.

Годы войны. Опера “Война и мир”. Главной работой композитора в годы Великой Отечественной войны была грандиозная патриотическая опера “Война и мир”. Прокофьев и раньше задумывался над тем, чтобы воплотить в музыке образы великого произведения Льва Толстого. В дни войны с фашизмом этот замысел получил осуществление. Композитор поставил перед собой задачу редкой сложности. Из огромного литературного произведения нужно было отобрать самые важные сцены. В оперу вошли, с одной стороны, психологические “мирные” сцены, в которых участвуют Наташа Ростова, Соня, князь Андрей, Пьер Безухов; с другой — монументальные картины, рисующие борьбу народа с наполеоновскими захватчиками. Опера получилась необычной по жанру. В ней сочетаются лирико-психологическая драма и национальная эпопея. Новаторская по музыке и по композиции, опера развивает вместе с тем традиции русских классиков — Мусоргского и Бородина. С Мусоргским Прокофьева сближает особое внимание к психологической характеристике героев, раскрываемой через вокальные интонации, которые достоверно воссоздают в музыке интонации толстовской речи. С Бородиным — эпические хоровые сцены, музыкальный портрет полководца Кутузова.



С. С. Прокофьев в последние годы жизни
(Иваново, Дом творчества композиторов)

“Война и мир” — любимое сочинение Прокофьева. Он совершенствовал его до конца своей жизни. «Я готов примириться с неудачей любого своего произведения, — писал Прокофьев во время создания оперы, — но если бы вы только знали, как я хочу, чтобы „Война и мир“ увидела свет». Его мечта осуществилась. В 1946 году опера была поставлена в Ленинграде, несколькими годами позже — в Москве.

В победном 1945 году увидели свет три значительных произведения композитора: Пятая симфония, посвященная “величию человеческого духа”; первая серия кинофильма “Иван Грозный” — новая совместная работа с Сергеем Эйзенштейном; светлый сказочный балет “Золушка”; этот спектакль, поставленный осенью (в главной роли Галина Уланова), был первой послевоенной премьерой в Большом театре.

Последние годы жизни. В конце 40 — начале 50-х годов Прокофьев создал еще несколько произведений. Среди них опера “Повесть о настоящем человеке” (по одноименной книге Б. Полевого), прославляющая мужество нашего народа в годы войны. В ней особенно глубока связь стиля

композитора с русским фольклором вплоть до использования подлинных народных мелодий. Вслед за оперой были сочинены балет “Сказ о каменном цветке” (по П. Бажову), оратория “На страже мира” (на слова С. Маршака), Концерт-симфония для виолончели с оркестром, а также сюита “Зимний костер” для чтецов, хора мальчиков и симфонического оркестра (на слова С. Маршака). Последним законченным произведением Прокофьева стала Седьмая симфония (1952).

В эти годы Прокофьев тяжело болел. Чтобы сохранить силы для творчества, ему пришлось отказаться от многого, в том числе от посещения театров и концертов. Самое трудное время наступало для него тогда, когда врачи запрещали ему сочинять музыку или разрешали работать не более 20 минут в день. Прокофьев в отчаянии восклицал: “Неужели они не понимают, что мне легче записать мелодию, чем держать ее в голове?”. В такие дни он становился мрачен, мучительно переживал вынужденный перерыв.

Большую часть времени в эти годы Прокофьев проводил на своей даче на Николиной горе на берегу Москвы-реки. Если позволяло здоровье, совершал далекие прогулки. Он очень любил природу. Любил чутко, проникновенно. А в природе его привлекало все светлое. Его любимое время года — весна. Он любил лес, но не глухой, мрачный, а прозрачный, с полянами, залитыми солнечным светом.

На дачу к Прокофьеву приезжали музыканты — почитатели и исполнители его музыки: Д. Кабалевский, С. Рихтер, Д. Ойстрах, М. Ростропович и другие. Умер С. С. Прокофьев в Москве 5 марта 1953 года.

Вопросы и задания

1. Составьте (письменно) краткий конспект биографии Прокофьева.
2. Какие события в жизни Прокофьева кажутся вам наиболее интересными и важными?
3. Выпишите из биографии Прокофьева имена его современников и укажите, кто они, где и когда композитор встречался с ними.
4. Как называется симфония, которую Прокофьев сочинил в 1916—1917 годы? Что он писал о ней?
5. Какие произведения написал композитор, живя за рубежом?
6. Приведите в систему список сочинений Прокофьева, распределив их по жанрам: “Александр Невский”, “Великан”, “Война и мир”, “Гадкий утенок”, “Золушка”, “Любовь к трем апельсинам”, “Мимолетности”, “На

страже мира", "Петя и Волк", "Сказка про шута, семерых шутов перешутившего", "Иван Грозный".

7. Отберите в биографии все, что рассказывает о характере композитора, его увлечениях. Составьте его словесный портрет.

8. Выпишите из биографии названия произведений Прокофьева на сказочные сюжеты.

Фортепианные произведения

Прокофьев был самобытным пианистом-виртуозом, выступления которого неизменно привлекали внимание публики. Свои смелые творческие замыслы он воплощал в оригинальном новаторском фортепианном стиле. "Прокофьев — сильный и мужественный, светлый и радостный художник-исполнитель и композитор... В сущности это — два направления одного источника. И разделять их нелегко", — писал о Прокофьеве Асафьев.

Фортепианную музыку Прокофьев писал на протяжении всей своей жизни. Его первые фортепианные сочинения появились еще в детские годы, а над последними он работал накануне смерти. В фортепианной музыке формировались стиль композитора, характерные для его творчества художественные образы. В ней Прокофьев развивал традиции русских композиторов XIX века, в первую очередь кучкистов. Среди европейских — отдавал предпочтение классикам XVIII века — Доменико Скарлатти, Гайдну, Моцарту. Но при этом он творчески переосмысливал традиции, искал и находил новые средства выразительности, новые образы. "Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям", — говорил композитор. В его фортепианных сочинениях — дерзкий волевой напор и созерцательность, саркастическая насмешка и улыбчивая застенчивая лирика, первозданное "варварство" и детская непосредственность. Новизна фортепианных сочинений Прокофьева столь велика, что глубинная почвенная связь с искусством прошлого большинством современников поначалу не воспринималась.

Многообразны жанры фортепианного творчества Прокофьева. Он сочинял программную музыку с названиями, подчас необычными ("Призрак", "Наваждение", "Мысли");

музыку в традиционных жанрах (этюд, прелюдия, токката, скерцо); пьесы в старинных танцевальных жанрах (бурре, гавот, ригодон, аллеманда, менуэт) и в танцевальных жанрах XIX века (вальс, мазурка). Есть у Прокофьева циклы: “Сарказмы”, “Мимолетности”, “Сказки старой бабушки”, сюиты из балетов “Ромео и Джульетта”, “Золушка”. В списке фортепианных сочинений — 5 концертов с оркестром, 9 сонат, 3 сонатины.

Рассмотрим несколько фортепианных пьес Прокофьева.

Токката ор. 11⁴. Эта пьеса, сразу же ставшая широко известной, вызвала бурное негодование сторонников романтической музыки и одновременно восторг приверженцев нового. “С. Прокофьев на днях сочинил шутку, от которой я совершенно без ума, — писал Мясковский, — фортепианную Токкату. Чертовски остроумно, колко, энергично и характерно... не могу удержаться от вопля восторга”.

Токката построена на двух тематических элементах: первый — активное остинато на одном звуке; второй — сходжение мелодических и ритмических фигур в правой и левой руках из крайних регистров в средние:

36а Allegro marcato



⁴ Токката (итал. *toccata* — прикосновение, удар) — виртуозная пьеса, широко распространенная в XVII — начале XVIII века. Интерес к жанру возрождается в XX веке.

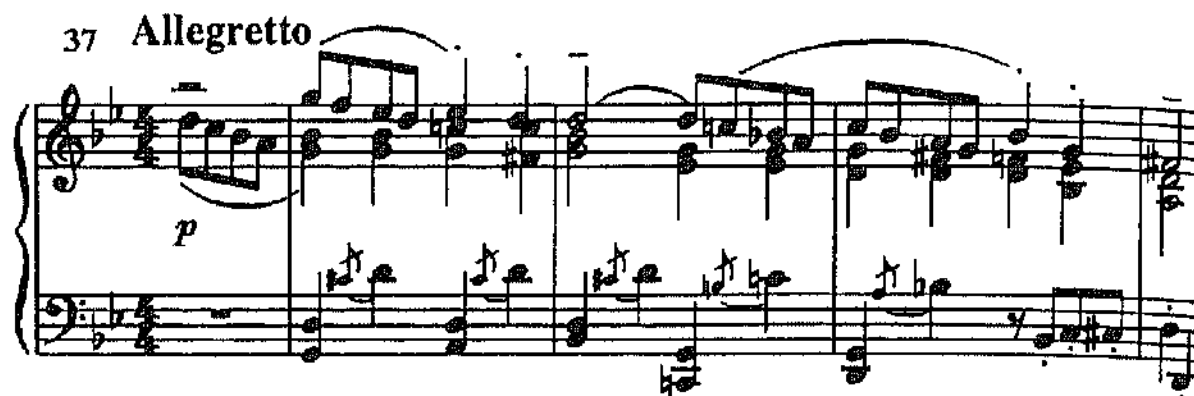


Эти элементы повторяются много раз, в звучании возникают жесткие диссонансы, все время преобладает излюбленная у Прокофьева техника игры стаккато и мартеллато. Начинаясь из одного звука *ре* малой октавы, музыка в кульминации охватывает весь регистр фортепиано, звучит “сверхфортиссимо”. В пьесе господствует завораживающая стихия оstinатного ритма, напористо-динамичного движения.

Пьесы ор. 12. В этот цикл входят 10 пьес, которые охватывают широкий круг характерных для композитора образов и жанров: Марш, Гавот, Ригодон, Мазурка, Каприччио, Легенда, Прелюд, Аллеманда, Юмористическое скерцо, Скерцо. Здесь зарождается классическая линия в творчестве Прокофьева; он обращается к жанрам и стилю XVIII века, но воссоздает их на своем, “прокофьевском” языке.

Гавот соль минор. По словам композитора, этот гавот был навеян си-минорным гавотом Баха. Он воспроизводит все характерные черты танца: четырехдольный размер с тактом в две четверти; типичные для гавота ритмические формулы мелодии с “аккуратными” классическими кадансами; движение четвертями в аккомпанементе с равномерными широкими скачками. Вместе с тем композитор заостряет звучание, слегка “подперчивая” его малосекундовыми

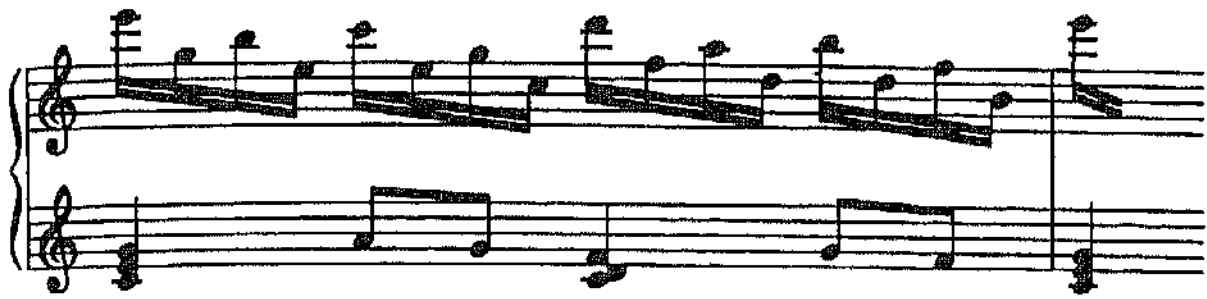
форшлагами в аккомпанементе на каждую вторую и четвертую четверти. “Гавот изящно сделан, — писал Асафьев, — от него веет томным лукавством, и в нем есть нечто от лядовской артистичности и изысканности”.



Прелюд до мажор (с подзаголовком “Арфа”) — одна из самых известных пьес цикла. Она вошла в репертуар крупнейших пианистов начала века — Артура Рубинштейна, Эгона Петри, позже Владимира Горовица, Владимира Софроницкого.

Прелюд до мажор — прозрачная, светлая, воздушная, очень изящная пьеса. Она исполняется почти целиком на белых клавишах, в скрипичном ключе. Мелодия, изложенная большей частью параллельными терциями, звучит в левой руке. Высоко звенящие над ней ломанные фигурации шестнадцатых напоминают о фактуре клавирных пьес Доменико Скарлатти, Гайдна:

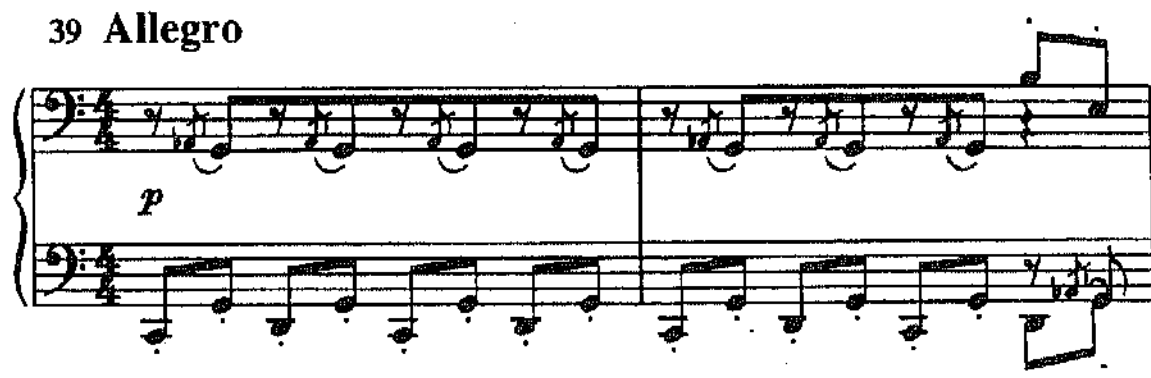


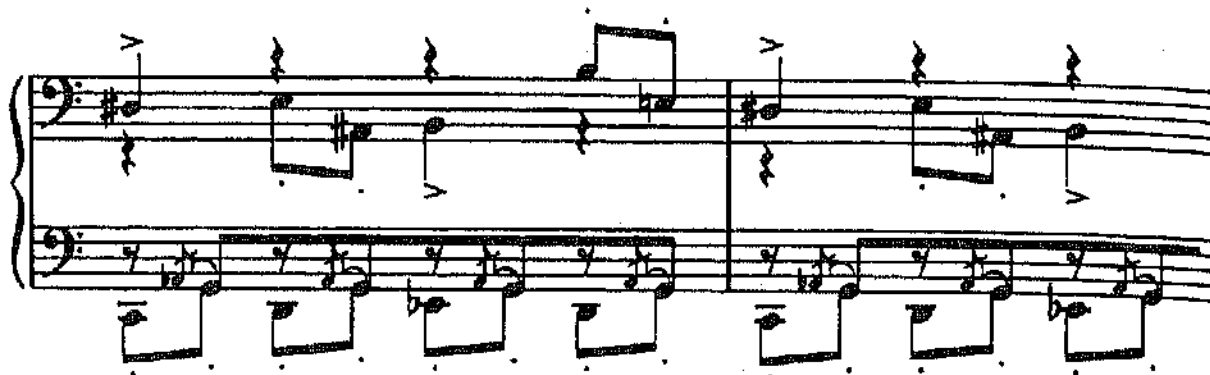


Средний раздел (Прелюд написан в трехчастной форме) звучит так же легко и звонко, но музыка приобретает несколько иной оттенок: острые стаккато восьмых, нежнейшие (*pp, delicatissimo*) глиссандо придают ей скерцозный, несколько сказочный характер.

Юмористическое скерцо — блестящий образец сочного, скоморошьяго прокофьевского юмора, столь характерного для композитора. Пьеса имеет подзаголовок “Для четырех фаготов” и эпиграф из комедии “Горе от ума” Грибоедова: “...А тот — хрипун, удушенник, фагот...”.

В отличие от Прелюда, почти целиком написанного в скрипичном ключе и высоком регистре, Скерцо изложено в басовом ключе. Его музыка с невозмутимой серьезностью карикатурно воспроизводит звучание фаготов. Два из них будто переговариваются мотивами, построенными на размашисто-угловатых скачках, третий равномерно “выигрывает” аккомпанемент ровными восьмыми, а еще один фагот методично “выдувает” малосекундовый форшлаг на одной ноте на каждое “и” в такте:





Нарочито фальшивя в первой части пьесы, в ее среднем разделе фаготы начинают играть чинно, тщательно “соблюдая” ученические правила.

Фортепианные пьесы Прокофьева — интересная, самобытная часть его наследия. Новизна их образов и стиля при опоре на классические традиции оказала влияние на другие жанры творчества композитора.

Вопросы и задания

1. Что сказал о Прокофьеве — пианисте и композиторе Б. Асафьев?
2. Назовите основные жанры фортепианного творчества Прокофьева.
3. Перечислите названия пьес из ор. 12. Какие из этих пьес охарактеризованы в учебнике?
4. Чем отличаются Прелюд и Юмористическое скерцо?
5. Какие из пьес ор. 12 написаны в старинных танцевальных жанрах?

“Александр Невский”

В нескольких монументальных произведениях Прокофьева нашли отражение важные события отечественной истории. Это музыка к фильмам “Александр Невский” (и кантата того же названия), “Иван Грозный”, опера “Война и мир”. В них развиваются традиции русской музыкальной классики, идущие от “Князя Игоря” Бородина, “Бориса Годунова” Мусоргского, “Сказания о невидимом граде Китеже” Римского-Корсакова.

Кантата “Александр Невский” написана на тексты поэта Владимира Луговского и самого композитора. Она предназначена для меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра. Кантата возникла из музыки к одноименному фильму, который был поставлен в 1938 году выдающимся советским кинорежиссером Сергеем Эйзенштейном. Фильм и музыка к



С. С. Прокофьев и С. М. Эйзенштейн в период работы над фильмом
“Александр Невский”

нему воссоздали на экране героическую борьбу дружины Александра Невского с тевтонскими рыцарями-крестоносцами.

В кантате семь частей:

1. “Русь под игом монгольским”
2. “Песня об Александре Невском”
3. “Крестоносцы во Пскове”
4. “Вставайте, люди русские”
5. “Ледовое побоище”
6. “Мертвое поле”
7. “Въезд Александра во Псков”.

Музыка кантаты поражает яркостью образов. Слушая ее, будто видишь перед собой кадры фильма — бескрайние равнины Руси, разоренный тевтонцами Псков, наблюдаешь битву на Чудском озере, устрашающее наступление крестоносцев, стремительные атаки русских, гибель рыцарей в холодных волнах озера.

“Зримость” образов — характернейшая черта музыки Прокофьева. Удивительны его наблюдательность, умение схватить и передать в музыке голоса людей, их жесты, дви-

жения. Интересен в связи с этим самый процесс создания музыки к “Александру Невскому” — под непосредственным впечатлением от кадров фильма.

Об этом хорошо рассказал постановщик фильма “Александр Невский” С. Эйзенштейн:

“Зал темен. Но не настолько, чтобы в отсветах экрана не уловить его рук на ручках кресла: этих громадных, сильных прокофьевских рук, стальными пальцами охватывающих клавиши, когда со всем стихийным бешенством темперамента он обрушивает их на клавиатуру...

По экрану бежит картина.

А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие пальцы Прокофьева.

Прокофьев отбивает такт? Нет. Он отбивает гораздо большее. Он в отстуке пальцев улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собою длительности и темпы отдельных кусков, и то и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц.

...Назавтра он пришлет мне музыку, которая таким же звуковым контрапунктом будет пронизывать мою монтажную структуру, закон строения которой он уносит в той ритмической фигуре, которую отстукивали его пальцы.

Мне кажется, что, кроме этого, он еще не то шепчет, не то мурлычет про себя.

Но лицо такое концентрированное. Таким оно может быть только, когда человек вслушивается в строй вонне проносящихся звуков или в звукоряд, проходящий внутри его самого.

Не дай бог заговорить с ним в это время!”.

Слияние видимого и слышимого, движущегося изображения и музыки особенно замечательно в картине “Ледовое побоище” (пятая часть).

“Песня об Александре Невском” — вторая часть кантаты. Музыка величавая и строгая. Она похожа на фреску древнего русского живописца. В песне говорится о победе русских над шведами и дается предостережение: “Кто придет на Русь, будет насмерть бит”. Текст и музыка выдержаны в эпическом духе. Вокальную партию исполняет унисонный хор — мужские голоса, дополненные альтами.

Основная мелодия (“А и было дело на Неве реке”) повествовательна, размеренна. Почти каждый слог произносится на один звук; распевание слогов, свойственное русским протяжным песням, здесь редко:

Альты

Музыкальный фрагмент для альты и тенора. Альта играет в верхнем регистре, тенор — в нижнем. Мелодия строится из четких октавных шагов. Текст: *p* А и бы - ло де - ло на Не - ве ре - ке.

Музыкальный фрагмент для тенора и баса. Тенор имеет длительные ноты, басы играют ритмическую основу. Текст: На Не - ве ре - ке, на боль - шой во - де.

В “Песне об Александре Невском” воспроизведены особенности, характерные для напевов многих древнерусских былин с их неторопливой “рассказывающей” интонацией. Вместе с тем ей присущи и своеобразные черты, свойственные именно стилю Прокофьева: четкий заключительный октавный ход в мелодии (см. такты 10—11 в примере 40), чеканный ритм в оркестровом сопровождении (ровное движение восьмыми).

В средней части песни (“Ух! Как бились мы, как рубились мы!”) повествование становится более взволнованным и темп его ускоряется. В соответствии с ритмом стиха в музыке сменяют друг друга двух- и трехдольный размеры. Оркестр воспроизводит звуки битвы — бряцание оружия, удары мечей. Арфы подражают звучанию гуслей, сопровождавших в старину эпические песни.

В репризе возвращается главная, “богатырская” мелодия хора.

“Вставайте, люди русские” — четвертая часть. Это хоровая песня совершенно иного характера: не рассказ о минувших событиях, а призыв к бою за русскую землю. Во время Великой Отечественной войны хор “Вставайте, люди русские” часто звучал по радио, и фильм “Александр Невский” показывали на фронтах солдатам Красной Армии.

Один из участников обороны Севастополя вспоминает: «Потрясающее впечатление производила песня „Вставайте, люди русские“. Усиленная резонансом подземелья, она властно захватывала душу».

С давних пор на Руси существовал обычай — возвещать о важных событиях ударами набатного колокола. Оркестровое вступление к хору имитирует тревожные и грозные колокольные звучания, которые сопровождают потом пение хора в его первой части (как и “Песня об Александре Невском”, этот хор написан в трехчастной форме). В мелодии, в ее настойчиво повторяющихся энергичных интонациях слышатся боевые кличи, призывы. Ритм марша подчеркивает героический характер музыки.

И здесь мы наблюдаем сочетание народных песенных традиций с прокофьевскими современными музыкальными приемами. Так, например, для ладовой окраски мелодии характерна переменность, идущая от русской народной песни: до минор — ми-бемоль мажор.

41 [Allegro risoluto]

ff

Вста - вай - те, лю - ди рус - ски - е, на

слав - ный бой, на смерт - ный бой, вста - вай - те, лю - ди

воль - ны - е, за на - шу зем - лю чест - ну - ю.

Но следующую фразу Прокофьев смело начинает в далекой (“чужой”) тональности до-бемоль мажор, которая в свою очередь переходит в ми-бемоль минор:

42 [Allegro risoluto]

f

Жи - вым бой - цам по - чет и честь, а



Богатство и смелость гармонических и тональных красок — одна из характерных черт музыки Прокофьева.

Средняя часть хора написана в ре мажоре (после ми-бемоль мажора, в котором окончилась первая часть, снова происходит яркая смена тональных красок). Появляется новая тема — певучая, привольная, светлая, напоминающая некоторые темы из “Руслана” Глинки. Эту мелодию хор поет на слова “На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу”:

43 [Allegro risoluto]

Альты *tr*

На Ру- си род- ной, на Ру- си боль- шой не бы-
- вать вра - гу. *mf* — *f* Под - ни - май - ся, встань,
мать род - на - я Русь. *p*

В рассмотренных двух частях кантаты перед нами предстала в музыке Прокофьева Русь богатырская и героическая.

В шестой части — “Мертвое поле” — воплощен образ лирический и скорбный. Здесь поет один только женский голос (меццо-сопрано) в сопровождении оркестра. В фильме эта музыка связана с таким эпизодом: после Ледового побоища, закончившегося победой дружины Александра Невского, девушка-невеста ищет своего жениха среди русских воинов,

павших на поле боя. Образ символический — Родина оплакивает своих сыновей.

Интонации плача, идущие от русских народных причетов и от классических оперных “плачей” (вспомним “Плач Ярославны” из оперы Бородина “Князь Игорь”), слышатся в музыке Прокофьева. Горестная попевка звучит в самом начале, во вступлении, которое играют скрипки. Вокальная мелодия глубоко печальна, но движение ее ровно и строго. Для этой музыки также характерна переменность лада (до минор — ми-бемоль мажор). В третьем такте в оркестровом сопровождении звучит глубокий минорный аккорд (ля-бемоль-минорное трезвучие), подчеркивающий скорбный характер музыки:

44 *Meno mosso*

p

Я пой-ду по по-лю бе-ло-му,

pp

по-ле-чу по по-лю смерт-но-му,

Для изображения крестоносцев Прокофьев привлек средства, резко отличные от тех, что мы отмечали в разобранных частях кантаты. Если в характеристике русских звучали песенные мелодии, то в музыке, характеризующей псов-рыцарей тевтонского ордена, важную роль играет тема, написанная композитором в духе католического хора.

Вместо ясных диатонических гармоний — устрашающие диссонирующие сочетания. Вместо певучих, “человеческих” тембров струнных — режущие, завывающие, пронзительные тембры преимущественно медных инструментов.

Основные темы псов-рыцарей впервые появляются в третьей части кантаты (“Крестоносцы во Пскове”). Затем они проходят в пятой части, которая называется “Ледовое побоище”. Это грандиозная симфоническая картина с участием хора. Она открывается музыкальным пейзажем: пустынное зимнее озеро перед началом битвы. В оркестре холодные, “застывшие” звучания, сумрачные минорные гармонии, резкий, “каркающий” звук у альтов.

Издали доносится военный сигнал крестоносцев:



Вслед за тем слышится дробное равномерное постукивание (играют струнные басы *sul ponticello* — у подставки), вначале еле слышное:



построено в форме клина (“свиньи”). “Скок свиньи” — так назван этот эпизод в фильме.

Ритм скачки подчеркнуто однообразен, бездушен, механичен. На него наслаиваются в оркестре пронзительные и завывающие голоса тубы, саксофона, труб и других инструментов. В музыке Прокофьева тевтонские рыцари скачут “с неумолимостью танковой колонны их омерзительных потомков” (так говорил Эйзенштейн, потрясенный музыкой). Эпизод вражеского нашествия приобрел у Прокофьева остросовременный характер.

Кроме оркестра здесь участвует еще и хор — рыцари поют воинственный хорал (на латинском языке).

Их пение переходит в яростные крики: “Распнем побежденных, уничтожим врага!”.

Нарастающее звучание оркестра и хора можно сравнить с крупным планом в кино. Кажется, что вражеское войско с оглушительным лязганьем и грохотом надвигается прямо на слушателя.

Вступление в бой дружины Александра Невского отмечено энергичным звучанием у трубы темы хора “Вставайте, люди русские”. Батальные эпизоды, подобно кинокадрам, быстро проносятся перед слушателями. В одном из них появляется новая русская тема — легко и стремительно летящая, удалая. Это тема “русской атаки”:



Она слышится то совсем близко, то издали. Снова впечатление кинематографической смены планов: то “крупный кадр”, то отдаленная перспектива “побойца”.

В кульминационных эпизодах противоборствующие темы сталкиваются, “сшибаются” друг с другом, как противники в бою. Прокофьев применяет особый прием сочетания тем: они даются одновременно, при этом каждая остается в своей тональности, например: тема “русской атаки” в ре мажоре, а сигнал крестоносцев в до-диез миноре. Возникает сложное (битональное, то есть двухтональное) сочетание. Своей резкостью оно подчеркивает остроту схватки. Вражеская тема затем искажается, “слабеет”.

Удивительна “зримость” музыкальных образов и в картине гибели крестоносцев. Оркестровыми средствами переданы и треск льда, и холодные темные волны, заливающие поле битвы, и мрачный драматизм происходящего.

Огромное симфоническое напряжение разрешается в заключении всей картины. Тихо и светло звучит русская тема. Это знакомая уже мелодия — ее пели альты в середине хора “Вставайте, люди русские” на слова “На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу”. Теперь она поручена первым скрипкам в высоком регистре в сопровождении нежного тремоло у вторых скрипок. Это музыка мира и тишины, наступивших на освобожденной земле.

Завершается кантата торжественным, величественным финалом “Въезд Александра во Псков”, где звучат знакомые русские темы.

В кантате “Александр Невский”, посвященной далеким историческим событиям, Прокофьев прославил победу народа в борьбе с захватчиками.

Вопросы и задания

1. Какие произведения написаны Прокофьевым на сюжеты из отечественной истории?
2. Какие вы знаете произведения других русских композиторов на сюжеты из отечественной истории?
3. Сколько частей в кантате “Александр Невский”? Как они называются?
4. Какие средства музыкальной выразительности применил Прокофьев для характеристики русских воинов и какие — для тевтонских рыцарей?
5. Что такое битональное сочетание? В каком эпизоде кантаты оно использовано композитором?

“Ромео и Джульетта”

“Ромео и Джульетта” — балет Прокофьева в четырех актах, девяти картинах на сюжет трагедии великого английского драматурга Уильяма Шекспира. Авторами либретто были С. Радлов, А. Пиотровский, Л. Лавровский и сам композитор.

