

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

Ю.Г. КОКОРЕВ

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Учебное пособие

Допущено Министерством образования Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям 053000 - "Народное художественное творчество" и 053100 - "Социально-культурная деятельность"

Орёл-2003

ББК 85.313(0)
К-597

Рецензенты:

Афанасьев В.П. - профессор;
Малацый Л.В. - кандидат искусствоведения, доцент.

Кокорев Ю.Г.

К-597 История музыкального творчества. Учебное пособие. - Орёл: Издательство ОГУП “Орловская областная типография “Труд”, 2003. - 360 с.

В учебном пособии рассматриваются вопросы эволюции музыкального творчества, жизни и деятельности великих западноевропейских и русских композиторов, становление и развитие ведущих музыкальных жанров.

Пособие адресовано в первую очередь студентам немusикальных специализаций институтов искусств и культуры, а также широкому кругу читателей, интересующихся жизнью и творчеством великих композиторов прошлого.

ББК 85.313(0)

ISBN 5-89436-091-9

© Ю.Г. Кокорев, 2003

Предисловие

Курс истории музыки для немusикальных специализаций институтов искусств и культуры призван пробудить у студентов интерес к классической музыке, научить слушать и понимать ее.

Курс рассчитан на один учебными семестр и предполагает лекционные и семинарские занятия. За 34 часа студентам предстоит познакомиться с эволюцией музыкальной культуры, творчеством выдающихся композиторов и наиболее значимыми произведениями музыкальной классики. Для успешного ведения курса необходимо должное обеспечение его учебной и методической литературой.

Лекции носят обзорный характер, а на семинарских занятиях студенты обсуждают жизнь и творчество отдельных композиторов. С сожалением приходится констатировать, что в настоящий момент этот курс не имеет должного обеспечения учебной и методической литературой. Учебники по музыкальной литературе для ДМШ по языку и стили изложения ориентированы на детей и подростков. Учебники по музыкальной литературе для музыкальных училищ это уже специальная учебная литература, подразумевающая у читателя наличие музыкальной грамотности и достаточного слухового опыта общения с классической музыкой. В этих учебниках много специальной терминологии, материал изложен очень подробно с акцентом на изучении технологических деталей музыкальной формы.

Консерваторские учебники по истории музыки предназначены для профессиональных музыкантов и изложены довольно специфическим языком. В этой ситуации студентам-немusикантам остается лишь обращаться к разрозненной популярной литературе и музыкальным энциклопедическим словарям.

Предлагаемое пособие призвано восполнить этот пробел в учебной литературе. "История музыкального творчества" предназначена для студентов немusикальных специализаций в качестве учебного пособия для подготовки к семинарским занятиям.

Учебное пособие, как и лекционный курс, построено по принципу отдельного изучения истории западноевропейской и русской музыки. В каждой из двух частей пособия после обзорных очерков начинаются персоналии выдающихся композиторов в их исторической перспективе.

Пособие представляет собой как бы мини-энциклопедию, рассказывающую (содержащую материалы) о жизни и творчестве великих музыкантов, об их радостях и горестях, о муках творчества и не только, об эпохе, в которую они жили и творили.

Как показывает педагогическая практика, студенты легче и лучше усваивают тот материал, в котором они находят отражение знакомых для них жизненных ситуаций, соотносимых с повседневным опытом. Именно поэтому пособие насыщено интересными и малоизвестными фактами из жизни великих музыкантов. Читая его, студент начинает понимать, что великие композиторы прошлого - это не столько хрестоматийные имена, сколько незаурядные человеческие личности со всеми присущими и современному человеку проблемами. От того, как они решались, во многом складывалась и творческая деятельность того или иного композитора.

Если студент после прочтения очерка об И.С. Бахе или В.А. Моцарте проникнется уважением к великим личностям, почувствует их проблемы, соотнесет их жизнь со своей, то автор пособия может считать свою задачу выполненной. И если при этом студент будет знать, о чем и как сочинял тот или иной композитор, каково содержание его сценических произведений и узнавать на слух основные музыкальные темы, то большего и желать нельзя, учитывая крайне ограниченный объем курса.

В пособие не вошли многие темы, ставшие традиционными в курсах истории музыки на музыкальных специализациях. Фактор времени здесь оказывается решающим.

Не все разделы пособия равноценны по объему. Два самых больших посвящены И.С. Баху и П.И. Чайковскому, что обусловлено исключительным значением их творчества в мировой музыкальной культуре.

После каждого из очерков в пособии помещены контрольные вопросы. Характер их отвечает уровню исходной музыкальной подготовки студентов и предполагает лишь точные и конкретные ответы. Проблемные вопросы вряд ли были бы уместными в пособии такого рода. Наличие контрольных вопросов позволяет быстрее проводить опрос большого количества студентов, высвобождая значительную часть времени семинарского занятия для прослушивания музыкального материала.

По вполне понятным соображениям в пособие не включены музыкальные примеры и образцы специального анализа отдельных произведений.

Приложение в конце пособия адресовано студентам режиссерской специализации и постановщикам культурно-досуговых программ.

Учебное пособие может быть использовано как целиком, так и частями, разделами. Главная задача преподавателя, ведущего курс, состоит в том, чтобы заинтересовать студентов изучаемым материалом.

ЧАСТЬ I

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Глава 1

Музыкальная культура Древнего мира

История музыки - это наука, так как по методу она связана с логикой исторического процесса. Каждое музыкальное явление рассматривается ею в пространстве и во времени. Лишь с этих позиций мы можем объективно оценить значимость творчества как отдельных композиторов, так и целых музыкальных направлений и стилей.

Эволюция музыкального искусства является ярким свидетельством эволюции человеческого духа. Благодаря своей глубине и непосредственности именно музыка является первичным выразителем тех духовных ценностей, которые позже находят свое выражение в словах, линиях, красках.

Историческое становление музыки как содержательного искусства можно условно разделить на четыре этапа.

Первый этап можно назвать **магическим**. Он характеризуется освоением и использованием в прикладных целях экстатической природы музыкального звука, способного приводить первобытного человека в состояние транса или экстаза. Этот наиболее древний вид звукотворчества дожил до наших дней и существует сейчас в практике современного шаманизма и музыкальных композициях отдельных рок-групп.

Второй этап можно условно назвать **мистическим**. Он характеризуется тем, что человек, уже вполне научившись различать отдельные элементы музыкального языка: соотношение тонов по высоте, пропорции интервалов, ритмические формулы напевов, стал рассматривать их как некие мистические аналоги глубинным тайнам Вселенной. Именно так воспринимали природу музыки жрецы в Древнем Египте и Вавилоне, в Индии и Китае.

Третий этап можно условно назвать **этическим**. Музыкальная деятельность в этот период рассматривалась как

некая “гимнастика души”, способная развивать у человека то или иное нравственное начало. Наиболее последовательное и яркое воплощение этот этап получил в античной музыкальной культуре и песнопениях ранних христиан.

Наконец четвертый - **эстетический** этап становления музыкального искусства - связан с профессионализацией исполнительской и композиторской деятельности, когда музыка освобождается от прикладного использования и имеет целью лишь доставить слушателям эстетическое удовольствие. Исторически этот этап можно отнести к началу европейского Возрождения.

Разумеется, изложенная схема - всего лишь условность. В реальном музыкально-историческом процессе все обстояло гораздо сложнее и неоднозначнее. В одно и то же время могли сосуществовать черты нескольких этапов, но в различных пропорциях.

Первый серьезный вопрос - это вопрос о возникновении музыки. Разгадать тайну ее рождения пытались многие философы, исследователи и музыканты. Люди слагали легенды о музыке как о драгоценном даре богов.

Зачатки музыкального искусства более, чем зачатки других искусств, покрыты мраком. Мы не можем ответить на вопрос, сколько лет музыкальному искусству, но можем с уверенностью указать на несколько источников, из которых развились первичные элементы музыкальной выразительности. Их первоосновой является коллективная общественная деятельность древних людей во всем ее многообразии. Наскальные рисунки, относящиеся к первобытнообщинному строю, изображают сцены охоты и предшествующие ей ритуальные полудикие пляски под примитивные ударные инструменты. Разумеется, назвать эти ритуальные действия искусством нельзя. Лишь очень постепенно пантомимное воспроизведение трудового процесса отдалается от своего прообраза и приобретает самостоятельный характер.

Для первобытных примитивных напевов характерно глиссандирование по тонам, тремолообразное звукоизвлечение. Это были еще даже и не мелодии, а попевки. Многократное повторение найденной интонации оказывало гипнотизирующее

воздействие на соплеменников, подчиняло их воле поющего, позволяло сплотить и сконцентрировать усилия. Текст как таковой в этих напевах отсутствовал. Чаще всего это были нечленораздельные звуки. Главным элементом этой архаической музыки был ритм.

Общий рост благосостояния и культуры в рамках рабовладельческого общества приводит к тому, что появляются люди, имеющие время, возможность и желание заниматься художественным творчеством. Это сразу же приводит к бурному развитию искусства. Возникает разнообразный музыкальный инструментарий, совершенствуются методы игры и пения, почти что на профессиональной основе.

Теперь остановимся на географической стороне вопроса.

Существует мнение, что вся человеческая культура развилась из одного центра. Это неверно. В истории Древнего мира было *пять очагов культуры*, и в том числе музыкальной: Южно-Африканский, Индо-Китайский, Северо-Монгольский, Средиземноморский и Европейский. Эти очаги культуры достигали апогея своего развития в том порядке, как они перечислены. Немецкий философ Гегель полушутливо по этому поводу говорил: “История человечества движется с Востока на Запад”. И действительно, в этом была своя логика. Более благоприятные климатические условия породили и более ранний расцвет культуры народов Африки и Юго-Восточной Азии. Последовавший далее ледниковый период привел к тому, что в условиях борьбы за существование западно- и восточноевропейские племена догнали и перегнали в своем развитии Восток. Это сказалось и на характере музыкальной культуры.

Из всех древних цивилизаций наибольший вклад в мировое музыкальное искусство внесли Египет, Индия, Китай, Иудея, Древняя Греция.

О достижениях египтян в области музыкальной культуры свидетельствуют художественные росписи и литературные памятники.

ЕГИПЕТ

Народно-песенный эпос египтян связан с цикличностью разливов Нила - источника орашаемого земледелия. Страсти-мистерии были высшей формой древнеегипетского фольклора и создали художественную традицию, освоенную впоследствии через греков народами Европы. Персонажами мистерий были боги, олицетворявшие силы природы: Осирис - бог умирающей и воскрешающей природы, бог юности и плодородия; Исида - его сестра и супруга; Гор - их сын; Тот - бог Луны, мудрости, письма и счета, покровитель писцов, наук, колдовства. Любимым музыкально-драматическим жанром в **мистериях** были женские *песни-плачи* над умершим Осирисом.

Египет обладал и высокоразвитой музыкально-инструментальной культурой, наиболее распространенным инструментом были *арфы* самых различных размеров. На некоторых можно было играть лишь став на высокую подставку. Струны арфы изготавливались из пальмового волокна, а играли на них специальными железными наконечниками - род медиаторов.

Ближе к нашей эре египетское искусство утрачивает свою самобытность, подчиняясь греческим влияниям. Александрия - египетский город, - с III века до н.э. после македонского завоевания стала культурным центром всего Античного мира.

ИНДИЯ

Музыкальная культура Индии одна из древнейших. Она насчитывает более 30 тысяч лет. Каждое из племен имело своих музыкантов, исполнявших гимны и прочие культовые ритуальные песнопения. Основными религиями в Индии были: брахманизм, буддизм, индуизм.

Первичные памятники древнеиндийской литературы - Веды. Так назывались сборники из мифологических легенд, религиозных поучений, гимнов.

Своеобразие индийской музыки определяется прежде всего ее ладовой основой (музыкальным строем). У индийцев октава делится не на 12 полутонов, как в европейской музыке, а на 23.

Минимальное расстояние между соседними звуками получается менее чем в 1/4 тона. Эта звуковая система называется *шрути*. Европейцы эти микроинтервалы воспринимают как музыкальные вибрации, как тончайшие украшения мелодии. Линия основного напева в индийской музыке как бы обволакивается промежуточными и вспомогательными звуками. Это придает индийской музыке поэтическую зыбкость и утонченно-эмоциональную окраску.

Любое произведение индийской музыки строится на основе музыкально-поэтических прообразов - *раг*. Эти традиционные напевы усваиваются всеми индийцами с самого раннего детства. Теоретические трактаты описывают более 600 различных раг, способных вызывать у слушателя различные чувства и состояния: любовь, веселье, печаль, отвращение, страх и т.д. Исполнение раг приурочивалось к определенному времени года и суток. Исполнитель раг помимо вокального мастерства должен был обладать выразительной пластикой, мимикой, жестами. Имело значение все: положение пальцев рук, кистей, положение рук и ног по отношению к телу. Это делало исполнение раги не только музыкой для слуха, но и музыкой для зрителя. Такое органичное единство мелодии, текста, инструментального сопровождения и танца в индийской музыке обозначается словом *сангит*.

Строятся раги по законам классической трехчастной формы:

I часть - медленное изложение основной темы;

II часть - мелодико-ритмические вариации в сопровождении ударных;

III часть - кульминационное проведение темы с особо сложными украшениями.

Для индийской музыки характерна *импровизационность*. Некоторые композиции импровизировались исполнителями в течение нескольких часов.

Еще одна характерная черта индийской музыки - ее *внутренняя сосредоточенность*. Певцы и инструменталисты импровизируют музыку с закрытыми глазами, как бы отрешаясь от внешних впечатлений, способных нарушить цельность музыкального образа. Их музыкальным композициям

свойственны глубокие волнообразные нарастания и спады, имеющие выразительное и символическое значение.

Характерная особенность индийской музыки состоит в ее стремлении к очень широкой и глубокой перспективе. Если для музыки Китая характерна высокая и светлая звучность, то для индийской - сравнительно низкие, темные регистры.

Наиболее часто в индийской музыке встречаются напевы с долгим и как бы задумчивым разворачиванием темы. Всякий составляющий ее элемент, фраза, мотив или даже отдельный звук являются для индийцев выразителями определенных чувств или смысловых символических значений. Часто индийскую музыку называют философией в звуках.

У индийцев насчитывается более 300 оригинальных музыкальных инструментов. Среди них никогда не было струнных инструментов, у которых одна струна издавала бы лишь один звук, но имеется целый ряд инструментов с грифами. Из инструментов этого типа в Индии наиболее известны *ситар* и *вина*.



Ситар

Вина

Оба инструмента представляют собой струнный щипковый плекторный инструмент с двумя резонаторами - один деревянный, другой из пустой высушенной тыквы. На грифе около 20 подвижных ладов, позволяющих исполнять музыку в системе шрути. Мелодия исполняется на пяти металлических струнах, расположенных над ладами. Три боковые струны

служат днём аккомпанемента. Под основными струнами расположены 17 дополнительных струн, резонирующих основным тонам раги. Струны защищаются крючками-плекторами, надетыми на пальцы правой руки. Играют на вине и ситаре сидя, скрестив ноги в позе “лотоса”. Мягкий, богатый оттенками тембр, большие динамические возможности сделали вину и ситар наиболее популярными инструментами в индийской музыкальной культуре.

В XX веке, в эпоху массовой популярной музыки, эти инструменты эпизодически вводятся в состав различных рок-групп, сопрягая тем самым огромные временные рамки (“вечность в сиюминутном”) и создавая специфический колорит звучания.

Среди ударных инструментов наиболее распространены маленькие барабанчики в парной связке - *табла*. На них играют, ударяя ладонями. Культура их изготовления и исполнительское мастерство были необычайно высоки. Для европейца барабан - лишь примитивный ударный инструмент, подчеркивающий метро-ритмическую пульсацию. На Востоке же барабаны - это тончайшие музыкальные инструменты. С помощью барабана можно было передать все - от смерти целой армии до радости по поводу замужества единственной дочери или рождения ребенка.

Классиком индийской музыки является Робиндранат Тагор (1861-1941), оставивший в наследие более 2,5 тысяч музыкальных произведений. Тагору первому из индийцев удалось осуществить синтез традиционной музыки с достижениями европейской музыкальной классики.

В 50-70-е годы XX столетия сформировался относительно новый и самостоятельный жанр индийской музыки - *киномызыка*. Ее авторы идут по пути синтеза музыки Востока и Запада, вводя в состав оркестра европейские музыкальные инструменты и используя композиционные приемы европейской музыки.

КИТАЙ

Древнейшим письменным памятником китайского песенного фольклора является “Книга песен” (Ши-цзин), составленная в VI веке до н.э. Ее составление приписывают

Конфуцию. В “Книгу песен” входило 305 текстов лирических песен. Исполнялись они одногласно, без аккомпанемента в речитативно-декламационной манере.

Тембровый колорит китайской музыки отличается преобладанием высокого светлого регистра. Из певческих голосов наиболее ценились звонкие фальцеты.

Своеобразное звучание китайской музыки определяется соотношением звуков в октаве. Октава у китайцев делится не на 23 звука, как у индийцев, и не на 7, как у европейцев, а лишь на 5. Этот музыкальный строй называется бесполутоновой **пентатоникой**. Если на современном фортепиано перебирать лишь черные клавиши, то создается иллюзия китайской музыки. Эта пятиступенная гамма имела для китайцев мистический смысл. Основатель древнекитайской философии Фуси, живший в III тысячелетии до н.э., связывал с пятью тонами этой гаммы стихийные первоэлементы мира.

Образный строй китайской музыки отличался условностью символических образов, традиционной метафоричностью, иноказательностью значений.

Китайцы использовали музыку как средство воспитания и улучшения нравов. “Музыка - это благоуханный цветок добродетели. Если вы хотите узнать, как страна управляется и какова ее нравственность - прислушайтесь к ее музыке”, - говорил великий Конфуций в VI веке до н.э.

Из инструментов наиболее распространенными были **продольные флейты** из бамбука, **китайская волынка**, **двухструнная скрипка** и ударные - **барабаны**, **гонги**, **колокольчики** и **цзен** - набор отшлифованных каменных пластинок, на которых играли, ударяя деревянными палочками.

При императорском дворе состояли на службе инструментальные оркестры, певцы, жонглеры. Особенно значительным и оригинальным явлением китайской культуры стал музыкальный театр, который вполне сложился лишь к XIII веку н.э. Ничего подобного европейская культура не знает. Этот театр - в полной мере синтетическое действие музыки, разговора, танца, мимики, красок и пластики движения. Этот синтетический театр называется “Пекинская опера”.

В средневековый период китайская музыкальная культура обнаружила тенденцию к застыванию в достигнутой традиции.

Причина этого, видимо, кроется как в особенностях национального характера, так и в обострившемся стремлении к самобытности. Следует отметить, что до XIV века н.э. именно Китай был центром мировой культуры, а не Европа.

ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

Из всех древних государств Средиземноморского очага культуры наибольшее значение для европейской культуры имела Древняя Греция.

Под словом “музыка” древние греки понимали искусство муз - “мусическое искусство”, то есть всякое занятие, находящееся под покровительством муз.

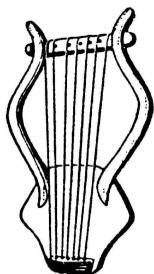
Мы не имеем полного и достоверного представления о характере музыки Древней Греции, о ее реальном звучании. Все рассуждения о характере античной музыки основываются на литературных источниках, философских трактатах, сочинениях по этике, воспитанию и религии, медицине, космологии и астрономии. Музыка в жизни древних греков была таким же необходимым компонентом, как дыхание, питание и так далее. Музыка входила в энциклопедический канон обучения, сложившийся в греческих гимназиях: грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, астрономия и музыка. Греческие философы утверждали, что музыка должна доставлять свободнорожденному человеку “безвредную радость и интеллектуальное развлечение, но профессионально заниматься ею следует лишь рабам и несвободным ремесленникам”.

В начальный Крито-Микенский период становления греческой цивилизации (до XI века до н.э.) музыка понималась греками как элемент первобытной религии и магии и переживалась как явление магического свойства. Музыка как самостоятельного искусства в этот период еще не существовало. Она была синкретически связана с танцем (пляской), ритмикой и пантомимой.

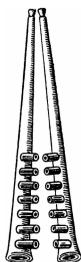
Наиболее распространенными в Античной Греции были следующие танцевальные жанры: *гимнопедии* - воспроизведение ритмических телодвижений гимнастического характера;

гипорхемы - хоровые танцевальные песни пантомимического характера; *пиррихий* - быстрый военный танец, подражающий тому, как человек спасается от ударов метательного оружия, бросается в сторону, отступает, прыгает вверх и пригибается к земле. Все эти танцы сопровождалось пением и игрой на духовых инструментах.

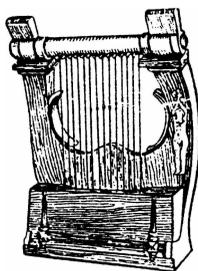
Основные древнегреческие инструменты - *лира* и *авлос*. Греческая лира устроена просто: это деревянная фигурная рама, на которой вертикально натянуты струны. *Кифара* - более совершенная разновидность лиры, так как у нее уже имелся резонатор, а число струн доходило до восемнадцати. Авлос - язычковый деревянный духовой инструмент с резким сильным звуком. Греческий авлос можно считать прототипом современного гобоя и кларнета. Считалось, что звучание кифары пробуждало у слушателей возвышенные чувства, а звучание авлоса разжигало темперамент и чувственность. Помимо обычной флейты у греков была многоствольная флейта, состоявшая из нескольких связанных между собой трубок различной длины. Ее называли "*флейтой Пана*". Согласно мифу, ее создал Пан - бог стад, лесов и полей.



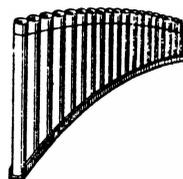
Лира



Авлос



Кифара



Флейта Пана

В гомеровский период (X-VIII вв. до н.э.) появляется первое высокое достижение греческой культуры - **героический эпос**. Возникает он из погребальных песен-плачей - *элегий*, из победных песен - *эпикений*. На первых порах такие сказания исполняли под примитивный аккомпанемент сами герои-вожди. Позже их исполнение поручалось особым профессиональным певцам - *аэдам*.

Древнегреческие аэды состояли в особом цехе, называя себя *гомеридами* - продолжателями Гомера. Их ремесло передавалось из поколения в поколение. Будущего аэда учили с детства мерно декламировать звучным голосом, играть на кифаре, обучали правилам стихосложения и репертуару. Аэд обычно пел в конце пира. Начинал он с обращения к божеству или музе, затем переходил к самому сказанию. Излагая сюжет, аэд обычно его импровизационно дополнял и изменял.

Древнегреческая мифология погибла как целостное мировоззрение, но осталась в духовной культуре современного человека в виде отдельных элементов - сюжетов, образов, мотивов, понятий, представлений и т.д.

Быстрому развитию музыки в Классической Греции периода Афинской гегемонии (V-VI вв. до н.э.) способствовало то, что ей придавали государственное значение. Древнегреческий философ Платон строил свою систему государственного воспитания юношей на основе музыки и гимнастики. Гимнастика воспитывает в человеке мужественность, храбрость, силу. Музыка же воздействует на душу, размягчает ее.

Другой древнегреческий философ Пифагор ставил музыку в один ряд с медициной. Он предлагал при помощи определенных мелодий и ритмов восстанавливать душевные способности человека, врачевать его нравы и страсти. Пифагор полагал, что движения мелодий воссоздают в обобщенном виде психические движения души и что воздействие избранных мелодий будет особенно сильным, если соединить их с поэтическим словом и танцем.

Время жизни Пифагора относится к VI веку до н.э. Ему приписывают открытие математических отношений, лежащих в основе музыкальных интервалов и всего звукового музыкального строя. Пифагорейцы считали, что музыка есть порождение космоса, что движение небесных тел, их орбиты порождают прекрасную музыку. Они считали, что отношения между орбитами семи известных им планет солнечной системы соответствуют отношениям между интервалами музыкального строя. Это достаточно туманная и вместе с тем

распространенная теория получила в истории человеческой цивилизации наименование “Учение о гармонии сфер”.

Большого развития в Древней Греции достигли соревнования самодеятельных художественных коллективов. Эти соревнования у греков назывались играми. Спортсмены соревновались на Олимпийских играх (с 776 года до н.э.), а музыканты состязались в *Пифийских играх* в честь Аполлона, победившего дракона Пифона. Игры эти происходили в городе Дельфах с 590 года до н.э. Они заключались в пении с инструментальным сопровождением, а позднее в исполнении самостоятельных произведений на кифаре и авлосе. Включение музыкальных состязаний в общественные игры способствовало дальнейшему развитию музыкально-поэтического искусства.

Античная музыка была, по преимуществу, вокальной. В ней отсутствовала полифония - многоголосие; мелодия и аккомпанемент в ней звучали в унисон. Такое распевание поэтических текстов под аккомпанемент какого-либо инструмента называлось у греков *лирикой*. “Лирический” у греков обозначало “музыкально-поэтический”. Лирика у греков подразделялась на хоровую и сольную.

Хоровая лирика достигла значительного подъема к VI веку до н.э. в Спарте у Пиндара и его современников в жанре *оды*. Пиндар создавал свои оды в честь победителей на Пифийских и прочих играх. Отсюда торжественность, приподнятость настроения оды. Строились оды обычно по трехчастной схеме: в центре - легендарное повествование, обрамленное воспеванием победителя или похвалой народному празднеству.

Отображение в музыкально-поэтическом искусстве индивидуальных переживаний приводит к формированию сольной лирики, близкой понятию лирики в современном смысле. Особое значение в развитии сольной лирики имела музыкально-поэтическая школа, образовавшаяся к началу VII века до н.э. на острове Лесбос во главе с Терпандром. В целом греческая лирика, лишенная субъективного психологизма, была жизнерадостна и оптимистична.

МУЗЫКА В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

Музыка Древней Греции была связана со сценическим искусством, танцем, ритмикой и жестом. Музыка сопровождала сценические представления и включала в себя танец как необходимый составной компонент.

Условием бурного расцвета античной трагедии явился расцвет афинской демократии и относительное благосостояние общества.

В 472 году до н.э. в Афинах открылся театр Диониса, вмещавший 30 тысяч зрителей, открытый амфитеатр. Актеры играли на *скении*, надевали *катуры* (обувь на высокой платформе), на лицах - маски, изображающие ту или иную эмоцию (радость, горе, гнев и т.п.) и через особое приспособление (подобие рупора) усиливающие голос. Актеров было два, позже - три. Хор помещался на особой круглой площадке, называемой *орхестра*. Хор в трагедии изображал народ и давал морально-этическую оценку происходящим событиям. Хор мужской состоял из 15 человек. Его содержание и обучение считалось почетной обязанностью наиболее состоятельных граждан.

Действующими лицами греческих трагедий были цари, царицы, боги, богини, нимфы, титаны. Плебс допускался на сцену лишь эпизодически. Первоначально драматург был в одном лице и поэтом, и актером, и музыкантом, и режиссером. Позже эти функции разделились.

Музыкальные куски в драме:

1. Мелодрама - переход речи действующих лиц в напевную речитацию.
2. Стасимы - хоровое музыкально-танцевальное завершение эпизодов драмы.
3. Коммос - пение актера с хором.
4. Парод - сопровождающийся пением выход хора в начале драмы.

Музыка древнегреческих трагедий не сохранилась, но до нас дошли художественные идеи синтеза различных искусств в трагедии, органичной связи единства слова, музыки и

драматургии. Воплощением этих идей на практике спустя тысячелетие стала опера.

Эти идеи питали в последующие эпохи развитие сценических искусств через Возрождение, классицизм до романтических опер Вагнера и до наших дней.

Контрольные вопросы по теме “Музыкальная культура Древнего мира”

1. Назовите четыре этапа в становлении музыки как искусства.
2. Перечислите в определенной последовательности пять очагов музыкальной культуры.
3. Родиной какого классического инструмента был Египет?
4. Что такое веды?
5. Как называется индийская музыкальная система?
6. Что такое рага и как строится её композиционный план?
7. Какие качества отличают индийскую музыку от китайской?
8. Как называются самые популярные индийские музыкальные инструменты?
9. Что такое пентатоника?
10. Что отличает “Пекинскую” оперу от европейской?
11. Что называли “музыкой” древние греки?
12. Назовите основные древнегреческие инструменты.
13. Как назывались древнегреческие певцы-сказители?
14. Что греки называли “лирикой”?
15. Что послужило прообразом оперы для деятелей эпохи Возрождения?

Глава 2

Музыкальная культура европейского Средневековья

Музыкальная культура европейского средневековья (VI-XIV вв.) развивалась в рамках христианской религии. Если античное искусство воплощало любовь, волю к жизни, драматизм взаимоотношений прекрасного человека с окружающим миром, то раннее Средневековье в соответствии с религиозным канонам проповедует аскетизм, воздаяние после смерти. Античный художник “ушел в монастырь”. Его уже не интересовала телесная оболочка изображаемого человека, но лишь его бессмертная душа.

Ф. Энгельс писал: “Средневековье развивалось на совершенно примитивной основе. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы начать все с самого начала. Единственным, что оно заимствовало от погибшего древнего мира, было христианство”.

Новая религия, возникнув на развалинах язычества, сразу же поняла важнейшее значение музыки как проводника религиозной идеи и с величайшим вниманием стала вырабатывать свой универсальный стиль богослужебного пения. Христианство постепенно становилось мировой, то есть наднациональной религией. Распространяясь вширь по Римской империи, христианство начало отбор универсальных мелодий, способных оказывать нужное эмоциональное воздействие на любого прихожанина, к какому бы этносу он не принадлежал.

Выдающийся христианский святитель Василий Великий (ок. 330-379) писал: “Для того с христианским учением сопряжена сладость песенного сочинения, дабы через приятность слуха неприметным образом из всех словес получить полезное”.

Музыкальное оформление христианского богослужения прошло два этапа.

Первый - до второй половины IV века, когда христианство было гонимой религией, “иудейской сектой”, обращение в христианство каралось смертью. В этот период христиане на тайных литургиях использовали знакомые им народные

мелодии, исполняя их с новым религиозным текстом. Это был так называемый *период заимствования*.

Второй этап начинается с 313 года, когда византийский император Константин I Великий (285-337) издал эдикт, сделавшей христианство фактически государственной религией. Церковь, скрывавшаяся ранее в катакомбах, стала возводить монументальные храмы и отправлять культ с небывалой роскошью.

Общеприходское пение в храме постепенно вытесняется пением искусных певцов-профессионалов на *клиросах* - специально отведенных местах для певчих по обе стороны алтаря.

Подготовкой певчих занимались монастыри. Певчие изучали все особенности церковного пения и к концу обучения знали весь цикл песнопений наизусть (нотного письма тогда еще не существовало).

Наиболее талантливые певчие становились *доместиками* - руководителями хоров, регентами. Они управляли певцами при помощи системы особых жестов рук, пальцев, использовали мимику и движения головы. Такая система дирижирования называлась *хирономией*.

* * *

Фактически в 395 году, а формально лишь в 1064 единая христианская церковь разделилась на Западную с центром в Риме и Восточную с центром в Византии. Западная церковь стала называться *католической*, а восточная - *православной*. Различия между церквями касались как догматов веры, так и структуры богослужения и характера песнопений.

Католическая церковь к концу века выработала свой стиль церковного пения - *григорианский хорал*. Хоралом называют строгую мелодию с церковным текстом, исполняемую одноголосно или хором. Свое название хорал получил по имени папы римского Григория I (550-604), который, будучи музыкально образованным человеком, отобрал, систематизировал и распределил эти мелодии на службы всего календарного года. Этот свод хоралов стал называться *антифонарием*. Название

произошло от способа их исполнения во время службы: певчие делились на два полухория и исполняли хоральные мелодии поочередно, то есть антифонно, как бы переговариваясь между собой.

По преданию, папа Григорий I повелел приковать созданный им антифонарий золотой цепью к гробу святого Петра в знак непреходящего значения установленного им пения.

Для григорианских хоралов характерно настроение глубокой отрешенности от всего земного, строгости и аскетизма. Исполнялись эти хоралы мужским хором унисонно в медленном темпе.



Мелодии григорианских хоралов ориентированы на довольно ограниченный диапазон человеческого голоса и были столь просты, чтобы их могли запомнить и спеть по памяти не имеющие музыкальной подготовки прихожане. Учитывая акустические возможности храмов, глубокую реверберацию (отражение) звука, быстрая и сложная музыка звучала бы в них смазано. К тому же в средние века считалось недостойным, чтобы певец во время богослужения демонстрировал свое музыкальное мастерство, поэтому стиль церковного пения должен был быть достаточно строгим.

Официальным языком григорианских хоралов, как и всего католического богослужения, является латынь.

* * *

Реформатором и систематизатором православного церковного пения был богослов, философ, поэт и певец Иоанн Дамаскин. Он составил систему православных церковных напевов, получивших название *гласов*. Гласов было восемь, так как византийский календарь того времени делился не на месяцы,

а на большие столпы, каждый из которых, в свою очередь, состоял из восьми недель. В каждую из недель, или “седмиц”, службы в храме совершались на свой глас. После восьмого гласа снова шел первый и так далее. В современной православной церкви характер гласовых напевов существенно изменился, однако принцип осмогласия остался неизменным.

Православная церковь выработала свои специфические формы и жанры богослужения. Ими стали: *речитация* - тональное чтение, *псалмодия* - чтение церковных текстов нараспев, *юбилация* - особо торжественное, порой виртуозное распевание слова “Аллилуйя” (Богу слава!), *тропари* - главные молитвенные песнопения в честь какого-либо праздника или святого, *стихиры* - более поэтические, пространные, повествовательные изложения празднуемого события, *гимны* - хвалебные песни, обращенные к божеству или святому.

Выдающимися гимнотворцами раннего христианства были Иоанн Дамаскин и Ефрем Сирийский. Многие из сочиненных ими гимнов звучат в православных храмах до сих пор.

Крупнейшим православным хором того времени был хор в церкви Святой Софии в Константинополе, который русские называли Царь-градом.

В православных храмах, как и в католических, поочередно пели два полухория - один на левой стороне алтаря, другой на правой.

Основным богослужебным языком был греческий, однако иногда строфы одной молитвы пелись на разных языках вследствие многонационального состава верующих.

На клиросах пело одновременно до двухсот певчих. Такое богослужение превращалось в грандиозное церковно-храмовое действие, восхищавшее всех своей пышностью.

* * *

Основным достижением церковного пения следует считать зарождение в нем многоголосия - **церковной полифонии**. Произошло это основополагающее для дальнейшей музыкальной культуры событие во Франции в XI веке в монастыре при соборе Нотр-Дам де Пари. Именно оттуда

полифонический способ композиции стал быстро распространяться в другие страны католического мира.

Сущность первоначальной полифонии заключалась в том, что к медленному и строгому григорианскому хоралу сверху присочинялась сопровождающая мелодия. Григорианский хорал в таком двухголосии стал называться *кантус фирмус* (строгий напев), а присочиненный голос - *дискант*. Дискант мелодически расцвечивал строгий кантус фирмус и придавал ему черты восторженности и вдохновенности. Постепенно количество присочиненных голосов стало увеличиваться.

Одновременное сочетание двух или более мелодий получило название *контрапункта*.

В присочиненных голосах на одну ноту григорианского хорала, как правило, приходилось несколько нот в свободных голосах. Такие композиции уже не могли быть результатом сиюминутной певческой импровизации. Они требовали предварительного обдумывания и последующей записи, то есть сочинения. Так церковная полифония породила новую фигуру в истории музыки - *композитора*, создающего в своем воображении свободные многоголосные композиции. Полифония “открыла дверь” свободному композиторскому творчеству. Разумеется, свободным это творчество можно назвать лишь с очень большой долей условности. Существовало множество различных правил и строгих ограничений, которым обязан был неуклонно следовать композитор. В противном случае его произведения объявлялись ересью и предавались анафеме.

Одними из первых и наиболее значительными композиторами были Леонин (XII в.) и Перотин, получивший у потомков прозвище “Великий”. И тот и другой были монахами Собора Парижской Богоматери.

Постепенно полифония проникает и в светскую музыку. Появляются модные тогда полифонические сочинения по случаю коронации, смерти, бракосочетаний или юбилеев высокопоставленных особ.