Прокофьев работал над балетом в 1935 — 1936 годы по заказу Большого театра. Премьера же состоялась 30 декабря 1938 года в Чехословакии, в городе Брно. У нас в стране балет впервые был поставлен 11 января 1940 года в Ленинграде, в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Партию Джульетты танцевала Галина Уланова, создавшая исключительный по психологической глубине и выразительности образ юной героини. Эта роль была одной из лучших в творчестве прославленной балерины.

Жанр балета привлекал Прокофьева на протяжении всего творческого пути. Он — автор семи балетов. Первый балет — “Ала и Лоллий” был создан по заказу Дягилева в 1914 году, последний — “Сказ о каменном цветке” — завершен в 1950 году.

Балет “Ромео и Джульетта” стал вершиной мирового балетного искусства. В нем композитор с поразительной глубиной и драматизмом воплотил образы бессмертной шекспировской трагедии. Мир юных героев оказался ему очень близок. Он “прочел” историю их любви и гибели как прекрасный романтический сюжет. Светлое, идеально-чистое чувство Ромео и Джульетты, упоение жизнью, стремление к счастью противопоставлены жестокости, ханжеству средневекового мира.

Балет “Ромео и Джульетта” — это совершенно новый тип балетного спектакля. Прокофьев осуществил в нем синтез драмы, музыки и хореографии. Опираясь на традиции классического балета, он внес в балет свое понимание танцевальности, радикально обновил музыкальные формы, драматургию балета, использовал в нем оперные и симфонические принципы, во всей полноте раскрыл характеры героев. Однако поначалу инерция хореографического опыта помещала исполнителям должным образом оценить достоин-



Сцена из балета Прокофьева "Ромео и Джульетта".
Г. Уланова — Джульетта, М. Габович — Ромео

ства новаторского произведения Прокофьева. Несмотря на то что в концертах с большим успехом звучали оркестровые сюиты из этого балета, многие театральные деятели считали его музыку слишком сложной, не соответствующей требованиям танцевальности. “Но чем больше мы в нее вслушивались, — вспоминала Г. Уланова, — тем ярче вставали перед нами образы, рождавшиеся из музыки. И постепенно пришло понимание, постепенно она становилась удобной для танца”.

Краткое содержание балета

Акт первый. Картина первая. Ранним утром Ромео бродит по улицам Вероны. Неясные мечты, романтические предчувствия наполняют его душу, еще не знавшую сильных страстей. С восходом солнца на улицах появляются горожане, царит веселая суматоха. Неожиданно на площади происходит встреча вооруженных слуг двух враждующих знатных семейств — Монтекки и Капулетти. Они затевают ссору, которая переходит в жестокий бой. В разгар сражения на площади появляется герцог, правитель Вероны. Он издает приказ — карать смертной казнью тех, кто осмелится нарушить мир в городе.

Картина вторая. В доме Капулетти идут приготовления к балу в честь помолвки юной Джульетты с графом Парисом. Джульетта шалит, резвится со своей добродушной кормилицей.

Под звуки торжественного менюэта съезжаются гости. Узнав о бале, друзья — Ромео, Меркуцио, Бенволио — решают пойти повеселиться. Но поскольку все трое принадлежат к роду Монтекки, они надевают маски, чтобы не быть узнаваемыми.

Бал открывается танцем рыцарей и их дам. Джульетта танцует с Парисом. Он восхищен ею, но Джульетта равнодушна к своему жениху. По просьбе гостей она исполняет танец. Красота, обаяние Джульетты поражают Ромео, в его сердце зарождается любовь. Но племянник Капулетти Тибальд узнает Ромео и решает отомстить ему. Под звуки гавота гости разъезжаются. Джульетта просит кормилицу узнать имя незнакомого юноши. “Монтекки он, зовут его Ромео — сын вашего великого врага”.

Ночью после бала Ромео проникает в сад Капулетти на свидание с Джульеттой.

Акт второй. Картина третья. Карнавал на улицах Вероны. Все танцуют, веселятся. На площади появляется кормилица. Она передает Ромео письмо от Джульетты, в котором Джульетта дает согласие стать его женой.

Картина четвертая. Патер Лоренцо венчает в своей келье Ромео и Джульетту. Он надеется, что этот брак положит конец вражде между семьями Монтекки и Капулетти.

Картина пятая. Праздник на площади в разгаре. Внезапно возникает ссора между Тибальдом и Меркуцио. Ромео пытается примирить врагов. Обвенчавшись с Джульеттой, он уже не питает вражды к ее родным. Но Тибальд воспринимает это как трусость, и тогда Меркуцио, вступаясь за честь Ромео, обнажает шпагу. В поединке он смертельно ранен. Потрясенный его смертью, Ромео мстит за убийство друга. В жестоком поединке он убивает Тибальда. Теперь Ромео должен бежать из Вероны.

Акт третий. Картина шестая. Тайно проникнув в дом Капулетти, Ромео на заре прощается с Джульеттой перед долгой разлукой. В отчаянии он покидает любимую.

В комнату Джульетты входят отец и мать. Они сообщают, что день ее свадьбы с Парисом назначен. Джульетта отказывается выйти замуж за Париса. Родители разгневаны. Оставшись одна, Джульетта решает просить помощи у патера Лоренцо. Накинув плащ, она спешит к нему в келью.

Картина седьмая. В порыве отчаяния Джульетта рассказывает Лоренцо о своей беде. Лоренцо предлагает ей, чтобы избежать свадьбы с графом, принять “подобье смерти” — снотворный напиток. Он обещает известить Ромео, находящегося в изгнании, что в час пробуждения Джульетты тот должен проникнуть в склеп и увезти ее.

Картина восьмая. Вернувшись в дом, Джульетта делает вид, что согласна на брак с Парисом. Оставшись одна, она готовится выпить снотворный напиток. Ей страшно:

“Холодный томный страх сверлит мне вены,
Он замораживает жизни дар.

.....

Ромео! Я иду! Пью за тебя...”

Джульетта выпивает напиток и падает на постель как мертвая. Утром ее приходят поздравить подруги. Трубадуры на мандолинах играют серенаду, девушки танцуют с лилиями в руках. Не дождавшись пробуждения Джульетты, мать и кормилица подходят к ее постели. Джульетта мертва!

Акт четвертый. Картина девятая (эпилог). Похороны Джульетты. По обычаю средневековья Джульетту вносят в фамильный склеп Капулетти. Когда все уходят, в склеп проникает Ромео. Он получил от слуги Балтазара ложную весть о смерти Джульетты. Вестник Лоренцо опоздал! Жизнь без Джульетты для Ромео теряет смысл. Он выпивает яд. Пробудившаяся Джульетта, увидев мертвого Ромео, закалывает себя кинжалом.

Старики Монтекки и Капулетти встречаются у гроба своих детей. Потрясенные их гибелью, они клянутся положить конец давней вражде.

В балете “Ромео и Джульетта” Прокофьев создает целую галерею живых, ярких музыкальных портретов. Подобно оперным ариям, сольные номера балета становятся сценами, в которых музыка детально воссоздает характеры героев, передает их душевное состояние, выразительность ми-

мики, жеста, манеру поведения. Для этого Прокофьев находит точные, лаконичные, острохарактерные мелодико-ритмические интонации, соответствующие тембры, регистры, использует лейтмотивы, которые развиваются затем в других сценах. Все сцены имеют названия.

Самый сложный образ в балете — Джульетта. Он дан в непрерывном развитии. Уже в первой ее сольной сцене (в первом акте), которая называется “Джульетта-девочка”, раскрываются разные грани ее характера. В этой сцене, написанной в форме рондо, звучат три основные темы Джульетты. Первая — это легкий, стремительный бег скрипок по домажорной гамме вверх-вниз, чередующийся с острыми аккордами-прыжками — мажорными трезвучиями на звуках *ля-бемоль, ми*, которые придают классической последовательности Т—S—D—Т изящество и шаловливость. Тема является рефреном и проводится в разных тональностях.

48 **Vivace**

V-ni Fiati, Archi

Вторая тема, в *ля-бемоль* мажоре, раскрывает иную грань облика Джульетты. Она элегантна, напевна, звучит у кларнета на фоне спокойного, мягкого аккомпанеента. В дальнейшем она часто встречается и в первом, и во втором акте, а до этого прозвучала во вступлении к балету.

Cl.

p con eleganze

Archi

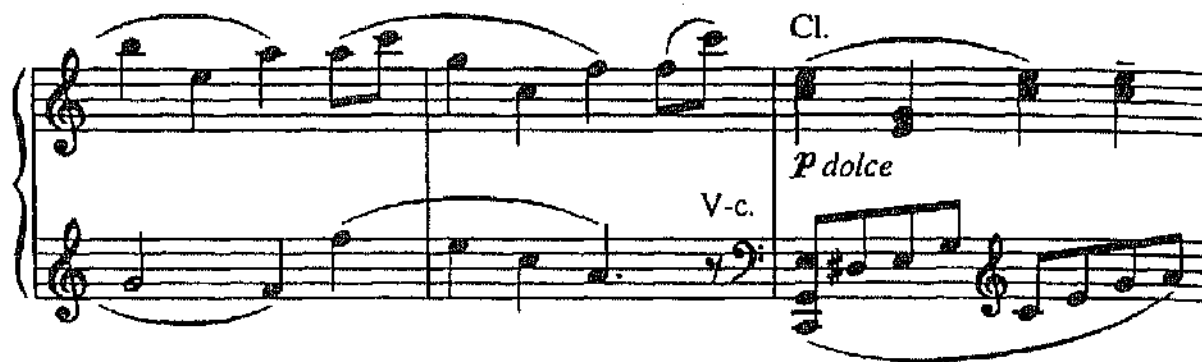
Третья тема, в до мажоре, звучит у флейты как неясное предчувствие, лирическое томление. Она парит в высоком регистре. В ней светлая печаль и трогательная незащищенность, пленительная красота и хрупкость. Прозрачное, кристально чистое звучание мелодии, “прорисовывающей” свой узор по звукам диатонического до мажора, сопровождается столь же нежно звучащим подголоском второй флейты:

50 Più tranquillo (quasi andantino)

Fl.

p dolce

Fl.

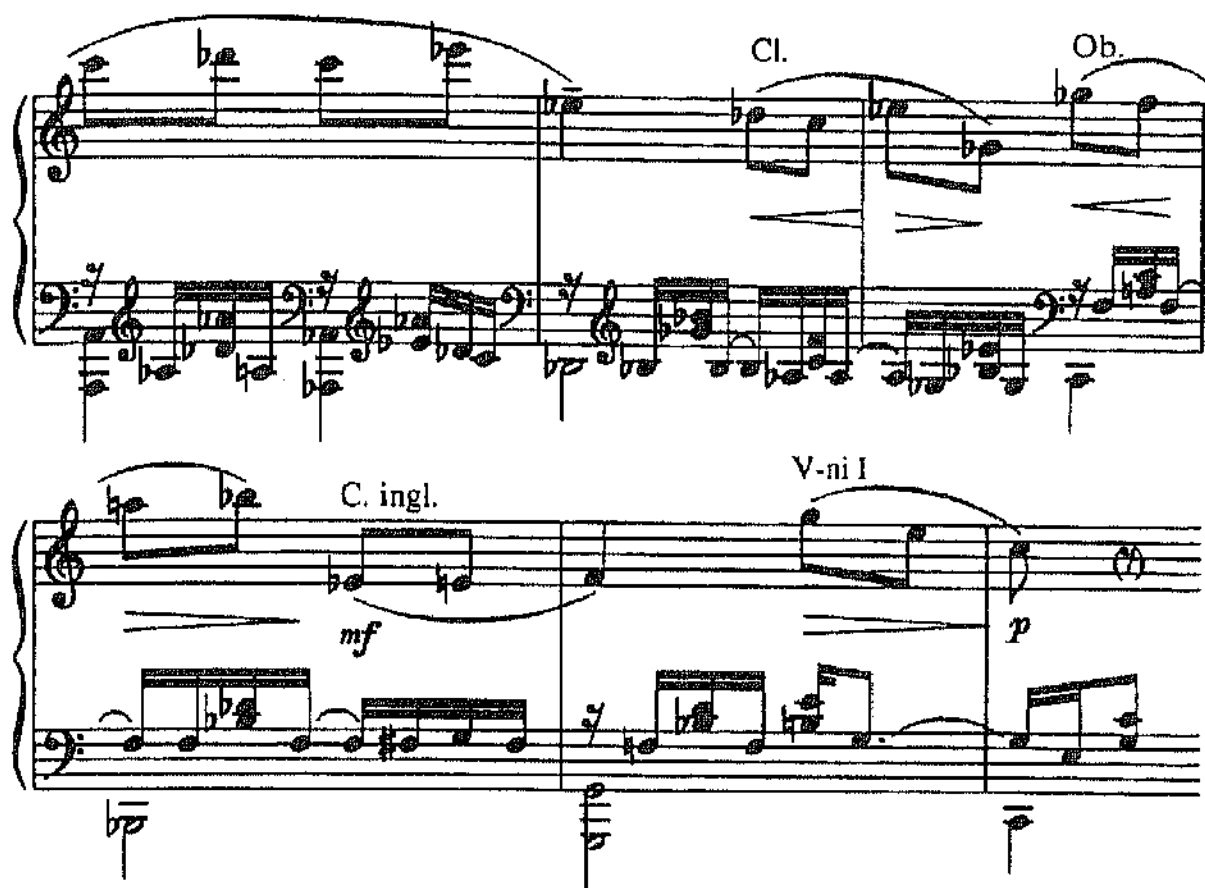


В последующих актах балета тема станет важнейшей в раскрытии трагической судьбы Джульетты. Она прозвучит в сцене, когда Джульетта выпивает снотворный напиток, в сцене ее смерти в эпилоге, где тема преобразается, звучит как апофеоз любви, как торжество любви над смертью.

Дальнейшее развитие образа Джульетты будет неразрывно связано с ее любовью к Ромео. Вспыхнувшее при встрече на балу чувство юных героев Прокофьев воплощает в музыке изумительной красоты и одухотворенности. Первое признание Ромео в сцене “Мадригал” (первый акт) — поначалу звучит возвышенно, благоговейно. Диатоническая тема изложена многоголосно в полифоническом стиле, напоминающем музыку эпохи Возрождения, и чередуется со вторым лейтмотивом Джульетты⁵. Затем появляется новая, упоительно-восторженная тема, которая станет основой симфонического развития в сцене у балкона. Она обладает бесконечно широким мелодическим дыханием, охватывает большой диапазон, передается от одного инструмента к другому.



⁵ Мадригал — музыкально-поэтический жанр, появившийся в XIV веке. Это была двух- или трехголосная песня, иногда с инструментальным сопровождением, большей частью на любовно-лирические тексты. В следующем столетии мадригал вышел из моды, но вновь возродился в XVI веке в форме многоголосного (чаще пятиголосного) вокального ансамбля.



Первый акт завершается любовным дуэтом Ромео и Джульетты. Это симфонический триптих: **Сцена у балкона, Вариация Ромео, Любовный танец.** Как горячие слова признания звучат любовные темы дуэта. Юношеская восторженность, разлив чувств в нем столь велики, что кажутся беспредельными. Впечатление бесконечного пространства, в которое устремляются лирические темы, создается не только широким диапазоном их звучания, но и свободным чередованием мажорных тональностей — до мажор, ля-бемоль мажор, си-бемоль мажор, ми мажор, ми-бемоль мажор.

Лирические темы любовного дуэта звучат в сцене **“Прощание перед разлукой”** (в третьем акте). Но теперь с оттенком обреченности. Им предшествует еще одна, новая тема. Она разворачивается в диапазоне двух октав в до мажоре, где наряду с диатоническими ступенями появляются хроматические звуки, усиливающие экспрессию этой замечательной мелодии:

52 Adagio

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system features a Cor. (Cornet) part in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff. The second system features a V-ni (Violini) part in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff. The third system features a Cl. (Clarinet) part in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Cor. Cl. *mp* *espress.* V-ni *mf* Cl. *p*

Музыкальный портрет патера Лоренцо рисует спокойная, неторопливая музыка в си-бемоль мажоре — тональности, характерной для лирико-эпических образов Прокофьева. Размеренное движение, устойчивые аккорды, сочетание струнных и деревянных духовых инструментов в низком регистре придают теме черты хоральности, напоминают органное звучание. Музыка создает образ мудрый, строгий, степенный и в то же время теплый и душевный:

53 Andante espressivo

Cl., V-le

p tranquillo

Иным предстает в балете Меркуцио. Он впервые появляется на балу у Капулети в сцене “Маски”, и с ним в чопорный аристократический церемониал буйным потоком врывается полная блеска жизнь, бьющая ключом энергия, юношеский задор. Он так похож на самого Прокофьева! Музыкальной характеристике Меркуцио присуща заостренная скерцозность. Его тема изобилует широкими угловатыми скачками и сопровождается аккордами с многочисленными секундовыми “кляксами”. Другая тема, как бы поддразнивая окружающих, все время при скачке вниз попадает вместо *фа* на *ми-бикар*, нарушая тем самым “добропорядочность” тональности си-бемоль мажор, в которой написана эта сцена:

54 [Andante marciale]

C-то (корнет)

p

Cl.



Эта тема становится лейтмотивом Меркуцио и звучит в момент его смерти во втором акте. На фоне оstinатного ритма она приобретает трогательно-беззащитный характер и будто озарена прощальной улыбкой умирающего юноши:

55 [Moderato]

Ob.

pp dolce

V-c., C- b. pizz.

8

События в балете разворачиваются на фоне массовых сцен. Прокофьев создает яркий, брызжущий весельем, залитый лучами яркого солнца образ Италии. Музыка народных сцен легка, стремительна. В них парит дух Возрождения, мир беззаботной радости, карнавальных празднеств, оттеняющий неуклонно развивающуюся драму. В этих сценах композитор использует темы народно-жанрового характера, а в один из

номеров третьего акта даже вводит традиционные итальянские инструменты — мандолины.

Тема одной из народных сцен — “Улица просыпается” (первый акт) — становится лейтмотивом балета. На фоне легкого, ритмически четкого аккомпанеента струнных появляется фагот. Весело и беззаботно “подпрыгивает” он на звуках ре мажора и вдруг спотыкается о невесть откуда взявшийся *ми-диез*:

56 Allegretto

V-ni, V-le



Fag.



Вся эта сцена представляет собой остроумно выписанные миниатюрные вариации, а ее тема впоследствии появится в сцене смерти Меркуцио. Но там она искажена, звучит в ре миноре, скованная остигнутым ритмом хрипло звучащих фагота и саксофона.

Обрисовывая аристократическое общество, Прокофьев использует жанры старинных танцев — менуэта и гавота. Они обрамляют сцену бала в первом акте. Но главным танцем — собирательным портретом этого мира, уверенного в своей правоте и незыблемости обычаев, является “Та-

нец рыцарей” из первого акта (в сюите для фортепиано он назван “Монтекки и Капулети”). Тяжеловесный, помпезный, воинственный, он воссоздает дух мрачного средневековья. Его пунктирная мелодия движется как бы по замкнутому кругу на фоне тяжелой маршевой поступи басов. Особенно агрессивный и злобный характер она приобретает, соединяясь в контрапункте с темой вражды.

57 *Allegro pesante* V-ni, Cl.

f pesante (тяжело) *non legato*

simile

58 *Poco più sostenuto* Тема вражды

ff *Тема вражды*

Tuba

Важное значение в балете имеют сцены-поединки: “Ссора”, “Бой” (в первом акте), “Тибальд бьется с Меркуцио”, “Ромео бьется с Тибальдом” (во втором акте), а также трагические сцены: финал второго акта (шествие с телом Тибальда — страшный марш-пассакалья), “Похороны Джульетты” (в эпилоге).

Но жизнь и любовь вечны. Как гимн всепобеждающей любви звучит в сцене “Смерть Джульетты” (в эпилоге) тема Джульетты (напомним, это третья тема из сцены “Джульетта-девочка”). Она изложена полнозвучными аккордами. Возникает беспредельная звуковая перспектива. Тема устремляется ввысь, в бессмертие.

Балет “Ромео и Джульетта” относится к числу тех произведений, которые сразу завоевывают всеобщую любовь и признание. Он ставится на многих сценах мира, существует в киноверсиях со знаменитыми исполнителями: Галиной Улановой в одном фильме, с Рудольфом Нуриевым в другом. Гениальную интерпретацию образа Ромео дал Михаил Барышников. Сам автор на основе музыки балета создал три симфонические сюиты и фортепианный цикл из десяти пьес. Существует множество переложений отдельных номеров балета для различных инструментов и ансамблей. Прекрасная музыка, яркие, истинно шекспировские портреты героев, стройность композиции, динамичность музыкально-сценического действия сделали балет “Ромео и Джульетта” одним из наиболее популярных произведений Прокофьева.

Вопросы и задания

1. Прочитайте биографию Прокофьева и выпишите названия его балетов.
2. Где и когда балет “Ромео и Джульетта” был впервые поставлен в театре?
3. Назовите имя первой в России исполнительницы партии Джульетты.
4. Кратко перескажите содержание балета.
5. Охарактеризуйте темы из сцены “Джульетта-девочка”. Какую роль играет в балете третья тема? Где она еще прозвучит?
6. Перечислите лирические сцены балета. В каких действиях они находятся? Сыграйте темы из этих сцен.
7. Портрет какого героя представлен в сцене “Маски”? Какой характер у этого героя?
8. Тема какой народной сцены является одним из лейтмотивов балета? В какой сцене она приобретает трагический характер? Какие музыкально-выразительные средства использованы Прокофьевым в том и другом случае?

“Золушка”

Над балетом “Золушка” композитор работал в 1940 — 1944 годы. Либретто написано Н. Д. Волковым по сказке французского писателя Шарля Перро.

“Сказочная линия” проходит через все творчество Прокофьева от первой, детской оперы “Великан” до балета “Сказ о каменном цветке”, законченного незадолго до смерти. Сказочные образы появляются у композитора в разных жанрах: в фортепианной музыке (“Сказка”, “Сказки старой бабушки”, “Сказочка”, “Шествие кузнечиков”), вокальной (“Тадкий утенок”), в балете (“Сказка про шута, семерых шутов перешутившего”), в опере (“Любовь к трем апельсинам”), а также в симфонической музыке (“Петя и Волк”). Во всех этих произведениях Прокофьев предстает перед нами как мудрый сказочник, увлекательно повествующий о приключениях своих героев, которые всегда заканчиваются победой добра над злом. Душевную щедрость, отзывчивость, человечность он противопоставляет зависти, коварству, эгоизму.

Таков и сюжет сказки о Золушке, одной из любимейших в народном искусстве. Полюбился он и Прокофьеву, который так высказывался о своем произведении:

«Большую роль в моей работе над „Золушкой“ сыграла сказочность сюжета, которая поставила передо мной как композитором ряд интересных задач — таинственность доброй феи-бабушки, фантастичность двенадцати карликов, выскакивающих в полночь из часов, отбивающих чечетку, напоминая Золушке о возвращении домой; стремительная смена стран света, куда попадает принц в поисках Золушки; живое, поэтическое дыхание природы в образах четырех фей — времен года: весны, лета, осени и зимы и их спутников. Но авторам балета хотелось, чтобы зритель в этой сказочной оправе увидел живых, чувствующих и переживающих людей... Я стремился так изобразить в музыке характеры милой мечтательной Золушки, ее робкого отца, придирчивой мачехи, своенравных задорных сестер, горячего юного принца, чтобы зритель не оставался равнодушным к их невзгодам и радостям... Основное, что мне хотелось передать в музыке „Золушки“, — поэтическая любовь Золушки и



Сцена из балета Прокофьева "Золушка",
Н. Дудинская — Золушка, К. Сергеев — Принц

Принца: зарождение и расцвет чувства, препятствия на его пути, осуществление мечты».

Краткое содержание балета. Первый акт происходит в доме Золушки. Сестры — Худышка и Кубышка, злые, капризные, вечно ссорящиеся, — и мачеха собираются на бал во дворец. После их отъезда Золушка, оставшись одна, мечтает о бале. Появившаяся внезапно фея осуществляет мечту доброй девочки. Времена года приносят ей свои дары, фея дарит хрустальные туфельки, а звезды переносят ее во дворец. Второй акт изображает бал, встречу Принца с незнакомой принцессой — Золушкой — и ее внезапное бегство во время боя часов (ведь фея разрешила Золушке оставаться во дворце только до двенадцати часов ночи). Убегая, Золушка теряет туфельку. Третий акт: Принц разыскивает по всему свету девушку, потерявшую туфельку, и находит ее наконец в доме отца Золушки.

Балет “Золушка” — одно из самых светлых лирических произведений Прокофьева. Он продолжает традиции классических балетов XIX века, которые соединились с типично прокофьевскими чертами. Композитор вводит в “Золушку” классические балетные формы и жанры — вариации (небольшие сольные танцы), па-де-де (танец двоих), дивертисмент (сюита из нескольких танцев). Но кроме них в балете есть сценки-портреты, в которых композитор с неистощимой изобретательностью живописует своих героев и для каждого из них находит особые, острохарактерные выразительные средства.

В первой сцене — “Па де шаль” — он дает характеристику Худышки, Кубышки и мачехи. Сестры вышивают шаль, но вскоре начинают ссориться. Музыка ссоры основана на мелких хроматических мотивчиках и острых аккордах у струнных инструментов пиццикато:

59 L'istesso tempo [Allegretto]



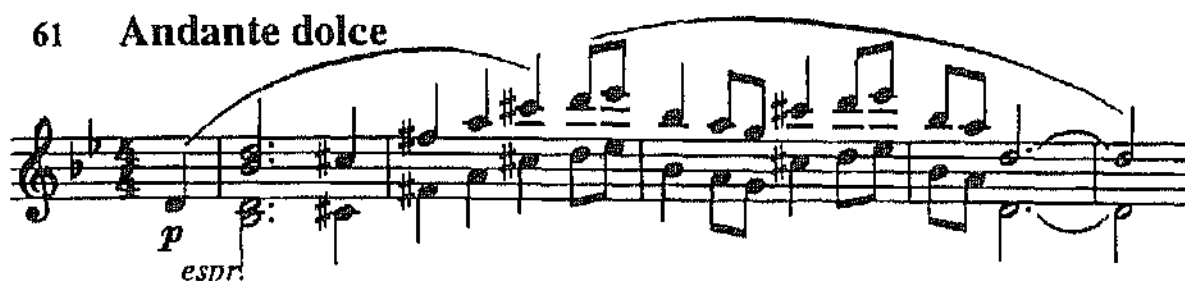
Ссора кончается неожиданным падением дерущихся девочек (мать режет шаль ножницами пополам). Новая короткая тема с жалобными вопросительными интонациями передает испуг и недоумение двух злuchек:

60 L'istesso tempo [Allegretto]



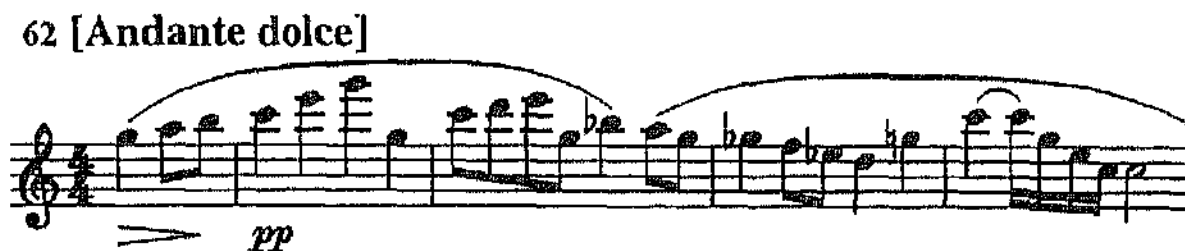
Острая, “колючая” музыка, часто нарочито карикатурная, звучит во всех сценах балета, где появляются злые сестры и мачеха. Совсем другой мир — музыка Золушки. Прокофьев характеризует Золушку тремя темами (первая и третья впервые звучат во вступлении к балету). Две темы звучат в сцене первого акта, которая так и называется “Золушка”. Одну из них, первую, композитор назвал темой “обиженной Золушки”, вторую — темой Золушки “чистой и мечтательной”.

Вот первая тема:



Это выразительная, задумчивая мелодия, интонации которой родственны русским напевам. Она устремляется к вершине, но затем печально поникает.

Вторая тема поручена флейте — инструменту нежного тембра:



Эта лирическая мелодия, пленяющая чистотой и прозрачностью, близка третьей теме Джульетты-девочки. Начальное движение мелодии по звукам до-мажорного трезвучия оттеняется затем красочными хроматическими ходами. В ритме темы Золушки — черты изящного, плавного гавота⁶.

⁶ Гавот — старинный французский танец, популярный в XVI, XVII и XVIII веках; его движения степенны и грациозны. Размер этого танца обязательно четный.

В дальнейшем в балете появится третья тема Золушки — “влюбленной и счастливой”. Она зарождается в первом акте, но особенно широко звучит в третьем акте, в финале.

63 *Andante dolcissimo*



Для этой светлой певучей мелодии характерны широкие ходы (во второй половине темы), свободное дыхание, устремленность, порыв.

Принц в балете предстает жизнерадостным, дерзким, насмешливым. Появляясь во втором акте на балу, он стремительно бежит по залу, нарушая придворный этикет, и с размаху “садится на трон, точно на седло”. Выход Принца сопровождает звучание двух оркестров (второй — духовой — на сцене), играющих энергичную, четко ритмованную музыку.

Деятельным, по-мальчишески упрямым предстает Принц в остроумной сцене в начале третьего акта, которая называется “Принц и сапожники”. Юноша созвал всех сапожников королевства, которые принесли с собой свои изделия. В грудѣ обуви он тщетно ищет вторую хрустальную туфельку, которая подходила бы к той, что потеряла Золушка, убегая из дворца.