Полифонические композиции на светский текст назывались *мотетами*. Появились мотеты юмористического или нравоучительного содержания. Тексты у сочетающихся мелодий

были разные. Например нижний, менее подвижный голос, повествовал о наказании грешникам, в среднем голосе живописались картины природы, а в верхнем - сладость первого свидания.

Композиторы того времени искали и находили способы сочетания казалось бы противоположных по своим качествам мелодий. Мастерство композитора состояло в том, чтобы сделать эти подтекстованные мелодии хорошо воспринимаемыми как в отдельности, так и в сочетании.

Такой прогресс в развитии музыкального искусства был бы невозможен, если бы в XI веке не была изобретена система современного нотописания. Родоначальником современной линейной нотации был католический монах Гвидо из Ареццо (Гвидо Аретинский). Именно он нашел способ обозначения одним знаком (“нотой”) высоты и длительности музыкальных звуков. Именно он осознал, что все музыкальные композиции состоят не из бесконечного количества разнообразных мотивов, фраз, а из ограниченного количества музыкальных звуков, повторяющихся в разной последовательности. Если сравнивать музыку с литературой, то нотное письмо можно сравнить с современной азбукой.

С именем Гвидо Аретинского связывают также и введение современных слоговых названий нот (до, ре, ми, фа, соль, ля, си) и знаков повышения или понижения нот (диезов, бемолей, бекаров).

* * *

Особенно большое распространение полифония получила у композиторов XIII и XIV веков. Свое эстетическое обоснование новое полифоническое искусство получило в знаменитом трактате Филиппа де Витри “Арс нова”. Трактат был опубликован в 1320 году во Франции. Его автор был выдающимся поэтом-гуманистом, другом Петрарки, композитором, математиком и музыкальным теоретиком. В этом трактате критиковались старые схоластические правила композиции и провозглашалось первенство слуха над

формальным правилом. “Ухо - лучший судья музыки”, то есть то, что хорошо звучит, то и правильно.

Полифоническое искусство **Арс Нова** музыковеды рассматривают как переходный период между старым средневековым искусством (“Арс антика”) и Возрождением.

* * *

Светскую линию музыкального искусства европейского средневековья представляет творчество французских поэтов-певцов *трубадуров* и *труверов*. С IX века на юге Франции в Провансе появляются образцы куртуазной (изысканно вежливой) поэзии, совершенной как по форме, так и по содержанию. Их авторами были рыцари и представители феодальной знати. Все они были прекрасно для того времени образованы и называли себя трубадурами, что в буквальном переводе означает “изобретатели”. Изобретали же трубадуры новые для своего времени приемы стихосложения, новые рифмы, метафоры. Трубадуры хотели быть виртуозами стиха. А.С. Пушкин в одной из своих критических статей утверждал, что “поэзия проснулась под небом полуденной Франции”.

Вся поэзия трубадуров предназначалась для пения. Они считали, что “строфа без музыки - все равно, что мельница без воды”. Часто трубадуры и придворные поэты не были достаточно виртуозны в игре на инструментах. По этой причине они часто нанимали *менестрелей* - музыкальных подмастерьев, которые аккомпанировали их пению. Западная церковь не проявляла враждебности по отношению к их деятельности.

Искусство трубадуров развивалось в атмосфере феодальных замков. Центральное место в их творчестве занимала любовная лирика, культ прекрасной дамы. Рыцарь признавал себя вассалом дамы, которой обычно являлась замужняя женщина, жена его сеньора. Он воспевал ее действительные или мнимые достоинства, красоту, благородство. Его “любовь” была неотъемлема от “страдания”: рыцарь томился по недостижимой для него цели.

В творчестве трубадуров было много условного, формального, однако на их песнях молодое поколение тогдашней Европы училось искусству любви.

Основными жанрами лирической поэзии трубадуров были:

Альбы - рассветные песни с тремя действующими лицами: влюбленный рыцарь, прекрасная дама и верный страж. Повествование в Альбе чаще всего велось от охраняющего любовников стража. Предполагалось, что любовь их так сильна, что весь окружающий мир перестает для них существовать и поэтому необходим был еще кто-то, кто напомнил бы им о наступлении зари и необходимости расстаться. Минута расставания - кульминация песни.

Пастурели - пасторали, описания весны, возрождающейся природы. Часто на этом фоне изображалась встреча рыцаря с пастушкой и их спор. Чаще всего пастурель представляла собой стихотворный диалог.

Песни крестоносцев - повествования о походах в Святую землю и освобождении Гроба Господня в Иерусалиме.

Идеалом рыцаря был признан английский король Ричард I - Львиное сердце.

Лирика трубадуров оказала большое влияние на развитие аналогичного рода поэзии на севере Франции (труверы), Германии (миннезингеры), на поэзию Данте, Петрарки и на всю последующую европейскую поэзию и литературу в целом. После трубадуров вся европейская поэзия стала рифмованной и строфичной. Это означало, что в каждой поэтической строке были строго определенное количество ударных и безударных слогов, окончания стихов перекликались между собой (рифмовались), а сами поэтические строки объединялись в строфы - поэтические периоды.

Песни на такой упорядоченный строфический текст назывались **куплетными**.

Иногда трубадуры использовали поэтический прием, когда каждая строфа текста заканчивалась одной и той же строчкой, содержащей основной смысл стихотворения. Эта строчка называлась **рефрен** - поэтический припев.

Просуществовав немногим более ста лет, искусство трубадуров в силу ряда политических причин быстро сошло на

нет. В XIV веке были попытки его возродить, для чего даже учредили специальные цветочные игры - состязания трубадуров, где в качестве награды присуждались цветы из золота и серебра. Состязания просуществовали до XV века, но возродить искусство трубадуров не смогли.

Наряду с трубадурами, труверами и миннезингерами в средневековой Европе существовал еще один разряд музыкантов. Это были *ваганты*, занимавшие промежуточное положение между низшим сословием светских музыкантов - *жонглерами* и высшим сословием - трубадурами. Ваганты были бродячими музыкантами. Ими становились разжалованные попы или недоучки-студенты, вынужденные по бедности оставить университет и пуститься в странствия для добывания хлеба насущного. Получившие начатки книжной учености, ваганты сочиняли свои песни преимущественно на латыни. В них они высмеивали лицемерие духовенства, пародировали церковные тексты, воспевали простые земные радости. Из застольных песен вагантов сложились и студенческие песни, в том числе знаменитый студенческий гимн "Гаудеамус игитур".

В первой половине XIX века в одном из монастырей Германии был найден и опубликован под названием "Кармина Бурана" сборник песен вагантов. На эти тексты в 1937 году знаменитый немецкий композитор Карл Орф сочинил сценическую кантату для солистов, хора и оркестра. Это сочинение имело мировой успех и стало одним из событий в музыке XX века.

К концу средневековья странствующие музыканты постепенно приобретают оседлость и переходят на службу при городских управлениях. Они назывались теперь *городскими гудошниками* и имели регулярное цеховое устройство. Это устройство не только гарантировало им общественное положение, но и устанавливало известный стаж и уровень художественной подготовки для вступления в сословие музыкантов. Всякий музыкант, решивший посвятить себя профессиональной деятельности, должен был пройти известный курс обучения, который продолжался один год для тех, кто желал играть в деревнях, и два года для тех, кто хотел сделаться городским музыкантом.

Ежегодно, в определенный день, устраивался так называемый “судный день гудошников”, на котором разбирались спорные дела между музыкантами. В состав суда входили сам король гудошников, четыре мастера и двенадцать присяжных.

Ежегодные курсы “повышения квалификации” трубадуры проходили во время Великого поста, когда они не были заняты своим профессиональным трудом. Они устраивали состязания на звание мастеров пения - *мейстерзингеров*. Последнее такое публичное состязание состоялось в немецком городе Нюрнберге в 1770 году, году, когда в другом немецком городе Бонне родился будущий великий композитор Людвиг ван Бетховен.

Контрольные вопросы по теме “Музыкальная культура европейского Средневековья”

1. Каковы временные рамки европейского Средневековья?
2. Чем отличались два этапа в развитии христианской музыкальной культуры?
3. Что такое “григорианский хорал”? Какова его эмоциональная атмосфера?
4. В чем состоит принцип антифонного пения?
5. Назовите формы и жанры православного богослужения.
6. Где и когда произошло зарождение полифонии?
7. Что означает слово “контрапункт”?
8. Когда в истории музыки появилась фигура композитора?
9. Кто и когда изобрел ноты?
10. Что собой представляли альбы?
11. Какую форму называют куплетной?
12. В чем отличие вагантов от трубадуров?
13. Кто сочинил студенческий гимн “Гаудеамус игитур”?

Глава 3 Музыкальная культура эпохи Возрождения

Возрождением или Ренессансом (фр.) называют переход от Средневековой культуры к культуре Нового времени.

Переход этот вызван развитием в европейских странах буржуазно-капиталистических отношений, перестройкой социальной структуры общества. На это время в европейской истории приходится крестьянские восстания, мощное движение протестантизма, образование крупных централизованных государств, подъем науки, знаменитые географические открытия Хр. Колумба и Ф. Магеллана, расцвет всех видов искусства. Все это позволяет определить Возрождение как “величавший прогрессивный переворот из всех пережитых до этого человечеством” (Ф. Энгельс).

С эпохой Возрождения связана деятельность таких выдающихся мыслителей и художников, как Ян Гус, Мартин Лютер, Томазо Кампанелла, Джордано Бруно и Николай Коперник, Вильям Шекспир и Торквато Тассо, Лопе де Вега и Франсуа Рабле, Леонардо до Винчи и Рафаэль, Микеланджело и Тициан, Данте Алигьери, Петрарка, Боккаччо и Франсуа Вийон.

Социально-экономические перемены в европейском обществе существенно сократили всевластие церкви. В противоположность средневековому аскетизму на первый план выдвигается интерес к познанию мира и живой человеческой личности. Деятели Возрождения признавали человека высшей ценностью. Такое мировоззрение получило название “гуманизм”.

Идеал гармоничного человека гуманиста искали в античности, а древнегреческое и римское искусство служило им образцом для художественного творчества. Стремление “возродить” античную культуру дало имя целой эпохе - Возрождению.

Однозначно определить временные и географические границы эпохи Возрождения достаточно сложно. Европейские страны развивались экономически и культурно достаточно неравномерно и, следовательно, эту ступень своего развития прошли не сплошным потоком, а в разное время. Тем не менее можно условно обозначить границы европейского Возрождения: с XIV по XVI век.

“Возрождение” отдельных видов искусств шло неравномерно. Наибольших успехов достигли скульптура, зодчество и особенно живопись. Для музыкантов следовать

античным образцам было затруднительно в силу их простого отсутствия: ни механической, ни нотной записи музыки в эпоху античности не существовало. Поэтому можно с полной уверенностью сказать, что европейские музыканты того времени не столько “возрождали”, сколько создавали вполне самостоятельное и оригинальное искусство. Они лишь иногда использовали античные поэтические тексты и некоторые положения античной эстетики.

В известной мере искусство Возрождения можно условно разделить на три периода:

1. ***Арс Нова*** (новое искусство или Проторенессанс; в Италии употребляют также название “Треченто”, что означает XIV век).

2. ***Ранний Ренессанс*** - XV век.

3. ***Высокий Ренессанс*** - XVI век.

Первый этап получил свое название от музыкально-теоретического трактата, написанного в 1325 году французским композитором Филиппом де Витри.

Основными центрами нового искусства стали Париж и Флоренция. Эти города привлекали к себе талантливейших композиторов и исполнителей. Их искусство получило здесь максимально возможную моральную и материальную оценку. Париж в то время был богатейшей столицей централизованного европейского государства, а Флоренция под управлением рода Медичи - одним из самых процветающих городов Италии. Флоренция была подобием древнегреческих городов-государств - полисов с демократическим республиканским самоуправлением и крупнейшим торговым центром, торговавшим со странами Западной Европы и особенно Ближнего Востока.

Во Флоренции находилась одна из крупнейших в Европе торгово-банковских компаний, основанная Козимо Старшим Медичи. Операции этой компании имели широкий международный характер. Промышленная, торговая и ростовщическая буржуазия наживала колоссальные состояния и могла позволить себе тратить часть своих средств на развитие культуры.

Одним из самых известных меценатов был Лоренцо Медичи, прозванный Великолепным. Он основал Платоновскую

академию, в которой культивировался идеал древнегреческого искусства. Такие общества, объединявшие философов, поэтов, ученых, музыкантов, ставили своей целью развитие и поощрение искусств и науки.

Основными формами деятельности академий были диспуты и различного рода соревнования, концерты. В этом кругу можно было составить ансамбль певцов, исполнить с листа то или иное сочинение, дав тем самым повод к активной и заинтересованной творческой дискуссии.

* * *

Буржуазия и проживавшие в итальянских городах светские и духовные феодалы стремились создать роскошные и комфортабельные условия жизни и предъявляли большой спрос на произведения искусства. Появляется новый тип городской постройки - *палаццо* - предназначенный для приема большого количества гостей. Этот новый тип жилых помещений отличался не только удобством и практичностью, но и великолепием художественной отделки деталей.

Рядом с необычайно богатой итальянской буржуазией развивалась и многочисленная группа представителей умственного труда, занятых литературой и искусством - "мастера свободных искусств", т.е. художники, скульпторы, архитекторы, музыканты. Зарождается новая социальная прослойка - *интеллигенция*. Ее представители и стали непосредственными деятелями новой культуры.

Постепенно в Италии складывается художественная среда, в основе которой лежало увлечение античностью, ее памятниками, эстетическими воззрениями.

Все Возрождение прошло под знаком античности. Ф. Энгельс писал: "В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир - греческая древность; перед её светлыми образами исчезли призраки средневековья. В Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической

древности, и которого уже больше не удавалось достичь” (ПСС. Т. 20, С. 345-346).

* * *

Как нам известно, профессиональные композиторы еще с эпохи средневековья сочиняли лишь церковную музыку. В их полифонических композициях роль основной темы играл григорианский хорал с медленно распетым латинские текстом. Если мелодии хорала не было хотя бы в одном из полифонических голосов, то все сочинение запрещалось к исполнению в католической церкви. Композиторы эпохи Возрождения, сочиняя для церкви, сочиняли в первую очередь для людей, для прихожан, они хотели быть услышанными и понятыми. Для этого был найден весьма оригинальный компромиссный вариант: оставляя григорианскую мелодию в одном из средних голосов, они дополняли, опедали ее свободно сочиненными мелодиями с народно-песенной основой. Бесчувственная отрешенность католического пения постепенно отступала перед народно-песенными интонациями.

Католическое церковное пение постепенно превращалось в церковную музыку, наполненную чувствами, понятными и близкими простым людям. Усилиями композиторов нового искусства прихожане очень медленно, но неотвратимо превращались в слушателей, в публику. Этот процесс станет особенно ощутимым с XVII века.

Что касается техники сочинения музыкальных композиций, то и здесь композиторы эпохи Возрождения внесли немало нового. Если раньше они ориентировались на схематические умозрительные “божественные” правила, то теперь - на непосредственное восприятие их музыки человеческим ухом. Правильным в конце концов оказывалось то, что приятно и понятно человеческому слуху.

С середины XV века мировое первенство в развитии полифонического искусства завоевывают Нидерланды. Они располагались на территории стран современного Бенилюкса и северо-восточной Франции.

Основателем *нидерландской полифонической школы* был Гийом Дюфэ (1400-1474). Школа эта была поистине всеевропейской, а не узко национальной. В её состав входили Жоскен Дебре, Орландо Лассо, Жан Окегем, в разное время служившие при различных европейских дворах. Нидерландская школа была в то время общеевропейской академией полифонического искусства. Усилиями перечисленных композиторов техника сочинительства достигла предельного совершенства. Грандиозные полифонические конструкции составляли предмет гордости их авторов. Подобно Небесному Творцу, они на земле старались создать нечто подобное и в высшей степени разумное, прославить Творца достойным Его способом. Представьте себе мощное звучание восьми, десяти, а иногда дело доходило и до восемнадцати самостоятельных звуковых потоков, образующих единый гармонический сплав, устремленных под своды готических храмов. Такие музыкальные композиции подавляли прихожан своим величием и мощью. Однако человеческое ухо более пяти-шести одновременно звучащих мелодических линий отчетливо воспринимать не может. Хоровые голоса вступали в разное время и с разным текстом, одновременно распевая различные слоги, разобрать смысл которых для постороннего слушателя было практически невозможно. Музыкальные произведения становились абстрактно-умозрительными конструкциями. Назревал неизбежный кризис и упадок всей полифонической музыки. На смену ей придет новая музыка, основанная на выразительности одной мелодической линии, поддержанной аккордовым аккомпанементом. Этот качественный скачок в европейском музыкальном мышлении произойдет в рамках итальянской музыкальной культуры.

* * *

В эпоху Высокого Возрождения именно итальянская музыка заняла первенствующее положение среди европейских музыкальных культур, а сама Италия стала “землей обетованной” практически для всех европейских и русских композиторов вплоть до конца XIX века.

В итальянском искусстве того времени существовали две композиторские школы - *римская* и *венецианская*.

Величайшим представителем и признанным главою римской школы был **Джованни Палестрина** (1525-1594).

В Риме, центре мирового католичества, церковь была и остается основным заказчиком музыки. Лучшие композиторские силы выполняли заказы церкви, лучшие из певцов и инструменталистов исполняли их во время богослужения, помогая тем самым достичь максимума эмоционального воздействия на молящихся.

Ведущим жанром католического богослужения была и остается **месса**. В православной традиции мессе соответствует **литургия**.

Во время мессы совершается одно из главных христианских таинств - евхаристия: превращение хлеба и вина в Тело и Кровь Христа. Это таинство установил и заповедал христианской церкви сам Иисус Христос на Тайной вечери накануне собственного распятия и воскресения. Для большинства христиан месса - это воспоминание о страданиях, смерти на кресте и тридневном воскресении Спасителя.

Музыкальное оформление мессы сложилось одновременно с ее структурой лишь к XIV веку. До этого момента песнопения часто подбирались из разных источников. Уже в творчестве нидерландских композиторов мессы стали создаваться как единое многочастное произведение, имеющее своего автора. Первый и тогда еще уникальный образец авторской мессы был написан еще в 1364 году Гийомом де Машо. Нормой такая практика стала лишь в эпоху Высокого Возрождения.

В музыкальном смысле месса превратилась в крупное циклическое, то есть состоящее из нескольких самостоятельных развернутых частей произведение для хора, написанное в полифонической манере. Позже в состав исполнителей ввели оркестр, орган и солистов.

Основных частей в мессе пять:

1. **Кирие элейсон** (Господи, помилуй).
2. **Глория** (Слава).
3. **Кредо** (Верую).
4. **Санктус и бенедиктус** (Свят и благословен).

5. *Агнус Дей* (Агнец Божий).

Иногда между этими частыми вставлялись дополнительные в зависимости от церковного праздника или иного события, к которому приурочивалось исполнение мессы.

Одной из разновидностей мессы является реквием - заупокойная месса. К перечисленным ранее частям добавляются следующие:

1. *Диес ире* (День гнева).

2. *Туба мирум* (Чудесная труба). “Зазвучит труба и мертвые воскреснут”.

3. *Лакримоза* (Слезная) и др.

Порядок частей мессы был строго узаконен. Церковь на протяжении многих сотен лет вырабатывала оптимальные драматургические приемы воздействия на слушателей в нужном ей эмоциональном плане. Основной объединяющей идеей мессы является настроение глубокой сосредоточенности, раскаяния, погруженности во внутренний мир, отрешенности от всего обыденного, чувственного, мелкого.

Текст каждой из частей был сведен до минимума, порой до двух-трех слов. Это объясняется тем, что латинский текст к тому времени уже не был понятен простому народу. Оторванный от бытовой разговорной речи, он не мог подчинить массовую аудиторию мистическому настроению молитвы. Это делала музыка. Текст же служил лишь вспомогательным средством, позволяющим направить восприятие музыки прихожанами в определенное русло.

Наивысшее претворение жанр католической мессы получил в творчестве Дж. Палестрины (1525-1594). Он их сочинил более ста. Палестрина более сорока лет безвыездно прожил в Риме, где служил капельмейстером в соборе св. Петра и носил официальное звание папского композитора. Стиль хорового письма Палестрины определяют как возвышенно-умиротворенный, лирико-поэтический, порой величаво-торжественный (Палестрину часто и справедливо сравнивают с Рафаэлем). Этими качествами характеризуется музыка наиболее известной мессы Палестрины “Месса папы Марчелло”. Его искусство музыканты справедливо считали образцовым, классическим. На произведениях Палестрины учились хоровому

письму многие выдающиеся композиторы последующих поколений.

Одни и те же композиторы эпохи Возрождения наряду с церковной музыкой сочиняли и много светской, предназначенной для исполнения при дворе, в образованной аристократической среде. Здесь они не были связаны строгими церковными правилами и прямо обращались к народной песне как к тематическому источнику собственных полифонических вокальных произведений.

Во Франции излюбленным светским жанром была *шансон* - многоголосная куплетная песня, сочиненная на рифмованный текст; в Италии - *мадригал* (от лат. матрекале - "песня на родном языке"); *качча* - бытовая музыкальная сценка, нередко сопровождавшаяся круговой хороводной пляской; *фроттола* - четырехголосная карнавальная песня, буквально "песнь толпы"; *английская баллада* - песня повествовательного, иногда эпического или драматического характера.

Отличительной особенностью всех этих жанров было то, что их текст сочинялся не на традиционной латыни, а на одном из европейских наречий: итальянском, тосканском, саксонском или прованском.

В светской вокальной музыке центральное место занял *мадригал*. Появившись в Италии еще в XIV веке, к XVI веку он как бы обрел второе рождение как в творчестве римских, так и венецианских композиторов. Сочинялись мадригалы также во Франции, Англии, Испании и других странах.

Основное содержание мадригалов составляла утонченная любовная лирика. Поэтический сюжет излагался, главным образом, в аллегорической форме, а неизменным фоном служили картины природы. Большое влияние на развитие мадригала оказала поэзия Ф. Петрарки, в частности его сонеты.

Композиторы музыкальными средствами стремились тонко передать все оттенки поэтического текста. Некоторые ключевые слова или фразы многократно повторялись на разные лады, что делало музыкальную форму мадригала достаточно свободной и далекой от поэтической строфичности текста.

В классическом мадригале пять голосов смешанного состава, а все повествование ведется от первого лица. Такая

условность жанра преодолевалась позднейшими переложениями многоголосных мадригалов для одного голоса с сопровождением. Это были первые образцы сольной лирики, послужившие в дальнейшем основой для возникновения оперных арий.

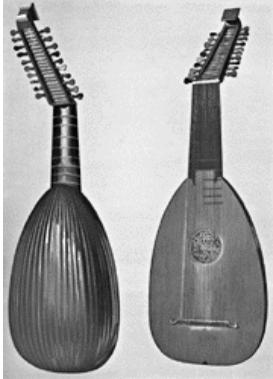
Музыкальный язык мадригалов основывался на народно-песенных интонациях. Мадригал был сугубо аристократическим жанром, так как для своего исполнения требовал высокой общей культуры и специальной вокальной выучки.

Художественного совершенства жанр мадригала достиг в творчестве Андреа Габриели, Дж. Палестрины, О. Лассо, Джезуальдо ди Веноза и Клаудио Монтеверди.

К концу XVI столетия в Италии появилась разновидность мадригала - **драматический мадригал**. Его текст имел развитый драматический сюжет. Действующие в нем лица получали прямую речь, т.е. персонифицировались. Эти фрагменты прямой музыкальной речи представляли собой как бы маленькие ариозо. Именно из такого драматического мадригала к концу века родилась опера.

Светская музыкальная культура Высокого Возрождения была преимущественно вокальной. Однако в это же время завершается длительный исторический процесс освобождения инструментальной музыки от слова и жеста. Появляются самостоятельные композиторские школы инструментальной музыки. Наиболее распространенными инструментами того времени были орган, вирджиналь, лютня, гитара.

Лютня - самый распространенный струнный щипковый инструмент во многих западно-европейских странах эпохи Возрождения. Лютня приобрела господствующее положение как в профессиональном, так и в любительском исполнительстве. Живописцы того времени со знанием дела изображают лютню в руках молодых женщин и мужчин, в небольшом ансамбле, в интимном кругу, в избранной среде, на непринужденной пирушке и даже в руках музицирующих ангелов. На лютне играли Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини, Караваджо. В музыкальном быту лютня занимала такое же место, какое сейчас занимает фортепиано.



По внешнему виду лютня несколько напоминает мандолину: овальный выпуклый корпус в виде разрезанной груши, короткая и широкая шейка с ладами, парные

струны, которые придают звучанию лютни особый нежно-звонкий тембр.



Первоначально лютню использовали главным образом для аккомпанемента мелодиям нового песенного стиля. Позже лютня использовалась как сольный или

ансамблевый инструмент. Для лютни сочинялись многочастные сюиты, в которых обработки песенных мелодий перемежались с танцами того времени: *фроттолой*, *гальярдой*, *вольтой*, *паваной*. Издавались и распространялись по всей Европе специальные сборники лютневых пьес. Для этого инструмента сочиняли Франческо да Милано, Винченцо Галилеи, англичанин Дауленд.

Лютневая музыка резко выделялась на фоне профессиональной полифонии того времени. Гомофонная, ритмически упругая, прозрачная по фактуре, легкая и свежая, она не утрачивает своей наивной прелести и в наши дни.

В католической церкви того времени царил *орган* - мощный, многокрасочный инструмент, позволяющий использовать самые различные виды композиторской и исполнительской техники. Во Флоренции и Венеции образовались целые органные школы. Более подробно об устройстве этого инструмента будет рассказано в следующей главе, посвященной музыкальной культуре немецкого барокко.



* * *

В Германии Возрождение прошло под знаком **Реформации**. Реформацией историки называют общественное движение в Европе против католической церкви, против ее богатств, против ее сложной иерархии и посредничества между Богом и людьми. Основатель движения Реформации Мартин Лютер (1483-1546) считал, что необходима и реформа церковной музыки. Надо было сделать церковное пение близким и понятным простым прихожанам, заменить иностранную латынь на немецкий язык, создав тем самым условия для участия всех верующих в богослужении.

В 1522 году Лютер перевел Четвероевангелие на немецкий язык, что позволило проводить службы на немецком языке.

В поисках простых и выразительных мелодий реформаторы обратились к народным духовным и светским песням. Они-то и стали основой нового *протестантского хорала*.

Вместе с григорианским хоралом постепенно из протестантской церкви ушла и сложная полифония. Ее место занял четырехголосный гармонический склад с мелодией в верхнем голосе.

Первый печатный сборник таких хоралов появился в 1524 году.

С утверждением лютеранства в качестве официальной религии протестантский хорал становится основой богослужения. На протяжении двух столетий именно протестантский хорал сделался и основой профессионального музыкального творчества немецких композиторов вплоть до И.С. Баха. Именно Бах вернул церковной музыке былую многомерность и углубленность. Он сделал церковную музыку произведением искусства.

Контрольные вопросы по теме “Музыкальная культура эпохи Возрождения”

1. Что означают слова “ренессанс”, “гуманизм”?
2. Что “возрождали” европейские музыканты?
3. Назовите два основных центра нового искусства.
4. Что в то время называли академией?
5. Что такое “шансон”, “мадригал”? Какова их основная тематика?
6. Из каких частей состоит католическая месса?
7. Что такое реквием?
8. Назовите наиболее распространенные музыкальные инструменты европейского возрождения.
9. Во что переродился драматический мадригал?
10. Сколько струн у лютни?

Глава 4

Музыкальная культура европейского барокко

В конце XVI века в Италии сложился цельный художественный стиль - **барокко**. Его название происходит от итальянского слова “барокко” - странный, причудливый, вычурный. Этот стиль господствовал в европейском искусстве до середины XVIII века.

Светлая гармония бытия и творчества, присущие эпохе Возрождения, к концу XVI века в обществе и в мире искусства сменяются тревожными ощущениями зависимости человеческой личности уже не от Бога, а от общества, от произвола светских и духовных властей. Такими зависимыми личностями ощущали себя прежде всего музыканты и художники. В их произведениях начинает преобладать изображение внутренних переживаний, психологической рефлексии. Явственно ощущается преувеличенность экспрессии, склонность к воплощению заостренных контрастов, тяготение к монументальным масштабам, многофигурным композициям, пышности и декоративности.

Стиль барокко окончательно выявил драматические основы нового искусства. Композиторы барокко считали, что цель художника - удивлять. Драматическая природа новой музыки проявилась в патетике музыкальной речи, ярких образных контрастах, в индивидуальности композиционных решений. Даже католическая месса все больше превращалась в захватывающее театральное зрелище.

Искусство постепенно начало осознавать и практически в творчестве осваивать диалектическую неоднозначность человеческого бытия. Сопрягая возвышенное с низменным, прекрасное с безобразным, трагическое с комическим великие мастера барокко, такие как Шекспир, Бах, Гендель, Вивальди, прокладывали путь реализму в театральном и музыкальном искусстве. Они, как горные вершины, выходили за рамки господствовавшего в их время стиля и работали на будущие поколения. Именно благодаря этой возвышенности их творчество не теряет своей актуальности и музыкальной притягательности для миллионов слушателей во всем мире.

Композиторы барочного стиля, стремясь достичь максимально возможной выразительности, пытались синтезировать различные виды искусств. Эта тенденция в полной мере проявилась в новом жанре, возникшем на рубеже XVI-XVII веков, - в **опере**, соединившей музыку, поэзию, драматургию, театральную живопись.

Теперешнее название опера получила лишь спустя полвека после своего рождения, а в то время она называлась “драма пер музика” или “драма на музыке”.

Идея драматического спектакля, в котором действующие лица не разговаривают, а поют, родилась во Флоренции, в аристократическом салоне графа Барди, занимавшего пост устроителя развлечений при дворе герцога Медичи. Этот салон посещали любители музыки, поэты, ученые и профессиональные музыканты.

Будущее музыкального искусства участники камераты видели в соединении музыки и драмы. Для этого им предстояло найти новый тип вокальных мелодий, который делал бы литературный текст понятным и прочувствованным. Флорентийская камерата пришла к идее профессионального сольного пения с аккомпанементом - **монодии**. Новый вокальный стиль стал называться *речитативным*. Он музыкально воспроизводил интонации и ритм итальянской разговорной речи.

Сюжеты первых музыкальных драм флорентийские авторы черпали из античной мифологии. Первая в истории музыкальной культуры “драма на музыке” сочинена поэтом и либреттистом Оттавие Ринуччини и композитором Якопо Пери. Называлась эта “опера” “Эвридика”. Поставлена она была в 1598 году, однако текст ее не сохранился.

Для своей второй работы авторы использовали миф об Орфее, легендарном фракийском певце, умевшем умирять своим пением даже силы природы. Называлась эта опера “Эвридика”. В древнегреческой мифологии Эвридика - жена певца и музыканта Орфея - умерла от укуса змеи. Орфей, желая вернуть Эвридику, отправился в царство мертвых, где пением покориł его властителей - Аида и Персефону - и добился возвращения любимой. Но на обратном пути он не смог

выполнить поставленного богами условия - оглянулся на Эвридику, и та исчезла вновь.

Постановка оперы в 1600 году была приурочена к празднествам по случаю бракосочетания Марии Медичи и французского короля Генриха IV. Печальный конец оперы был неуместен в придворном празднестве в честь царственных супругов, и либреттист Ринуччини сделал развязку счастливой, даровав жизнь обоим героям.

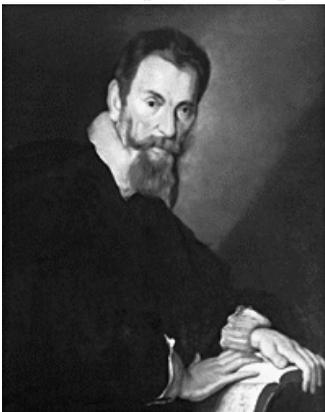
Действия, как такового, на сцене происходило. Обо всех событиях сюжета зрители узнавали со слов вестницы. Такими же диалогическими драмами были и древнегреческие трагедии - прообразы нового жанра. Речитативную мелодекламацию актеров сопровождал пятиголосный мадригальный хор и инструментальный ансамбль, состоящий из чембало, лютней, гитар и флейт.

Спектакль открывался прологом и заканчивался эпилогом, в котором воспевались добродетель и волшебная сила искусства.

1600 год в истории музыки принято считать годом рождения оперы. Опера стала быстро развиваться прежде всего как придворная забава, как обязательный символ знатности и могущества правящего аристократического рода. В крупнейших городах Италии: Риме, Флоренции, Венеции, Неаполе - сложились свои оперные школы.

* * *

Первые флорентийские оперы были в значительной степени экспериментаторскими, идущими, скорее, от головы, чем от сердца. Подлинную жизнь в оперу вдохнул венецианский композитор Клаудио Монтеверди (1567-1643). Он одним из первых перенес акцент спектакля с внешнего действия на внутреннее. В операх "Орфей" и "Ариадна" Монтеверди удалось чисто музыкальными средствами



передать глубокие чувства героев, создать напряженность драматургического действия.

Важную роль отводил композитор оркестру. Его состав достигал 40 человек. Оркестровая музыка не только сопровождала действие, но и сама рассказывала о событиях, происходящих на сцене, о переживаниях действующих лиц.

“Орфей” - первая из опер, которая открывалась *увертюрой* - инструментальным вступлением к спектаклю. В этой опере впервые появились и *арии*, и *ансамбли*. Первым оперным ансамблем был дуэт Орфея и Аполлона в финале оперы.

Усилиями Клаудио Монтеверди в Венеции в 1637 году открылся первый публичный оперный театр. С этого времени опера перестает быть аристократической забавой. Она становится искусством, доступным самой широкой публике. Спектакли стали регулярными, что, в свою очередь, существенно повлияло на репертуарную политику театров. Появились оперы на исторические сюжеты, в которых героическое начало переплеталось с комическим и даже фарсовым. Публике нужны были зрелища.

Постепенно вошел в практику обычай давать в антрактах серьезной оперы небольшие комические сценки с переодеваниями, одурачиванием слугами глупого богатого хозяина. Действие в таком мини-спектакле должно быть стремительным, а музыка - изящной и легкой. Со временем комические оперные вставки приобрели самостоятельность и образовали комическую разновидность опер - оперу-буффа. Большое влияние на *оперы-буффа* оказал итальянский драматург Карло Гальдони. Ярчайшим образцом этого типа оперы является опера Дж. Россини “Сивильский цирюльник”.

Постепенно итальянские композиторы все дальше уходили от речитативного стиля оперного пения. В Неаполе создается новый оперный стиль, в котором главная роль отводилась прекрасному мелодичному пению. Этот вокальный стиль назывался *бельканто* (прекрасное пение). Именно он распространился позже по всей Европе в качестве образцового.

Стиль бельканто отличался необычайной красотой звучания, техническим совершенством. Исполнитель должен был уметь воспроизводить множество оттенков тембра голоса, а

также исполнять многочисленные мелодические украшения - колоратуры. В медленных мелодиях не должно быть слышно дыхания певца.

Будущих оперных примадонн начинали готовить к карьере с детства. Обучение происходило в *консерваториях* (тогда так называли приюты при монастырях для бедных, но одаренных детей). Музыкальным воспитанием руководили крупнейшие композиторы того времени. Именно в итальянских консерваториях получила распространение порочная практика кастрирования мальчиков-певцов, чтобы и в зрелом возрасте у них сохранялся сопрановый легкий голос. Таким способом насильно исключался мутационный период в развитии певца, когда процесс технического совершенствования прерывался, а в случае существенной смены тембра все предварительное обучение оказывалось напрасным.

Привилегированное положение певцов-солистов в итальянской опере привело к тому, что именно они стали определять и репертуарную политику. Именно примадонны превратили оперу менее чем за 50 лет в виртуозный бессодержательный “концерт в костюмах”. Наметился явный кризис оперного жанра.

К середине XVII века опера практически полностью отошла от высоких принципов античной эстетики и перешла в разряд прибыльных коммерческих предприятий. Оптимальным для импресарио и композиторов стал тип спектакля, который называли *опера-сериа*. Спектакль сочинялся, как правило, на мифологический сюжет с тремя или четырьмя действующими лицами. Их характеры раскрывались в большом количестве разнообразных арий. Речитативу отводилась роль связки между ариями. Количество хоров и ансамблей было минимальным. Такой спектакль можно было поставить с небольшими материальными затратами. Платить приходилось певцам - виртуозам и композитору. Оркестры и хор набирались за минимальную плату.