Музыка сцены похожа на юмористическое скерцо. В теме, порученной трубе с сурдиной (отчего ее тембр становится надтреснутым), настойчиво вращается мотив вокруг одной “точки”. В верхнем регистре этому мотиву отвечают “поддразнивающие” аккорды у флейт и гобоев:

64 Allegro scherzando

Two systems of musical notation for piano. The first system (measures 64-65) features a treble staff with a melody marked *mf* and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 66-67) features a treble staff with a melody marked *p* and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Раскидав грудку обуви, Принц выпрыгивает в окно и отправляется искать Золушку (подобно Принцу из оперы “Любовь к трем апельсинам”, также бродившему по свету в поисках прекрасной принцессы).

Путешествие его вокруг земного шара изображают три “Галоп”. Вот как начинается первый из них:

65 Presto

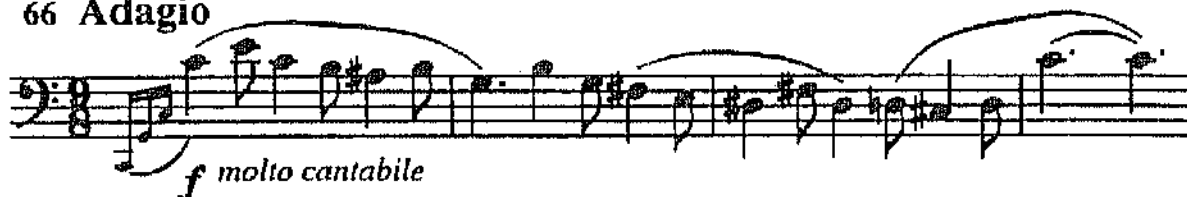
Two systems of musical notation for piano. The first system (measures 68-69) features a treble staff with a melody marked *p* and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 70-71) features a treble staff with a melody marked *p* and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.



Музыка этого галопа пронизана радостным движением, она стремительна, активна.

Но в характере Принца Прокофьев раскрывает и другие черты — нежность, сердечность. Тепло, выразительно, широко звучит чудесное лирическое Адажио, которое Принц танцует с Золушкой во втором акте на балу. Его мелодия, порученная виолончели, родственна теме “влюбленной и счастливой Золушки”:

66 Adagio



Мелодия звучит в до мажоре, в котором, наряду с диатоническими ступенями звукоряда, Прокофьев свободно использует хроматические ступени. Такие ладовые особенности типичны для многих тем композитора.

Особые средства выразительности Прокофьев нашел для музыкальных портретов сказочных персонажей — фей, карликов, кузнециков, стрекоз. Колоритные инструментальные тембры, дрожащие трели и тремоло, красочные гармонии, таинственные мотивы-зовы, колкие ритмы в изобилии рассыпаны в музыке балета.

Важную роль в музыкальной драматургии балета играют гавот и особенно вальс. До этого Прокофьев обращался к

жанру вальса редко. В “Золушку” же он вводит три вальса. Они связаны с миром лирических чувств юных героев.

Вальс соль минор исполняется в конце первого акта (звезды несут Золушку на бал). Гибкая, певучая, широкая (две с половиной октавы!), мелодия словно парит в беспредельном пространстве:

67 **Allegro espressivo**

mf espress.

Романтическая музыка вальса передает состояние Золушки, устремленной к мечте. Прокофьев назвал этот вальс “Навстречу счастью”.

Два других вальса исполняются — один во втором акте (“Большой вальс”, который танцуют на балу после появле-

ния Золушки-принцессы), другой в третьем акте (“Медленный вальс” — Принц находит Золушку).

В том, что вальс играет такую важную роль в “Золушке”, проявляются традиции балетов Чайковского.

Музыка балета “Золушка” (как и балета “Ромео и Джульетта”) звучит не только в театре. Автор создал на ее основе три симфонические сюиты и ряд фортепианных пьес. Сам же балет принадлежит, по словам режиссера А. Таирова, “к числу произведений, которые, едва родившись, сразу становятся классическими”.

Вопросы и задания

1. Назовите произведения Прокофьева на сказочные сюжеты.
2. Расскажите содержание балета “Золушка”.
3. Что сказал Прокофьев о балете “Золушка”? Найдите в учебнике и процитируйте его слова.
4. Охарактеризуйте музыку Золушки, сестер, Принца. Какими выразительными средствами изображаются их портреты?
5. В чем проявляется связь “Золушки” Прокофьева с традициями классического балета?
6. Нарисуйте сцену бала во дворце.

Седьмая симфония

В один из октябрьских вечеров 1952 года в Колонном зале Дома Союзов впервые исполнялась Седьмая симфония Прокофьева. Играл оркестр Радио под управлением С. Самосуда — известного дирижера, пропагандиста прокофьевской музыки. На исполнении присутствовал автор. В последний раз Прокофьев слушал свою музыку в концертном зале.

Седьмая симфония — его последнее законченное крупное произведение. Оркестровая партитура ее была завершена 5 июля 1952 года, за восемь месяцев до смерти композитора.

Первоначальный замысел произведения — симфония для детей — в процессе работы изменился, стал глубже, серьезнее. Будто перед Прокофьевым открылся какой-то таинственно-прекрасный загадочный мир, в котором в последний раз оживают образы далекого детства с его безудержно-веселыми ребячьими играми, шалостями, нежными мечтами, светлыми раздумьями, возникают отголоски сказок. И проник-

нута эта музыка, созданная великим Мастером, мудрым и светлым человеком, удивительной любовью к жизни, верой в “разумное, доброе, вечное”. Известный пианист Святослав Рихтер писал о Седьмой симфонии: “Началось последнее действие его жизни. Так чувствовалось в музыке. Очень высокое. Может быть, самое высокое. Но последнее”.

Седьмая симфония явилась наиболее совершенным воплощением “новой простоты” Прокофьева, к которой он стремился всю жизнь. Масштабы симфонии невелики, все ее темы — это широкие, певучие мелодии. Гармонический язык ясный, без резких диссонансов, но “прокофьевский”. Оркестровка отличается особенной чистотой и прозрачностью.

Построение симфонии классично. В ней четыре части. Первая написана в форме сонатного аллегро (хотя темп первой части небыстрый — *Moderato*). Вторая часть — *Allegretto*. Третья часть — *Andante espressivo*. Четвертая — стремительный, в темпе *Vivace*, финал с кодой, в которой вновь звучат темы первой части.

Первая часть начинается прекрасной мелодией у скрипок. Это главная партия в тональности до-диез минор. Мелодия разворачивается широко и плавно в духе неторопливого повествования. В творчестве Прокофьева часто встречаются такие “рассказывающие”, русские по характеру мелодии.

68 *Moderato*

The musical score is for the first movement of the Seventh Symphony by Prokofiev. It is in D major (three sharps) and 4/4 time. The tempo is marked *Moderato*. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the movement with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line. The dynamics include *mf espress.* and *p*.

В среднем разделе главной партии характер музыки меняется. Начинается встревоженная “беготня” пассажей. Когда же певучая тема скрипок возвращается, она звучит более напряженно в других тональностях (соль-диез минор, потом ля минор) на фоне тревожных пассажей, оставшихся от среднего раздела. Басы (валторны, фаготы и туба) грозно повторяют несколько раз начальный мотив темы. Повествование становится драматическим. Но ненадолго.

Тема побочной партии — торжественная, лирическая, в тональности фа мажор. Она звучит очень широко, насыщенно, у низких струнных (альты, виолончели), деревянных духовых, валторн:



Это вдохновенная тема радости и красоты жизни. По существу, она является главной, самой важной темой всей симфонии. Именно ее Прокофьев повторяет потом в коде четвертой части.

Тема побочной партии — одна из лучших мелодий Прокофьева-композитора, обладавшего редким мелодическим даром. В XX веке — после Шуберта и Шопена, Глинки, Чайковского и Рахманинова — он создал оригинальные мелодии, которые узнаются сразу по характерным интонациям, смелым изгибам, необычным поворотам мелодической линии, ладовому своеобразие и особой широте диапазона.

Диапазон побочной темы огромен — более двух октав! Мелодия зарождается в глубоких басах и простирается затем до светлых верхних звуков. Необычно широки и внутренние интервальные ходы — восходящие шаги на септиму,

квинту, октаву. И вместе с тем особенные прокофьевские черты соединяются в этой мелодии с классической русской распевностью.

В экспозиции первой части симфонии Прокофьева есть еще одна, несколько неожиданная тема — за ключи т е л ь - н а я. Раздается хрустальный звон колокольчиков, к ним присоединяются фортепиано и арфа. Звучит причудливый мотив у гобоя и флейты, сопровождаемый тихими таинственными “шагами” фаготов и виолончелей:

70 *Meno mosso (poco)*

лев.

Словно приоткрылся сказочный мир, полный чудес. Таким воспринимают мир дети. Но таким кажется он и человеку, не потерявшему в зрелом возрасте юношеского ощущения чуда жизни.

Задумчивое повествование; светлая торжественная лирика; таинственная сказочность — таковы три главных образа первой части, выраженные в трех темах. Все три темы по-новому развиваются в небольшой разработке.

Здесь в самом начале ее слышится как будто совсем новая тема — решительная, в ритме марша:

The musical score is divided into four systems, each containing two measures. The first system (measures 71-72) is in bass clef and marked *mp*. The second system (measures 73-74) is also in bass clef. The third system (measures 75-76) is in treble clef. The fourth system (measures 77-78) is in treble clef and marked *mf*. The music features various melodic lines, chords, and articulation marks like slurs and accents.

На самом же деле она возникла из знакомых уже мотивов заключительной и побочной партий. В результате соединения мотивов и появилась новая энергичная тема.

В дальнейшем в разработке сплетаются друг с другом мотивы из главной и побочной тем. Они звучат взволнованно. В кульминации разработки появляется новый динамический вариант побочной темы. А потом опять раздаются

фантастические, причудливые звучания заключительной партии в новом варианте.

В репризе все три темы проходят в сжатом изложении. Побочная партия звучит в тональности ре-бемоль мажор, одноименной главной (ре-бемоль мажор энгармонически равен до-диез мажору). В двух последних тактах трезвучия до-диез мажора и до-диез минора, как свет и тень, сменяют друг друга. Такой “мерцающей” тоникой и заканчивается первая часть симфонии.

Вторая часть, Allegretto фа мажор, — это вальс. Здесь в стремительном движении, как на карнавале, проносятся разные темы — то шутливые, то изящные лирические, то взволнованные, то праздничные.

Подлинным шедевром прокофьевской лирики является **третья часть, Andante** ля-бемоль мажор. В ней есть сходство с музыкой патера Лоренцо из балета “Ромео и Джульетта”, с медленными частями бетховенских сонат. Она раскрывает мир благородных чувств, высоких раздумий. Ей присущи строгость и вместе с тем теплота и сердечность.

И наконец, четвертая часть, **финал** ре-бемоль мажор, полна молодости и энергии. Главная тема финала — рефрен, повторяющийся несколько раз в этой части:

72 [Vivace]

The musical score is written for piano. The first system begins with a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first measure of the treble staff is marked with a piano (p) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass staff has a similar rhythmic pattern. The second system continues the theme with various musical ornaments and a repeat sign at the end.

Тема похожа на быстрый и веселый галоп, который танцуют вприпрыжку.

В неожиданных поворотах темы финала, внезапных всплесках арф — озорство и остроумие, свойственные многим страницам музыки Прокофьева.

Есть в финале Седьмой симфонии и острый задорный марш (в одном из эпизодов). Он напоминает по характеру веселое шествие с пойманным Волком из прокофьевской сказки о храбром пионере Пете:

73 Moderato marcato

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the left hand, often using arpeggiated chords, and a more melodic line in the right hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets (indicated by a '3' over a group of notes in the first and fourth systems). The overall texture is light and rhythmic, consistent with the 'Moderato marcato' tempo.

В самом конце финала, как уже говорилось, звучит побочная партия из первой части — тема радости и красоты жизни. И снова вслед за ней — заключительная.

А потом наступает момент прощания. У фортепиано, ксилофона, колокольчиков нежно звенит светлый, щемяще-печальный мотив. Он звучит очень высоко. Все тише... Все медленней... И прекращается.

Вопросы и задания

1. В каких тональностях и темпах написаны все части Седьмой симфонии Прокофьева?
2. Назовите инструменты, которые играют: а) главную партию, б) побочную партию, в) заключительную партию первой части.
3. Какими темами завершается вся симфония?
4. Сыграйте темы главной и побочной партий первой части, охарактеризуйте их.

Основные произведения

8 опер ("Маддалена", "Игрок", "Любовь к трем апельсинам", "Огненный ангел", "Семен Котко", "Обручение в монастыре", "Война и мир", "Повесть о настоящем человеке")

7 балетов (среди них "Ромео и Джульетта", "Золушка", "Сказ о каменном цветке")

Оратория "На страже мира"

Кантаты "Здравица", "Александр Невский", "К 20-летию Октября"

7 симфоний

5 концертов для фортепиано с оркестром

2 концерта для скрипки с оркестром

2 концерта для виолончели с оркестром

Для фортепиано: 9 сонат, "Мимолетности", "Сказки старой бабушки", "Детская музыка" и другие сочинения

Симфоническая сказка "Петя и Волк"

"Тадкий утенок" для голоса и фортепиано

Обработки русских народных песен для голоса и фортепиано

Музыка к кинофильмам "Александр Невский", "Иван Грозный" и другим

**Дмитрий
Дмитриевич
Шостакович**

1906—1975



Дмитрий Шостакович — величайший композитор современности. Его музыка неразрывно связана с жизнью, историей народа, с его успехами и поражениями, радостями и страданиями. Это страстная исповедь художника XX века и не менее страстная проповедь. Она будоражит нашу совесть, вызывает сильное душевное потрясение.

Шостакович сочинял так, будто считал себя лично ответственным за неразумные деяния человечества. Он протестовал против насилия над личностью с такой силой, как ни один художник XX столетия. Но, беспощадно обличая Зло, он верил в Человека, в бессмертие его творений, в величие его духа.

Гений Шостаковича универсален. Он писал музыку во всех жанрах — и очень сложную по содержанию, требующую серьезной работы мысли, и совсем простую, доступную любому слушателю. Наряду с оперой-трагедией “Катерина Измайлова” — оперетта “Москва, Черемушки”; с психологически сложными вокальными циклами на слова Микеланджело, Марины Цветаевой — песни “Родина слышит”, “Хоро-

ший день”, “Песня о встречном”. На одном полюсе — трагические симфонии, на другом — “Танцы кукол”, “Детская тетрадь”. Но среди всех произведений Шостаковича главным жанром является симфония. 15 симфоний — это весь наш современный мир, философское размышление о его сущности, о времени, о людях, о себе.

Сочинял Шостакович быстро. Работал за письменным столом. Вся музыка рождалась в голове, и для записи не требовалось проигрывание на рояле. Симфонические произведения записывались сразу в виде партитуры.

Внешне Шостакович был застенчив, немногословен, производил впечатление человека, погруженного в себя, в свои мысли. Но с близкими людьми преображался, был общительным. С детских лет он дружил с семьей художника Бориса Кустодиева. Искренняя, глубокая дружба связывала его в молодые годы с талантливым музыковедом И. Соллертинским, маршалом М. Тухачевским, писательницей Мариэттой Шагинян. В течение многих лет большим другом и первым исполнителем многих симфоний Шостаковича был дирижер Евгений Мравинский. Близкими в продолжение всей жизни оставались музыканты квартета имени Бетховена — В. и С. Ширинские, Д. Цыганов, В. Борисовский. Личная и творческая дружба связывала Шостаковича и с другими выдающимися музыкантами. Среди них М. Блантер, Д. Ойстрах, С. Рихтер, К. Кондрашин, М. Ростропович и Г. Вишневская.

Широк и разнообразен был круг интересов Шостаковича. Самый любимый композитор — Чайковский. “Его творчество казалось недостижимым. Это была любовь до сумасшествия, до самозабвения”, — писал Шостакович. “И еще одна страстная любовь — Мусоргский, перед которым благоговею”. К творчеству Мусоргского Шостакович обращался неоднократно на протяжении многих лет. Он оркестровал оперы “Борис Годунов”, “Хованщина”, вокальный цикл “Песни и пляски смерти”, песню “Блоха”. Среди зарубежных композиторов любимыми были Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман. Сильное впечатление производили симфонии Малера.

Свои кумиры имелись среди писателей — Гоголь, Достоевский. Из поэтов — Пушкин, Лермонтов. Очень любил Шостакович театр, особенно пьесы Шекспира, Евгения Шварца, увлекался цирком, считал его настоящим искусством, в котором невозможна халтура. Был завзятым футбольным болельщиком, даже окончил школу футбольных судей и написал как-то в спортивной газете отчет о футбольном матче.

Скромный, внешне хрупкий, многие годы выглядевший юным, как мальчик, Шостакович, по словам писателя Михаила Зощенко, был “жесткий, едкий, чрезвычайно умный, сильный... мудрый человек”.

Биография

Детство. Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился 25 сентября 1906 года в Петербурге. Его отец, инженер-химик, работал в Главной палате мер и весов, мать до замужества училась в фортепианном классе Петербургской консерватории. Семья Шостаковичей была гостеприимной, любимым времяпрепровождением являлось музицирование. Мать композитора впоследствии вспоминала: “У нас по вечерам собирались мои товарищи по консерватории. Мы играли квартеты и трио. Чайковский, Бетховен, Рахманинов были нашими излюбленными композиторами... Я уверена, что эти прекрасные вечера классической камерной музыки немало способствовали развитию музыкального вкуса у композитора-сына, который тогда ютился в своем уютомном уголке, боясь шевельнуться от счастья”.

Однако, несмотря на интерес к музыке, особенного желания учиться ей в детстве не возникало. “Моя мать настояла на том, чтобы я начал учиться игре на рояле. Я же всячески уклонялся... Но мать все же настояла и летом 1915 года стала давать мне уроки игры на рояле”. Обучение на фортепиано продвигалось легко. “Я быстро запоминал и выучивал наизусть без заучивания — само запоминалось”.

Видя такие успехи, родители отдали мальчика в музыкальную школу И. Гляссера, где в скором времени он уже играл сонаты Гайдна, Моцарта, фуги Баха. Появились первые собственные сочинения: пьесы “Солдат”, “Гимн свободе”, “Траурный марш памяти жертв револю-



Митя Шостакович в 1919 году.
Портрет художника Б. Кустодиева

ции”. Весьма характерное для будущего композитора начало! “Уже в детских сочинениях... сказалось мое стремление как-то отражать жизнь”, — писал Шостакович впоследствии.

Консерватория. В 1919 году Шостакович поступил в Петроградскую консерваторию в фортепианный класс профессора А. Розановой. Вскоре он перешел к профессору Л. Николаеву и одновременно занимался композицией у профессо-

ра М. Штейнберга (в прошлом любимого ученика Римского-Корсакова). Занятия шли успешно. Уже через год директор консерватории А. К. Глазунов в своих экзаменационных отзывах написал о Шостаковиче: "...выдающееся музыкальное и виртуозное дарование" и вывел 5+ по гармонии и фортепиано.

Детские и юношеские годы Шостаковича совпали с тяжелым временем: первая мировая война, февральская и октябрьская революции, гражданская война, разруха, голод. Зимой консерватория не отапливалась, в холодное время пальцы застывали на клавишах рояля. Многие студенты бросали учебу. Не выдерживали и пропускали занятия в консерватории профессора. Но юный Шостакович каждый день упрямо вышагивал далекий путь в консерваторию пешком, так как трамваи ходили редко, а то и не ходили вовсе. Если же профессора в консерватории не оказывалось, Шостакович шел к нему домой и получал свой урок. Он был одержим музыкой, занимался ею, не щадя сил и здоровья. Мог пройти несколько километров в любую погоду и в любое время для того, чтобы послушать или сыграть музыкальное произведение. Почти ежевечерне его можно было видеть на концертах открывшейся в 1921 году Петроградской филармонии.

Такая напряженная жизнь при полуголодном существовании (консерваторский паек составлял всего четыре ложки сахара и 400 граммов мяса в месяц!) привела к сильному истощению. А в 1922 году в семью пришла беда: скончался отец, оставив жену и детей безо всяких средств к существованию. Спустя несколько месяцев Шостакович перенес тяжелую операцию, едва не стоившую ему жизни. Несмотря на пошатнувшееся здоровье, пришлось искать работу, устраиваться пианистом-иллюстратором в кинотеатр — сопровождать показ немых кинофильмов подходящей по сюжету музыкой. Большую помощь и поддержку в эти годы оказал юноше Глазунов. Он сумел хлопотать ему дополнительный паек и персональную стипендию.



Д. Шостакович в юности

Несмотря на все невзгоды, Шостакович продолжал успешно заниматься. В июне 1923 года он блестяще закончил консерваторию по классу фортепиано, много сочинял. Среди консерваторских сочинений современники выделяли “Три фантастических танца” для фортепиано и “Две басни Крылова” (“Осел и соловей”, “Стрекоза и муравей”) для голоса с оркестром. Но самым значительным произведением явилась Первая симфония фа минор, с которой 19-летний композитор закончил в 1925 году консерваторию по классу композиции. Спустя год она впервые с большим успехом прозвучала в концерте Ленинградской филармонии под управлением Н. Малько и вскоре вошла в репертуар многих выдающихся зарубежных дирижеров. По словам писателя Ираклия Андроникова, в этой симфонии “Шостакович раскрывался как музыкант еще небывалого мышления, характера, личности, стиля, способа выражения таланта”.

Начало творческого пути. Шостакович вступил в самостоятельную музыкальную жизнь в период бурных художественных исканий, изобиловавших всевозможными крайностями, и на какое-то время растерялся. “Я был внезапно

охвачен сомнением в своем композиторском призвании. Я решительно не мог сочинять и в припадке разочарования уничтожил почти все мои рукописи". Избавиться от этого сомнения не помог даже успех Первой симфонии. Шостакович всерьез думал тогда о карьере пианиста. В январе 1927 года он в составе советской делегации участвовал в Первом Международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве, где был удостоен диплома.

Вернувшись в Ленинград, он продолжал много выступать в концертах, работал в театре рабочей молодежи и одновременно — в театре Вс. Мейерхольда в Москве. Шостакович стал одним из самых активных участников творческого объединения композиторов АСМ (Ассоциация современной музыки), увлеченно знакомился с музыкальными новинками.

Но все же главным делом для него оказывается творчество. Все сомнения позади, он интенсивно сочиняет, работает сразу над несколькими произведениями. "Единым духом" пишет фортепианный цикл из десяти пьес "Афоризмы"; к десятой годовщине революции выполняет заказ на симфонию "Посвящение Октябрю" (это была одностанная Вторая симфония). Спустя два года появляется Третья симфония — "Первомайская". Создается музыка к кинофильмам, театральным спектаклям, эстрадным представлениям.

В те годы Шостакович много экспериментировал и заслужил себе репутацию смелого, дерзкого новатора. Его произведения поражали современников живой игрой художественного воображения, парадоксальным сочетанием серьезного и легкомысленного, возвышенного и балаганного. Едва ли не первым из композиторов Шостакович стал использовать бытовые жанры так называемой "легкой" музыки — галопы, польки, фокстроты, танго, смело вводил в свои сочинения уличный "музыкальный жаргон". Этот музыкальный материал применялся для карикатурного изображения томных барышень, обывателей, бюрократов в таких сочинениях, как, например, балет "Болт", музыка к пьесе Маяковского "Клоп", или же для обрисовки буржуев-капиталистов в балете "Золотой век".

Самой яркой в творчестве молодого композитора стала сатирическая опера "Нос" по повести Гоголя, премьера ко-

торой состоялась в 1930 году в Ленинграде. Опера вызвала ожесточенную дискуссию, вылившуюся в спор о путях развития отечественной оперы вообще. Недоумение вызывали гротескное содержание оперы и ее композиция, основанная на быстрой смене коротких сцен, пародийное использование оперных форм и нарочитая угловатость вокальных мелодий, жесткое звучание оркестра и обилие диссонансов.

Вскоре опера была снята с репертуара и вновь поставлена лишь более чем сорок лет спустя.

Однако в произведениях композитора конца 20-х — начала 30-х годов была не только сатира, но и радость, и воодушевление, и характерный для искусства того времени энтузиазм. Наиболее ярко эти черты воплотились в Первом фортепианном концерте и в “Песне о встречном” из кинофильма “Встречный”.

30-е годы. Шло время. Накапливая жизненный и творческий опыт, Шостакович вырос. Озорные юношеские настроения, хлесткое “зоценковское” высмеивание мещанства уступало место серьезному осмысливанию сложных, подчас трагических событий как в мире, так и внутри страны. Музыка Шостаковича становилась источником сильных переживаний. “В ней, — писал музыковед Д. Житомирский, — мы прежде всего ощущали наше время, нашу неискаженную адскую реальность, по кругам которой он, подобно Вергилию, водил нас, его современников”. Жертвой этой реальности вскоре стал и сам композитор.

В 1934 году в Ленинграде, а затем в Москве состоялась премьера оперы “Леди Макбет Мценского уезда” по повести Николая Лескова. В этой опере, названной Шостаковичем “трагедия-сатира”, с потрясающей художественной силой раскрылась судьба личности, страдающей под гнетом насилия и произвола. В образе главной героини Катерины Измайловой, не желавшей смириться со “свинцовыми мерзостями” жизни, композитор создал сильный, цельный характер человека, способного пойти на любые жертвы, на преступление ради любимого.

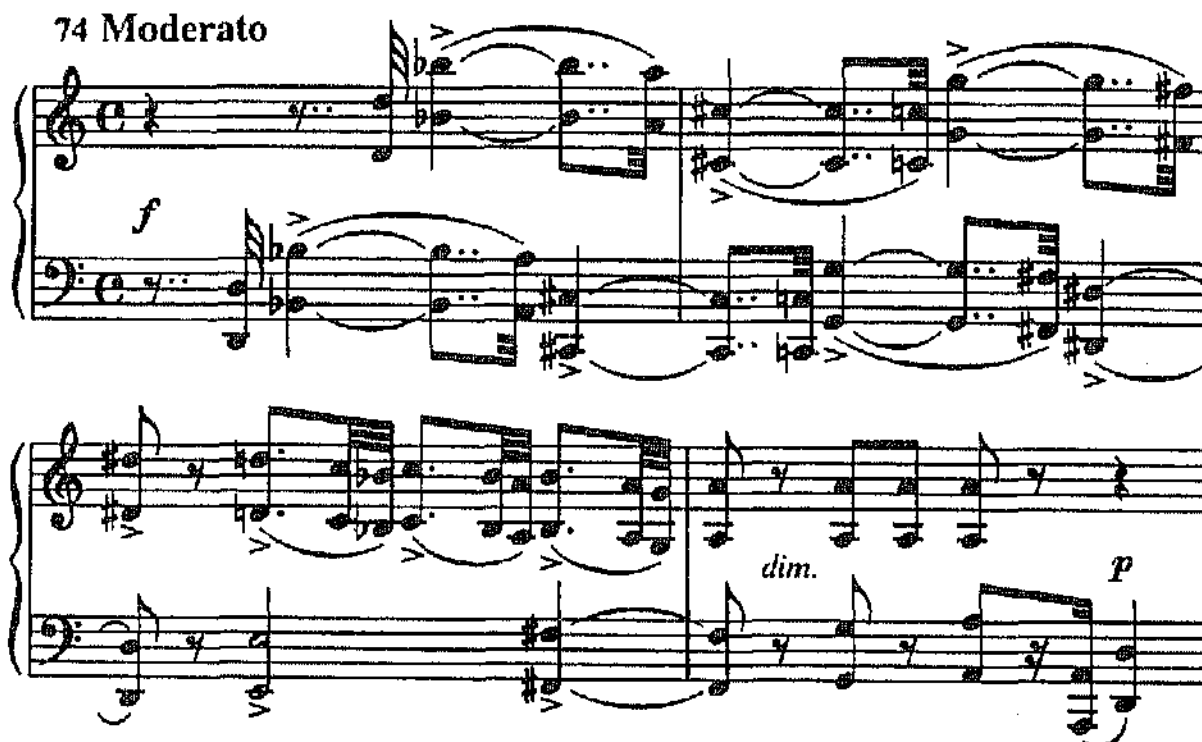
Опера имела огромный успех, она была воспринята как “крупное, по-настоящему талантливое и отмеченное печатью огромного мастерства произведение”. Так писала газета

“Советское искусство”. Но спустя некоторое время, в январе 1936 года, газета “Правда” резко, несправедливо раскритиковала оперу, назвав ее “сумбуром вместо музыки”. Это определило судьбу не только оперы, но и новой, Четвертой симфонии, исполнение которой состоялось лишь спустя четверть века — в 1961 году.

Беда пришла и в семью. Была отправлена в ссылку сестра, расстрелян ее муж, выдающийся физик. В застенках НКВД погибли близкие Шостаковичу люди — маршал Тухачевский, режиссер Мейерхольд. Все это произвело очень сильное впечатление на композитора: “Я был близок к самоубийству... мое прошлое было зачеркнуто... я не видел выхода... я просто хотел исчезнуть”.

Но жажда творчества оказалась сильнее мрачных настроений. В 1937 году, унесшем по воле сталинской тирании миллионы человеческих жизней, Шостакович создает Пятую симфонию — симфонию “величия человеческого духа”.

Музыка симфонии исполнена огромной нравственной силы. Пытливая мысль автора проникает в глубь жизни, исследует ее противоречия и приходит к суровому, мужественному приятию действительности во всей ее сложности. Как повеление, призыв звучит открывающая симфонию тема-эпиграф, завершаясь мотивом-вопросом, ответ на который в итоге таков: герой симфонии Шостаковича способен устоять и перед физическим уничтожением, и перед духовным порабощением, оставаясь Личностью.



Симфония была встречена общественностью с энтузиазмом, получила высокую оценку в печати. Это воодушевило Шостаковича, вызвало прилив творческих сил. Он пишет музыку к ряду кинофильмов, создает Первый квартет, Шестую симфонию, Фортепианный квинтет, завершает работу над оркестровой редакцией оперы Мусоргского "Борис Годунов". В эти же годы начинается педагогическая работа Шостаковича в Ленинградской консерватории сразу же в должности профессора.

Годы войны. Седьмая симфония. В июне 1941 года в консерватории, как обычно, шли экзамены. Шостакович был председателем экзаменационной комиссии на фортепианном факультете. Но экзаменам на этот раз не суждено было завершиться. Ранним утром 22 июня 1941 года началась война. Город перешел на военное положение. Началась срочная эвакуация ценностей из ленинградских музеев. Уезжали театры, филармония, консерватория. С 8 сентября Ленинград оказался в кольце блокады.

Шостакович в это время еще находился в городе, он покинул его только в начале октября. Трижды пытался пойти добровольцем в Красную Армию, но неизменно получал категорический отказ. Тогда он принял участие в строительстве оборонительных сооружений, дежурил в отрядах противопожарной обороны, руководил вместе с артистом Николаем Черкасовым Театром народного ополчения.

Но главным делом стало для Шостаковича сочинение Седьмой симфонии. Он писал ее быстро, обуреваемый, по его словам, "страстным желанием скорее внести свой ощутимый вклад в борьбу".

"...С болью и гордостью смотрел я на любимый город, — говорил композитор. — А он стоял, опаленный пожарами, закаленный в боях, испытавший глубокие страдания войны, и был еще более прекрасен в своем суровом величии".

Шостакович почти не расставался с рукописью симфонии, забирал ее на крышу консерватории, дежуря во время вражеских бомбардировок. В рукописной партитуре нотные записи прерываются обведенными кружочками буквами "в. т." — "воздушная тревога".

В сентябре были закончены три части симфонии, а последнюю, четвертую, композитор завершал уже в Куйбышеве (Самаре) в декабре 1941 года.

Впервые симфония была исполнена 5 марта 1942 года в Куйбышеве, затем в Москве и Ленинграде. Партитуру симфонии переправили за границу, где она зазвучала под управлением крупнейших дирижеров во многих городах мира. Успех симфонии был огромен.

Событием исключительной важности стала в исполнительской биографии Седьмой симфонии премьера в Ленинграде 9 августа 1942 года. В оркестре Ленинградского радиокомитета оставалось всего пятнадцать человек, а для исполнения симфонии требовалось не менее ста! Тогда созвали всех бывших в городе музыкантов и еще тех, кто играл в армейских и фронтовых оркестрах под Ленинградом. Симфония была исполнена в зале филармонии, дирижировал Карл Ильич Элиасберг. Концерт транслировался по радио, а перед трансляцией диктор произнес: “Слушайте, товарищи! Сейчас будет включен зал, откуда будет исполняться Седьмая симфония Шостаковича”. И концерт начался. А в окрестностях Ленинграда в это время зазвучала другая “симфония”. Она называлась “Шквал” и исполнялась огнем батарей 42-й армии для того, чтобы не дать врагу сорвать концерт. “Огненной симфонией” дирижировал полковник Н. П. Витте, которому младший сержант Н. Савков посвящал стихи:

...И когда в знак начала
Дирижерская палочка поднялась,
Над краем передним, как гром, величаво,
Другая симфония началась —
Симфония наших гвардейских пушек,
Чтоб враг по городу бить не стал,
Чтоб город Седьмую симфонию слушал...

Боль за Отечество, за судьбы миллионов убитых, замученных людей определила содержание всего творчества Шостаковича в военные годы. “Война принесла невыразимые страдания и нищету... Было бесконечно много горя, много слез... Горе подавляло, оглушало нас... Я должен был его выразить в музыке. Я считал это своей обязанностью, своим долгом. Я должен был написать Реквием по всем по-

гибшим, по всем мученикам. Я должен был описать ужасную картину уничтожения и выразить протест против нее”, — говорил композитор.

Таким реквиемом явилась Восьмая симфония. Шостакович сочинял ее в Москве, куда переехал в 1943 году и по приглашению директора Московской консерватории В. Я. Шебалина стал вести в ней класс композиции. Тогда же было сочинено Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ми минор, посвященное памяти близкого друга И. И. Соллертинского, и Вторая фортепианная соната, которую композитор посвятил памяти своего учителя профессора Л. В. Николаева.

Когда окончилась война. Сразу после войны Шостакович приступил к работе над Девятой симфонией, задуманной ранее. Первоначально он хотел использовать в ней хор, певцов-солистов, но возникли опасения: “Могут заподозрить в желании вызвать нескромные аналогии” (Шостакович имел в виду аналогию с Девятой симфонией Бетховена, завершающейся хоровым финалом). В результате вместо официальной “победной” симфонии появилось небольшое, почти камерное, светлое, жизнерадостное произведение, в котором, однако, порой проступают драматические образы. “Когда Девятая была исполнена, — вспоминал Шостакович, — Сталин ужасно рассердился... Не было хора, не было солистов и не было также апофеоза... Это была просто музыка, прозвучавшая, как вздох облегчения после мрачного лихолетья с надеждой на будущее”.

10 февраля 1948 года появилось постановление ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. И. Мурадели». Ведущим композиторам, среди которых названы Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Шебалин, Мясковский, были предъявлены обвинения в том, что в их творчестве “особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам”. Обвинения были тяжелыми и несправедливыми, однако некоторые композиторы, как вспоминал Т. Н. Хренников, отнеслись к ним тогда вполне “искренне и серьезно — как к процессу борьбы за передовое искусство, поставленное на службу массам”.

Непосредственным откликом Шостаковича на критику стало сочинение песен, хоровых произведений, музыки к кинофильмам. В конце 40-х и начале 50-х годов появляются оратория "Песнь о лесах", кантата "Над родиной нашей солнце сияет", цикл "Десять поэм для хора а капелла" на слова русских революционных поэтов. Однако и впредь главным направлением его творчества оставалась симфоническая и камерно-инструментальная музыка. Даже в те столь трудные для него годы он создал такие крупные, трагические по содержанию произведения, как Первый скрипичный концерт, посвященный Д. Ойстраху, Четвертый и Пятый квартеты, Десятую симфонию. Более того, он тайно сочинил произведение, ставшее известным лишь сорок лет спустя. Это была кантата для четырех солистов-басов, небольшого хора и фортепиано, которая называлась "Антиформалистический раек". В ней под именем И. В. Единицына, А. А. Двойкина, Д. Т. Тройкина выведены Сталин, Жданов, Шепилов, "в простых и ясных словах излагающие руководящие указания". Если бы это саркастическое отношение к событиям стало известным в те годы, судьба композитора была бы предreshена...

50-е годы. В 1950 году во всем мире широко отмечалось 200-летие со дня смерти И. С. Баха. Шостакович присутствовал на юбилейных торжествах в Германии, участвовал в работе Международного конкурса, на котором первую премию получила молодая советская пианистка Татьяна Николаева, подготовившая к конкурсу все 48 прелюдий и фуг "Хорошо темперированного клавира" Баха. Впечатление было столь сильным, что по возвращении Шостакович сочинил собственный цикл из 24 прелюдий и фуг во всех тональностях. Его первой исполнительницей и стала Т. Николаева.

В 50-е годы активизировалась общественно-официальная жизнь Шостаковича. Она началась в 1949 году с поездки в США на конгресс в защиту мира и продолжалась в дальнейшем участием в различных пленумах, конференциях, жюри конкурсов, церемониях, на которых композитор выступал с речами, давал многочисленные интервью. Эта деятельность утомляла, отнимала много сил, времени. Тем не

менее Шостакович продолжал активную творческую работу. И не только над собственными сочинениями. Он принял участие в экранизации оперы Мусоргского “Хованщина”; в его редакции в Ленинграде были поставлены обе исторические оперы Мусоргского — “Борис Годунов” и “Хованщина”. Они пробудили у Шостаковича интерес к русской истории, события которой отразились в его симфониях — Одиннадцатой (“1905 год”) и Двенадцатой (“1917 год”), а также в созданной позднее, в 1964 году, вокально-симфонической поэме “Казнь Степана Разина” на стихи Евгения Евтушенко.

Это десятилетие завершилось созданием одного из самых “личных” произведений — Восьмого квартета “Памяти жертв фашизма и войны”. “Я посвятил его самому себе”, — говорил композитор, вспоминая о событиях, вызвавших к жизни музыку квартета. Летом 1960 года он поехал в Дрезден. “Дрезден произвел на меня страшное впечатление, он подвергся ужасному и бессмысленному разрушению... И этот опустошенный город напомнил мне о наших собственных разоренных городах... о многих жизнях, потерянных в войне... Все это произвело на меня такое глубокое впечатление, что уже через три дня квартет был полностью закончен”.

Через все произведение проходит тема-монограмма DSCH. Это первые буквы имени и фамилии композитора в латинском начертании, которые означают ноты *ре, ми-бемоль, до, си* (ранее эта тема появлялась в Скрипичном концерте и Десятой симфонии):

75 [Largo]



Помимо этой темы, в квартете много автоцитат из прежних сочинений и тема песни “Замучен тяжелой неволей”. Эти цитаты помогают глубже раскрыть содержание скорбной и трагической музыки квартета.

Однако, как и в прежние годы, у Шостаковича появлялись другие по характеру и содержанию произведения. Так, для своего сына, учившегося музыке, он написал Концертино для двух фортепиано и Второй концерт для фортепиано с оркестром. В этих произведениях царит атмосфера концертности, радостного состязания, азарт захватывающей веселой игры.

Последнее пятнадцатилетие. В 60—70-е годы известность, авторитет Шостаковича достигают своей вершины. О нем снимают документальные фильмы, одно за другим на родине исполняются произведения, которые либо вовсе ранее не включались в концертные программы, либо были изъяты из репертуара (среди них Вторая, Третья и Четвертая симфонии, оперы “Катерина Измайлова”, “Нос”). В 1966 году, в связи с 60-летним юбилеем, творчеству композитора был целиком посвящен фестиваль “Белые ночи” в Ленинграде. Впечатляет обилие отечественных наград и званий. Их список настолько велик, что Шостакович даже иронизировал по этому поводу в своем вокальном сочинении, которое называется “Предисловие к полному собранию моих сочинений и размышление по поводу этого предисловия”.

Почести оказывали Шостаковичу не только на родине. Зарубежные страны считали большой честью принимать у себя великого композитора, организовывали фестивали, ставили его оперы, удостоивали почетных званий и наград. Шостакович же, по словам известного режиссера Юрия Завадского, мировое признание воспринимает как “добавочную нагрузку” ответственности, “он по-ребячьи далек от взрослого обывательного честолюбия. Он... торопливо бежит кланяться после исполнения его сочинения не для того, чтобы насладиться аплодисментами, а чтобы не обидеть публику и оркестрантов, как бы поблагодарить за честь, которую оказали ему одни — исполняя его музыку, другие — слушая”.

В последний период жизни Шостакович по-прежнему пишет музыку активно, стремится создать все, к чему считает себя предназначенным. Все чаще вводит он в произведения словесный текст, чтобы наиболее ясно раскрыть их замысел. Такова Тринадцатая симфония для баса, мужского хора и оркестра в пяти частях. Она появилась в 1962 году в период, названный в отечественной истории “хрущевской оттепелью”. Разоблачение культа Сталина на XX съезде КПСС потрясло Шостаковича. Возникла мысль о симфонии. Шостакович отобрал для нее пять стихотворений Евтушенко: “Бабий яр”, “Юмор”, “В магазине”, “Страхи”, “Карьера”. Публицистические тексты зазвучали в симфонии призывом к размышлению, покаянию, духовному очищению. “В Тринадцатой симфонии я хотел передать всегда захватыва-



Шостакович на прогулке

ющую и волнующую меня тему — тему гражданской ответственности”, — говорил композитор. Современниками симфония была воспринята как символ освобождения от догм, от пережитого прошлого, как начало новой жизни, свободной от страхов и ненависти. Шостакович очень любил это произведение и ежегодно праздновал две даты: 12 мая — премьеру Первой симфонии, 20 июля — окончание Тринадцатой.

Абсолютной вершины достигает композитор в области киномузыки. Он создает музыку к двум кинофильмам своего давнего друга, кинорежиссера Григория Козинцева “Гамлет” и “Король Лир” по Шекспиру.

Пишет он и ряд сатирических вокальных произведений: вокальный цикл “Сатиры” на стихи Саши Черного и романсы на тексты из журнала “Крокодил”.

Но более всего в последние полтора десятилетия Шостаковича привлекает жанр струнного квартета. Он хотел создать цикл из 24 квартетов, но последним стал 15-й. Четыре квартета последних лет (11—14-й) посвящены друзьям — участникам квартета имени Бетховена. Последний, 15-й квартет был создан после кончины Давида Ойстраха и построен на темах из двух скрипичных концертов Шостаковича, первым исполнителем которых был в свое время прославленный скрипач.

В последние годы жизни Шостакович открывает для себя творчество поэтессы Марины Цветаевой и до конца дней не расстается с ее произведениями. Он познакомился с ее сестрой Анастасией Цветаевой, читал книги Марины, воспоминания о ней сестры. Летом 1973 года композитор работал над вокальной сюитой “Шесть стихотворений Марины Цветаевой”. В стихах, отобранных для этого произведения, главная тема — Поэт и Смерть. Тема прощания с жизнью, предчувствие неизбежности конца, всевластия смерти проходит через большинство произведений последних лет. Наиболее трагично она раскрывается в Четырнадцатой симфонии для сопрано, баса, камерного оркестра на слова Ф. Гарсиа-Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера, Р. Рильке (1969 год). Композитор говорил, что эта симфония является продолжением вокального цикла Мусоргского “Песни и пляски смерти”.

Однако, наряду с темой всевластия смерти, в последних произведениях присутствует и другая — о вечности, о бессмертии великих творений духа. Она определила содержание вокальной сюиты “Сонеты Микеланджело Буонарроти”, в обобщенном философском плане нашла свое воплощение в четырехчастной Пятнадцатой симфонии. Это чисто оркестровое произведение. Однако цитаты из музыки Россини, Вагнера, Глинки, самого Шостаковича, как и в сочинениях со словесным текстом, помогают раскрыть замысел автора, размышляющего о пройденном жизненном пути.

В эти годы лучше всего Шостаковичу работается в Доме творчества “Репино” под Ленинградом.

Когда он приезжал сюда, атмосфера менялась: “На территории парка становилось тише, дорожки подметались тщательней, в столовую никто не приходил в небрежном виде. Шостаковича в Доме творчества любили за доброжелательность, за уважительное отношение к обслуживающему персоналу”. Распорядок дня складывался следующим образом: после завтрака Шостакович садился за письменный стол и работал, не отвлекаясь, до обеда. Затем — короткий отдых, прогулка. Вечером приходили гости, беседовали, после ужина смотрели телевизор.

Именно здесь, в Репино, летом 1975 года Шостакович сочинял свое последнее произведение — Альтистовую сонату. Завершал он ее уже в больнице. Еще 4 и 5 августа он работал над корректурой сонаты, а 9 августа его не стало.

“Утрата гения — тяжкий удар для всего человечества. Одно утешает — он уходит в бессмертие” (М. Шагинян).

Вопросы и задания

1. Назовите любимых писателей и композиторов Шостаковича.
2. Выпишите из биографии имена друзей Шостаковича, его современников. Укажите, кто они, где и при каких обстоятельствах композитор встречался с ними.
3. Расскажите о детских годах Шостаковича.
4. Какие события в жизни композитора происходили в 1919 году? в 1925 году? в 1927 году? в 1941 году? в 1950 году?
5. Над какими произведениями Мусоргского работал Шостакович в разные периоды своей жизни?
6. Назовите произведения Шостаковича, в которых встречается тема DСH. Расшифруйте ее нотами.
7. Какие произведения написаны композитором на стихи Е. Евтушенко?
8. Выпишите из биографии названия произведений Шостаковича и распределите их по жанрам: оперы, балеты, симфоническая, камерно-инструментальная музыка, сочинения для хора, песни, музыка для кино.

Седьмая симфония

Шостакович — композитор-симфонист. Если для Прокофьева, при всем разнообразии его творческих интересов, самым важным является музыкальный театр, а прокофьевская инструментальная музыка тесно связана с его оперными и балетными образами, то для Шостаковича, напротив, основным жанром является симфония. Именно здесь находят глубокое и всеохватное воплощение главные идеи его творчества. Симфония оказывает влияние и на другие жанры. Опера «Катерина Измайлова», многие квартеты, вокальные циклы симфоничны — проникнуты непрерывным напряженным развитием.

Мир симфоний Шостаковича огромен. В них перед нами проходит вся жизнь человечества в XX веке со всеми ее сложностями, противоречиями, с войнами и социальными конфликтами.

Среди симфоний Шостаковича есть программные, как, например, Вторая, Третья, Одиннадцатая, Двенадцатая. Есть симфонии с участием хора, солистов — Вторая, Третья, Тринадцатая, Четырнадцатая. Подлинными симфоническими драмами являются Четвертая, Пятая, Восьмая, Десятая, Пятнадцатая симфонии.

Седьмая («Ленинградская») симфония — одно из наиболее значительных произведений композитора. Она четырехчастна. Ее масштабы огромны: симфония длится более 70 минут, из которых почти половину занимает первая часть. Первоначально Шостакович хотел озаглавить все части («Война», «Воспоминание», «Родные просторы», «Победа») и даже ввести словесный текст в первую часть, но затем отказался от этого намерения, так как музыка и без пояснений вызывает яркие образные ассоциации¹. По словам композитора, она «передает нечеловеческое напряжение борьбы, безмерную скорбь утрат, мечту о победе».

Идею борьбы по-разному раскрывают четыре части симфонии. Рассмотрим подробно первую часть.

¹ Поначалу композитор писал Седьмую симфонию с хором на тексты псалмов библейского царя Давида. Главными, ключевыми должны были стать слова о возмездии: «Да будет благо тому, кто оплатит тебе за то, что ты сам сделал».



Афиша об исполнении Седьмой симфонии Шостаковича
в осажденном Ленинграде

Первая часть (Allegretto, до мажор) написана в сонатной форме². Экспозиция воплощает светлые образы мирной жизни. Для нее характерно классическое соотношение тональностей главной и побочной партий (до мажор — соль мажор).

Главная партия — это героико-эпический образ симфонии. Она звучит широко, мужественно. Размер 4/4, ходы на кварту, квинту и простой, четкий ритм придают ей черты песни-марша. Тема повторяется трижды, но с каждым разом ее звучание становится все более могучим, напо-

² Особенностью сонатной формы первой части этой симфонии является то, что вместо разработки здесь дается большой эпизод в виде вариаций (его называют "эпизод нашествия"), а после него вводится еще один эпизод разработочного характера.

миная нам об эпических, “богатырских” образах симфоний Бородина, Глазунова. Однако в теме заложен и будущий источник конфликта — “враждебные” до мажору звуки *фа-диез, ми-бемоль*, а также жесткие, “рубленые” аккорды перед третьим проведением темы.

76 Allegretto

The musical score for '76 Allegretto' is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano (*f*) dynamic. The melody in the treble clef features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes. The second system continues the melodic development, showing more complex rhythmic patterns. The third system introduces a change in texture with more frequent sixteenth-note passages in both hands. The fourth system concludes the excerpt with a final melodic phrase and a sustained bass line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Вслед за главной партией появляется лирическая побочная в тональности соль мажор. На фоне мягкого се-

кундового “покачивания” альтов и виолончелей звучит светлая, нежная, напоминающая песню мелодия скрипок, которая чередуется с прозрачными хоральными аккордами.

77 Poco più mosso

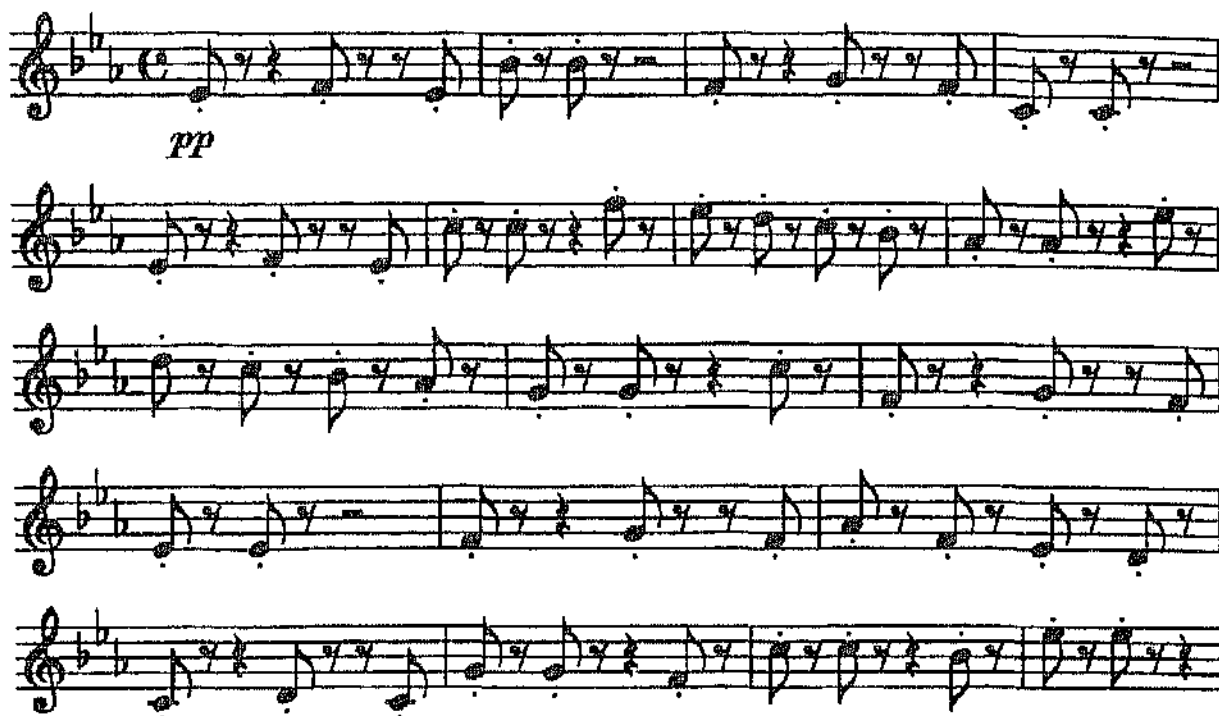
The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains measures 77, 78, and 79. Measure 77 is marked *pp*. Measure 78 is marked *p*. Measure 79 is marked *sempre legato*. The second system continues in the same clef and key signature, containing measures 80, 81, and 82. The third system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains measures 83, 84, and 85. Measure 85 is marked *p*. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures containing slurs and ties.

Прекрасен конец экспозиции. Звучание оркестра будто растворяется в пространстве, мелодия флейты-пикколо и засурдиненной скрипки поднимается все выше и замирает, истаявая на фоне тихо звучащего ми-мажорного аккорда.

Начинается новый раздел — потрясающая картина нашествия агрессивной, разрушительной силы. В наступившей тишине как бы издалека доносится едва слышная дробь военного барабана. Устанавливается равномерный автоматический ритм, не прекращающийся на всем протяжении этой страшной музыки. На его фоне возникает тупая, механическая тема нашествия, разделенная на ровные отрезки — 2 такта + 2 такта и т. д., симметричная: ходу на квинту

вверх “отвечает” ход на кварту вниз. Тема звучит сухо, колко, с пощелкиваниями (первые скрипки играют стаккато, вторые ударяют обратной стороной смычка по струнам, альты играют пиццикато):

78 [Allegretto]



В этой теме Шостакович гениально воспроизвел бездушный автоматизм, доведенную до абсурда дисциплину. В развитии постепенно раскрывается ее страшная античеловеческая сущность. Это движение бронированного чудовища, растаптывающего на своем пути все живое.

Эпизод нашествия построен в форме вариаций на мелодически неизменную тему в тональности ми-бемоль мажор. Тема проходит 12 раз (тема и одиннадцать вариаций), обрастая все новыми голосами. От вариации к вариации меняются оркестровые тембры, регистры, плотность фактуры, динамика. Разные вариации раскрывают нам все новые зловещие стороны “железного монстра”.

В первых двух вариациях бездушно, мертво звучат флейта в низком регистре (первая вариация), флейта и флейта-пикколо на расстоянии полутора октав (вторая вариация). В третьей вариации возникает тупо звучащий диалог: каждую фразу гобоя копирует октавой ниже фагот. Причем в

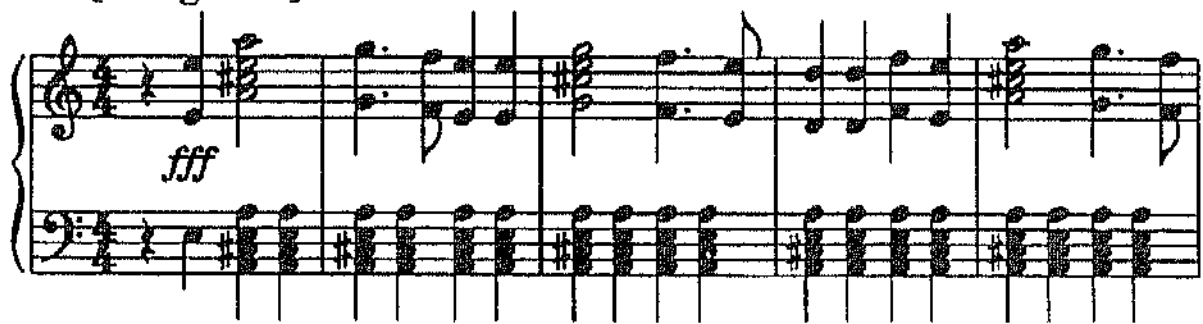
басу вступает новая ритмическая фигура, которая далее сопровождает тему почти во всех последующих вариациях:



С четвертой по седьмую вариацию музыка становится все более агрессивной. Вступают медные духовые инструменты (труба, тромбон с сурдиной в четвертой вариации). Тема излагается параллельными трезвучиями (шестая вариация), звучит *forte* нагло, самодовольно. В последующих проведениях музыка приобретает жестокий, “звериный” облик. В восьмой вариации она достигает устрашающей звучности *fortissimo*. Сквозь грохот, лязганье оркестра, сквозь стоны, вопли прорезывается в нижнем регистре “первобытный рев” восьми валторн, играющих тему. Автоматическая ритмическая фигура из третьей вариации теперь наверху. Ее “отстукивает” ксилофон в сочетании с другими инструментами.

В девятой вариации тема переходит к трубам и тромбонам, сопровождаясь мотивом стоны. В двух последних вариациях (десятой и одиннадцатой) напряжение достигает невыносимой силы. Это один из эпизодов в музыке Шостаковича, где в полной мере раскрывается гениальный дар композитора: “Брать слушателя, вести, не отпуская, все крепче и сильнее сжимая руку там, где бьется пульс”. Кажется, все живое будет сейчас раздавлено темой-убийцей. Но тут происходит неожиданное. Резко меняется тональность. Вступает дополнительная группа труб, валторн, тромбонов³. Появляется тема, которую называют темой сопротивления:

79 [Allegretto]



³ К тройному составу духовых инструментов в этом эпизоде добавлены еще 3 трубы, 4 валторны, 3 тромбона.

Дирижер Е. Петров писал об этом эпизоде: "Тема... обрастает железом и кровью. Она сотрясает зал. Она сотрясает мир. Что-то железное идет по человеческим костям, и вы слышите их хруст. Вы сжимаете кулаки. Вам хочется стрелять в это чудовище с цинковой мордой, которое неумолимо и методично шагает на вас — раз, два, раз, два. И вот когда, казалось бы, уже ничто не может спасти вас, когда достигнут предел металлической мощи этого чудовища, неспособного мыслить и чувствовать... происходит музыкальное чудо, которому я не знаю равного в мировой симфонической литературе. Несколько нот в партитуре — и на всем скаку... на предельном напряжении оркестра, простая и замысловатая, шутовская и страшная тема войны заменяется всесокрушающей музыкой сопротивления".

Начинается эпизод разработочного характера, пронизанный невероятным напряжением ("эпизод битвы"). Тема сопротивления наталкивается на мотивы-осколки темы нашествия. Ритмической пульс становится более частым, усложняется тональный план. В пронзительных душевраздирающих диссонансах слышатся крики, стоны. Почти нечеловеческим усилием Шостакович ведет развитие к главной кульминации первой части — реквиему — плачу о погибших.

Так начинается р е п р и з а. Главная партия предстает в ней сильно измененной. Она начинается сразу с остро диссонансирующего *фа-диеза*, звучит в до миноре *fortissimo* у всего оркестра. Ее маршевый ритм становится ритмом траурного шествия. В этой музыке, обращенной ко всем людям на земле, передана и великая скорбь, и могучий, страстный протест против зла:

80 Moderato

pesante

ff

p

8va



Темы подобного склада — широко изложенные у всего оркестра, звучащие как гневная, страстная речь оратора, часто встречаются в музыке Шостаковича.

Трудно узнать в репризе побочную партию — настолько она изменилась. Вместо мажора — фа-диез минор с пониженными ступенями; вместо светлой, певучей кантилены у скрипок — прерывисто-усталый монолог фагота, который сопровождается будто спотыкающимися на каждом шагу аккордами аккомпанемента. Все время меняется размер (3/4, 4/4 и т. д.). Это, по словам Шостаковича, “после всеобщей скорби — личная, такая скорбь, что уже и слез не осталось”:

81 Adagio

Фагот

p espress.

 A musical score for Adagio, featuring a bassoon part and piano accompaniment. The top staff is in bass clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is marked 'p espress.' and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.



Первая часть завершается кодой. Трижды звучат тихие призывные сигналы валторн. После каждого возникает одна из картин минувшего. Будто в дымке, проходят темывоспоминания в своем первоначальном светлом облике — главная, побочная. В конце зловещим предостережением напоминает о себе тема нашествия.

Во второй части — скерцо — все, по словам Шостаковича, “подернуто дымкой грусти, мечтательности”. Это необычное скерцо, небыстрое (темп *Allegretto*), лирическое. Трепетная, звучащая как бы вполголоса музыка настраивает на воспоминания. В ней слышатся то отзвуки танца, то трогательно-нежная песня, то вдруг, неожиданно — тема “Лунной сонаты” Бетховена.