В большинстве европейских столиц итальянская опера пользовалась привилегированным положением. Многие национальные композиторы вынуждены были угождать вкусам правящей аристократии и сочинять оперы на итальянский текст

по образцу неаполитанской оперы-серия. Итальянские оперы позже писали Г.Ф. Гендель, К.В. Глюк, В.А. Моцарт в ранний период своего творчества. Не прошли мимо итальянской оперы и русские композиторы М.С. Березовский и Дм.С. Бортнянский.

* * *

В XVII веке небывалого расцвета достигло итальянское скрипичное искусство. К тому времени в Италии сложились традиции производства скрипок, пришедших на смену их предшественницам - виолам. Потомственные мастера Амати, Гварнери, Страдивари из города Кремона разработали современную конструкцию скрипок, способы их изготовления, которые хранились в глубокой тайне и передавались из поколения в поколение, от отца к сыну. Никому из последующих мастеров не удалось превзойти или хотя бы достичь уровня этих мастеров.

Скрипка получила распространение как сольный и ансамблевый инструмент. Стали образовываться струнные смычковые оркестры. Наряду со скрипкой в их состав входили альт, виолончель, контрабас и клавесин. Основу репертуара таких коллективов составляли “Большие концерты” - *концерто гротто*. Это были трехчасные виртуозные оркестровые сочинения, в которых солирующий инструмент как бы соревновался со всем оркестром. Основоположником этого жанра инструментальной музыки считают римского скрипача и композитора Арканджело Корелли. К этому жанру сочинений относятся знаменитые концерты Антонио Вивальди “Времена года”.

* * *



Родился **Антонио Вивальди** в 1680 году в Венеции, в семье булочника, большого почитателя музыкального искусства. Получив блестящее музыкальное

образование, Вивальди всецело отдает себя композиторской и дирижерской деятельности, много гастролирует со своим оркестром по всей Европе.

В 1703 году он принимает сан священника. Карло Гальдони, его современник, в мемуарах запечатлел облик этого “рыжего попа”, в котором кроме сана и сутаны не было ничего от священника. Вивальди обладал чрезвычайно деятельной натурой, общительным характером и практической сметкой. Он был композитором, скрипачом, дирижером, импресарио, сам подбирал состав оперной труппы и балета, выдавал жалование артистам и составлял финансовые отчеты.

Более 35 лет Вивальди преподавал скрипку в сиротском приюте для девушек. Практически он стал руководителем этого музыкального учебного заведения. Вивальди организовывал еженедельные концерты, которые прославили его на всю Европу. Именно для своего женского скрипичного оркестра он написал знаменитые “Времена года” - цикл из четырех концертов для солирующей скрипки и струнного концерта.

При жизни Вивальди был знаменит своим орлиным носом и огненно-рыжими волосам, из-за которых получил прозвище “рыжий поп”.

Сугубо светский образ жизни привел Вивальди к серьезному конфликту с церковными властями. Композитор был вынужден покинуть родину и переселиться в Вену, где он и скончался в 1741 году в бедности.

Любимым музыкальным жанром Вивальди был концерт. Количество произведений, написанных Вивальди, огромно, но в историю мировой культуры он вошел прежде всего как автор инструментальных концертов.

Концерты Вивальди состоят из трех частей. Первая и последняя исполняются в быстром темпе, средняя - лирическая - в медленном.

Сочиняя концерты, Вивальди стремился к ярким и необычным звучаниям. Эта музыка вызывала у слушателей наглядные ассоциации с различными жизненными явлениями. Вивальди первым из композиторов стал сочинять симфоническую музыку по определенному сюжету-программе. Его концерты имеют названия, например “Ночь”, “У гробницы

святой”, “Буря на море”, “Времена года”. Сюжет Вивальди раскрывал в обобщенном плане, без детальной иллюстративности. Таково соотношение музыки и программы в его знаменитых четырех концертах для струнного оркестра с солирующей скрипкой под общим названием “Времена года”. Сочинены они в 1725 году.

Первый концерт - Ми мажор. “Весна”.

I часть - Аллегро (“Пришла весна”),

II часть - Ларго (“Спящий пастух. Шепот волн. Лай собаки”),

III часть - Аллегро (“Пасторальный танец”).

Второй концерт - Соль минор. “Лето”.

I часть - Аллегро (“Томительная жара”),

II часть - Адажио (“Летняя отрада”),

III часть - Престо (“Летняя гроза”).

Третий концерт - Фа мажор. “Осень”.

I часть - Аллегро (“Танец и песня крестьянина”),

II часть - Адажио (“Спящие пьяные”),

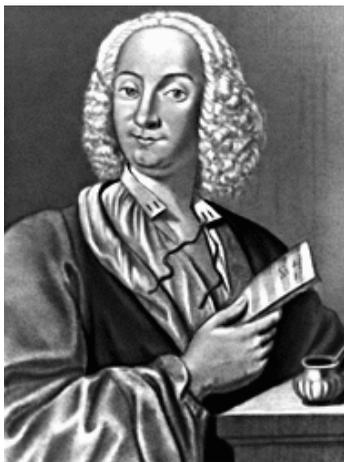
III часть - Аллегро (“Охота”).

Четвертый концерт - Фа минор. “Зима”.

I часть - Аллегро (“Сильный ветер - от холода бегут и топают ногами”),

II часть - Ларго (“Дождь”),

III часть - Аллегро (“На льду”).



При жизни Вивальди концерты были широко известны и служили эталоном совершенства для многих композиторов-современников. Сочинения Вивальди высоко ценил И.С. Бах, делавший переложения его скрипичных концертов для органа.

За всю жизнь Вивальди написал музыки больше, чем кто бы то ни было. Ему принадлежат 50 опер, более 40 пьес для хора и оркестра, 100

оркестровых сочинений, 70 сонат, около 500 концертов для различных солирующих инструментов с оркестром.

* * *

Виднейшим представителем французского музыкального барокко XVII века был композитор **Жан Батист Люлли** (1632-1687). Люлли - итальянец и выходец из простой семьи. Выдающиеся музыкальные способности, редкая сила воли и проницательный ум позволили ему добиться исключительного положения при дворе Людовика XIV. Люлли становится “королевским секретарем” и придворным композитором, организует оркестр “16 скрипок короля”, сочиняет музыку к спектаклям Мольера, становится директором “Королевской академии музыки”.

Люлли - основоположник французской разновидности оперы-серия - **лирической трагедии**. Его оперы представляли собой крупные пятиактные спектакли, отличавшиеся особой роскошью постановки. Половину спектакля составляли самостоятельные балетные сцены. Оперы сочинялись на мифологические сюжеты, в которых бушевали страсти, происходили героические события, прославлялись добродетели героев.

Классический французский **балет** вышел из лирических трагедий Люлли, где он на первых порах был лишь вспомогательным элементом оперного спектакля. Постепенно балет проникался драматическим духом, осознал и типизировал свои условные формы фигурного танца.

Если раннюю итальянскую оперу называли “драма через музыку”, то балет можно было бы по аналогии назвать “драма через движение”. Балет был любимым видом искусства “короля-солнца” Людовика XIV. Король нередко сам принимал участие в придворных балетных постановках.

В Париже создается Королевская академия танцев во главе с балетмейстером Бошаном. Он установил пять классических позиций ног для танцовщиков. Это делало сопоставимым исполнение различных “па” в различных комбинациях, придавало грациозность и выразительность танцу.

Традиционная терминология классического танца сложилась в трудах Академии. До сих пор педагоги-репетиторы всего мира произносят эти французские термины так же легко, как музыканты всего мира итальянские.

В 1708 году появился первый самостоятельный балетный спектакль. С этого времени балет утвердился как самостоятельный особый вид искусства. Окончательное отпочковывание балета от оперы происходит в XVIII веке в творчестве Ж. Новера (1727-1810) и других крупных мастеров хореографии. Балет окончательно выходит за рамки придворного быта на общедоступные театральные подмостки. Для балета сочинялась специальная музыка, учитывающая природу пантомимы и танца, делались попытки средствами хореографии передать поэтическое содержание.

Развитие национальной французской оперы позднее продолжил младший современник Люлли - Жан Филипп Рамо (1683-1764).

* * *

Достижения инструментальной музыки во Франции того времени связаны с клавесином. *Клавесин* - клавишный инструмент, звук на котором извлекался при помощи щипка струны перышком. Звук на клавесине нельзя было продлить - он тут же затухал. Благодаря этому свойству инструмента, игра на нем отличалась легкостью, изяществом, отчетливым "серебристым" тоном. По сравнению с современными фортепиано клавесины выглядели значительно миниатюрнее. Расстояния между клавишами были уже, так как инструмент был рассчитан на изящные женские пальчики.



Клавесин был сугубо аристократическим инструментом, предназначенным для домашнего музицирования, для развлечения и забавы. Для этого инструмента композиторы сочиняли пьесы-миниатюры с большим количеством мелких звуковых украшений - *мелизмов* - форшлагов, мордентов, трелей. Поскольку звук у клавесина быстро гаснет, мелизмы необходимы были для создания непрерывно звучащей мелодии или фразы.

Крупнейшим представителем французской клавесинной школы был Франсуа Куперен (1668-1733). Большинство клавесинных миниатюр Куперена имеют программные названия. Здесь и галерея женских портретов: “Грациозная”, “Нежная”, “Наивная”, “Скорбная”, “Стыдливая”, и музыкальные зарисовки природы и сельского труда: “Тростники”, “Жнецы”, “Вязальщицы”, “Лилии распускаются”.

Куперен умел находить тонкую связь между жизненным прообразом и его музыкальным воплощением. Найдя музыкальный аналог какой-либо важной детали жизненного прообраза, Куперен на его основе сочинял выразительную тему и прославлял ее многократное повторение дополнительными музыкальными темами. По этому принципу Куперен сочинил около половины своих миниатюр. Их форма получила название *рондо* (круг), основная тема - *рефрен*, а дополнительные темы - *эпизоды*. Эту форму изобрели не французские композиторы-клавесинисты. Она была широко распространена во французских народных круговых песнях, где солисты-запевалы исполняли разнообразные по музыке куплеты, а хор повторял неизменный припев - рефрен. Клавесинисты лишь заимствовали этот принцип, освободив его от словесного текста.

Форма рондо в дальнейшем получит самое широкое распространение в музыке различных стилей, в хореографии, живописи, драматургии при построении больших ансамблевых и хоровых сцен.

Часто композиторы объединяли свои клавесинные пьесы в циклы, называемые *сюитами* (подробнее о строении сюит смотрите в разделе, посвященном творчеству И.С. Баха).

Строгостью и симметричностью своих музыкальных композиций Куперен связан с классицизмом, а особое

изящество, тончайшая отделка звуковых украшений, изысканная звукоизобразительность во многом сближают его со стилем рококо.

* * *

Стиль **рококо** - это барокко, утратившее былую энергию, глубину, выразительность и масштабность стиля. Рококо часто называют “галантным” стилем. В европейском искусстве того времени постепенно устанавливается новый тип человеческой красоты. Если Возрождение ценило цветущее тело и полноценную силу, то для рококо более привлекательны хрупкое тело, узкая кисть, бледное лицо и томный взгляд. Чувственность становится главным критерием красоты. Стиль этот получил распространение при дворе и в аристократических гостиных французских вельмож. Картины, скульптуры, статуэтки, мебельные гарнитуры, одежда, прически, наконец, особый куртуазно-галантный стиль поведения в обществе - вот те виды человеческой деятельности, в которых стиль рококо проявился наиболее полно и исчерпывающе. Эстетизируется весь быт. Характерная черта рококо - использование различных национальных стилей в архитектуре: греческого, турецкого, китайского, арабского.

Появляется *менуэт* - куртуазный танец XVIII века. В музыке галантный стиль ярче всего проявляется в пьесах для клавесина.

* * *

В Англии XVII век - время общественно-политических перемен, повлиявших на состояние музыкального искусства. Буржуазная революция и гражданские войны, пуритане и реставрация монархии - вот основные английские события XVII века.

В XVII веке при королевском дворе и домах аристократов устраивались театрализованные представления, получившие название “*маски*”. Это был карнавал с музыкой, драматическими диалогами и танцами в костюмах. Сюжета в таком представлении не было.

Эта придворная забава отражена в трагедии В. Шекспира “Ромео и Джульетта”. Там на балу сеньор Капулетти приглашает родственника сесть, замечая при этом: “Для нас с тобой минуло время плясок. Как много уж прошло с тех пор, что ты и я участвовали в масках”.

Как театральный жанр маска утвердилась еще в самом начале XVII века при дворе Елизаветы I. Это был один из самых ранних образцов балетного спектакля. Все танцевальные “па” в таком спектакле были тщательно спланированы и разучены, персонажи костюмированы соответствующим образом, а поэты в стихах (вместо современной программки балета) объясняли действие. У маски появились авторы - композитор и постановщик танцев. Приход к власти пуритан после революции 1642 года положил конец маске как придворному театральному жанру.



Крупнейшим представителем английского барокко был Генри Пёрселл (1659-1695). За короткую жизнь Пёрселл сочинил много вокальных, инструментальных и театральных произведений. В историю мировой музыкальной культуры Пёрселл вошел, прежде всего, как автор первой национальной английской оперы “Дидона и Эней”. Она была заказана композитору для выпускного экзамена в одном из пансионов для благородных девиц. Проходное, казалось бы, сочинение стало залогом бессмертия автора.

Краткое содержание оперы.

После захвата Трои герой древнегреческого эпоса Эней плывет в Италию, но шторм выбрасывает его корабль на берег Карфагена, где правит вдовствующая царица Дидона. Между ними вспыхивает любовь, но Колдунья и Ведьмы стремятся разлучить влюбленных. Они посылают своего слугу-приведение, который под видом посланца от Зевса сообщает герою “волю богов” - немедленно покинуть Карфаген. Эней и Дидона в отчаянии, но

вынуждены подчиниться высшим силам. Несмотря на мрачные предчувствия, Эней отплывает на корабле навстречу гибели, уготованной ему Вельмой, а Дидона, будучи не в силах перенести разлуку, убивает себя его мечом.

Одно из самых сильных мест этой оперы - предсмертная ария-плач героини, её прощание с жизнью (“Мне в землю лечь”), до сих пор считается одной из лучших оперных арий во всем мировом репертуаре.

Значение Пёрселла в английской музыке можно сравнить со значением Глинки в истории русской музыки.

* * *

Вершиной немецкого музыкального барокко справедливо считают творчество двух композиторов: **Иоганна Себастьяна Баха** (1685-1750) и **Георга Фридриха Генделя** (1685-1755).

Оба композитора родились в 1685 году, оба при жизни прославились как виртуозы-исполнители на клавишных инструментах, оба перед смертью ослепли, обоих лечил один и тот же врач. На этом сходства биографий двух великих музыкантов заканчиваются. Бах и Гендель никогда не встречались, хотя знали о творчестве друг друга и при этом отзывались друг о друге весьма скептически.

Бах никогда не покидал пределов Германии, а Гендель почти 50 лет прожил в Англии и принял английское подданство.

Бах был потомственным музыкантом, Гендель родился в семье цирюльника-хирурга.

Большая часть творческой деятельности Баха была связана с протестантской церковью, Гендель служил при королевском дворе.



Гендель был крупнейшим оперным композитором своего времени. Он сочинял оперы-серии в итальянском стиле, Бах опер никогда не сочинял.

Всего Гендель написал более сорока опер, однако вошел он в историю мировой

музыкальной культуры не как автор итальянских опер. Английская аристократия решительно не принимала музыку Генделя.

В 1728 году в Лондоне была поставлена “Опера нищих” (текст Дж. Гея, музыка Дж. Пепуша) - злая сатира на итальянскую оперу. Удар был направлен против Генделя. Постановка “Оперы нищих” имела шумный успех и привела театр Генделя к финансовому краху. Композитора разбил паралич. После выздоровления Генделю пришлось уехать в Италию для набора новой труппы. Еще дважды пережив крах, Гендель вынужден был признать тщетность своих попыток привить оперу-серию на английской почве. Жизнь убедила Генделя, что его подлинное призвание - оратория.

Оратория - крупное многочастное музыкальное произведение для хора, солистов и оркестра, написанное на драматический повествовательный сюжет и предназначенное для концертного исполнения.

Оратория возникла одновременно с оперой и кантатой на рубеже XVI-XVII веков. Имея много общих черт с оперой (сольные арии, ансамбли, речитативы, хоры, сюжетную основу), оратория отличается от нее отсутствием сценического действия. Оратория рассказывает о событиях, а опера их показывает.

Первоначально оратории писались на библейские или евангельские сюжеты и предназначались для исполнения непосредственно в храме. Создавались специально “рождественские”, “пасхальные”, “страстные” оратории. Страстные оратории назывались пассионами или страстями. Эта разновидность оратории достигла высшего развития в творчестве И.С. Баха.

Кантату отличают от оратории более скромные размеры и отсутствие драматического сюжета. Кантата - это как бы хоровой многочастный концерт с ариями и ансамблями. Чаще кантаты сочинялись на духовные сюжеты, чем на светские.

Гендель переключился на жанр оратории в начале сороковых годов XVII века. Всего Гендель создал 32 оратории. Наиболее известные - “Израиль в Египте”, “Мессия”, “Самсон”, “Иуда Маккавей”. В отобранных композитором сюжетах много общего. В центре повествования находится

герой, на долю которого выпадают тяжкие испытания; пройдя через них, он переживает второе рождение. В основе оратории “Самсон” лежит ветхозаветная история о древнееврейском герое Самсоне, который защищал свой народ от порабощения филистимлянами. Самсона никто не мог победить, так как он был назареем и никогда не подстригал волос. Возлюбленная героя, филистимлянка Далила, выведала тайну Самсона: если обрезать его длинные волосы, сила исчезнет. Когда герой спал, филистимляне так и сделали, затем ослепили его и заточили в темницу. Решив еще больше унижить поверженного врага, они приводят ослепленного и закованного в цепи Самсона в свой храм на праздник, где Самсон должен стать свидетелем их торжества. Но случилось чудо: герой вознес молитву к Богу, и к нему вернулась его былая мощь. Он разрывает свои цепи, обвивает ими основания колонн, поддерживающих свод, и обрушивает храм. Под его обломками гибнет множество филистимлян, но под ними погибает и Самсон.