О третьей части Шостакович говорил, что это образ любимого Ленинграда. Ее музыка звучит как жизнеутверждающий гимн прекрасному городу. Величавые, торжественные аккорды чередуются в ней с выразительной “речью” солирующих скрипок.

Четвертая часть — могучий финал — полон действительности, активности. Шостакович считал его, наряду с первой частью, основным в этой симфонии. Он говорил, что эта часть соответствует его “восприятию хода истории, который неизбежно должен привести к торжеству свободы и человечности”.

В коде финала использованы 6 тромбонов, 6 труб, 8 валторн: на фоне могучего звучания всего оркестра они торжественно возглашают главную тему первой части.

Седьмая симфония явилась событием огромного общественно-политического значения. Она звучала как пророчество о грядущей победе над фашизмом, вселяла уверенность в силе и непобедимости нашей страны. “Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку,

подобную этой”, — писала одна из американских газет в 1942 году.

Симфония не потеряла силы своего воздействия на слушателей, своей злободневности и актуальности и в последующие годы. И не только потому, что она напоминала людям о трагических событиях прошлого. “Эта музыка основой своей имеет гуманизм, — писала газета “Вашингтон пост”. — В этом смысле, как и в некоторых других отношениях, симфония по духу сходна с Пятой симфонией Бетховена... Шостакович выразил своей музыкой то, что всегда было глубоко заложено в сердцах свободных людей, где бы они ни боролись”. Об этом же говорил и сам композитор много лет спустя: “Я ненавижу фашизм. Однако не только немецкий, ненавижу всякий фашизм... Я скорблю обо всех замученных, истерзанных пытками, расстрелянных, умерших от голода... Об этом свидетельствуют все мои симфонии, начиная с Четвертой. К ним принадлежат также Седьмая и Восьмая”.

Много раз исполнялась Седьмая симфония в мире — в концертных залах, по радио, в кино (о ней создан фильм). Каждое ее исполнение вливает в сердца людей мужество и силу. Седьмая симфония Шостаковича может с полным правом быть названа “Героической симфонией” XX века.

Вопросы и задания

1. Найдите в биографии Шостаковича всё, что относится к истории создания и исполнения Седьмой симфонии. Составьте (письменно или устно) рассказ об этом.
2. Прочитайте слова Шостаковича об идее Седьмой симфонии.
3. Охарактеризуйте главную и побочную партии в экспозиции первой части. Сыграйте темы. Как они изменяются в репризе?
4. Какую форму имеет эпизод нашествия? В какой тональности он звучит? Сыграйте тему эпизода. Какие инструменты играют ее вначале? В последних вариациях?
5. Что говорил Шостакович о содержании второй и третьей частей симфонии?
6. Выпишите все высказывания Шостаковича и цитаты из рецензий о Седьмой симфонии. Объясните их смысл.

Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели

Камерная инструментальная музыка — вторая, равная по значимости область творчества Шостаковича. Камерные произведения создавались композитором в течение сорока лет параллельно с симфониями. 15 струнных квартетов, два трио для фортепиано, скрипки и виолончели, фортепианный квинтет, сонаты для скрипки, для альты, для виолончели и фортепиано — таков итог этой творческой работы. Если симфонии стали музыкальной летописью эпохи, то камерная музыка воплотила самые сокровенные мысли и чувства композитора. В ней имеются свои вершины. Это квинтет, Трио памяти И. И. Соллертинского, Восьмой квартет, Альтовая соната. Их отличают особая одухотворенность и глубина мысли.

Квинтет соль минор (в пяти частях) написан в 1940 году. Ему присущи строгость, большая внутренняя сдержанность в выражении чувств, преобладание медленных и умеренных темпов. Это царство Разума, Интеллекта, высокой Духовности — всего того, что, по убеждению Шостаковича, является главными общечеловеческими ценностями.

Основная идея произведения — добро неуничтожимо, творческий дух бессмертен. Воплощая ее, композитор обращается к жанрам эпохи И. С. Баха: первые две части квинтета — прелюдия и фуга, главная партия четвертой части (Интермеццо) — пассакалья. О традициях начала XVIII века напоминает и звучание ансамбля с чередованием соло и тутти, что было характерно для старинной концертной музыки. Многоголосная фактура фортепианной партии с выделением глубоких басов временами напоминает звучание органа.

Медленная Прелюдия (Lento) трехчастна. Она начинается мощным звучанием фортепиано — энергичным броском от тонического баса к квартсекстаккорду, за которым следует длительно развертывающийся патетический речитатив. Натуральный минор, аккордовая фактура придают музыке суровый драматический характер:



Длительное тематическое развертывание приводит к новому разделу, в котором звучит только струнный квартет. Ведущую тему играет виолончель. Ее партия звучит выше других струнных инструментов, приобретая большую напряженность. К струнному квартету присоединяется фортепиано, завершая первую часть прелюдии.

Вторая часть прелюдии звучит по-иному — тихо, прозрачно, в ритме вальса. Но в конце ее начинается большое нарастание, которое приводит к мощной кульминации в начале репризы. Завершается прелюдия торжественным звучанием соль-мажорного трезвучия.

Без перерыва (*attacca*) начинается **Фуга** (*Adagio*). Сразу возникает большой контраст: активное движение прелюдии сменяется длительным пребыванием в состоянии глубокого раздумья. Тема Фуги вступает *pianissimo* у засурдиненной скрипки. Ее начальные мотивы, звучащие как робкий вопрос, прерываются паузами. Из них постепенно вырастает певучая мелодия:

83 **Adagio**

V-no I con. cord. (с сурдиной)



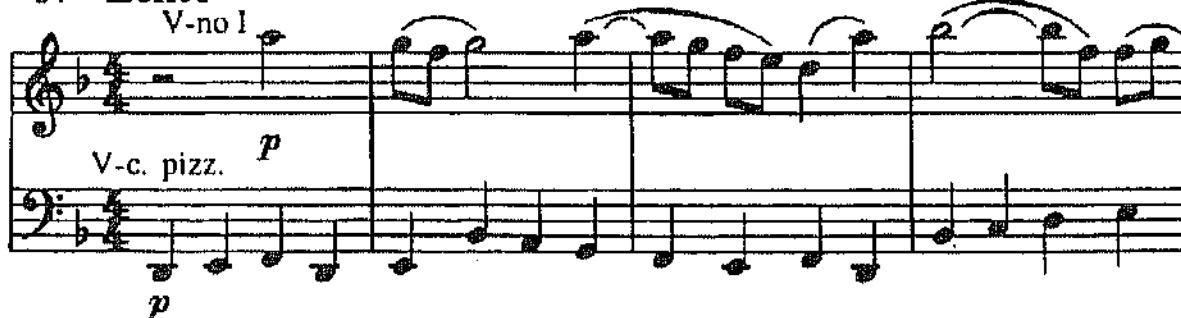
Натуральный минор, мягкие терцовые опевания придают теме песенный характер, напоминающий о русских лирических напевах. Так же певуче звучит противосложение. Оно построено на мелодических оборотах темы, напоминая подголоски в русском хоровом многоголосии.

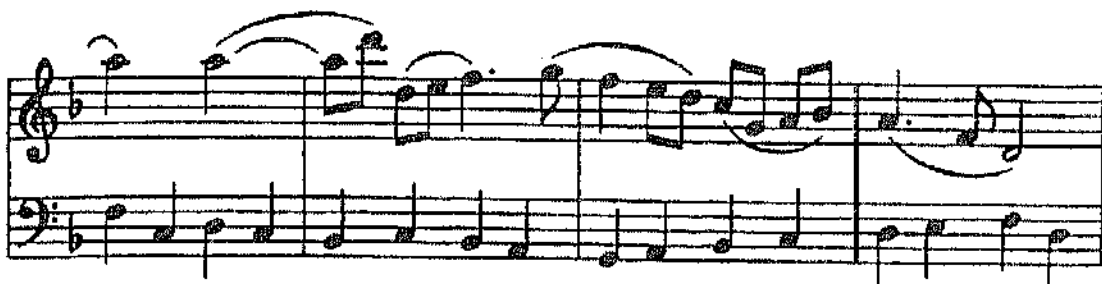
Четырехголосная fuga имеет трехчастную форму. Ее экспозиция целиком проходит у струнного квартета. Со вступления фортепиано начинается разработка, где тема поначалу звучит в мажорных тональностях. Далее следует интенсивное драматическое нарастание. Движение становится целеустремленным, его чрезвычайно активизирует восходящий квартовый мотив. Усложняется полифоническое изложение, появляются политональные соединения, малосекундовые обороты искажают облик темы. Все заметнее становится стремление к понижению ступеней лада, что приводит в кульминации к образованию дважды пониженного фригийского звукоряда (*си-до-ре-ми-бемоль-фа-соль-ля-бемоль*). В момент кульминации звучит патетический монолог виолончели — тема Прелюдии. Затем напряжение спадает. В репризе звучность становится все более разреженной и тихо угасает.

С образом Фуги перекликается образ четвертой части — **Интермеццо ре минор (Lento)**. Его траурное звучание в ритме медленного шествия, постоянное повторение басовой темы в главной партии (Интермеццо написано в сонатной форме без разработки) напоминает старинный жанр пассакальи:

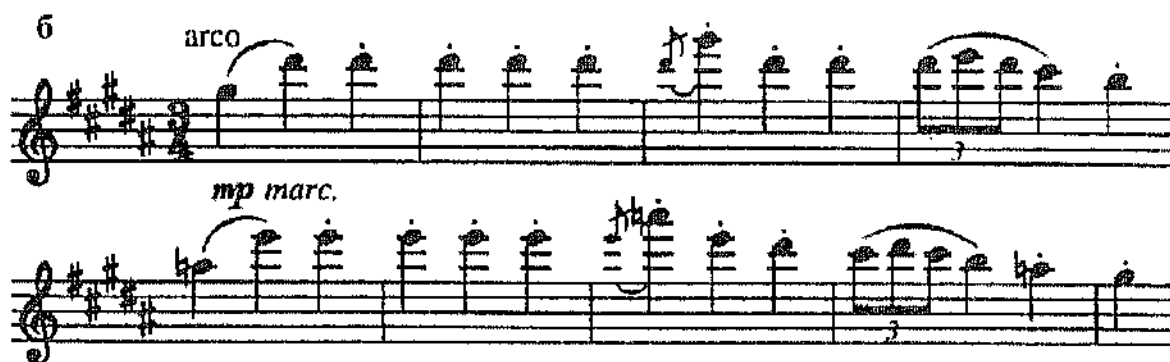
84 **Lento**

V-no I





Сильнейший контраст вносит третья часть — Скерцо си мажор (Allegretto). Строгая сосредоточенность, одухотворенность окружающих его Фуги и Интермеццо предельно усиливают это впечатление. В мир глубокого раздумья бесцеремонно и весело вторгается грубая, яркая повседневность. Все здесь нарочито примитивно: фанфарно-трезвучные и гаммообразные мотивы, подчеркнутая танцевальность, а также простейший гомофонный склад.



Еще один контраст возникает между суровым драматическим Интермеццо и шутливым, несколько загадочным финалом (пятая часть). Финал подобен театрализованному представлению. Одна за другой стремительно “пробегают” различные темы — то изящные, элегантные, то шумные, веселые и остроумные. Прозрачное “пасторальное” звучание

чередуются с активным виртуозным — и все это в рамках классической сонатной формы, пронизанной безостановочным движением. Оно прекращается лишь в коде, где даются последние “реплики” участников, которые как бы прощаются со слушателями, раскланиваясь.

Первое исполнение квинтета состоялось 23 ноября 1940 года в Москве. Его исполнили квартет имени Бетховена (по настоятельной просьбе которого он и был сочинен) и автор, исполнивший фортепианную партию. Успех был триумфальным. За это произведение композитор был удостоен Сталинской премии, денежную часть которой раздал нуждавшимся в материальной помощи.

Вопросы и задания

1. Перечислите основные камерно-инструментальные произведения Шостаковича.
2. Для какого исполнительского состава написан квинтет?
3. Какие жанры старинной музыки использовал композитор в квинтете? В каких частях?
4. Сыграйте тему Фуги. Охарактеризуйте ее. Спойте.
5. Чем отличается характер музыки Скерцо от окружающих его частей?
6. Кто был первым исполнителем квинтета?

“Казнь Степана Разина”

События отечественной истории в периоды острых социальных потрясений являются одной из важнейших тем творчества Шостаковича. В этом он близок Мусоргскому, которого почитал и над произведениями которого работал в течение многих лет. Подобно своему гениальному предшественнику, Шостакович создает эпико-драматические масштабные полотна, повествующие о трагической судьбе русского народа и его отдельных личностей, и заставляет нас переживать далекое прошлое так, будто оно свершается сейчас.

Выдающимся произведением на историческую тему является поэма “Казнь Степана Разина” для солиста (баса), смешанного хора и оркестра. В ней использован текст од-

ной из глав поэмы Евгения Евтушенко “Братская ГЭС”, выдержанный в духе народных былин и скоморошин. Для этого стихотворного текста характерны речевая архаика, грубая простонародная лексика, асимметричные размеры — семи- и одиннадцатисложные строки. Это нашло отражение и в музыке. Музыкальные темы носят повествовательный характер, основываются на былинных попевках.

Музыка поэмы Шостаковича картинна. Она вызывает яркие зрительные ассоциации. Поэма соединяет в себе признаки и театрального спектакля, и кантатно-ораториальных жанров, а также пронизана интенсивным симфоническим развитием. Роль оркестра исключительно велика. Ему поручены основные кульминационные разделы поэмы.

Повествование ведет бас-солист. В его рассказе оживают события истории, и мы будто видим и жадную до зрелищ толпу, плюющую в Степана Разина, и дьяка, допрашивающего героя, и его страшную казнь.

Степан Разин — донской казак, предводитель крестьянской войны 1670—1671 годов, предстает у Шостаковича как олицетворение могучей стихийной силы русского народа. Образ этого народного героя неоднократно привлекал внимание русских художников, поэтов, музыкантов⁴. Главная идея произведения Шостаковича — показать, как *толпа* превращается в *народ*, осознающий трагическое величие подвига Разина.

Поэма начинается оркестровым вступлением, где грозно звучит тема в ре миноре. Тяжелое раскачивание, упорное повторение тонического звука, поступенное движение в диапазоне уменьшенной квинты создают представление о силе и мощи, вызывают в памяти богатырские образы Бородина, Мусоргского. Это основная тема произведения, из которой вырастает вся музыка поэмы. Она напоминает тему вступления в опере Мусоргского “Борис Годунов”, но в более обостренном варианте.

⁴ Как примеры можно назвать симфоническую поэму Глазунова “Стенька Разин”, цикл стихов Марины Цветаевой, посвященный народному герою, памятник Разину скульптора С. Коненкова, панно художника К. Петрова-Водкина.

86 Moderato non troppo



Начинается первый раздел повествования “Как во стольной Москве белокаменной”. Это несколько куплетов солиста с репликами хора, в которых свободно варьируется основная тема:

87

Бас соло



Следует второй раздел поэмы — монолог Разина, сдержанный, исполненный внутреннего достоинства. Неспешно, свободно разворачивается песенно-речитативная мелодия у баса в сопровождении реплик хора, повторяющего наиболее важные по смыслу фразы. С оттенком горечи звучит она на словах: “Вы всегда плюете, люди, в тех, кто хочет вам добра”; жесткой и грубой становится в эпизоде-воспоминании Разина о допросе дьяка. Хлесткие аккорды-удары медной группы оркестра сопровождают реплики мучителя Стеньки, который с наигранным пафосом произносит: “Супротив народа вздумал?! Будешь знать, как супротив!!”.

88 Бас соло *ff*

Су - про - тив на - ро - да взду - мал?!

Хор *ff* Су-про-

mf

Бу - дешь

- тив на - ро- да взду-мал?!

ff



Глубокая скорбь ощущается в заключительных словах монолога Степана Разина: "Грешен тем, что драться вздумал за хорошего царя. Нет царей хороших! Гибну я зазря". Струнные инструменты сопровождают эти слова мелодией-причетом, а хор дважды подтверждает вынесенный героем самому себе приговор. Грандиозной кульминацией оркестра завершается второй раздел поэмы.

...Раздается удар колокола, возвещающая о начале казни. Это третий раздел поэмы. На фоне выдержанных аккордов у засурдиненных струнных и тихого перезвона челесты звучит у хора мелодия-причет:

"Над Москвой колокола гудут".

Она изложена параллельными двузвучиями — квартами. Гулкие аккорды арфы и фортепиано передают гудение колоколов. Этот эпизод в поэме — музыка удивительной красоты. Позорнейшему злодеянию противопоставляется образ возвышенный и прекрасный. Хор на мотиве мелодии-причета тихо поет о том, как перед взором Разина топор в руках палача превращается в голубой простор Волги, а по нему несутся, "будто чайки поутру", струги.

С этого момента происходит перелом, и уже не "рыла, ряшки, хари... Стенька лица увидал". Перед драматической

кульминацией произведения — казнью — солист-бас значительно, весомо утверждает главную идею произведения:

Стоит все стерпеть бесслезно,
Быть на дыбе, колесе,
Если рано или поздно
Прорастают ЛИЦА грозно
У близких на лице.

Далее подробно, во всех деталях музыка живописует страшную картину казни (в оркестре) и реакцию толпы (в хоровой партии). Сцена почти вся построена на темах предыдущих разделов поэмы. В бешеном темпе, все более неистово играет оркестр, а народ (уже не толпа!) многократно скандирует: “Не зазря!”.

...Внезапно наступает тишина. Царские молодчики (соло теноров хора) ликующе вопят:

“Что, народ, стоишь не празднуя?
Шапки в небо и пляши! Э-э-эх!”

Начинается оркестровый эпизод. “Визжат” деревянные духовые, бойко бьет бубен, лихо “выплясывает” окарикатуренная мелодия, напоминающая популярную песню “Барыня”. И вдруг разнузданный циничный пляс резко обрывается: “Площадь что-то поняла, площадь шапки сняла”. Меняется темп (*Adagio* вместо *Allegro*), появляется тема из монолога Стеньки. Раздаются три тяжелых удара колокола. Воз царяется тишина, такая, что слышно, как “перескакивали блохи с армяков на шушуны”. Народ безмолвствует, но это грозное безмолвие!

Поэму завершает зловещая картина: еще жива Стенькина голова, страшны ее зрачки.

На царе от этих чертовых глаз
Зябко шапка Мономаха затряслась.
И жестоко, не скрывая торжества,
Над царем захохотала голова.

После этих слов раздается вопль хора “А-а-а”, переходящий в симфонический эпилог поэмы. В нем — ярость, гнев, протест:

89 Moderato

The musical score is divided into two systems. The first system contains the vocal staves (C, A, T, B) and the beginning of the piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'ff'. The vocal parts have long, sustained notes with slurs. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

В заключительных тактах произведения у всего оркестра звучит тема вступления. Теперь она полна могучей, стихийной силы. От *pianissimo* до *ffff* разрастается завершающий сочинение звук *ре*. Так заканчивается поэма "Казнь Степана Разина".

Вопросы и задания

1. Творчество какого русского композитора пробудило у Шостаковича интерес к трагическим событиям отечественной истории?
2. В каких произведениях Шостакович обращался к историческим сюжетам?
3. В каком веке происходило восстание под предводительством Степана Разина?
4. О чем повествует поэма Шостаковича "Казнь Степана Разина"? Расскажите содержание ее основных разделов. Сколько их?
5. Чьи стихи использованы в поэме?
6. Напишите сочинение на тему "Мои впечатления о поэме Шостаковича".

Основные произведения

- 15 симфоний
- Оперы "Катерина Измайлова", "Нос", "Игроки"
- Балеты "Золотой век", "Болт", "Светлый ручей"
- Вокально-симфоническая поэма "Казнь Степана Разина"
- Оратория "Песнь о лесах"
- Концерты для скрипки, для виолончели и для фортепиано с оркестром (по два)
- 15 струнных квартетов
- Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели
- 2 трио для фортепиано, скрипки и виолончели
- 24 прелюдии и фуги для фортепиано
- Вокальные циклы, песни (среди них "Песня о встречном", "Песня мира")
- Музыка к кинофильмам

Отечественная музыка в 1960 — 1990-е годы

Начиная с 60-х годов во всех областях жизни нашей страны наступают серьезные перемены. Происходит бурный рост науки, начинается освоение космоса, молодежь трудится на гигантских стройках — Братской ГЭС, Байкало-Амурской магистрали, КАМАЗе, на целинных землях. В новый период развития вступает отечественная культура.

Отмена в 1958 году постановления ЦК ВКП(б) 1948 года «Об опере „Великая дружба“ В. И. Мурадели» открывала более широкие горизонты для творчества, для поисков новых путей в искусстве. Правда, предшествовавший этому многолетний идеологический диктат еще продолжал оказывать отрицательное влияние на его развитие. Это приводило к запрету или замалчиванию многих произведений отечественных и зарубежных авторов, к изгнанию таких людей, как писатель Александр Солженицын, виолончелист Мстислав Ростропович, поэт и певец Александр Галич, к эмиграции талантливых писателей, художников, музыкантов. И все же путь перемен оказался необратимым.

Расширяются международные культурные связи. В нашей стране гастрوليруют выдающиеся зарубежные исполнители. Среди них — канадский пианист Гленн Гульд, американский скрипач Исаак Стерн, дирижеры Леопольд Стоковский, Герберт фон Караян. Регулярными становятся и гастрольные выступления оперных театров. Любители музыки знакомятся с оперными спектаклями театра «Комише

опер" из Берлина, знаменитого "Ла Скала" из Милана, Гамбургской государственной оперы, Шведской королевской оперы, показавшей тетралогия "Кольцо нибелунга" Рихарда Вагнера. В Москве выступает "Нью-Йорк Сити Балет", возглавляемый выдающимся хореографом Джорджем Баланчиным. С концертами приезжают Бостонский, Филадельфийский, Берлинский симфонические оркестры, Национальный оркестр Французского радио и телевидения, симфонический оркестр Би-Би-Си из Великобритании. В свою очередь начиная с 1956 года (когда состоялось триумфальное выступление в Лондоне балета Большого театра) за рубежом гастролируют наши отечественные театры, музыкальные коллективы, исполнители.

Все чаще у нас в концертных программах появляются произведения зарубежных композиторов XX века — Г. Малера, Р. Штрауса, П. Хиндемита, А. Берга, А. Шёнберга, Б. Бартока, О. Мессиана, А. Онеггера, Л. Нono. Большим событием в музыкальной жизни стало турне Игоря Стравинского в 1962 году, французского композитора Пьера Булеза в 1964 году. Разумеется, это не могло не сказаться на творчестве наших композиторов, которые начинают активно осваивать мировое музыкальное искусство XX века.

В рассматриваемый период трудятся композиторы разных поколений. Творчество одних к этому времени уже стало музыкальной классикой; это Шостакович, Хачатурян, Кабалевский, Свиридов, Хренников. Наряду с ними в 60-е годы в музыкальную жизнь страны входит новое поколение. Молодые тогда композиторы — А. Волконский, Э. Денисов, С. Губайдулина, В. Гаврилин, Н. Каретников, А. Петров, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Шнитке, А. Эшпай — ищут новые "звуковые пути", с интересом изучают технику сочинения современных зарубежных композиторов, а также переосмысливают существующие жанры, расширяют круг образов и тем своих произведений. Нередко молодым композиторам приходится отстаивать свое право на музыкальное новаторство. Их сочинения вызывают бурные дискуссии слушателей, музыкантов, критиков. Тем не менее музыкальное искусство, освобождаясь от догм, становится многообразным, а диапазон его стилей и жанров — бесконечно широким.

Нового подъема достигло творчество композиторов национальных республик — представителей многонациональной культуры Советского Союза, существовавшего до 1991 года. Назовем имена тех из них, которые приобрели широкую известность: К. Караев (Азербайджан), А. Бабаджанян, Э. Мирзоян, А. Тертерян (Армения), Г. Канчели (Грузия), М. Кажлаев, Ш. Чалаев (Дагестан), Р. Паулс, М. Зариньш (Латвия), Э. Бальсис (Литва), П. Ривилис (Молдавия), Н. Жиганов (Татария), В. Мухатов (Туркмения), Е. Станкович, В. Сильвестров, М. Скорик (Украина), А. Пярт, Э. Тамберг, В. Тормис (Эстония) и другие. Творчество многих из них стало достоянием не только нашей страны, но и всей мировой музыкальной культуры.

Жизнь выдвигает новые требования к содержанию искусства. По-иному, более глубоко осмысливают композиторы такие характерные для нашего искусства темы, как война, революция, история отечества. Усиливается их интерес к философским вопросам о смысле жизни и смерти, о предназначении человека. Все настойчивее проводится мысль об этически возвышающей роли музыки. Другим предстает “герой” в произведениях этого периода.

Сегодняшний герой —
он изменился.
Он стал сложней,
как стал сложнее век.
Сейчас герой —

философ и творец.

Так определяет образ современного героя Евгений Евтушенко.

В 60-е и последующие десятилетия продолжается работа композиторов в самых разнообразных жанрах — песне и симфонии, опере и балете, кантате и оратории, в камерных вокальных и инструментальных жанрах.

Песня. Много нового происходит в развитии жанра песни. Авторы прежде всего интересуются внутренним миром человека, его чувства, переживания. Гражданские, патристические темы раскрываются как свои, личные. Таковы лирические песни “Журавли” (композитор Я. Френкель — поэт Р. Гамзатов), “На безымянной высоте”, “С чего начинается Родина?” (В. Баснер — М. Матусовский), “Алёша” (Э. Колмановский — К. Ваншенкин) и многие другие. В лирико-романтическом ключе раскрывается в песнях и тема освоения космоса.

Появляются и торжественно-патриотические песни. Самая яркая удача среди них — “День победы” Д. Тухманова на слова В. Харитонов.

Многие песни, ставшие широко популярными, впервые прозвучали в кино- или телефильмах. Это, например, “Песня о мгновениях” М. Таривердиева из телефильма “Семнадцать мгновений весны” на стихи Р. Рождественского и “Мне нравится” того же композитора из кинофильма “С легким паром” (на стихи М. Цветаевой). Из мультфильмов детворе понравились песни В. Шаинского “Улыбка” (слова М. Пляцковского), “Чунга-Чанга” (слова Ю. Энтина), “Песенка про кузнечика” (слова Н. Носова), “Песенка крокодила Гены” (слова А. Тимофеевского), а также песни Г. Гладкова из мультфильма “Бременские музыканты”. Всемирную известность завоевала песня “Пусть всегда будет солнце” А. Островского на слова Л. Ошанина.

Характерной особенностью песен этого времени является тесная связь мелодии и поэтического текста, активное влияние на музыку песни современной поэзии. Потребность в новом поэтическом слове, очищенном от штампов, слове индивидуальном, неповторимом, приводит в 60-е годы к появлению “авторской песни”.

Авторов стихов и мелодий, самостоятельно исполнявших свои песни под гитару, называли “бардами” (бард — в средневековую эпоху — поэт и певец). Выдающимися представителями авторской песни являются Б. Окуджава, Н. Матвеева, А. Галич, Ю. Визбор, А. Розенбаум, Ю. Ким. Среди них особое место занимает Владимир Высоцкий (1938—1980), поэт, певец, актер Театра драмы и комедии на Таганке. Каждая его песня — это сгусток эмоций, темпераментный драматический моноспектакль героя, которого окружает наша жизнь во всей ее неприкрашенной, реальной, беспощадно-суровой правде. Влияние творчества Высоцкого на современников было огромным, ибо оно говорило о самом важном, наиболее болезненном, смело обличало хамство, духовное убожество, защищало честь и нравственную силу.

В 60—80-е годы интенсивно распространяется рок-музыка. У истоков отечественного рока находились различные вокально-инструментальные ансамбли — “Веселые ре-

бята”, “Поющие гитары”, “Машина времени” и другие. Право на существование они завоевывали в трудной борьбе со всевозможными запретами, активно отстаивая свои художественные позиции и распространяя свое влияние на жанры “серьезной” музыки. Примером может служить рок-опера Алексея Рыбникова «„Юнона“ и „Авось“» (текст А. Вознесенского), сразу завоевавшая большую популярность.

Развитие жанра эстрадной песни неотделимо от исполнительства. В 60-е годы на концертной эстраде появляются певцы — Э. Хиль, И. Кобзон, Э. Пьеха, Г. Великанова, в последующие десятилетия — создавшие свой эстрадный песенно-театрализованный стиль А. Пугачева и В. Лентьев. Новое поколение представителей эстрадной поп-музыки появляется в 90-е годы. Она все более превращается в развитую “музыкальную индустрию”. Выступления исполнителей оформляются эффектно, с элементами театрализации, с яркой сценографией, обилием светотехники. Для них характерен многократно усиленный микрофонами звук. В видеозаписи выступлений преобладает форма клипа.

Опера и балет. В музыкально-сценических жанрах в характеризующий период происходят значительные изменения. Идут поиски новых тем, новой драматургии и стиля в самом широком диапазоне — от сохранения классических традиций до их коренного преобразования.

Среди многообразных сюжетов есть такие, интерес к которым остается постоянным: революция, гражданская и Великая Отечественная война, историческое прошлое родины. К лучшим спектаклям о событиях гражданской войны относятся “Виринея” С. Слонимского (по повести Л. Сейфуллиной), оперы А. Холминова “Оптимистическая трагедия” (по Вс. Вишневскому), “Чапаев” (по Д. Фурманову). Военной теме посвящены оперы К. Молчанова “Зори здесь тихие” (по повести Б. Васильева) и М. Вайнберга “Пассажирка”. Самое яркое произведение на историческую тему — опера А. Петрова “Петр Первый”, развивающая традиции народных музыкальных драм Мусоргского.

Все больше привлекает композиторов литературная классика. “Очень люблю русскую литературу за ее нравственную, этическую высоту, художественное совершенство, мысль, глубину”. Эти слова Александра Холминова выражают всеобщее отношение композиторов к произведениям русской литературы, сюжеты которой находят воплощение в различных музыкально-сценических жанрах. На сюжеты Гоголя

написаны камерные оперы “Шинель” и “Коляска” А. Холминова, “Портрет” М. Вайнберга, “Мертвые души” Р. Щедрина, “Записки сумасшедшего” Ю. Буцко. По произведениям Чехова — оперы А. Холминова “Ванька” и “Свадьба”, балеты В. Гаврилина “Анюта”, Р. Щедрина “Чайка” и “Дама с собачкой”. Щедрин создал балет по роману Льва Толстого “Анна Каренина”, Петров использовал в качестве сюжета своего балета роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”. На тот же сюжет написана опера С. Слонимского. У Петрова есть два произведения, посвященные великим русским поэтам. Это опера-феерия “Маяковский начинается” и вокально-хореографическая симфония “Пушкин. Размышление о поэте”.

Кантата и оратория. Развитие кантатно-ораториальных жанров начиная с 60-х годов становится особенно интенсивным. По-прежнему в кантатах и ораториях находят отражение события, характерные и для оперы: историческая тема воплощена в хоровой поэме Щедрина “Казнь Пугачева” (на тексты Пушкина); тема войны и мира — в Реквиеме Кабалевского (на стихи Р. Рождественского), а также в оратории литовского композитора Э. Бальсиса “Не троньте голубой глобус”.

Огромная заслуга в развитии хоровых жанров принадлежит Г. В. Свиридову. Пути этого развития, получившие название “свиридовские”, многогранны. Один из них — так называемая “новая фольклорная волна”. Начало этому направлению положили “Курские песни” Свиридова — цикл, в котором композитор использует местный музыкальный диалект песен южнорусской области.

Вслед за “Курскими песнями” появляется целый ряд аналогичных произведений: “Менгрельские песни” О. Тактакишвили, “Лакские песни” Ш. Чалаева, “Эстонские календарные песни”, “Ижорский эпос” и “Северорусская былина” В. Тормиса, “Сокровенны разговоры” Н. Сидельникова. Интересная разновидность хорового жанра, основанного на фольклорных традициях, предстает в творчестве В. Гаврилина: это хоровые действа “Скоморохи” “Свадьба”. “Перезвоны”. На народно-песенной основе создает хоровые произведения Р. Щедрин — “Поэторию” на стихи А. Вознесенского, ораторию “Ленин в сердце народном” на народные слова.

Другой путь развития хоровых жанров — хоровые поэтические портреты, своего рода “антология” выдающихся поэтов. Есенин, Пушкин, Блок, Пастернак запечатлены в хоровых произведениях Свиридова, Лермонтов в кантатах Н. Сидельникова, Бараташвили и Шота Руставели в ораториях О. Тактакишвили.

С конца 60-х годов в отечественном хоровом творчестве начинается возрождение традиций русской духовной музыки. Толчком к этому послужили концертные программы Русской хоровой капеллы под управлением А. Юрлова, Академического хора русской песни под руководством А. Свешникова, Московского камерного хора В. Минина, а затем и других исполнительских коллективов. Первым в стиле русских церковных песнопений написал хоровые произведения Свиридов (Три хора к драме А. К. Толстого “Царь Федор Иоаннович” на слова и распев XVI века; Концерт памяти А. А. Юрлова). А в 80—90-е годы к религиозным сюжетам, текстам молитв и церковным распевам обращаются уже многие композиторы. Немало духовных произведений было создано в связи с 1000-летием Крещения Руси, которое праздновалось в 1988 году.

Формы, жанры, стили. Стремление композиторов отразить в творчестве сложность, парадоксальность своего времени, его философский смысл, психологию человека конца XX века обусловило интенсивные поиски в музыке новых жанров, форм, стилей, средств музыкальной выразительности, композиторской техники.

Характерной особенностью музыки 60—90-х годов является соединение в одном произведении принципов различных жанров — симфонических, хоровых, камерных, инструментальных и вокальных. Появляются сочинения, имеющие особые, неизвестные ранее жанровые названия, например “Поэтория” Р. Щедрина, “Драматория” А. Караманова. Упоминавшиеся ранее хоровые действия Гаврилина сочетают в себе признаки оратории, симфонии, вокального цикла, балета, драматического спектакля. Влияние жанра оратории обнаруживается в Тринадцатой симфонии Шостаковича, а синтез симфонии, камерной вокальной и инструментальной музыки — в его Четырнадцатой симфонии.

Подобные взаимодействия характерны и для музыкального стиля. В одном произведении могут сочетаться тональная музыка мелодического склада и жесткая, атональная; строгий “классический” стиль и музыка современного быта, эстрада, джаз. Так, например, С. Губайдулина написала Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического, С. Слонимский — Концерт для бит-группы с оркестром, А. Эшпай — Концерт для саксофона с оркестром, в котором соединил принципы симфонического стиля и джаза. Соединение в одном произведении различных музыкальных стилей стало одним из характерных явлений современной музыки. Оно получило название полистилистика.

В полистилистике применяется также прямое цитирование чужого музыкального материала, который либо противопоставляется авторской музыке, либо «растворяется» в ней. Одной из разновидностей полистилистики является коллаж (термин заимствован из живописи): использование в произведении фрагментов чужого или своего, ранее написанного сочинения. Коллаж должен вызвать впечатление парадоксальности, несовместимости с авторским музыкальным текстом.

Коренные изменения происходят и в области композиторской техники. Вместо привычного мажора и минора преобладает атональная музыка, используются серийная, сериальная техника, алеаторика, сонористика, микротоновая техника. Композиторы создают не требующую нотной записи электронную музыку, конкретную музыку, находят новые тембровые возможности музыкальных инструментов и человеческого голоса.

Атональная музыка появилась в начале XX века на Западе. Для нее характерно прежде всего отсутствие тяготения к тонике, использование созвучий из секунд, септим, тритонов.

Серийная техника возникла как способ организации атональной музыки. Наиболее совершенной формой этой техники является 12-тоновая система композиции — додекафония. Ее создал в начале 20-х годов А. Шёнберг. Основа додекафонного письма — серия из 12-ти неповторяющихся тонов хроматической гаммы. Из нее выводятся различные варианты, например: ракоход — изложение серии от последнего звука к первому, инверсия — перестановка звуков серии и т. д.

Сериальная техника — способ сочинения атональной музыки, в котором, помимо серии из звуков, используются серии ритмов, тембров,

динамики, артикуляции (первое в нашей стране сериальное произведение "Musica stricta" сочинено в 1950-е годы композитором Андреем Волконским).

Алеаторика — техника сочинения музыки, основанная на принципе случайности. Способы применения алеаторики разнообразны. Например, на нотной бумаге разбрызгиваются чернила, и то, что получилось, оформляется в виде пьесы. Или же отдельные такты записываются на карточках, которые затем перемешиваются и располагаются в произвольном порядке. Это также свободная импровизация исполнителей, которые в эпизодах, указанных композитором, играют, кто что хочет.

Сонористика — техника сочинения, использующая различные красочные звучания, часто без определенной высоты звука. Для этой техники характерно применение кластера. Кластер — созвучие, образуемое тесным расположением нескольких соседних звуков. На клавишах кластер исполняется ударом ладоней, кулаков, предплечья, кулаком по струнам (такой кластер есть в пьесе С. Слонимского "Новгородская пляска").

Микротоновая техника основана на разделении целого тона на мелкие доли (уже, чем полутон), например: на $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$, $1/12$.

Электронная музыка. Существуют три основных вида звуковых источников этой музыки: 1) электронные инструменты, имитирующие традиционные (электрогитара, электроорган и другие); 2) самостоятельные инструменты, обладающие особыми красочными тембрами (терменвокс, волны Мартено); 3) электронные синтезаторы, на которых звук записывается на магнитофонную пленку или в память компьютера. Таков, например, синтезатор, на котором в Музее А. Н. Скрябина в 60-е годы экспериментировали А. Волконский, С. Губайдулина, А. Немтин, Э. Денисов, А. Шнитке, Э. Артемьев.

Конкретная музыка — композиции, создаваемые путем записи на магнитофонную ленту различных немзыкальных звучаний, которые преобразуются с помощью ускорения, замедления, ракоходного воспроизведения записи или ее части.

Запись современной музыки может сильно отличаться от привычной нотной. Новые композиторские техники потребовали создания множества различных символов, фиксирующих эту музыку. Образец такой записи см. в главе, посвященной С. Губайдулиной, на с. 245.

Исполнительское искусство. В характеризуемый период высокий международный авторитет завоевывает отечественное исполнительское искусство. Всемирную известность получают такие музыканты, как певцы И. Архипова, Е. Образцова, Т. Синявская, Л. Казарновская, В. Атлантов, Е. Нестеренко, А. Ведерников, Д. Хворостовский; пианисты В. Ашкенази, Л. Власенко, В. Крайнев, В. Кастельский, Н. Петров, М. Плетнев, Е. Кисин; скрипачи В. Третьяков, О. Крыса, В. Ре-



Дирижер Г. Рождественский и пианист Н. Петров после концерта
в Большом зале Московской консерватории

пин; виолончелисты М. Ростропович, Н. Гутман, альтист Ю. Башмет и многие другие музыканты.

Заслуженной славой пользуются отечественные исполнительские коллективы — симфонические оркестры, хоры, ансамбли и их руководители — дирижеры Е. Светланов, Г. Рождественский, В. Федосеев, В. Гергиев; хормейстеры В. Минин, В. Полянский. Мировую славу завоевали оркестр “Виртуозы Москвы” под руководством В. Спивакова, ансамбль “Солисты Москвы” под руководством Ю. Башмета, “Театр звуков” — ансамбль ударных инструментов под управлением М. Пекарского.

Развитию исполнительского искусства способствуют отечественные и зарубежные конкурсы, фестивали. Большим событием в музыкальной жизни страны стал Международный конкурс имени П. И. Чайковского, который впервые прошел в 1958 году и с тех пор регулярно проводится каждые четыре года. В 1992 году у него появился “спутник” — юношеский конкурс имени Чайковского. Учреждены также конкурсы пианистов имени Рахманинова, Скрябина. Для певцов существуют конкурсы имени Глинки, Шаляпина.

Регулярно в нашей стране проходят фестивали: “Белые ночи” в Петербурге, “Московская осень” и “Декабрьские вечера” в Москве, фестивали современной музыки в Нижнем Новгороде и другие.

Вопросы и задания

1. Назовите композиторов 60—90-х годов. Какие произведения этих композиторов вам известны?

2. Укажите авторов и жанры следующих произведений: “Оптимистическая трагедия”; “Анюта”; “Дама с собачкой”; “День Победы”; “Маяковский начинается”; “Перезвоны”; “Петр Первый”; “Журавли”; “Силуэты”; “Улыбка”.

3. Составьте список произведений, написанных на сюжеты Гоголя, Чехова, Льва Толстого, Булгакова, с указанием имен композиторов.

4. Объясните, что такое полистилистика, коллаж, додекафония, алеаторика, сонористика, микротоновая техника, электронная и конкретная музыка.

5. Перечислите крупнейшие фестивали и конкурсы, которые проводятся в нашей стране.

**Георгий
Васильевич
Свиридов**

1915 — 1998



Г. В. Свиридов — крупнейший русский композитор XX столетия. Главным направлением его творчества была вокальная — сольная и хоровая — музыка.

Детские годы композитора прошли в тихом провинциальном городке Фатеж Курской губернии, где он родился 16 декабря 1915 года в семье скромного почтового работника и учительницы. Его ранние и самые сильные музыкальные впечатления связаны с пением церковного хора, с домашним музицированием, в котором преобладали популярные романсы и песни. Звучал в доме граммофон с более серьезным репертуаром — оперными ариями и романсами Глинки. А на улице пели частушки, играла гармошка. Вся эта простодушная, незатейливая музыка русского провинциального быта увлекала мальчика, откладывалась в памяти как основа будущего творчества.

С семи лет будущий композитор начал заниматься на фортепиано, однако с гораздо большим удовольствием он играл на балалайке в любительском оркестре. В музыкальную школу он поступил поздно — в 14-летнем возрасте. Здесь началось активное знакомство с классической музыкой. “Теоретические предметы, которые в музыкальной шко-

ле не проходили, я изучал сам, — вспоминал композитор, — играя музыку разных авторов: Баха (которого не любил), Гайдна, Моцарта, который мне страшно нравился. Помню также, как поразил меня Бетховен... Потом я узнал Шопена... Огромное влияние на меня оказали Шуберт, фортепианный Шуман, сочинения Грига. Я страстно все это любил”.

В 1932 году Свиридов переехал в Ленинград, поступил в Центральный музыкальный техникум по классу рояля, а затем на композиторское отделение. Занятия по композиции шли столь успешно, что еще студентом техникума Свиридов написал цикл “Шесть романсов на стихи Пушкина”, который стали включать в свой репертуар многие известные певцы. Автор же был принят в Союз композиторов.

В 1936 году Свиридов стал студентом Ленинградской консерватории, которую закончил в 1941 году. В классе композиции он занимался у Шостаковича, влияние которого на Свиридова в то время было большим. На его уроках он познакомился с творчеством Малера, Стравинского. Под впечатлением от этой музыки, а также от симфоний самого Шостаковича в течение ряда лет Свиридов сочинял преимущественно оркестровые, камерные и фортепианные произведения.

В 1950 году Свиридов создает вокальный цикл “Страна отцов” на стихи армянского поэта Аветика Исаакяна. С этого времени основным направлением его творчества становится вокальная музыка. Он пишет песни, романсы, кантаты, оратории, хоровые произведения на стихи Бернса, Блока, Гоголя, Есенина, Маяковского, Некрасова, Пушкина, Ф. Сологуба, Твардовского, Хлебникова, на народные тексты и тексты церковных молитв. Возникает грандиозная музыкальная “антология” русской и мировой поэзии.

В центре творчества композитора — образ Поэта, чья жизнь и судьба неразрывно связаны с судьбой Родины, с ее историей, народом. Эта тема была характерна для русской литературы, но в музыке никто до Свиридова не раскрывал ее с такой глубиной, с таким постижением внутреннего мира поэта. Композитор становится как бы соавтором поэта, их мысли сливаются в единую музыкально-поэтическую мысль о жизни отечества, города, деревни, о родной природе, о мирном созидательном труде и грозной разрушительной силе

революции, о прошлом и будущем России, о месте человека в этом будущем. Свиридов чутко реагирует на содержание и стиль поэзии и своей музыкой открывает новые, часто неведомые нам грани творческого облика поэта. О композиторе говорили, что он обладает “абсолютным поэтическим слухом”.

Один из самых любимых, близких Свиридову поэтов — Сергей Есенин. На его стихи он написал около 50-ти сольных и хоровых произведений. Среди них “Поэма памяти Сергея Есенина”, кантаты “Деревянная Русь”, “Светлый гость”, вокальный цикл “У меня отец крестьянин”, поэма “Отчалившая Русь” и другие, сочиненные на протяжении 50 — 70-х годов.

“Поэма памяти Сергея Есенина”

В этом произведении композитор, по его словам, хотел “воссоздать облик самого поэта, драматизм его лирики, свойственную ему страстную любовь к жизни и ту поистине безграничную любовь к народу, которая делает его поэзию всегда волнующей”. Эпиграфом к “Поэме” Свиридов взял слова Есенина: “Более всего любовь к родному краю меня томила, мучила и жгла”. Сочинение написано для хора, солиста-тенора и оркестра (1956). Образ Поэта предстает у Свиридова сложным, глубоким и трагичным. Революция разрушила вековой уклад крестьянской жизни. Поэт сознает неизбежность перемен, неизбежность вторжения “железного гостя” в патриархальный мир деревни, но лично для него места в новой жизни нет. “Я последний поэт деревни”, — горестно размышляет он. Поэт остается в одиночестве. Гибель прежнего уклада означает для него гибель Родины, которая принесена в жертву индустриальному будущему.

“Поэма” состоит из 10-ти частей, в которых использованы стихи Есенина разных лет: 1. “Край ты мой заброшенный”; 2. “Поет зима”; 3. “В том краю”; 4. “Молотьба”; 5. “Ночь под Ивана Купала”; 6. “Ночь под Ивана Купала”; 7. “1919...”; 8. “Крестьянские ребята”; 9. “Я последний поэт деревни”; 10. “Небо — как колокол” (пятая и шестая части имеют одинаковые названия, но разный текст и содержание).

Все части произведения Свиридова пронизаны лирической “есенинской” песенностью. Ее жанровые истоки многообразны. Это и протяжная крестьянская песня, и архаические попевки, и интонации городского романса, и частушечные мотивы. В общий звуковой комплекс входит колокольность. Вот как, например, звучит начало поэмы:

90 **Andantino con moto**
Тенор соло *p semplice (просто)*

Край ты мой за - бро - шен - ный,
край ты мой, пу - стырь, се - но - кос не -
- ко - ше - ный, лес да мо - на - стырь.

Солист запекает тоскливую песню. Ее горестно ниспадающие фразы звучат на фоне равномерного, монотонного, как удары колокола, оркестрового сопровождения, в котором все время повторяется малосекундовый мотив, как бы “раскачивая” этот печальный колокол.

Идеально, тонко соответствует облику “крестьянского поэта” Есенина голос певца-солиста — лирический тенор.

Он поет четыре сольные песни: “Край ты мой заброшенный”, “В том краю, где желтая крапива”, “Ночь под Ивана Купала” (№ 6), “Я последний поэт деревни”. Все они важны для понимания замысла произведения: это печальное размышление поэта о родном крае, предсказание его горькой судьбы, рассказ о его собственном рождении в лесу, где “леший плакал у сосны”.

С лирическими песнями-монологами тенора чередуются хоровые номера — эпические картины русской природы, то могучей, стихийной (“Поет зима — аукает”), то сказочно-зачарованной (“Ночь под Ивана Купала”, № 5). Здесь композитор использует кварто-квинтовые попевки, которые лежат в основе не только мелодии, но и всей многоголосной фактуры:

91 Allegro non troppo

The musical score for "91 Allegro non troppo" consists of several systems. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melody starting with a forte (*f*) dynamic, while the bass staff has a supporting line. The second system introduces the vocal parts: Tenor (Тенора) and Bass (Басы). The Tenor part has a melody starting with a forte (*f*) dynamic, and the Bass part has a supporting line. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal parts with lyrics: "ет", "зи", "ма", and "а". The fifth system continues the piano accompaniment.

В неразрывном единстве с природой предстают в хоро-
вых номерах и люди. В четвертой части — “Молотьба” —
это радость созидательного труда, а в седьмой части —
“1919...” — плоды труда уничтожены, музыка рисует кар-
тину разрухи и запустения в родимом краю.

Трагичен финал “Поэмы” “Небо — как колокол”.

92 [Largo maestoso]

Сопрано

ff

[Largo maestoso]

Небесные сферы сотрясает мощное гудение исполинского колокола. Колокольный звон создается звучанием всего оркестра, фортепиано, натуральных колоколов. На его фоне в ритме перезвона хор скандирует текст. Возникает образ грандиозного “космического” масштаба. Он приобретает особое значение в “Поэме”: ведь колокол является одним из национальных символов России.

Свиридов и Пушкин

На протяжении почти всей творческой жизни композитор обращался к поэзии Пушкина. Цельность, гармоничность музыки Пушкина, его гениальный пророческий дар, преклонение перед красотой, упоение радостью жизни — все это близко Свиридову. Напомним, что с поэзией Пушкина был связан его первый творческий успех в студенческие годы. Позднее, в 50-е годы, Свиридов работал над ораторией “Декабристы”, где использовал текст стихотворения “Во глубине сибирских руд”. Спустя два десятилетия появляется самое известное его произведение — «Музыкальные иллюстрации к повести Пушкина „Метель“», в которых композитор использовал сочиненную им ранее музыку к одноименному кинофильму.

...Под неумолчный перезвон бубенцов стремительно несется русская тройка, открывая и завершая сюиту. Одна за другой возникают бытовые сценки — поэтичный Вальс, блестящий Военный марш. А в центре этой оркестровой сюиты — знаменитый Романс:

93 Adagio

p *p espr.*

con Ped.



Романс звучит просто, с особой, проникающей в самые глубины человеческого сердца искренностью. Воистину гениальная простота! Именно о такой простоте говорил Свиридов: “Простота ценна, как озарение”.

В 1979 году Свиридов создает хоровой концерт “Пушкинский венок”. Вся пушкинская философия жизни воплотилась в этом произведении, весь жизненный и творческий

опыт композитора. Отразив в прежних сочинениях самые значительные стороны русской жизни, воссоздав образы различных поэтов, Свиридов сливает их в один образ, имя которому — Пушкин.

Так от произведения к произведению композитор возрождает многовековые традиции русской хоровой культуры, возвращал ей изначальную сущность — быть средоточием нравственного совершенствования человека. Творческая работа в этой области вела его в глубь веков к жанрам древнерусской хоровой музыки.

В 70 — 90-е годы Свиридов создает произведения, в которых использует подлинные церковные тексты, интонации древнерусских духовных песнопений. Его последнее сочинение называется “Песнопения и молитвы”. Музыка исполнена того же величия и красоты, которые отличают самобытное русское духовное искусство, не похожее, по словам В. Ф. Одоевского, “ни на какое другое, имеющее свои особые законы, свой отличный характер и высокое как историческое, так и художественное значение”. Они излучают ясный, чистый свет — свет добра и красоты.

Г. В. Свиридов скончался 6 января 1998 года.

Вопросы и задания

1. Какие жанры в творчестве Свиридова являются главными?
2. Назовите имена поэтов, чьи стихи композитор использовал в своем творчестве.
3. Перечислите названия частей в “Поэме памяти Сергея Есенина”.
4. Сыграйте начало первой части “Поэмы”. Спойте. Охарактеризуйте музыку. В каких частях “Поэмы” поет солист?
5. В каких произведениях Свиридов обращается к творчеству Пушкина?

Основные произведения

Для голоса, хора и оркестра: “Поэма памяти Сергея Есенина”, “Патетическая оратория”, “Курские песни”, кантаты “Деревянная Русь”, “Снег идет”, “Весенняя кантата”, другие сочинения

Для хора а капелла: Концерт памяти А. А. Юрлова, Три хора к драме А. К. Толстого “Царь Федор Иоаннович”, “Пушкинский венок”, “Песнопения и молитвы”, другие произведения

Вокальные циклы, поэмы, песни для голоса и фортепиано на слова Пушкина, Лермонтова, Есенина, Блока, Исаакяна, Бернса, Шекспира и других поэтов

Различные камерно-инструментальные и фортепианные сочинения
Музыка к драматическим спектаклям, кинофильмам

Композиторы последней трети XX века

В. А. Гаврилин

В 60-е годы в музыкальную жизнь страны входит молодое поколение талантливых композиторов. Их творчество, сохраняя прочную связь с традициями отечественной музыки, открывает новые звуковые миры. Жанровый и стилистический диапазон их музыки широк и многообразен. Для одних композиторов характерно радикальное обновление всех музыкально-выразительных средств. Другие идут по пути Свиридова и в поисках нового обращаются к народно-песенным истокам. Представителем этого направления, получившего название “новая фольклорная волна”, является Валерий Александрович Гаврилин (1939 — 1999).

Гаврилин родился в городе Кадникове Вологодской области в семье учителя, погибшего на фронте в самом начале войны. Детские годы будущего композитора прошли в селе Воздвиженье под Вологдой. Там, в детдомовском хоре, он начал заниматься музыкой.

Вскоре талантливого мальчика направили в Специальную музыкальную школу при Ленинградской консерватории. Он учился на кларнете и начал сочинять, усиленно подражая своему кумиру Шостаковичу. Девятнадцати лет Гаврилин поступил в Ленинградскую консерваторию, которую закончил в 1964 году как композитор (по классу профессора О. А. Евлахова) и как музыковед-фольклорист (руководитель — профессор Ф. А. Рубцов). Позднее он вел класс

композиции в Музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова.

В студенческие годы Гаврилин с увлечением постигал новый для него мир классической и современной музыки, литературы, участвовал в фольклорных экспедициях на Псковщине и в северных областях России.

Гаврилин хорошо знал и любил не только народную песню, но и жизнь народа. Он легко сходилась с людьми разных социальных групп, с интересом изучал их характеры, вслушивался в их речь и говорил: "Все они — деревенские, рабочие... курсанты... актеры, инженеры, дворники... — все помогают мне жить и быть человеком".

Свое творчество композитор адресовал массовому слушателю, однако никогда не приспособливался к нему. В одном из интервью он сказал, что главная задача для него — "неустанно бороться за высокий музыкальный вкус народа, будить и просветлять человеческую душу". Путь же к слушателю виделся ему через песенность, через выразительную мелодию, через поэтическое слово.

В музыке Гаврилина свободно сочетаются различные интонационные пласты — крестьянские, городские, эстрадные, частушечные напевы, архаические мотивы плача, причета, речевые интонации. В песенных мелодиях могут появиться шепот, говорок, рыдания, выкрики. Такая выразительная, естественная музыкальная речь дает возможность воссоздать живой, реальный человеческий характер. Это идет от традиций Даргомыжского и особенно Мусоргского. С ними Гаврилина сближает еще одно качество — театральность, зримость музыки. Он всегда стремился из любого сюжета создать в своем сочинении, как он сам говорил, "небольшое представленье". Герои таких "представлений" — обыкновенные скромные люди с нелегкой, подчас трагической судьбой. К ним композитор относится с сочувствием, состраданием, едко высмеивая и обличая бездуховность, тупое самодовольство "сильных мира сего". Его творческая позиция близка таким писателям, как В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин. Подобно им, композитор в гуще народной жизни находит сильные, цельные характеры, призывает творить добро, любить красоту, открывать ее и в повседневной жизни, и в душах человеческих.

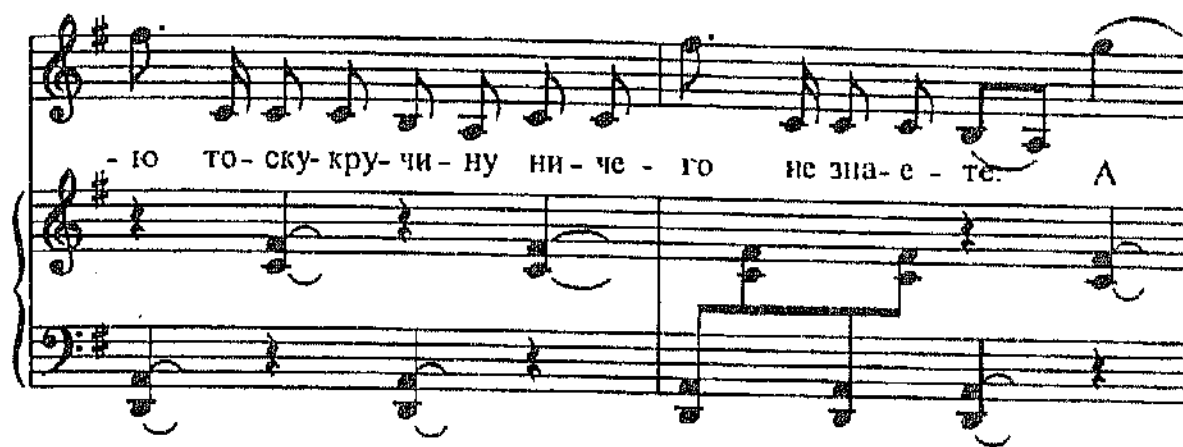
Успех и признание пришли к Гаврилину в 1965 году, когда впервые прозвучал вокальный цикл “Русская тетрадь”, за который композитор был удостоен Государственной премии РСФСР имени Глинки. Произведением на уровне большой классической музыки назвал этот цикл Дмитрий Шостакович. Содержание цикла — это история трагической любви девушки, рассказанная как бы от ее имени.

Песни написаны на современные народные тексты, но без использования подлинных народных мелодий. Тем не менее во всех номерах цикла ощущается глубинная внутренняя связь с народно-песенными истоками. Это проявляется и в ладогармоническом языке, и в метроритмическом строении, и прежде всего в самих мелодиях песен. Они пронизаны народными песенно-речевыми интонациями, которые свободно “растворяются” в напевах, а их выразительность предельно усиливается, даже драматизируется. Такова, например, мелодия второй песни (“Страдальная”). В ней воспроизведен пронзительно звучащий частушечный выкрик, но в более широком диапазоне — со скачком на увеличенную кварту через октаву (ундециму):

94 Allegro con moto

Что, дев-

- чо - ноч-ки, сто-и - те, глаз-ки вы - го-ля-е - те, про мо-



Вокальный цикл стал одним из любимых жанров Гаврилина. Кроме “Русской тетради” он написал две “Немецкие тетради” на стихи Гейне для мужского голоса и фортепиано, циклы “Времена года” для женского голоса и фортепиано на стихи Есенина и народные слова, “Вечерок” для женского голоса и фортепиано на слова разных поэтов.

Но композитор, как говорилось, работал и в других жанрах. Знакомство с песнями “бардов” вдохновило его на создание вокально-инструментального цикла “Земля” на стихи поэтессы А. Шульгиной с гражданской тематикой (юноша ценой жизни спасает хлебное поле от огня). Поэтические тексты, написанные в крестьянской манере, поются в ритме “бит” в сопровождении эстрадного вокально-инструментального ансамбля.

Гаврилин создавал и музыкально-сценические произведения. Это были оперы (“Моряк и рябина”, “Семейный альбом”, “Пещное действо”), балеты (“Анюта”, “Подпоручик Романов”, “Дом у дороги”, “Женитьба Бальзаминова”), музыка для драматического театра и кино. В некоторых случаях толчком к появлению таких произведений послужили инструментальные пьесы. Известный балет “Анюта” возник именно на такой основе. Однажды ленинградский режиссер Александр Белинский, задумавший ставить на телевидении фильм-балет по рассказу А. П. Чехова “Анна на шее”, услышал фортепианную пьесу Гаврилина “Вальс” и был ею совершенно очарован. Он уговорил композитора оркестровать различные фортепианные миниатюры и создать на их основе балетный спектакль. Вальс стал в нем главным, скрепляющим всю композицию балета номером:

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings. The first system begins with a *mp* (mezzo-piano) marking. The second system features a *tr* (trill) marking. The third system includes a *v* (accents) marking. The fourth system has a *tr* (trill) marking. The fifth system includes a *v* (accents) marking. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with a focus on harmonic texture and melodic lines.