Заканчивается оратория грандиозным траурным маршем в мажоре, который одновременно становится и гимном в честь героя. Такая трактовка похоронного марша позже станет типичной для творчества немецкого композитора Бетховена.

В своих ораториях Гендель искал и находил способы сильного эмоционального воздействия на большие массы слушателей. Этим он предвосхитил музыку Бетховена. Музыка его ораторий можно сравнить с крупным скульптурным ансамблем, где все масштабно, рельефно-осяземо, где детали отступают на второй план перед крупным штрихом.

На первый план в генделевских ораториях выдвигаются народные массы, показанные через монументальные, величественные хоры. Хор подчеркивает огромную значимость излагаемого события для всего человечества, а арии - силу чувств героев.

Оратории Генделя имели очень большой общественный резонанс. Английской публике импонировала демократическая простота этой музыки, соединенная с эпическим величием и ярким драматизмом.

Среди инструментальных произведений Генделя наибольшей популярностью пользуются Пассакалия соль минор

- последняя часть из сюиты № 7, существующая в огромном количестве самых разнообразных переложений, и две оркестровые сюиты: “Музыка на воде” (1717), предназначенная сопровождать королевское катание на лодках по Темзе, и “Музыка фейерверка” (1749), также предназначенная для исполнения на открытом пространстве. Такую оркестровую музыку называют “*пленэрной*”. Термин этот французского происхождения, связан с живописью. Пленэрная живопись создается не в мастерской, по памяти, а под открытым небом, в непосредственном созерцании предмета изображения. По аналогии с этим и музыку, исполняемую на открытом пространстве, называют пленэрной. “Музыка на воде” Генделя впервые была исполнена в 1717 году на Темзе во время чествования короля. Современники рассказывали: “За монаршим кораблем следовали лодки с пятьюдесятью музыкантами, игравшими на самых разнообразных инструментах: на трубах, гобоях, флейтах, фаготах, скрипках, контрабасах. Король был весьма доволен музыкой, написанной Генделем специально для этого случая, и пожелал, чтобы представление, длившееся один час, было повторено трижды: двоекратно вечером и один раз ночью”.

Вторая сюита написана Генделем по случаю грандиозного фейерверка, который состоялся в Лондоне в честь заключения Ахенского мира. “Музыка фейерверка”, написанная Генделем для этого случая, первоначально предназначалась для 24 гобоев, чтобы она могла перекрыть шум пиротехники. Гобой был любимым инструментом Г.Ф. Генделя.

Наиболее известным образцом такой музыки в позднейшее время стала “Маленькая ночная серенада” В.А. Моцарта.

Музыка двух пленэрных оркестровых сюит является ярчайшим образцом “королевского” стиля в музыке и может быть использована для озвучивания событий, связанных с жизнью “их королевских величеств”.

Хотя творчество Генделя и не нашло своего продолжения в Англии, смерть его (1755) была воспринята как потеря национального композитора; он был похоронен в Вестминстерском аббатстве рядом с В. Шекспиром.

Продолжателем творческих поисков и достижений Генделя стали композиторы западно-европейского музыкального классицизма эпохи Просвещения.

Большинство музыкантов причисляют И.С. Баха к величайшим из Великих композиторов, когда-либо живших на Земле.

Контрольные вопросы по теме “Музыкальная культура западноевропейского барокко”

1. Назовите основную черту барочного стиля.
2. Расскажите историю первого оперного спектакля.
3. Где открылся первый общедоступный оперный театр?
4. Перескажите кратко миф об Орфее и Эвридике.
5. Что такое бельканто?
6. Назовите основные черты итальянской оперы-серия.
7. Какие мастера создали современные струнные смычковые инструменты?
8. Расскажите о жизни А. Вивальди.
9. Сколько частей в скрипичных концертах Вивальди?
10. Кто является виднейшим представителем французского барокко?
11. С каким драматургом сотрудничал Люлли?
12. Кто установил классические позиции ног балетных танцовщиков?
13. Чем отличается клавесин от фортепиано?
14. Назовите виднейшего представителя французской клавесинной школы.
15. Что такое мелизмы?
16. Как организована форма рондо?
17. Охарактеризуйте стиль рококо.
18. Кто был представителем английского барокко?
19. Кто в истории музыки был первым музыкальным живописцем?
20. Что такое “маски”?
21. Как называлась первая национальная английская опера? Кратко перескажите сюжет.
22. Назовите виднейших представителей немецкого барокко.
23. Что общего в жизни и творчестве Баха и Генделя?
24. Что называется ораторией? В чем ее отличие от кантаты?
25. Как звали неверную жену Самсона?
26. Как называются оркестровые сюиты Генделя?
27. Где похоронен Гендель?
28. Какой инструмент вытеснил лютню из практики бытового музицирования?

Иоганн Себастьян Бах (1685-1750)

Все Бахи, жившие в разных городах Германии, были музыкантами. Отец великого Иоганна Себастьяна жил в городе Эрфурте и занимал должность городского музыканта.



Все Бахи были убежденными протестантами. Глубокая и искренняя религиозность составляла нравственную основу членов семьи.

К профессии музыканта Иоганна Себастьяна готовили с ранних лет. Начальное музыкальное образование будущий композитор получил у своего отца Амвросия Баха, а когда осиротел в 9 лет, то музыкальным воспитанием его занялся старший брат, Иоганн Христофор. Он обучил младшего брата игре на скрипке, клавесине, органе и пению в церковном хоре. Однако маленький Бах занимался еще и “самообразованием”, переписывая по ночам рукописи понравившихся ему композиций.

После трехлетнего обучения в бесплатной монастырской школе в городе Люнебурге (1700-1703) восемнадцатилетний Бах вполне определился с будущей профессией. Осталось лишь получить хорошо оплачиваемую должность.

Вплоть до конца XVIII века в Германии для музыканта-композитора было лишь два места, где он мог проявить себя: двор и церковь. Общедоступные концертные выступления и театральные представления тогда лишь входили в повседневный быт городов. Поэтому протестантская церковь в Германии того времени была центром музыкального искусства, а церковный органист - важнейшим его представителем.

Иоганн Себастьян вошел в историю мировой музыкальной культуры преимущественно как автор церковной музыки. Из 50

лет творческой деятельности Бах только 5 лет прослужил при дворе.

Для Баха начались “годы странствий”. За 5 лет он успел побывать на службе в Веймаре, Арнштадте, Мюльгаузене и вновь в Веймаре. Уже в самом начале своей карьеры Бах проявил себя как яркий органист-композитор, сторонник художественной музыки в церкви. Творческое отношение Баха к своим обязанностям нигде не находило понимания: церковному начальству требовалось лишь привычное, рутинное исполнение органистом своих обязанностей. И главное - никаких фантазий и самовольных отлучек из города.

Бах везде находил и извлекал лучшее и необходимое для своего музыкального образования. Стремление к совершенствованию исполнительского мастерства было у Баха столь велико, что осенью 1705 года он оказался способен пройти пешком более 350 километров, чтобы послушать игру на органе выдающегося композитора Дитриха Букстехуде. Результатом “стажировки” у мастера стало органное произведение Баха, которое знают практически все. Это Токката и fuga ре минор - ярчайший образец музыкального барокко.

Это знаменитое паломничество Бах совершил еще работая органистом в городе Арнштадте. Служба была несложной: требовалось умение прелюдировать на органе, разучивать с хором церковные произведения и аккомпанировать ему во время богослужения. В отправление своих служебных обязанностей молодой Бах вносил незаурядное рвение и фантазию, что и послужило источником столкновений с церковным начальством. Просроченная по времени поездка к органисту Букстехуде была “последней каплей, переполнившей чашу терпения”. Пришло время расстаться. Бах переезжает сначала в город Мюльгаузен, а после в Веймар. Незадолго до этого двадцатидвухлетний Бах женится на своей двоюродной сестре Марии Барбаре Бах.

В Веймаре Бах пробыл около 10 лет. Дружеские отношения с герцогом веймарским создали благоприятные условия для расцвета гениального музыканта. Здесь ему впервые представилась возможность испытать себя и в качестве органиста, и в качестве скрипача и клавириста оркестровой капеллы, а позже - в должности помощника капельмейстера.

По роду деятельности Баху приходилось сочинять много и быстро в самых различных формах и жанрах, применяясь к различным исполнительским средствам и возможностям. В веймарский период Бах как органщик композитор достигает творческих вершин.

Орган - духовой клавишный инструмент - отличался огромными размерами и богатством тембровых и динамических оттенков. Предшественником органа считается древнегреческий инструмент “флейта Пана” - набор тростниковых трубочек разной длины, скрепленных между собой. Каждая дудочка издавала лишь один звук, но все вместе они способны были воспроизвести любую мелодию.

С XI века органы устанавливались в соборах крупнейших европейских городов. Конструкция органа постоянно совершенствовалась. Медные трубы заменили оловянными и изобрели *педаль* - басовую клавиатуру для ног, позволявшую органисту извлекать звуки самого низкого регистра. Для игры руками у органа имелись до пяти терассообразно расположенных клавиатур. Назывались они *мануалами*. Органист мог попеременно играть на каждом из них. Диапазон каждого мануала доходил до пяти октав. Кроме того, в органе были установлены регистровые переключатели, благодаря которым изменялся тембр инструмента. Орган мог имитировать флейту, гобой, кларнет, скрипку, трубу, тромбон. Иногда звучание органа напоминало хор. Каждая клавиша мануала соединена с несколькими десятками, а иногда и сотнями труб, издающих звуки одной высоты, но разной тембровой окраски. За эти уникальные выразительные возможности орган справедливо называют “королем инструментов”.

Большое внимание уделялось внешнему виду инструмента. До наших дней в органах сохраняется пышный резной декоративный фасад.

В католической и протестантской церкви орган сопровождает богослужения. Игра на этом инструменте требует большого мастерства и физической силы. Бах становится знаменит как знаток органов. Его часто приглашают в разные города в качестве эксперта вновь построенных или капитально

перестроенных органов. Бах любил эти поездки и говорил, что отправляется “продувать легкие” органу.

* * *

Будучи органистом-виртуозом, Бах создал для этого инструмента огромное количество разнообразных сочинений, превосходящих все, что когда-либо было написано для этого инструмента. Среди них более 130 хоральных прелюдий, фантазии, токкаты, фуги, сонаты, мессы, органные переложения произведений других композиторов.

Свои органные *хоральные прелюдии* Бах создавал на основе протестантских хоралов. Протестантская церковь, выступая против католицизма, изменила и музыкальную сторону богослужения. Если в основе католического богослужебного культа лежал одноголосный григорианский хорал и латинский текст, то в основе протестантского богослужения был положен новый, протестантский хорал и немецкий язык. Лютер и его сподвижник Томас Мюнцер сделали богослужение понятным самому простому народу. В качестве мелодий протестантских хоралов использовались широко распространенные в быту народные песни. Во времена Реформации они воодушевляли и объединяли народные массы на борьбу с засильем католической идеологии. Народные мелодии постепенно превращались в протестантские хоралы. В отличие от католических гимнов, протестантские хоралы исполнялись всей общиной на родном немецком языке.

Вскоре из одноголосного хорал превратился в четырехголосный. Основная мелодия помещалась в верхний голос, а остальные были гармонически дополняющими голосами. Своими обработками Бах превращал эти мелодии в художественные произведения.

Хоральные органные прелюдии написаны композитором в камерном плане. В них преобладают лирические образы. Музыка хоральных прелюдий можно в самом общем плане охарактеризовать как углубленную, возвышенно-созерцательную, иногда скорбную.

Для органных полифонических циклов Баха характерны мощь звучания, ораторский пафос, блестящая виртуозность, яркие динамические и тембровые контрасты. Среди них знаменитая Токката fuga ре минор. Токката в этом цикле - вступление. Она подобна грандиозной импровизации, основанной на чередовании контрастных по характеру музыкальных построениях. Каждое построение токкаты отделено от другого яркими каденциями. Характер звучания токкаты можно определить как мощный, удивительно торжественный, хотя и с элементами тревоги и драматизма.

Постепенно слухи о замечательных баховских композициях стали распространяться по всей Германии. Особенно громкая слава шла о Бахе как о непревзойденном мастере органной игры и необыкновенном импровизаторе, талант которого не допускал никакого соперничества. По свидетельству современников, Бах мог на одну тему импровизировать в течение двух часов, развивая ее в самых различных и сложных формах полифонической музыки.

* * *

В 1717 году Бах принимает предложение герцога Кетенского и поступает к нему на службу в качестве капельмейстера. Герцог был весьма просвещенным человеком своего времени и любителем музыки. Отношения герцога с Бахом складывались как нельзя лучше. Капельмейстер много путешествовал с герцогом по всей Германии и плодотворно работал как композитор. В Кетене Бах сочинял много светской музыки. Это и 6 больших концертов для оркестра, получивших название Бранденбургских, и 4 оркестровые сюиты, лучшей из которых справедливо считается сюита Ре мажор.

Сюитой называют музыкальное произведение, построенное по принципу чередования контрастных и относительно самостоятельных частей. Части сюит различаются по характеру, ритму, темпу. В единое целое их объединяет общий художественный замысел, музыкальный стиль автора и общая тональность.

Первые сюиты появились еще в эпоху Возрождения и состояли из двух танцев: медленного - в четном размере и быстрого - в нечетном размере. Этими танцами были величественная *павана* (2/4) и быстрая прыжковая *гальярда* (3/4). Иногда к этой паре присоединяли третий еще более подвижный *танец-вольту*.

Свой окончательный вид старинная сюита получила в творчестве австрийского композитора И. Фробергера. Он установил строгую последовательность частей сюиты: за умеренно-медленной *аллемандой* (танец немецкого происхождения, 4/4) следовала быстрая *куранта* (танец французского происхождения, 3/4) и медленная *сарабанда* (испанский танец, 3/4). Позже Фробергер расширил географию своих сюит и ввел четвертый танец - *жигу* (английский танец, 3/8), которая закрепилась в сюите как обязательная заключительная часть. Этот тип сюиты быстро распространился по всей Европе.

Французские композиторы стали включать в сюиты дополнительные части: *менуэт, бурре, гавот, ригодон*. Композитор Ж.Б. Люлли ввел в сюиту вступительный раздел - *увертюру*. Сочинялись такие сюиты не для танцев, а для приятного времяпрепровождения за клавесином. Так сюита из музыки для ног стала музыкой для слуха.

Музыка баховских сюит (6 Английских, 6 Французских, 6 Партит, 4 оркестровые сюиты) окончательно освобождается от связи с бытовым танцевальным *первоисточком*. Бах сохраняет лишь типичные для данного танца ритмические формулы и общий принцип строения. Свои сюиты Бах начинал прелюдией.

* * *

Основная часть *клавирной музыки* сочинена Бахом в Кетене. Он первым из европейских композиторов осознал универсальность этого инструмента. Раньше клавир (клавесин) использовался лишь для аккомпанемента или непритязательного домашнего музицирования. Бах же стремился сделать этот инструмент выразителем больших чувств и серьезных мыслей.

Осуществление баховских намерений наталкивалось на очень серьезное препятствие - несовершенство настройки этих инструментов. На них хорошо звучали лишь произведения с минимальным количеством черных клавиш. В противном случае многоголосная музыка на клавире звучала фальшиво.

Не вдаваясь в технические подробности, отметим, что именно Бах предложил новый способ настройки клавира, названный впоследствии равномерно-темперированным. Бах убедительно доказал выразительные возможности нового строя. С этой целью он создал цикл из 24 прелюдий и фуг, написанных последовательно в восходящем порядке во всех мажорных и минорных тональностях по ступеням хроматической гаммы. Назвал этот сборник Бах “Хорошо темперированным клавиром”. Первый его том появился в 1722 году, а много лет спустя в Лейпциге Бах сочинил второй том “ХТК”.

Прелюдия и fuga в каждой из тональностей составляют полифонический цикл, организованный по принципу контрастного сопоставления импровизационной прелюдии и строго конструктивной фуги.

Во времена Баха словом “прелюдия” обозначали пьесу вступительного, подготовительного характера. Слово “fuga” на латинском языке обозначает “бег”. В музыке *фуга* - это сложное полифоническое произведение, где один голос как бы догоняет другой или отвечает ему.

В основе большинства фуг лежит одна тема. Гораздо реже встречаются фуги с двумя или тремя темами. Бах рассматривал полифонические голоса своих произведений как людей, беседующих в тесном кругу. Если голосов было три, то одному можно было время от времени помолчать и послушать других до тех пор, пока сам он не сможет сказать что-либо дельное.

Начинает фугу всегда один голос, излагающий тему. Тема фуги является основным музыкальным зерном, из которого вырастает все произведение. Голоса фуги называются так же, как и голоса в смешанном хоре: сопрано, альт, тенор, бас.

Фуга состоит из нескольких композиционных разделов. Начальное поочередное проведение темы в каждом из голосов составляет первый раздел фуги - ее экспозицию.

Со следующим разделом фуги - *разработкой* - экспозицию связывает *интермедия* - свободное построение на музыкальных интонациях темы.

В разработке тема проводится в разных тональностях и звуковых регистрах. Иногда в этом разделе Бах последовательно наслаивает несколько проведений одной темы в разных голосах. Такие тематические наслоения называют *стреттой*.

С возвращением темы в основном виде к основной тональности наступает третий раздел фуги - *реприза*.

Часто у Баха минорные и лирические скорбные фуги заканчиваются просветленным мажорным аккордом.

Два тома клавирных прелюдий и фуг справедливо считаются энциклопедией баховских образов. С редким разнообразием Бах раскрывает большой и сложный мир человеческих чувств. На этих прелюдиях и фугах учились композиторскому мастерству Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман, Лист и многие другие музыканты.

И.С. Бах не только изменил способ настройки клавира, но изменил и способ игры на нем. До Баха большие пальцы обеих рук не использовались в игре. Композитор заложил основы современной десятипальцевой аппликатуры.

В личной жизни Баха в кетенский период произошли серьезные изменения. В 1720 году умерла его первая жена, с которой он прожил в мире и согласии 13 лет. Переждав год, Бах женился во второй раз на Анне Магдалине Вюлькен. Это был счастливый брак. Новая жена, полунитальянка по происхождению, была хорошей музыкантшей и оказалась способной понимать и ценить важность музыкальной деятельности мужа и приспособиться к особенностям его артистической натуры.