Со сценическим действием связаны многие произведения Гаврилина, не предназначенные специально для театральной сцены. Таков в его творчестве жанр, получивший название “музыкальное действо”, — крупная музыкальная форма, соединяющая ораторию и сценическое представление. В этих произведениях артисты хора, по замыслу автора, должны петь наизусть, передвигаться по сцене, обыгрывать текст мимикой и жестами. Певцы-солисты становятся персонажами музыкального представления. К этому жанру относятся такие крупные сочинения, как “Скоморохи” и “Перезвоны”.

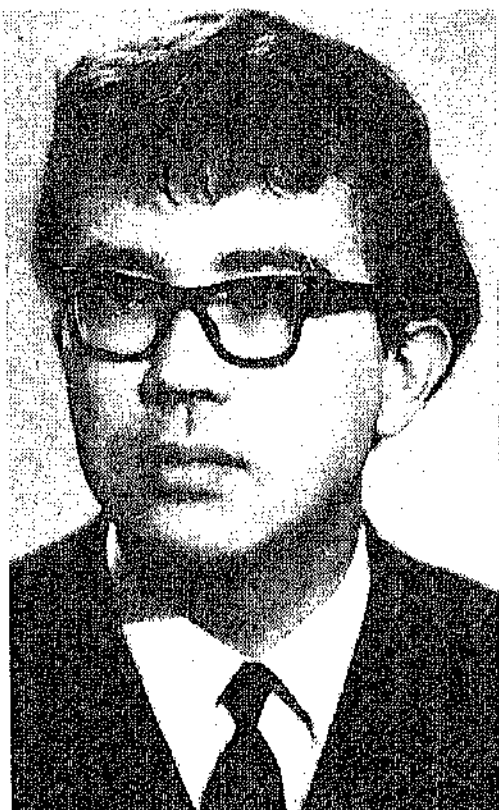
“Перезвоны” — симфония-действо для солистов-певцов, большого хора, гобоя и ударных. Это одно из наиболее значительных произведений Гаврилина. Оно было исполнено в 1984 году в Ленинграде и отмечено Государственной премией СССР. Замысел этого сочинения вынашивался долго — по словам композитора, целых семь лет. Его масштабы огромны: действо продолжается полтора часа и занимает два отделения концерта. Название “действо” указывает на связь произведения с уходящими в глубину веков традициями народных театрализованных представлений.

Другое жанровое определение — “с и м ф о н и я” — вызвано определенными закономерностями симфонического развития. Несмотря на отсутствие оркестра, “Перезвоны” — это эпическая песенная хоровая симфония.

С древних времен колокольный звон был неотъемлемой частью жизни русских людей. В музыке колокольная образность встречается в творчестве многих композиторов начиная с Глинки.

“Перезвоны” имеют подзаголовок “По прочтении Шукшина”. Творчество этого писателя, воссоздавшего в своих произведениях жизнь российской глубинки, запечатлевшего русские характеры, было близко Гаврилину.

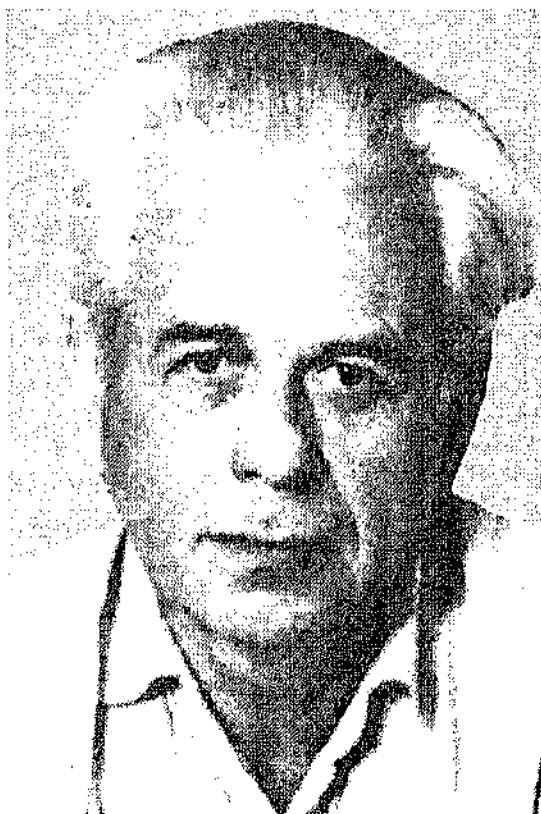
Литературно-поэтической основой “Перезвонов” стали тексты народных песен, пословицы, поговорки, детские считалки, прибаутки, а также стихи А. Шульгиной и самого композитора, фрагменты “Поучения Владимира Мономаха” (в переводе со старославянского академика Дмитрия Лихачева). В некоторых частях использованы слогосочетания, на-



В. А. Гаврилин



Р. К. Щедрин



Э. В. Денисов



А. Г. Шнитке



С. А. Губайдулина



С. М. Слонимский



А. П. Петров



Б. И. Тищенко

поминающие звучание инструментальной музыки (например, “ти-ри-ри”, “туды-сюды”).

В произведении 13 хоровых частей и 7 инструментальных. В них предстают жизнь и судьба героя от колыбели до могилы. Герой — обобщенный, собирательный образ, в котором отразились черты Степана Разина, атамана Кудеяра и других русских бунтарей. Его роль поручена то чтецу, то солисту-тенору, а в конце произведения — солирующему дисканту. Разные этапы жизненного пути, состояния человеческой души запечатлены в музыке редкой красоты. Она вбирает в себя едва ли не все пласты русской песенности от суровых архаических мотивов до интонаций современных уличных песен.

95a [Misterioso. Lento]

Чтец Уклонись от зла, сотвори добро, найди мир и отгони зло. И не будет тебе печали, не будет смущения.

The musical score is for a piece titled "95a [Misterioso. Lento]". It features a reader (Чтец) and a choir. The reader's part is written for a Tenor solo (Тенор соло) and is marked with a forte (*f*) dynamic and an accent (>). The choir consists of Soprano (Сопрано), Alto (Альти), Tenor (Тенора), and Bass (Басы) parts, all marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. The bells (Колокол) part is marked with a piano (*p*) dynamic. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The reader's part is a monologue, while the choir parts are a response. The score is divided into two systems, with the first system containing the reader's part and the choir's response, and the second system containing the reader's part and the choir's response.

Смысловой кульминацией всего произведения является часть “Молитва” — торжественный монолог чтеца на фоне ударов большого колокола и песнопения хора с закрытым

ртом. Здесь произносятся слова “Поучения”, не утратившие своей актуальности и в наше время. Боязнь встать на путь зла, убить в себе духовное, утратить восприятие красоты жизни — эта мысль “Поучения” всегда волновала Гаврилина, являлась главной идеей всего его творчества (отрывок из этой части — в примере 95а).

Свиридов говорил о “Перезвонах”: “Это написано кровью сердца — живая, современная музыка глубоко народного склада и, самое главное, современного мироощущения, рожденная здесь, на наших просторах”.

Этими словами можно охарактеризовать все творчество Валерия Гаврилина.

Р. К. Щедрин

В отечественной музыкальной культуре второй половины XX века видное место занимает Родион Константинович Щедрин, композитор, пианист, музыкально-общественный деятель.

Родион Щедрин родился в 1932 году в семье музыканта. Двенадцати лет он поступил в Московское хоровое училище, ныне носящее имя его основателя А. В. Свешникова, а затем учился в Московской консерватории одновременно на двух факультетах — по композиции у Ю. А. Шапорина, по фортепиано — у Я. В. Флиера, совершенствовался в аспирантуре.

Еще в студенческие годы сочинения Щедрина обратили на себя внимание своеобразием, оригинальностью стиля. Заканчивая консерваторию, он был уже автором балета “Конек-Горбунок” (по мотивам сказки Петра Ершова) и Первого фортепианного концерта, в котором молодой автор с истинно юношеским задором и дерзостью использовал частушечные мотивы, блестяще разработав их в вариациях финала. Концерт послужил основанием для приема студента четвертого курса в члены Союза композиторов и был отмечен премией на Всемирном фестивале молодежи и студентов в 1955 году.

С самого начала творческого пути Щедрин работает в разных жанрах, стремясь к радикальному обновлению традиционных форм, активно осваивая современную ком-

позиторскую технику. Каждое его произведение всегда содержит в себе что-то новое, свежее, неожиданное, интересное. Так, в первой его опере “Не только любовь” (по мотивам рассказа С. Антонова) основой музыкального развития становятся частушечные мелодии. В опере “Мертвые души” композитор в неприкосновенности сохраняет прозаический текст Гоголя и создает галерею колоритных персонажей-масок, саркастически высмеянных писателем. Вокальные партии этих героев представляют собой мелодически выразительную музыкальную речь, в точности соответствуя типу и характеру каждого из них (первым опытом подобного рода в свое время явилась незаконченная опера Мусоргского “Женитьба” по Гоголю). Прозаический текст (из “Истории Пугачевского бунта” Пушкина) Щедрина использует также в хоровой поэме “Казнь Пугачева”.

Произведения великих русских писателей являются сильнейшей привязанностью композитора. Образы русских литературных героинь нашли свое воплощение в балетах Щедрина “Анна Каренина” по роману Льва Толстого, а также “Чайка” и “Дама с собачкой” по мотивам рассказов А. П. Чехова. Соавтором этих балетов стала знаменитая балерина Майя Плисецкая, творческое содружество с которой началось в 1967 году, когда на сцене Большого театра в Москве она исполнила главную роль в одноактном балете Щедрина “Кармен-сюита” — свободной транскрипции музыки одноименной оперы Жоржа Бизе.

Важное место в творчестве Щедрина занимает **фортепианная музыка**. Он автор трех концертов для фортепиано с оркестром, фортепианных произведений в различных жанрах. Фортепиано привлекает Щедрина не только потому, что сам он является превосходным концертирующим пианистом, но прежде всего по той причине, что среди музыкальных инструментов именно фортепиано способно воссоздавать сложные, многогранные образы. Композитор воспринимает его как инструмент полифонический. А для него полифония — это главный принцип музыкального мышления. “Полифония — это метод существования, ибо жизнь наша, современное бытие стали полифоничными”, — говорит композитор. Он часто обращается к различным поли-

фоническим жанрам. Среди его фортепианных произведений есть пьеса “Basso ostinato” (полифонические вариации на неизменную басовую тему), “Полифоническая тетрадь” из 25-ти прелюдий, “24 прелюдии и фуги”, расположенные по квинтовому кругу.

Этот цикл является еще одним примером плодотворного развития традиции, заложенной монументальным “Хорошо темперированным клавиром” И. С. Баха. А в преддверии 300-летия со дня рождения Баха Щедрин познакомил слушателей с произведением, которое назвал аналогично одному из поздних баховских сочинений. Это “Музыкальное приношение” — одночастная композиция для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбонов, которая продолжается более двух часов и представляет собой неторопливую беседу музыкальных инструментов.

“Полифоническое бытие” свойственно всей деятельности Щедрина, до предела насыщенной напряженной композиторской работой, как правило, над несколькими произведениями одновременно. Поэтому список его произведений обширен. Это симфонии, концерты, сюиты, кантатно-ораториальные и камерные сочинения, а также музыка для театра и кино. До сих пор любима в народе песня из кинофильма “Высота” “Не кочегары мы, не плотники”, вышедшего на экраны в 50-е годы.

Главными истоками музыки Щедрина являются традиции отечественной культуры, прежде всего русский фольклор, причем в самых различных его видах, в том числе и тех, которыми композиторы обычно пренебрегали. Так, композитор часто обращался к частушке. «Частушки... — писал он, — это, пожалуй, самая гибкая, самая „портативная“ и подвижная область современного русского народного песенного творчества. Все происходящее в жизни народа — от крупнейших исторических событий до интимнейших лирических переживаний — незамедлительно, в тот же день, а то и в ту же минуту (импровизируя на месте), находит свое отражение в частушке».

Одним из лучших произведений Щедрина является одночастный концерт для оркестра “Озорные частушки”, написанный в 1963 году. Музыка воссоздает атмосферу живо-

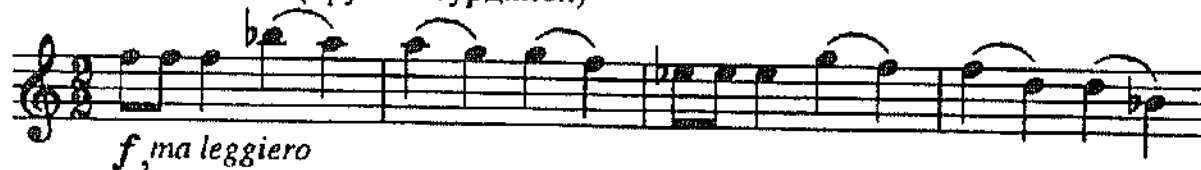
го, веселого состязания, где участники стремятся перещеголять друг друга, соревнуясь в остроумии и находчивости. Только здесь вместо слов — яркие, броские частушечные интонации, а соревнуются не певцы, а музыкальные инструменты. Это замечательно соответствует специфике жанра, поскольку слово “концерт” в переводе на русский означает “состязание”.

Партитура концерта изобилует красочными тембровыми находками, которые почти натурально воспроизводят звучания деревенской музыки. Таково, например, начало концерта: в разных голосах оркестра, словно перебивая друг друга, переплетаются короткие мотивы. Контрабас пиццикато и малый барабан с метелочками отстукивают равномерный ритм четвертями. Вот на его фоне зазвучала попевка у флейты, тут же “заспорили” скороговоркой фагот и валторна, “завизжала” пронзительно флейта-пикколо.

Возникает неожиданный сдвиг, и начинается средний раздел концерта (концерт написан в трехчастной форме). Мы слышим простейший гармошечный аккомпанемент и новую частушечную тему, которая вразнобой вступает в разных вариантах то у трубы с сурдиной, то у тромбона, то у валторны, то у нескольких инструментов сразу. Она звучит громко, бесцеремонно и чуточку нахально, каждый раз завершаясь характерным для народного пения нисходящим глиссандо. Приведем некоторые ее варианты:

96a

Tr-ba con sord. (труба с сурдиной)



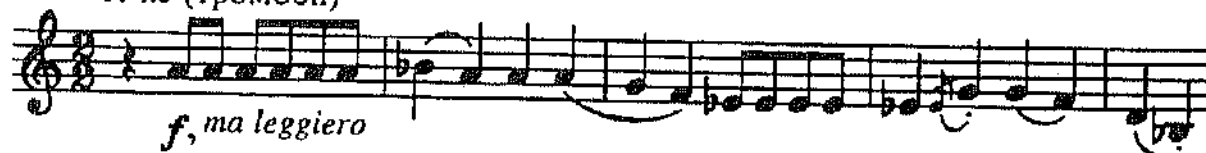
6

Tr-ba con sord



В

Tr-ne (тромбон)



В третьем разделе концерта, репризе, продолжается варьирование всех мотивов, которые переплетаются в причудливых контрапунктах, постепенно собираясь в единый тематический комплекс. Итогом всего развития становится блестящее заключительное проведение темы среднего раздела в увеличении в виде канона:

97

Tr-be

Tr-ni

sff *pieno voce*

sff

3

Фольклорные традиции в других сочинениях. В последующих произведениях богатства русского фольклора Щедрин осваивает все более широко. Так, в “Поэтории” на стихи Андрея Вознесенского — концерте для Поэта, женского голоса, хора, симфонического оркестра, партии света — композитор обращается к древним пластам фольклора. Это былинные напевы, плачи-причитания. Сольная женская партия написана для своеобразного, неповторимого голоса выдающейся русской певицы Людмилы Зыкиной.

Русская народная песня, ее поэтические и мелодические богатства стали важнейшим средством для характеристики народной жизни, воплощения души народа в опере “Мертвые души”. Композитор использовал здесь текст народной песни “Не белы снеги”, неоднократно упоминаемой писателем в поэме, и распел его в народной манере.

В 1968 году Щедрин написал второй концерт для оркестра — “Звоны”, о котором говорил, что некоторые страницы его вдохновлены живописью величайшего русского художника Андрея Рублева (XIV—XV века).

В этом суровом эпическом произведении воссоздано звучание русских колоколов, используются интонации старинных знаменных распевов. И это не единственный пример интереса композитора к древнерусскому искусству и его творцам. Так, в 80-е годы появилось камерное произведение для девяти инструментов “Фрески Дионисия”. А рассказ Лескова о русском иконописце Севастьяне был положен в основу хоровой девятичастной композиции “Запечатленный ангел”. В преддверии 1000-летия Крещения Руси Щедрин создал “Стихиру” для симфонического оркестра на основе подлинного знаменного распева.

Так с годами все отчетливее проступает главная идея творчества Родиона Щедрина — найти в нашем конфликтном, бурном времени духовный идеал, обрести его в глубинных истоках русской культуры.

Э. В. Денисов

Эдисон Васильевич Денисов (1929—1996) вошел в современную музыку как талантливейший композитор-новатор, творчество которого завоевало широкую международную известность.

Денисов родился в Томске. Музыкальное образование получил в Томском музыкальном училище, которое окончил по классу фортепиано. Одновременно он учился в Томском университете на механико-математическом факультете, по окончании которого поступил в Московскую консерваторию в класс композиции В. Я. Шебалина и в даль-

нейшем, завершив обучение в аспирантуре, остался в ней преподавателем.

В те годы одновременно с Денисовым в консерватории учились многие известные впоследствии композиторы: Роман Леденев, Николай Сидельников, Альфред Шнитке, Родион Щедрин, Александр Флярковский. В аспирантуре занимались Андрей Эшпай, Александра Пахмутова. Будущий лидер русского музыкального авангарда¹ Денисов стоял тогда во главе научного студенческого общества. То было время, когда вопреки строжайшим запретам на вечерах общества знакомились с творчеством Бартока, Булеза, Орфа, Стравинского, Хиндемита, Шёнберга, Веберна, с некоторыми запрещенными тогда произведениями Прокофьева и Шостаковича. На вечерах также исполнялись сочинения студентов и аспирантов с последующим активным обсуждением.

Уже тогда Денисов начал интенсивно осваивать современную технику сочинения музыки, настойчиво искать свой собственный путь в искусстве. Его искания в этом направлении поддерживал Шостакович.

Первый крупный успех пришел к Денисову в 1964 году. Его сюита “Солнце инков” для сопрано, трех чтецов и ансамбля из 11-ти инструментов на стихи чилийской поэтессы Габриелы Мистраль стала ярким событием в нашей музыкальной жизни.

Художественный мир Эдисона Денисова своеобразен. Он утверждал, что “больше учился у живописцев, чем у композиторов”, и в своей статье “Музыка и живопись” обосновывал возможность синтеза двух искусств.

Музыкально-живописные произведения, “перевод” картин на язык музыки встречался в творчестве композиторов и прежде; это, например, фортепианный цикл “Картинки с выставки” Мусоргского (созданный под впечатлением от выставки рисунков В. Гартмана), пьеса для фортепиано “Об-

¹ Авангардизм — направление в искусстве XX века. Оно получило название от французского словосочетания *avant-garde*, что означает “передовой отряд”. Его отличительными чертами являются поиски нового содержания, стремление к радикальному обновлению выразительных средств и форм.

ручение” Листа (по картине Рафаэля), симфоническая поэма “Остров мертвых” Рахманинова (по картине Бёклина), фортепианные и симфонические произведения Дебюсси (“Лунный свет”, “Дельфийские танцовщицы” для фортепиано, “Облака”, “Море” для оркестра и другие).

Творчество французского композитора-импрессиониста Дебюсси особенно увлекало Денисова. Он тщательно изучал его, обобщив впоследствии свои наблюдения в статье “О некоторых особенностях композиторской техники Клода Дебюсси”. В произведениях Денисова можно найти связи с музыкальными традициями, идущими от этого композитора.

Живописные образы в сочинениях Денисова предстают в изысканной цветовой гамме, краски которой отражены в названиях: “Жизнь в красном цвете” для голоса и инструментального ансамбля на слова французского писателя XX века Бориса Виана, “Знаки на белом” для фортепиано, “Голубая тетрадь” для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано, трех групп колоколов на стихи А. Введенского и Д. Хармса, “Черные облака” для вибратона. Названия других сочинений вызывают пейзажные ассоциации: “Пейзаж при свете луны” для кларнета и фортепиано, “На пелене застывшего пруда” для девяти исполнителей и магнитофонной ленты, “Зимний пейзаж” для арфы, “Колокола в тумане” для оркестра. Некоторые произведения навеяны творчеством художников — оркестровая пьеса “Живопись” по картине московского художника Б. Биргера, “Три картины Пауля Клее” для альта и камерного ансамбля².

Создавая эти сочинения, Денисов стремился найти такие выразительные средства, которые способны передать в звуках все богатство красок природы и живописи.

Свое творчество композитор посвятил служению красоте. “Красота — одно из самых важных понятий в искусстве”, — говорил он. И главным источником красоты для

² Клее Пауль (1879—1940) — швейцарский художник, один из наиболее “музыкальных” живописцев XIX—XX веков. С музыкой связано большое количество (около девятисот) работ художника.

него стала природа. “Я могу по-настоящему работать — свободно и легко — только тогда, когда у меня есть прямой контакт с природой. Я должен быть один, а перед окном должны либо шелестеть листья и подлетать ко мне птицы, либо я должен видеть чистый снег и лучи солнца, окрашивающие его в бесконечно разнообразные и незаметно меняющиеся краски”, — писал Денисов в своих записных книжках.

“Бесконечно разнообразные и незаметно меняющиеся краски”, тончайшая изысканность звучания являются характерными чертами музыки композитора. Его излюбленные ремарки в нотах — *dolce*, *dolcissimo* (нежно, нежнейше), *leggiere* (легко), *espressivo* (выразительно). Преобладающая динамика — от *p* до *ppp*. Вот как начинается фортепианная пьеса “Знаки на белом”:

98 Lento

The musical score is for a piece titled "Знаки на белом" (Signs on White) by Denisov. It is marked "98 Lento". The score consists of two staves, treble and bass. The treble staff has a series of notes, some with fermatas, and includes dynamic markings "pppp dolcissimo", "ppp", and "pppp poco". The bass staff has fewer notes, with dynamic markings "ppp" and "pppp". Pedal markings "ped." are present at the bottom of the bass staff.

Техника музыкального письма в сочинениях Денисова преимущественно *сонорная*. Слух не ощущает в них привычных музыкальных форм, мелодии, аккордовых последовательностей, отчетливого метроритма. Главными выразительными средствами оказываются колористические свойства гармонии, тембра. Композитор говорил, что “иногда тембр становится более выразительным, чем интонация”. Музыкальная ткань образуется из отдельных, будто застывших созвучий, внезапных звуковых “уколов”, жужжащих диссонантных трелей, пересекающихся хроматических линий. В музыке возникают “шорохи”, “всплески”, “искры”. Вот пример из пьесы “Диана в осеннем ветре” из цикла “Три картины Пауля Клее”:

99 [Poco agitato]

V-la: 7:8, 5:4, 6:4, 7:8
 P-no: 7:8, 7:8, 6:4
 Vibra-fono: 5:4
 C-b.: 6:4

На фоне нежно звенящих малосекундовых трелей виб-рафона тихо, как бы из пустоты возникают разлетающиеся хроматические пассажи шестнадцатых у альты, фортепиано и контрабаса, играющего в очень высоком для этого инстру-мента регистре. Звучание создает эффект внезапно налета-ющего легкого порыва ветра. Музыка тонко передает впе-чатление от изысканно-абстрактной картины художника.

Иногда для того, чтобы передать возможно более реаль-ное звучание, композитор использует технику конкретной музыки. Так, в пьесе “Пение птиц” звучат подготовленный рояль³ и магнитофонная запись птичьих голосов, шума леса, других звуков природы.

Однако живописные образы не исчерпывают всего со-держания музыки Денисова. Еще в 60-е годы он написал “Плачи” на русские народные тексты для сопрано, ударных и фортепиано. Это произведение, по словам композитора, связано “самым прямым образом с русским фольклором

³ В подготовленном рояле между струнами вставляются различные мелкие предметы — кусочки дерева, резинки и проч., меняющие окрас-ку звука.

без всяких моментов стилизации и без всякого цитирования". Есть у него вокальные циклы на стихи Пушкина ("Твой образ милый") и Блока ("На снежном костре"), а также инструментальные произведения крупной формы в классических жанрах: Фортепианный, Виолончельный, Скрипичный и Альтовый концерты, две камерные симфонии, две симфонии для большого оркестра и другие сочинения.

В 80 — 90-е годы Денисов написал ряд произведений в жанре вариаций для разных исполнительских составов. В них он использовал темы величайших мастеров прошлого: Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Шуберта. Для композитора, утверждавшего, что "духовные ценности — главные в искусстве", обращение к их творчеству было естественным и закономерным. Циклы вариаций оказались в одном ряду с такими сочинениями, как "Пожелание добра" для голоса и инструментального ансамбля на стихи немецкого поэта Франциско Танцера, оратория "История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа", Реквием и ряд других. Для многих произведений этого периода характерен образ Света как символа очищения и вечной жизни. Хоровым пением на слова "Lux aeterna" ("Вечный свет") завершается Реквием. Образ света господствует в сочинении для хора а капелла "Свете тихий", написанном к 1000-летию Крещения Руси (1988).

Не обошел вниманием Денисов и музыкально-театральные жанры. Среди них балет "Исповедь" по роману Альфреда Мюссе, оперы "Четыре девушки" по картине Пабло Пикассо и "Пена дней" по роману Бориса Виана. Оперу "Пена дней" композитор считал самым значительным произведением в своем творчестве. «Конечно, основное мое сочинение — это „Пена дней“. Все остальное писалось либо перед ним, либо вокруг него», — утверждал он. Премьера оперы состоялась в марте 1986 года в Париже и прошла с огромным успехом. Денисову было присуждено почетное звание Офицера Ордена литературы и искусств Франции.

Этот год оказался едва ли не самым счастливым в жизни композитора. Осенью впервые прозвучал Альтовый концерт, посвященный Юрию Башмету, одно из самых ярких сочинений Денисова в этом жанре. Тогда же вышла из пе-

чати его книга “Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники”, подытожившая многолетнюю научно-музыкальную работу Мастера.

Эдисон Денисов скончался в Париже, городе, который он любил и в котором провел последние годы жизни.

А. Г. Шнитке

Альфред Гарриевич Шнитке (1934 — 1998) — один из выдающихся композиторов второй половины XX века. Его музыка — это сложный, трагический мир. Она отражает наше время, противоречивое, дисгармоничное. “Сама по себе жизнь, все, что нас окружает, настолько пестро... что мы будем более честны, если попытаемся все это отразить. Пусть слушатель сам решает, что он понимает, а что нет” — так определил композитор свою творческую миссию.

Основными жанрами в творчестве Шнитке являются симфонические и камерные инструментальные произведения: симфонии, концерты для различных инструментов, пьесы для оркестра, концерто-гроссо, фортепианный квинтет, квартеты, струнное трио, Гимны для ансамбля и ряд других. Есть у него сценические произведения — балеты “Лабиринты”, “Эскизы”, “Пер Гюнт”, хоровая и камерная вокальная музыка. Шнитке писал музыку для театра, кино. Она звучит в кинофильмах “Экипаж”, “Маленькие трагедии”, “Белый пудель”, “Агония”, в мультфильмах. Всего Шнитке написал музыку к 30-ти кинофильмам.

Альфред Шнитке родился в городе Энгельсе (ныне Саратовская область). Первые уроки музыки будущий композитор получил в Вене, где его отец работал переводчиком в газете. Затем он поступил в музыкальное училище имени Октябрьской революции в Москве на хоровое отделение.

В 50-е годы Шнитке учился в Московской консерватории в классе сочинения профессора Е. К. Голубева и у него же занимался в аспирантуре. С консерваторией Шнитке был связан и в дальнейшем — до 1972 года вел класс композиции.

Уже в студенческие годы он стал изучать новую композиторскую технику, увлекался додекафонией. Интерес к

музыке западного авангарда особенно усилился после того, как Шнитке удалось прослушать много интересных записей, привезенных Эдисоном Денисовым с зарубежных фестивалей, а также после встречи с итальянским композитором Луиджи Нono, который в 60-е годы неоднократно посещал нашу страну и присылал молодым композиторам множество книг, нот, записей современной музыки. Однако активный поиск новых музыкальных средств не был для композитора самоцелью. В своих произведениях он ставил перед собой не только чисто технические задачи, но и “нравственно-моральные проблемы”. Так, дипломной работой композитора в консерватории стала оратория “Нагасаки” о страшных событиях 1945 года, когда американцы сбросили атомные бомбы на японские города Хиросиму и Нагасаки. С этими же событиями связан сюжет оперы “Счастливчик” о трагической судьбе американского летчика Клода Изерли, участника бомбежки Хиросимы, который потребовал от людей суда над собой за совершенное злодеяние.

Вступление в пору творческой зрелости ознаменовалось созданием Второго скрипичного концерта (1966). Сочиняя его, Шнитке имел в виду Евангелие с его вечной темой страдания, смерти и воскресения. Солирующая скрипка и струнные инструменты символизируют в этом произведении Иисуса Христа и его учеников, а контрабас, духовые, ударные и фортепиано — Иуду и враждебную к христианам толпу.