* * *

Последний жизненный и творческий период Баха связан с городом Лейпцигом. Здесь он прожил до конца своих дней.

В 1722 году в Лейпциге освободилось место музыкального руководителя главных церквей города, совмещавшееся по традиции с обязанностями *кантора* церкви св. Фомы. Бах

участвовал в конкурсе на замещение вакантной должности и победил.

В следующем году многочисленная семья Баха переезжает в большой университетский город. Одна из лейпцигских газет от 19 мая 1723 года писала: “В прошлую субботу в полдень сюда прибыли из Кетена четыре повозки, груженные домашними вещами, принадлежащими бывшему капельмейстеру, произведенному в кантора. В два часа дня прибыл и он сам с семьей, на двух колясках, и въехал в обновленную квартиру при школе св. Фомы”.

По контракту, заключенному с магистратом, Бах должен был курировать церковную музыку во всех церквях города, заниматься личным составом певцов и музыкантов. Помимо этих обязанностей Бах должен был еще преподавать музыку и пение в школе при церкви св. Фомы, дежурить там, наблюдать за дисциплиной буйных школяров, порой начисто лишенных и слуха, и голоса.

Столь многотрудные обязанности в состоянии был бы отправлять лишь человек с незаурядными административными способностями и склонностью к компромиссам. Бах же был “всего лишь” гениальным музыкантом, вполне осознающим свою жизненную предназначенность. Бах не хотел столь бездарно тратить драгоценное время, отрывая его от творчества, однако не сумел приспособиться к обстоятельствам. Результаты не замедлили сказаться. Неприятности начались через год, усилились через три и достигли апогея через семь лет.

Бах заваливал городской совет докладами о необходимости разного рода усовершенствований и реорганизаций. Члены совета не могли понять, отчего кантору не сидится спокойно на месте, столь хорошо оплачиваемом. Бах же, в свою очередь, не мог смириться с равнодушием совета и добивался поставленных целей своими собственными средствами.

Чувствуя недостаточно художественный уровень исполняемой в церкви музыки, он самостоятельно написал около 300 кантат - хоровых концертов, предназначенных для исполнения в каждое воскресенье и праздничную службу года. Этого репертуара, исполняемого без повторений, хватило бы на целых пять лет. Музыкальные специалисты последующих

поколений признавали, что творческая продуктивность Баха была поистине уникальной. Однако “инициатива наказуема”!

У магистрата была своя точка зрения на все эти баховские “художества”. Члены совета говорили: “Школе нужен кантор, а не капельмейстер. Господин Бах, несомненно, большой музыкант, но не учитель”.

Между городским советом и Бахом установились стойкие неприязненные отношения. Совет урезал Баху годовое содержание, допекал мелкими придирками и замечаниями. Бах защищался как мог. Чтобы стать недостижимым для лейпцигских властей, он добился почетного звания придворного композитора курфюрста Саксонского, короля Польского, сочинив несколько торжественных кантат в его честь. После этого уволить композитора по немецким законам совет уже не мог. К тому же Бах был уже всевропейской знаменитостью.

После смерти великого кантора совет “отыгрался” на его вдове. Ей, оставшейся без средств к существованию, было несколько раз категорически отказано даже в очень скромной пенсии. Вдова пережила своего гениального мужа на 10 лет и умерла в бедности, с тремя незамужними дочерьми на руках.

В 1729 году Бах стал во главе светского филармонического общества “Коллегиум музикум”. Концерты этих музыкантов устраивались в самых различных общественных местах. В концертах Бах выполнял обязанности дирижера и солиста исполнителя. Для выступлений этого коллектива Бах написал огромное количество разнообразной оркестровой и вокальной музыки, вкладывая в нее много выдумки, шутки и изобретательности.

* * *

Наиболее значительным сочинением Баха в лейпцигский период стали “Страсти по Матфею”. *Страстями* или *пассионами* в протестантской церкви называют музыкально-драматические повествования о событиях последних дней земной жизни Иисуса Христа, о предательстве, суде и распятии невинного. Исполнялись Пассионы в страстную - последнюю - пятницу перед Пасхой. Раньше были декламационные

Пассионы, в которых чтение нараспев Евангелия дополнялось некоторыми музыкальными номерами. Были и чисто хоровые пассионы. Однако все, что было сочинено ранее церковными авторами, не идет ни в какое сравнение с баховской партитурой.

Для исполнения баховской партитуры потребовались два четырехголосных смешанных хора, хор мальчиков, четыре певца-солиста, два оркестра, два органа и фортепиано.

Приводим краткий пересказ *евангельского повествования*, положенного либреттистом Пикандером в основу текста “Страстей”.

Краткое содержание оратории.

За два дня до еврейской Пасхи собрались священники, книжники и старейшины во двор первосвященника по имени Каиафа и договорились взять Иисуса хитростью и убить.

Один из двенадцати апостолов, по имени Иуда Искариот, пошел к первосвященникам и сказал: “Что вы дадите мне, и я вам предам Его?” Они предложили ему тридцать серебряников. С того времени он искал удобного случая предать Учителя.

В первый день праздника ученики спросили Иисуса: “Где велишь приготовить Тебе пасху?” Он сказал: “Пойдите в город к такому-то и скажите ему: “Учитель говорит, время Мое близко; у тебя совершу пасху с учениками Моими”. Ученики сделали, как велел им Иисус, и приготовили пасху.

Когда же настал вечер, Он возлег с двенадцатью учениками, и когда они ели, сказал: “Истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня”. Они весьма опечалились и начали говорить Ему: “Не я ли, Господи?” При этом и Иуда, предающий Его, сказал: “Не я ли, Равви?” Иисус говорит ему: “Ты сказал”.

После трапезы пришел Иисус с учениками на гору Елеонскую и сказал им: “Все вы покинете Меня в эту ночь”. Петр в ответ начал горячо возражать Учителю. Однако Иисус и ему сказал: “Истинно говорю тебе, что в эту ночь, прежде чем пропоет петух, трижды отречешься от Меня”.

Потом приходит с ними Иисус на место, называемое Гефсимания, и говорит ученикам: “Посидите тут, пока Я пойду помолюсь там, - и, отойдя немного, стал молиться и просить: “Отче Мой! Если можно, да минует Меня чаша сия”. Когда возвратился он к ученикам, то нашел их спящими. Говорит им Иисус: “Вы все еще спите? Вот, приблизился час, и Сын Человеческий предается в руки грешников”.

Когда говорил он, пришел Иуда и с ним множество народа с мечами и косями. Иуда дал им знак, сказав: “Кого я поцелую, Тот и есть. Возьмите Его”. И, тотчас подойдя к Иисусу, сказал: “Радуйся, Равви!” И поцеловал Его. Иисус же сказал ему: “Друг, для чего ты пришел?” Тогда подошли люди, возложили руки на Иисуса и взяли Его. Один из апостолов извлек меч свой и, ударив раба первосвященникова, отсек ему ухо. Тогда сказал ему Иисус: “Возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, от меча и погибнут”.

Тогда все ученики, покинув Его, бежали, а люди отвели Иисуса к первосвященнику. Петр издали следовал за Ним, чтобы видеть конец.

Через жезл свидетельства старейшины и первосвященник обвинили Иисуса в богохульстве и приговорили к смерти. Многие из слуг первосвященника трижды опознавали в Петре одного из иисусовых учеников, и трижды Петр клялся и божился, что он не знает Сего Человека. И вдруг запел петух. Вспомнил Петр слова Иисуса и, выйдя вон со двора, горько заплакал.

Утром первосвященники отвели Иисуса на суд к римскому наместнику Понтию Пилату. Иуда же, раскаявшись, бросил свои серебряники в храме и, выйдя вон, удавился. Священники обраток денег не взяли, но купили на них землю для погребения бездомных странников.

Пилат не нашел за Иисусом никакой вины и хотел его отпустить ради праздника Пасхи, но народ, по наущению своих первосвященников, кричал на площади: “Распни! Распни Его!” Тогда Пилат взял воды и умыл руки перед народом и сказал: “Не виновен я в крови Праведника Сего”. Отвечая, весь народ сказал: “Кровь Его на нас и на детях наших”.

Надев на Иисуса терновый венец, воины повели его на Голгофу, где и распяли. Над головой Христа они прибили дощечку с надписью “Иисус Христос, Царь Иудейский”.

Кончина Иисуса Христа сопровождалась многими чудесными явлениями в природе, отчего стражники весьма устрашились и уверовали в божественное происхождение распятого ими на кресте.

Вечером того дня богатый человек по имени Иосиф Аримафейский испросил у Пилата разрешение на достойное погребение тела Иисуса.

Все это происходило в Страстную Пятницу, а в субботу первосвященники, вспомнив, что при жизни Иисус предсказывал свое воскресение через три дня, поставили у гроба стражу, чтобы ученики не смогли похитить тело, а народу потом сказать, что Иисус воскрес.

Рано утром в воскресенье Мария Магдалена и еще одна Мария пришли с благовониями ко гробу, но увидели там лишь ангела, сообщившего им о чудесном воскресении Христа. Женщины с великим страхом и радостью принесли эту весть ученикам.

Стражники иудейские, в свою очередь, сообщили о случившемся первосвященникам, а те, подкупив их, приказали говорить, что тело было украдено, когда они нечаянно заснули на посту. “И пронеслось слово сие между иудеями до сего дня”.

Бах, никогда не сочинявший опер, сумел в своих Пассионах добиться органичного слияния музыки, слов и сквозного драматургического развития, что поставило его в первые ряды драматических композиторов своего времени. Подтверждением этому служат многочисленные упреки Баху в излишней театральности его культовых сочинений.

* * *



Последнее десятилетие своей жизни Бах проводит уже как общепризнанная знаменитость. Среди музыкантов Германии даже установился обычай ездить на поклон к великому кантору церкви св. Фомы. Приезд же самого Баха куда-либо превращался в целую сенсацию.

Последние десять лет его жизни можно назвать периодом достигнутых целей и свершенных задач, когда человек

получает вполне законное право поживать на лаврах и пожинать плоды достойно проведенной жизни.

К коллегам-музыкантам Бах был неизменно доброжелателен и не знал зависти. Когда в присутствии самого Баха неумеренно восхваляли его исполнительское мастерство, Бах иронично замечал: “Нужно лишь в нужное время нажимать нужные клавиши, и тогда инструмент заиграет сам”, и еще: “Кто будет прилежен так же, как я, достигнет того же”.

В житейских делах Бах был бескорыстен и порой даже наивен. В письме к одному из учеников он пишет: “Мне ничего не нужно, кроме заверения, что в свое время вы будете стараться передать то небольшое, что получили от меня, другим хорошим людям”. Такая бескорыстность присуща лишь истинно великим натурам. Посредственность же редко бывает бескорыстной и почти никогда наивной.

За полтора года до смерти Баху пришлось перенести две операции на глазах из-за катаракты. Обе операции были неуспешные, и Бах ослеп. Интересно отметить, что операции эти делал один знаменитый английский окулист, который спустя два года будет оперировать еще одного музыкального гения - Генделя - и столь же безуспешно. Однако Бах не отчаялся. Он продолжал диктовать свои новые композиции. Одной из них

было “Искусство фуги” - самое совершенное в техническом смысле сочинение композитора. “Искусство фуги” часто сравнивают с многоголосной музыкальной вселенной, одним из элементов которой становится само имя Баха. Он давно знал, что буквы его родового имени имеют музыкальный смысл и ввел тему В-А-С-Н в заключительную триную фугу, оставшуюся незавершенной. В движении звуков баховской фамилии угадывается даже символ креста.

Смерть застала композитора за сочинением очередной фуги 28 июля 1750 года. Цикл остался незаконченным. В современной практике закрепился обычай, когда при исполнении этого сочинения доходят до последней ноты, то все исполнители на сцене встают и минутой молчания чтут память величайшего композитора.

6 августа 1750 года “Берлинские ведомости” сообщили: “Лейпциг. 31 июля. В прошлый вторник сего месяца здесь на 66-м году жизни скончался от неблагоприятных последствий очень неудачной операции, проведенной одним известным английским окулистом, знаменитый музыкант господин Бах, королевский польский и курфюртский саксонский придворный композитор, великокняжеский... ангальт-кетенский капельмейстер, музидиректор и кантор здешней школы св. Фомы. Об утрате этого необыкновенно искусного человека глубоко сожалеют все истинные знатоки музыки”.

Похоронен Бах был около одной из стен церкви, где прослужил 27 лет. Спустя некоторое время могила исчезла под мостовой развивающегося города, и сейчас уже практически невозможно найти место последнего упокоения великого музыканта.

* * *

У Баха была очень большая семья. От первого брака он имел семь детей, от второго - тринадцать. Из двадцати детей, рожденных от двух браков, до дня смерти отца дожили только десять.

Все дети в разной степени унаследовали музыкальный талант отца, но выдающимся музыкальным дарованием обладали два его сына, Вильгельм Фридеман и Карл Филипп

Эмануэль. Первый из них служил органистом в Дрездене, другой - придворным музыкантом у короля Фридриха II в Берлине. Еще один сын - Иоганн Христиан - покинул Германию и служил придворным композитором в Лондоне. Именно с ним-то встречался и творчески общался юный Моцарт, совершавший вместе с отцом свои европейские гастроли.

* * *

После смерти великого композитора его творчество надолго было предано забвению. Эпоха Просвещения сочла великого композитора безнадежно устаревшим, не заслуживающим внимания, а его произведения чрезмерно тяжеловесными, громоздкими и не в меру учеными. В моде был **галантный стиль** рококо с его игриво-эротическими мотивами и салонной картинной изобразительностью. Музыкальное искусство отошло от больших форм и общечеловеческих проблем, от всего того, что и составляло самую основу баховского творчества. Музыка перестала воспитывать, она стала развлекать.

Место органа занял клавесин, для которого сочиняется огромное количество музыкальной литературы. Приоритет в этом жанре принадлежал французским композиторам Ф. Куперену и Ж.Ф. Рамо.

В предклассическую эпоху ценность баховского творчества осознавали лишь немногие музыканты, среди которых В.А. Моцарт и Л. ван Бетховен.

Первая вспышка общественного интереса к музыке и личности Баха относится к началу XIX века. В 1802 году появляется первая книга об И.С. Бахе немецкого исследователя И.Н. Форкеля, а 29 мая 1829 года под управлением немецкого композитора Феликса Мендельсона было публично исполнено дотоле мало кому известное величайшее произведение Баха - "Страсти по Матфею". Эффект от его исполнения был столь велик, что на следующий день "Страсти" пришлось повторить.

В 1850 году в Лейпциге к столетию со дня смерти Баха организуется Баховское общество. Его основной задачей было издание полного академического собрания сочинений композитора. Первый том вышел в 1851 году, а последний, 26-й - в 1899 году.

В прошлом веке Бетховен говорил: "Не ручьем, а морем надо бы его назвать!" Это знаменитое высказывание великого

композитора основано на игре слов: “Бах” по-немецки означает “ручей”.

Музыкальный мир Баха - это действительно море или даже целый океан мыслей и чувств. Его музыка отличается удивительным свойством: чем больше времени проходит с тех пор, как жил композитор, тем большие глубины его искусства открываются людям. Творчество Баха для многих наших современников имеет характер чего-то надличностного, наднационального, порой даже космического.

Глубина баховской музыки открывается далеко не всякому, а лишь тому, кто этого по-настоящему хочет, кто способен истратить многие часы своего времени на многократное прослушивание баховских произведений, кто знаком с обстоятельствами его жизни и творчества и, наконец, тому, кто сам глубоко чувствующая и думающая личность.

Бах с детства был глубоко религиозен. Библия всегда оставалась настольной книгой композитора. В начале своих музыкальных рукописей Бах обычно писал: “Иисус, помоги”, а в конце: “Единому Богу слава!”

Контрольные вопросы по теме “Жизнь и творчество И.С. Баха”

1. *Где в Германии XVIII века мог служить профессиональный музыкант?*
2. *Под влиянием стиля какого органиста и композитора родилась баховская токката и fuga ре минор?*
3. *Как устроен орган? Почему его называют “королем инструментов”?*
4. *Что такое мануал?*
5. *Что такое “хоральная прелюдия” и “протестантский хорал”?*
6. *Перечислите части старинной танцевальной сюиты. Кратко охарактеризуйте каждую.*
7. *Как называется самая популярная часть одной из оркестровых сюит И.С. Баха?*
8. *Как называется сборник из 24 прелюдий и фуг И.С. Баха?*
9. *Что означают слова “прелюдия”, “фуга”?*
10. *Сколько лет прожил Бах в Лейпциге?*
11. *Как звали вторую жену Баха?*
12. *Какую должность занимал Бах при городском магистрате?*
13. *Перескажите в общих чертах евангельское повествование, положенное в основу “Страстей по Матфею”.*

14. Когда исполнялись “Страсти”?
15. Чего Бах никогда не сочинял?
16. Сколько детей было у Баха?
17. Где находится могила Баха?
16. Почему музыку Баха не исполняли в Париже и Вене?
18. Когда началось “возрождение” баховского творчества?
19. Почему Баха считают величайшим композитором всех времен и народов?

Глава 5

Музыкальная культура европейского классицизма

С XVIII века в истории Европы началась новая эпоха - **эпоха Просвещения**. Если родиной Ренессанса была Италия, то родиной европейского классицизма стала Франция.

Расцвет музыкальной культуры Франции начался с середины XVII века, когда утвердилась централизованная власть, закончились религиозные войны. Победа французского абсолютизма вызвала подъем науки и искусства.

В XVIII веке окончательно утверждается новый европейский менталитет. На смену уходящему классу феодалов всех уровней приходит восходящий класс буржуазии. Он-то и стал основным заказчиком музыки.

Общество устремилось к возвышению над природой, активно развиваются естественные науки, совершается множество фундаментальных открытий. Провозглашается равенство людей не только перед Богом, но и перед законом. Возрожденческий идеал свободной личности становится всеобщим.

Эволюция европейского сознания в сторону рационализма приводила к критике мифологических основ религии и культуры. Прочную основу своего существования человек того времени видел не в божественном провидении, а в силе собственного разума. Декарт говорил: “Мыслю, следовательно, существую”.