В последующих произведениях содержание музыки Шнитке становится все более сложным, трагичным. Современный мир воплощается как пестрый многомерный хаос, в котором смешалось все — добро и зло, жизнь и смерть, возвышенное и вульгарное, вера и цинизм. Для музыкального стиля характерными становятся приемы полистилистики и коллажа. Примером может служить Первая симфония (1972). В ней переплетаются разные стили — классический и авангардный, джаз, бытовая музыка и т. п. Используются цитаты из Пятой симфонии Бетховена, Марша из сонаты си-бемоль минор Шопена, “Смерти Озе” из сюиты “Пер Гюнт” Грига, темы из вальса Штрауса “Сказки Венского леса”, из Первого концерта Чайковского, “Прощальной симфонии” Гайдна, из песнопений Григорианского хора, мно-

жество тем из театральной музыки самого Шнитке. Но это не механическое смешение. По мысли автора, происходит естественное, пластичное объединение разных техник и разных стилей.

Одним из выдающихся произведений Шнитке является Альтовый концерт (1985). Главный “герой” произведения (солирующий альт) находится в неизживаемом конфликте с окружением (оркестр). Но и в самом себе герой не находит покоя, противоречия терзают его сознание. Певучие мелодические линии постоянно “разъедаются” диссонансами. Темы, олицетворяющие красоту человеческой души, тонут в бушующей стихии оркестровой массы. Концерт завершается траурным эпилогом.

Как антипод Альтового концерта появился Виолончельный концерт (1986). Он был написан после тяжелой болезни, которая внесла перелом в сознание композитора. В концерте все устремлено к финалу, выходящему на бесконечный простор вселенской радости. Голос виолончели, усиленный микрофоном, воспаряет надо всем и поет о свете, о счастье. А ее тема, как бы исходя из глубины веков, напоминает древнерусский знаменный распев.

В те же 80-е годы Шнитке создает хоровые произведения, возрождающие традиции русской духовной музыки. Сочинения для хора появлялись в творчестве Шнитке и прежде. Так, под впечатлением от смерти матери он написал Реквием. Вслед за ним появилась Вторая симфония — “Невидимая месса” — для солистов, камерного хора и симфонического оркестра, а позднее — кантата “История доктора Фауста”. В этих произведениях композитор обращался к стилю европейской духовной музыки. Темы же древнерусских знаменных распевов он использовал в те годы лишь в инструментальных произведениях (в Первом гимне для виолончели, арфы и литавр, в Третьем гимне для виолончели, фагота, клавесина и колоколов, во Втором струнном квартете).

В старинном жанре русского хорового концерта написано одно из выдающихся произведений Шнитке — Концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци (из “Книги скорбных песнопений”), впервые исполненный в 1986 году.

Григор Нарекаци — средневековый армянский монах и поэт, который, по словам писателя Чингиза Айтматова, “потрясал... нечеловеческой способностью подвергать себя безжалостному суду совести”. Такое же чувство нравственного потрясения, духовного просветления вызывает у слушателя хоровой концерт Шнитке. Дирижер Геннадий Рождественский сказал о нем: “Слушая эту замечательную музыку, нельзя не вспомнить великих предшественников композитора в этом жанре — Бортнянского, Чайковского, Рахманинова”. Музыка концерта рождается из выразительно распетого слова, интонируемого очень экспрессивно — с особой выразительностью (приводим фрагменты):

100

О по - ве - ли - тель су - ще - го все - го,
 что про-свет-ля-ет бы - ти - е мир-ско - е.
 ве - личь-емо - си - ян - ный, всем у - год - ный,
 Сло- ва, что я из - рек Те - бе во сла - ву,
 Тво - им вну-шень-ем муд-рым рож - де - ны

К традициям русской хоровой культуры восходит еще одно хоровое произведение Шнитке — “Стихи покаянные” для хора а капелла в 12-ти частях на тексты неизвестного автора XVI века. Оно написано в 1988 году и посвящено 1000-летию Крещения Руси.

В 80 — 90-е годы к композитору приходит всемирное признание. Он удостоен почетных званий члена-корреспон-

дента Академий искусств в Германии, Швеции, его произведения исполняют крупнейшие музыканты — Г. Рождественский, Ю. Башмет, М. Ростропович, М. Лубоцкий (для которого создавался весь скрипичный репертуар), В. Крайнев (ему посвящен фортепианный концерт), В. Полянский и другие. В 1989 году в Нижнем Новгороде с огромным успехом проходил фестиваль творчества Шнитке.

Однако путь к вершине славы был непростым. Его творчество, небывалое по силе драматизма, сложное, непривычное по музыкальному языку, часто вызывало непонимание, недовольство чиновников “от музыки”, всячески препятствовавших исполнению его произведений. Но композитор творил вопреки всему. Он сочинял будучи тяжело больным даже тогда, когда лишился возможности передвигаться. “Мне не раз приходилось видеть, как Шнитке сочинял, — вспоминает композитор А. Митта. — Никаких роялей. Никаких набросков. Он сидит за столом неподвижно, как камень. Только рука с пером медленно ползет по нотному стану. Он пишет сразу партитуру... Вся музыка в голове. Если учесть, что так он проводил по 10, иногда по 14 часов, можно представить, какое напряжение создавалось в этом мозгу”.

Последние годы Шнитке жил в Гамбурге, где и скончался. Он оставил потомкам великую музыку, эпиграфом к которой можно поставить слова Нарекаци:

“И книга эта — вместо моего тела,
И слово это — вместо души моей”.

С. А. Губайдулина

Видным представителем современной отечественной музыки является София Асгатовна Губайдулина. Основная тема ее творчества — духовная жизнь всех времен и народов. Она раскрывается через метафоры, символику, и это обычно отражается в названиях, указывающих направление авторской мысли, например: “Perception” (“Восприятие”), “Rumore e silenzio” (“Шум и тишина”), “Vivente — non Vivente” (“Живое — неживое”), “Звуки леса”, “В начале был ритм”. Многие названия пишутся на латыни, что, по мнению Губайдулиной, создает ощущение отвлеченности, неконкретности, подобно самой музыке.

Есть у композитора и сочинения другого рода: 15 пьес по мотивам татарского фольклора для домр с фортепиано, обработки русских народных песен для эстрадного оркестра, цикл фортепианных пьес для детей "Музыкальные игрушки", музыка к двадцати кинофильмам, среди которых такие известные, как "Маугли", "Чучело", "Кошка, которая гуляла сама по себе".

С. Губайдулина родилась в 1931 году в городе Чистополе в русско-татарской семье, и самобытное татарское искусство, наряду с русским, было той почвой, на которой вырос талант композитора.

С ранних лет музыка являлась для Софии главной внутренней потребностью. "Я чувствовала себя хорошо, только переступая порог музыкальной школы. С этого момента я находилась в священном пространстве: звуки, шедшие из аудиторий, образовывали некий политональный сонор". Ей хотелось стать пианисткой и в то же время научиться сочинять и записывать музыку. Поэтому в период учебы в Казанской консерватории по классу фортепиано Губайдулина активно занималась и композицией у композитора А. С. Лемана. А затем поступила в Московскую консерваторию в класс композиции Николая Ивановича Пейко и завершила свое композиторское образование в аспирантуре у Виссариона Яковлевича Шебалина.

Круг музыкальных интересов Губайдулиной был широк: пианисты Софроницкий, Рихтер, творчество Вагнера, Чайковского, Мусоргского, Шостаковича, Прокофьева, Стравинского и особенно И. С. Баха. Большой интерес вызывала современная зарубежная музыка. Общение с друзьями по учебе Денисовым, Шнитке, получавшими из-за рубежа ноты, пластинки, позволяло быть в курсе событий, происходивших в музыкальном мире.

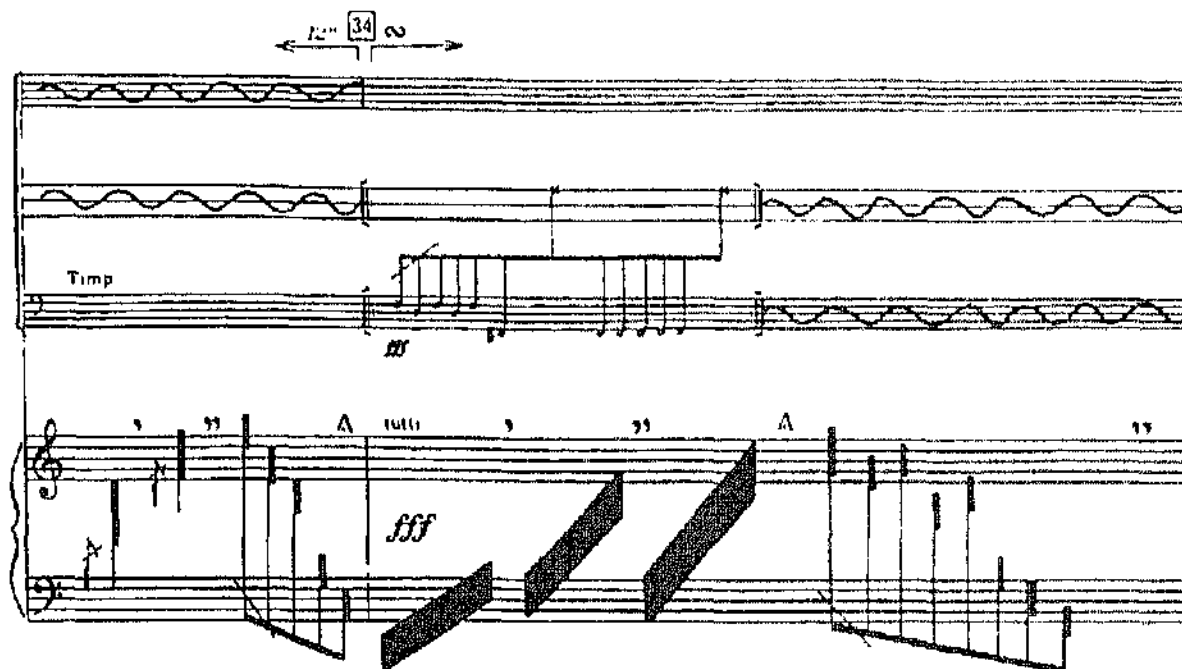
Одной из первых творческих удач Губайдулиной стали Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных (1965). Сочетание ударных инструментов с различными другими всегда привлекало композитора. Еще в консерваторские годы она написала пьесу для восьми труб, шестнадцати арф и ударных. А в дальнейшем активное творческое сотрудничество с Ансамблем ударных инструментов Марка Пекарского

привело к появлению интересных произведений. Среди них “Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского”; “Detto-I” (“Сказанное”) — соната для органа и ударных; “Detto-II” — для виолончели, квинтета духовых, двух ударников, челесты и струнного квинтета; “Час души” для солирующих ударных, меццо-сопрано и симфонического оркестра на стихи Марины Цветаевой и некоторые другие сочинения.

Губайдулина пишет музыку и для более традиционных инструментальных ансамблей. Таковы струнные квартеты, концерты для скрипки, для фортепиано с оркестром, для фагота и струнных. Есть у композитора произведения для фортепиано, органа, струнных, духовых инструментов, баяна. Многие из них создавались специально для любимых исполнителей. Это М. Пекарский, Г. Рождественский, скрипачи Г. Кремер, О. Каган, виолончелисты Н. Шаховская, Н. Гутман, И. Монигетти, баянист Ф. Липс, фаготист В. Попов. Все они с интересом относились к новой музыке, активно экспериментировали со “звуковой материей”.

Музыкальный инструмент для Губайдулиной — это всегда “личность”, персонаж драмы. Вот как характеризует композитор инструменты в сочинении “In croce” (“Крестнакрест”) для виолончели и органа: “Орган мне представляется могучей сверхличностью”, “Виолончель — целиком душа человека”.

Музыкальный язык в сочинениях Губайдулиной — это особым образом организованная звуковая материя. Вместо традиционной мелодики — мельчайшие интонации, которые размещаются в разнообразных звуковых пространствах — диатонических, хроматических, микрохроматических. Они видоизменяются за счет всевозможных способов звукоизвлечения, артикуляции, ритмики, варьирования фактуры, динамики. Звук у композитора “дышит”. Она воспринимает его философски: “Самое сильное из желаний нашего века — проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это и проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность ее существа”. Запись сочинений Губайдулиной всегда чрезвычайно своеобразна. Приведем пример из “Detto-I”:



Губайдулиной свойственно особое чувство звукового колорита. Она слышит тончайшие градации тембров как инструментальных, так и вокальных, открывает их новые выразительные свойства, находит свежие непривычные сочетания. Так, например, в сочинениях для баяна она применяет глиссандо, вибрато, кластеры со свободной ритмикой, создающие эффект дрожания, имитирует человеческие стоны, вздохи. В вокальном сочинении "Perception" ("Восприятие") для сопрано, баритона и семи струнных инструментов использованы обычное пение, пение с придыханием, чистая речь, речь с придыханием, интонированная речь, шепот.

Поиск новых звуковых возможностей привел автора в 60-е годы в лабораторию электронной музыки в музее А. Н. Скрябина. Здесь она экспериментировала с электронными тембрами. Один из результатов такого эксперимента — созданное в 1970 году сочинение "Vivente — non Vivente" ("Живое — неживое") для синтезатора и магнитофона. Оно основано на противопоставлении естественных и синтезированных звучаний, причем естественные звуки — плач, вздохи, крик, смех, колокольный звон, записанные на магнитофон, постепенно трансформируются в искусственные. Например, человеческий смех переходит в жуткий смех машины.

Однако электронная музыка занимает небольшое место в творчестве Губайдулиной. Композитор предпочитает работать с “живыми” инструментами, дополняя их классический состав разнообразными восточными. Это китайские тарелки, яванский там-там, индийские колокольчики, кавказские литавры, чукотский арар и другие. Любимым инструментом для домашнего музицирования является, наряду с фортепиано, восточный струнный инструмент тар.

Восток всегда привлекал композитора. Его образы воплотились в целом ряде сочинений. Это кантата “Ночь в Мемфисе” (на тексты из древнеегипетских надгробных надписей в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой), “Рубайят” (кантата на стихи Хакани, Хафиза, Хайми), пьеса “Чет и нечет” для ударных и клавесина, навеянная текстами древней китайской “Книги гаданий”.

Одно из особенно интересных “восточных” произведений — Трио для флейты, альты, арфы и чтеца. Оно написано в 1980 году под впечатлением от восточной поэмы в прозе московского писателя Ива Оганова “Саят-Нова” и стихов “Из дневника” немецкого поэта Франциско Танцера, которому трио посвящено. Возникла музыка, соединившая два мира — Восток и Запад. Изысканно-утонченные строки восточной поэмы Оганова, такие, как “нарастал звон поющего сада”, “лотос зажегся музыкой”, в воображении композитора трансформировались в хрупкие инструментальные звукообразы с преобладанием высокого регистра, использованием малосекундовых трелей флейты, глиссандо арфы, флажолетов альты. Стихи Танцера читаются на немецком языке в конце трио. Это размышление о мире, его непрерывности. Их философский многозначный смысл близок Губайдулиной, поскольку главное предназначение ее творчества — говорить о самом важном: о смысле жизни, о смерти, о Боге, о вечности. Одно из последних произведений Губайдулиной для клавесина, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, написанное в 1993 году, называется «Размышление на хорал И. С. Баха „И вот я перед троном Твоим“». Оно обращено к Богу.

В настоящее время Губайдулина живет в Германии.

К сожалению, мы не можем рассказать обо всех талантливых и достойных внимания композиторах нашего времени. Назовем лишь некоторых из них.

Сергей Михайлович Слонимский (родился в 1932 году) — композитор, пианист, музыковед, профессор Петербургской консерватории. Он автор более ста пятидесяти произведений, и премьеры большинства из них становились событием нашей музыкальной жизни. Среди его сочинений — оперы, симфонии, балет “Икар”, многочисленные хоровые, камерно-вокальные циклы, инструментальные сочинения, а также произведения для детей.

Круг художественных интересов композитора широк. Он обращается к отечественной прозе (оперы “Виринея” по повести Л. Сейфуллиной, “Мастер и Маргарита” по роману М. Булгакова), к историческим сюжетам (оперы “Мария Стюарт”, “Видения Иоанна Грозного”), к античности (балет “Икар”, опера “Царь Иксион”, симфоническая поэма “Аполлон и Марсий”). “Божественная комедия” Данте вдохновила его на создание Первой симфонии, “Гамлет” Шекспира стал сюжетом одноименной оперы. Вокально-симфонический цикл “Песни вольницы” написан на народные тексты; библейские стихи легли в основу вокально-хоровых сочинений “Песнь песней”, “Псалмы Давида”. Композитор обращается к древнеиндийским, японским, средневековым, узбекским стихам, к поэзии Блока, Ахматовой, Мандельштама, Есенина, Хармса, Бродского.

Однако у Слонимского есть произведения другого характера: джазово-камерный Концерт-буфф, Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов, в котором использованы элементы стилей джаза и рок-музыки, Праздничная музыка для балалайки, ложек и симфонического оркестра, Экзотическая сюита для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных. Композитор, как упоминалось, является автором прекрасной музыки для детей. Он написал для них несколько альбомов фортепианных пьес в две и четыре руки.

Сын известного писателя, Слонимский унаследовал его литературный дар. Им написаны статьи о композиторах,

книга о симфониях Прокофьева. В 2000 году вышла из печати его книга “Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе”. В ней автор рассказывает о себе, об эпохе, в которой живет, о людях, размышляет о музыке, о нравственных проблемах. Пишет живо, точно, образно. О себе — в шутливо-ироническом тоне, как, например, о скерцо своей Первой симфонии: «В роли скерцо выступает фокстрот, его поочередно догоняют, перебивают официозный марш, цыганочка, частушки. В трио гниет романтический вальс. Затем все легкожанровые „мелкие бесы“ соединяются». Обо всем остальном — глубоко, серьезно: “Умеет жить пошлость. Живущий не так, как все, обречен. Но там, где гибнет человек, недалеко и до гибели всего народа, всего человечества...”

Сергей Слонимский является одним из выдающихся представителей отечественной культуры. Он, по словам своего современника, “входит в музыкальную элиту Европы и всей планеты”.

Андрей Павлович Петров (родился в 1930 году) — один из широко известных и любимых в нашей стране и за ее пределами композиторов. “Есть люди, у которых все гармонично. Таким мне представляется Андрей Петров”, — сказал о нем дирижер Евгений Светланов.

С самого начала творческого пути композитор работал в двух направлениях: создавал симфонические произведения, балеты и сочинял песни. Именно песни принесли ему в начале 60-х годов известность и славу. Они зазвучали в исполнении популярных эстрадных певцов в концертах, на радио, телевидении, были записаны на пластинки. Среди них полюбились “Песня о друге” (на стихи Г. Поженяна из кинофильма “Путь к причалу”) и особенно “Я шагаю по Москве” (на стихи Г. Шпаликова из одноименного фильма). Песня “Я шагаю по Москве” — одна из лучших в отечественном песенном репертуаре — очень созвучна мироощущению самого композитора. Она воплотила характер молодого человека 60-х годов, открытого, честного, романтически-окрыленного, радостно стремящегося пройти и Садовое кольцо, и “соленый Тихий океан, и тундру, и тайгу”.

В основном песни сочинялись для кинофильмов, большинство из которых — золотой фонд отечественного кинематографа: “Осенний марафон”, “Служебный роман”, “Вокзал для двоих”, “Забытая мелодия для флейты”, “Белый Бим — Черное ухо”, “Берегись автомобиля” и многие другие. Всего Петров написал музыку почти к пятидесяти кинофильмам. Последняя работа в этой области — музыка к многосерийному телевизионному фильму “Петербургские тайны”, созданная в 2000 году.

Эстрадная песня и музыка для кино постоянно сосуществуют в творчестве композитора с произведениями для театра, причем явное предпочтение отдается балету. “К жанру балета я обратился еще в начале творческого пути, и интерес к нему с годами не только не уменьшался, а становился, пожалуй, все острее”, — вспоминал он. В 1959 году с успехом прошла премьера балета Петрова “Берег надежды” в Кировском театре оперы и балета. Затем после длительного перерыва появляется балет “Сотворение мира” (1971) по рисункам французского художника Жана Эффеля, партию Адама в котором танцевал гениальный Михаил Барышников. Спустя несколько лет в том же театре была исполнена вокально-хореографическая симфония “Пушкин. Размышления о поэте” с участием чтеца. Позднее в Москве, затем в Ленинграде состоялась премьера хореографической фантазии “Мастер и Маргарита” по мотивам романа Михаила Булгакова.

В творческом содружестве с балетмейстерами композитор работал в жанре не только балета, но и оперы. Вместе с балетмейстерами Н. Касаткиной и В. Василёвым он создал в 1973 году музыкально-драматические фрески “Петр Первый” — одно из самых выдающихся оперных произведений XX века на историческую тему, продолжающую традиции Бородина, Мусоргского.

Для творчества Петрова 1970—1980-х годов характерен широкий охват разнообразной стилистики от архаических песнопений до сонористики, алеаторики, сплав различных жанровых признаков. Примером может служить опера-фантазия “Маяковский начинается”, поставленная в 1983 году в

Кировском театре. Это синтез оперы, балета, где арии чередуются с уличной декламацией, песни — с ораторскими лозунгами, вокальные эпизоды с хореографическими. Герой спектакля Маяковский встречается с Гамлетом, Раскольниковым, Дон-Кихотом, Санчо Пансой и на вечный вопрос Гамлета “Быть или не быть?” отвечает: “Быть! Быть только новому!”

Ярко, темпераментно, дерзко вошел в начале 60-х годов в отечественную музыку **Борис Иванович Тищенко** (родился в 1939 году). Его сравнивали с молодым Прокофьевым, Маяковским. Слонимский писал о нем: “Есть в этом музыканте жадный, неутолимый интерес к жизни. Тищенко... восторженно смотрит на окружающее”.

В аспирантуре Ленинградской консерватории его руководителем был Шостакович, оказавший сильное влияние на молодого музыканта. В дальнейшем Тищенко не раз обращался к творчеству своего великого учителя. Он сделал фортепианное переложение Первой симфонии, отредактировал и участвовал в исполнении юношеского трио. Общение с Шостаковичем во многом определило его интерес к классическим жанрам. Он пишет симфонии, программные симфонические произведения (“Суздаль”, “Палех”), концерты для фортепиано, для скрипки, для виолончели, для флейты, для арфы с оркестром, сонаты для фортепиано, скрипки, виолончели, квартеты. Обращаясь к этим жанрам, композитор обнаруживает яркую творческую индивидуальность, восприимчивость к стилистическому многообразию современного искусства.

Ему свойственно научное осмысливание музыки прошлого и настоящего, Востока и Запада. Он проводит эксперименты со звуком, с разными приемами композиторской техники, изучает даже такое экзотическое искусство, как японское “гагаку”. Шостакович говорил о Тищенко: “Он весь в музыке: основательно знает и старинных композиторов, и сочинения современных авторов, и народное творчество”.

Особый интерес проявляет композитор к истории своего Отечества. Историческим событиям посвящены его балеты

“Двенадцать” по Блоку и “Ярославна” по “Слову о полку Игореве”. В этих произведениях Тищенко развивает эпические традиции русской музыки. Балет “Ярославна” может вызвать аналогии с оперой Бородина “Князь Игорь”, однако музыка балета отличается большой драматической напряженностью, звучит сильно и страстно, как Слово о настоящем. В балет введен хор, который здесь — и рассказчик, и комментатор. Текст “Слова” используется в подлиннике, он распет на старинный манер в духе былин. Наряду с этим в таких сценах балета, как, например, “Вежи половецкие”, возникают алеаторический хаос, ритмы грохочущей скачки.

Совсем иной мир предстает в сочинениях для детей: балете “Муха-цокотуха”, опере “Краденое солнце”, оперетте “Тараканище”. Средствами музыки композитор изображает смешные портреты своих “героев”: тараторящих сорок, сольфеджирующих козлов, серьезных целеустремленных раков и других веселых обитателей сказок Корнея Чуковского.

Композиторскую работу Тищенко сочетает с другими видами творческой деятельности: преподает в Петербургской консерватории, пишет статьи о музыке.

Вопросы и задания

1. Представителем какого направления в музыке является Гаврилин? Какие еще композиторы принадлежат к этому направлению?
2. Какие тексты использованы в “Перезвонах” Гаврилина?
3. Выпишите названия произведений Щедрина из учебника, распределив их по жанрам: опера, балет, симфоническая музыка, хоровые жанры, фортепианная музыка.
4. Охарактеризуйте концерт для оркестра “Озорные частушки”.
5. Что такое “авангардизм” в искусстве XX века? Каких композиторов можно отнести к этому направлению?
6. Перечислите произведения Денисова, в названиях которых отражены:
а) цвет, б) свет, в) пейзаж.
7. Какие особенности характерны для музыкального стиля Первой симфонии Шнитке?
8. В каких произведениях Шнитке обращается к традициям русской хоровой культуры?

9. Что говорит Губайдулина о своем восприятии звука? Прочитайте ее высказывание.

10. Перечислите основные произведения Слонимского. Как композитор характеризует скерцо своей Первой симфонии?

11. В каких жанрах сочинял музыку Андрей Петров? Приведите примеры.

12. Какой сюжет выбрал Тищенко для своего балета "Ярославна"? Какое еще произведение написано на этот сюжет?

13. Укажите автора и там, где необходимо, жанр следующих произведений: "Земля", "Ночь в Мемфисе", "Пена дней", "Звоны", "Немецкая тетрадь", "Не только любовь", "Сад радости и печали", "Петр Первый", "Нагасаки", "Стихи покаянные", "На пелене застывшего пруда", "Basso ostinato", "История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа", "Перезвоны", "Ярославна", "Запечатленный Ангел", "Сотворение мира", "Мастер и Маргарита".

Заключение

Большой и сложный путь прошла отечественная музыка за минувшее столетие. Она рождалась в новых по сравнению с предшествующим столетием, радикально изменившихся исторических условиях. Устремленность “к новым берегам”, которая всегда является отличительной чертой всякого передового искусства, в этих условиях становилась особенно важной и значительной. Музыка была призвана отразить в обновленных художественных формах отечественные и мировые события, раскрыть новый строй мыслей и чувств современников.

На протяжении всего столетия происходил интенсивный процесс развития, обновления музыкальных жанров, музыкально-выразительных средств. Но тем не менее отечественная музыка всегда опиралась на традиции русской и мировой музыкальной классики, сохраняла свойственное ей высокое социальное и духовное предназначение. Широкий диапазон идей и образов, разнообразие жанров, стилей, многонациональная природа — таковы главные качества отечественной музыки, позволившие ей занять достойное место в мировой музыкальной культуре XX века.

Содержание

Русская музыка на рубеже XIX — XX веков	3
Русские меценаты и музыкально-общественные деятели	5
Музыкальное творчество	7
С. И. Танеев	8
А. К. Лядов	13
А. К. Глазунов	17
Александр Николаевич Скрябин (1872 — 1915)	22
Биография	22
Фортепианные сочинения	27
Сергей Васильевич Рахманинов (1873 — 1943)	33
Биография	34
Произведения для фортепиано	48
Второй концерт для фортепиано с оркестром	53
Романсы	58
Игорь Федорович Стравинский (1882 — 1971)	65
Биография	66
“Петрушка”	74
Отечественная музыка в 1920 — 1950-е годы	83
Песня	89
Опера	93
Балет	95
Симфония	95
Кантата и оратория	96
Музыка для детей	97
Сергей Сергеевич Прокофьев (1891 — 1953)	99
Биография	100
Фортепианные произведения	113

“Александр Невский”	118
“Ромео и Джульетта”	128
“Золушка”	142
Седьмая симфония	150
Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906 — 1975)	158
Биография	160
Седьмая симфония	176
Квintет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели	186
“Казнь Степана Разина”	190
Отечественная музыка в 1960 — 1990-е годы	198
Песня	200
Опера и балет	202
Кантата и оратория	203
Формы, жанры, стили	204
Исполнительское искусство	206
Георгий Васильевич Свиридов (1915 — 1998)	209
“Поэма памяти Сергея Есенина”	211
Свиридов и Пушкин	215
Композиторы последней трети XX века	218
В. А. Гаврилин	218
Р. К. Щедрин	227
Э. В. Денисов	232
А. Г. Шнитке	238
С. А. Губайдулина	242
С. М. Слонимский	247
А. П. Петров	248
Б. И. Тищенко	250
Заключение	253

Ольга Ивановна Аверьянова
ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА

Учебник для детских музыкальных школ
Четвертый год обучения

Редактор *Т. Ершова*. Худож. редактор *А. Головкина*.
Техн. редактор *С. Буданова*. Корректоры *В. Голяховская, Л. Асеева*
Компьютерный набор нот *Ш. Волостнова*
Компьютерная верстка *И. Власова*

ИБ № 4573

Подписано в набор 03.06.02. Подписано в печать 30.08.01. Формат 60×90 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Объем печ. л. 16,0. Усл. п. л. 16,0.
Уч.-изд. л. 17,25. Тираж 5000 экз. Изд. № 15447. Зак. № 6739

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука» 121099, Москва, Шубинский пер., 6



Александр Николаевич Скрябин
1872-1915



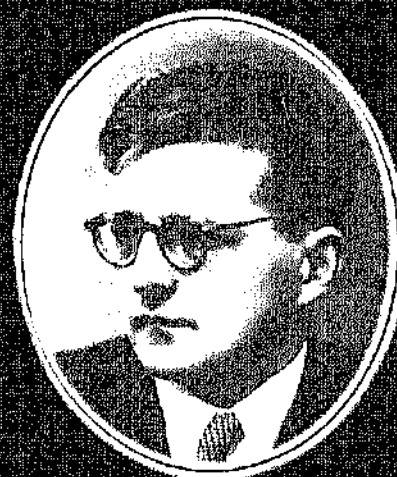
Сергей Васильевич Разумников
1873-1943



Игорь Федорович Стравинский
1882-1971



Сергей Сергеевич Прокофьев
1891-1953



Дмитрий Дмитриевич Шостакович
1906-1975



Георгий Васильевич Свиридов
1915-1998

ISBN 5-7140-0840-5



9 785714 008405 >