Как главенствующий стиль эпохи надолго воцаряется **классицизм**. Стиль этот взял основные положения своей эстетики от Возрождения. Существует образное выражение, что классицизм - это академизировавшееся Возрождение. Общество начало уметь абстрактное мышление стало модным.

В то время возникла строгая нормативная эстетика художественного творчества. Основные ее правила, считавшиеся неизменными и от самой природы данными, были почерпнуты из античной “Поэтики” Аристотеля. Они противопоставлялись своеволию художника, его вдохновению и стихийной эмоциональности.

Среди деятелей искусства того времени утвердилось мнение, что законы прекрасного в искусстве можно постичь путем математических исчислений, “проверить гармонию алгеброй”. (Вспомним печальный опыт А. Сальери). “Никакой особой одухотворенности в искусстве нет и быть не может”, - заявляли просветители.

Эстетики классицизма полагали, что красота должна быть ясной, логичной, математически выверенной. Главная задача художника - убеждать логикой мысли. Многозначность художественного образа трактовалась как признак неполноценности произведений искусства.

Возрождение и классицизм в принципе питались из одного источника - античного искусства. Разница состоит в том, что композиторы Возрождения более чувственно и непосредственно воплощали в звуках свои представления о характере древнегреческого искусства, а классики в этом процессе уже руководствовались строгими композиционными правилами. Музыканты Возрождения создавали при этом по существу новое музыкальное искусство, а классицисты проводили его строгую “инвентаризацию”. Классицизм в искусстве сформировался во многом как реакция на разного рода “чрезмерности” барокко и маньеризма.

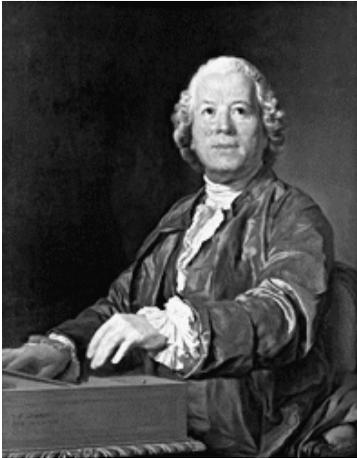
Важнейшим звеном, связывавшим классицизм и Ренессанс, было возвращение на сцену деятельного и сильного героя - человека, жаждущего счастья. Этот герой не был игрушкой в руках страстей, но готов был, в духе времени, поступиться личным счастьем ради долга. Абсолютизм всячески поощрял необходимые для своего утверждения формы искусства.

Как всегда решающий переход к новому стилю произошел в сценических жанрах, связанных со словом. Первыми осуществлять эстетические каноны Античности на практике взялись французские драматурги П. Корнель, Ж. Расин. Их классицистские трагедии создавались по образу и подобию древнегреческих. Это была еще одна историческая попытка достичь в искусстве былой гармонии между красотой и истиной, между вымыслом и правдой.

* * *

В становлении стиля классицизма можно отметить два больших этапа: 1) классицизм XVII века, существовавший в рамках барочного искусства как одна из тенденций развития искусства (творчество Шекспира, Корнеля, Расина, Люлли); 2) просветительский, зрелый классицизм XVIII века, получивший высшее развитие в творчестве композиторов Венской классической школы. Зрелый классицизм начался в музыке оперными реформами Глюка, новаторством сыновей Баха, творчеством молодого Гайдна, и все это обобщил гений Моцарта. Его музыка открыла новую эпоху европейского музыкального искусства.

Кристофор Виллибальд Глюк (1714-1787)



Классицизм XVIII века начался реформаторскими операми Глюка. Его реформа утверждала требование классицистской эстетики “подражать природе”, человеческому голосу - верному выразителю страстей. Опера-серия давно уже утратила черты былого реализма. Высокое драматическое искусство было подменено в них амбициозным пением оперных

примадон.

К реформаторской деятельности Глюк приступил в возрасте 48 лет, получив предварительно место придворного императорского композитора в Вене. Либретто таких опер, как “Орфей и Эвридика”, “Альцеста”, “Парис и Елена”, создавались поэтом, драматургом и единомышленником Глюка, Кальцабиджи. Это был первый пример подобного рода сотрудничества.

В сочинении своей музыки Глюк шел строго по тексту либретто, добиваясь божественной простоты и естественности вокальных партий. Глюк полностью отказался от виртуозных украшений, отвлекавших слушателя от содержания текста. Сам Глюк говорил, что когда он сочиняет, то старается забыть, что он музыкант.

Наиболее известной и репертуарной оперой Глюка является “Орфей и Эвридика”. Сюжет заимствован из греческой мифологии в изложении римского поэта Вергилия.

Краткое содержание оперы.

В роще из кипарисов у гробницы Орфей вместе с пастухами и пастушками оплакивает свою супругу Эвридику, умершую от укуса змеи. Орфей умоляет богов вернуть ему Эвридику или отнять его жизнь. Появляется Амур и объявляет волю Зевса: Орфею разрешено спуститься в ад, но на обратном пути он не должен смотреть на супругу до окончательного выхода на землю. В противном случае Эвридика будет потеряна навсегда.

Во втором действии Орфей смягчает своим пением злобный нрав подземных духов и фурий, и они пропускают его в Элизий - царство бесплотных теней.

Далее следует балетная сцена. Это наиболее известный номер оперы - знаменитое соло флейты, известное под названием “Мелодия”, или “Танец тоскующей тени”. Найдя свою возлюбленную среди теней, Орфей старается как можно быстрее вывести ее на землю. Помня о запрете богов, Орфей все время отворачивает свое лицо от вновь обретенной супруги. Эвридика начинает упрекать супруга, что тот разлюбил ее и тем самым доставляет верному Орфею нестерпимые душевные страдания. Орфей оглядывается - и Эвридика падает мертвой. Он уже готов заколоть себя кинжалом, но Амур останавливает его. Орфей доказал свою супружескую верность, и по воле богов Эвридика вновь оживает. Хор и балет прославляют силу любви и мудрость богов пением и танцами.

Разумеется, счастливая развязка была лишь данью тогдашней моде. У Вергилия все заканчивается гораздо печальнее.

Глюк не был первым, кто обратился к этому сюжету. Для музыкантов всех поколений в мифе об Орфее удивительно гармонично переплеталась тема волшебной власти искусства с темой любви, супружеской верности. В этом - одна из причин его притягательности для сценических музыкальных жанров оперы и балета, особенно в кризисные периоды их развития.

* * *

Во второй половине XVIII века, как впрочем и всегда в искусстве, нашлись литераторы и музыканты, которые не захотели в своем творчестве следовать строгим законам эстетики классицизма. Они предпочитали писать о том, что они чувствовали. Параллельно классицизму в искусстве и литературе сложилось еще одно художественное направление, получившее название **сентиментализм**.

Его последователи Ж.-Ж. Руссо (1717-1778), С. Ричардсон (1689-1761), идеализировали “естественное” состояние “маленького человека”, не испорченного цивилизацией и образованием; патриархальный быт и призывали больше доверять чувству, чем разуму.

Если идеал классицизма заключался в утверждении достоинства личности через служение государству, то для сентименталистов главную жизненную ценность представлял душевный мир простого человека. “Разум может ошибаться, чувства - никогда”, - утверждал Ж.-Ж. Руссо.

Сентименталисты стремились “растопить” рационалистический лед классицизма, примирить человека с действительностью на основе мечтательности и уединенных размышлений. Всячески критикуя пороки цивилизации, сентименталисты предпочитали сливаться с идеальной природой и верить в отзывчивую душу ближнего. Сентименталисты говорили: “Существовать - значит чувствовать”, а рационалисты: “Существовать - значит мыслить”.

В литературе появляются многочисленные идиллии, изображающие бедных и несчастных девушек, нищих детей, обездоленных стариков, молодых людей, страдающих от безответной любви (роман Гете “Страдания молодого Вертера”).

Искусство сентиментализма было отражением растущего влияния выходцев третьего сословия во всех областях жизни общества.

В музыке представителями сентиментализма можно считать Ж.-Ж. Руссо, А. Гретри (1741-1813) - авторов слезных сентиментальных комедий; Карла Филиппа Эммануила Баха -

одного из сыновей великого композитора, сочинявшего инструментальную музыку, идущую “от сердца к сердцу”.

В русле сентиментализма возникает новый театральный жанр - *мелодрама* - драматический спектакль с элементами оперы и симфонии. Этот жанр получил распространение и в России. Его выдающийся образец - мелодрама Е. Фомина “Орфей” (1791).

В симфонической музыке сентиментализм отчасти связывают с композиторами мангеймской школы. Их произведения отличались необычной динамикой, длительными звуковыми нарастаниями и спадами, которые наилучшим образом выражали “движения страстей” средствами оркестра. В.А. Моцарт специально поедет в Мангейм изучать на практике эту исполнительскую манеру.

В жанре камерной вокальной музыки сентиментализм приводит во Франции к рождению песни “шансон”, а в России - к рождению “русской песни”.

Элементы стиля музыкального сентиментализма будут позже усвоены и развиты мастерами Венской классической школы.

Иногда сентиментализм второй половины XVIII века оценивают как предромантизм, заложивший основы субъективно-психологического стиля Романтизма.

Контрольные вопросы по теме “Музыкальная культура европейского классицизма”

1. Какой стиль предшествовал классицизму?
2. Что такое “эпоха Просвещения”?
3. Кто такие “энциклопедисты”?
4. В каком виде искусства классицизм проявился раньше всего?
5. Кто такой Глюк? Благодаря чему он вошел в историю музыки?
6. Какой художественный стиль возник в музыке и литературе как антипод классицизма?
7. Что такое мелодрама?
8. Как иначе называют сентиментализм?

Йозеф Гайдн (1732-1809)



Й. Гайдна справедливо считают основоположником классической инструментальной музыки, родоначальником современного симфонического оркестра.

С творчеством Гайдна связано формирование жанров *симфонии* (их у него 104), *струнного квартета*, *фортепианной сонаты*. Гайдн сочинял также оперы, духовную музыку, кантаты, оратории, но именно инструментальная музыка

обессмертила его имя.

Йозеф Гайдн родился в местечке Рорау близ Вены. Его отец, каретный мастер, был любителем музыки, часто пел, аккомпанируя себе на арфе. Любовь к песне передалась маленькому Йозефу. В раннем детстве Гайдн обращает на себя внимание прекрасным слухом, памятью, чувством ритма. Звонкий голос позволяет будущему композитору устроиться певчим в провинциальном церковном хоре. Вскоре Гайдн получает место в капелле при кафедральном соборе св. Стефана в Вене. Начинается серьезное обучение музыке. Упорство и огромное желание учиться позволяют выдерживать суровый режим репетиций и выступлений и выкраивать время для обучения игре на скрипке и клавикордах. Гайдн пробует писать музыку, однако пока без особого успеха.

Как только у Йозефа начинает ломаться голос, его буквально выбрасывают на улицу. На этом и заканчивается, строго говоря, музыкальное образование Гайдна. Он берется за любую работу, лишь бы добыть немного денег: дает уроки музыки, переписывает ноты, играет на скрипке в гостиницах, а то и просто на перекрестках. По вечерам, сидя у себя в каморке на чердаке, он изучает произведения великих предшественников. Иногда удавалось получить заказы.

Появляются несколько первых его симфоний, квартетов, музыкальная комедия “Новый хромой бес”.

Вскоре судьба сводит Гайдна с известным педагогом, композитором и певцом, итальянцем Никколо Порпора. Денег, чтобы платить за обучение, у Гайдна не было, и он становится концертмейстером и одновременно слугой маэстро. За это тот учит Гайдна искусству композиции.

Свое будущее Гайдн видел в качестве придворного музыканта. В 1761 году венгерский князь Миклош Эстергази (1714-1790) приглашает Гайдна руководить своей капеллой). Отныне жизнь молодого композитора протекает в маленьком городке Эйзенштадте, неподалеку от Вены, и в летнем замке князя. Так продолжалось 30 лет.

За год до получения должности Гайдн женится на дочери венского парикмахера Марии Келлер. Ему было 28 лет, ей - 32. Брак был заключен, и Гайдн стал несчастным мужем на долгие десятилетия.

Его жена вскорости проявила себя как женщина ограниченная, сварливая, но при этом расточительная и очень требовательная. Она абсолютно не понимала великого дарования своего мужа. “Ей было все равно, - выразился Гайдн однажды в старости, - кто ее муж - сапожник или артист”.

Официально должность Гайдна именовалась “слуга” - но обходились с ним весьма учтиво. У Гайдна были собственные горничная и лакей, плюс высокое жалование. Тем не менее каждое утро вместе с другими слугами Гайдн являлся в переднюю князя и ожидал приказаний. Иногда князь требовал сочинить новое крупное произведение за одну ночь.

Руководство капеллой имело и свои неоспоримые преимущества. Гайдн мог еще в репетиционный период прослушивать в живом исполнении все создаваемые им произведения, сразу же исправлять то, что недостаточно хорошо звучало, и запоминать особенно удачные приему композиции и оркестровки.

Работа давала Гайдну удачную возможность экспериментировать с различными музыкальными формами. За 30 лет, проведенных на службе у Эстергази, Гайдн практически без посторонней помощи нашел структуру классической

симфонии и струнного квартета, сформировал основу современного симфонического оркестра.

За годы службы у князя Эстергази Гайдн написал большинство своих квартетов и симфоний. Всего Гайдн создал 104 симфонии. Мастерство Гайдна приводит в восхищение многочисленных слушателей. Его сочинения становятся известными во многих странах. Первое издание сочинений Гайдна появилось, когда автору был 31 год. Всего же при жизни Гайдна его сочинения печатались в 125 издательствах по всей Европе - факт, свидетельствующий о всеобщем признании и популярности творчества композитора.

Несмотря на неудачный брак, Гайдну все же удалось испытать радость любви. В 1779 году (Гайдну в это время было 47 лет) в капеллу были приняты супруги Польшелли. Антонио, скрипач, был уже не молод. Его жене, певице Луидже было всего 19 лет. Она была очень привлекательна. Измученный обществом своей сварливой жены, Гайдн влюбляется в Луиджу. На первых порах она отвечала Гайдну взаимностью, но со временем с ее стороны стало проявляться больше корысти, чем искренности. Во всяком случае, она неуклонно и настойчиво выманивала у Гайдна деньги (молва приписывала Гайдну даже отцовство в отношении одного из сыновей певицы). Эта связь продолжалась долгие годы.

Несмотря на унижительную зависимость Гайдн не решался оставить службу. Положение меняется кардинальным образом в 1792 году. Старый князь Эстергази умирает, а его наследник распускает капеллу. Капельмейстеру, ставшему европейской знаменитостью, была назначена пенсия в 400 гульденов с условием, чтобы Гайдн больше нигде не поступал на службу и все свои издаваемые сочинения подписывал бы "Сочинение Й. Гайдна, капельмейстера князей Эстергази". Условия были более чем благоприятными, и в 60 лет композитор наконец-то обретает желанную свободу. Композитор решил повидать мир. Известный импресарио Иоганн Соломон предлагает ему концертную поездку в Англию. Гайдн соглашается, однако Моцарт, бывший в дружеских отношениях с Гайдном, отговаривал его: "Папа (так шутливо называл он старшего друга), у Вас ведь нет воспитания для большого света, и Вы

плохо знаете языки!” Но Гайдн добродушно возражал: “Мой язык понимают во всем мире”.

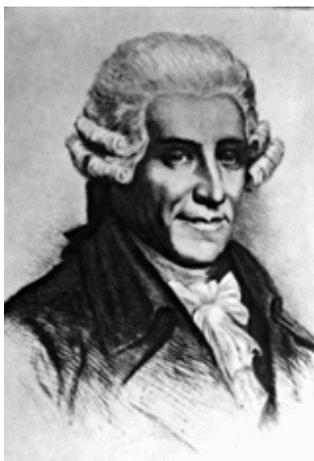
Специально для этой поездки Гайдн сочиняет 6 симфоний. Публика встречает его с восторгом, каждый концерт превращается в триумф, залы переполнены. Гайдну присуждают степень почетного доктора Оксфордского университета, что свидетельствовало о всеобщем признании его музыки.

В Англии Гайдн знакомится с грандиозными ораториями Генделя, которые произвели на него неизгладимое впечатление.

В конце 1792 года Гайдн возвращается на родину. По пути он останавливается в Бонне, где знакомится с молодым Бетховеном. Гайдн с похвалой отзывается о сочинениях молодого композитора, и тот решает ехать в Вену, чтобы стать учеником великого маэстро.

Через два года Гайдн вновь отправляется в Англию. Для этой поездки он сочиняет 6 симфоний, которые вместе с шестью предыдущими составили цикл “Двенадцать Лондонских симфоний”. Во время второй поездки английский король Георг III предложил ему остаться в Англии, но композитор не согласился.

По возвращении в Вену Гайдн сочиняет две монументальные оратории: “Сотворение мира” и “Времена года”, навеянные музыкой Генделя. Эти две оратории и завершили творческий путь композитора.



Последние годы своей жизни Гайдн провел в Вене, в собственном доме. Он уже ничего не сочинял, а все время проводил в общении с друзьями и в воспоминаниях о прошлом.

Когда Вена была оккупирована французскими войсками, сам Наполеон Бонапарт в знак глубокого уважения к Гайдну повелел выставить у дверей его дома почетный караул.

При жизни Гайдн был удостоен почетных званий

доктора Оксфордского университета, академика Шведской академии, французской академии музыки, Парижской консерватории и члена филармонического общества в Петербурге.

* * *

Творчество Гайдна явилось целой эпохой в развитии мировой музыкальной культуры. В его сочинениях стали классическими жанры симфонии, струнного квартета и фортепианной сонаты. Лучшие его симфонии явились для последующих поколений композиторов образцами привычного нам сейчас четырехчастного цикла с определенной последовательностью частей.

Основной состав симфонического оркестра также окончательно утвердился в сочинениях Гайдна. Он широко использовал в своем творчестве народные мотивы, что придавало его музыке легкость и прозрачность звучания.

Симфония - большое произведение для оркестра в четырех частях, контрастных между собой, но в то же время образующих единое целое. Симфония создавалась по законам, выработанным в процессе длительного развития композиторского творчества, трудом и неустанными поисками нескольких поколений. Эти законы действуют как в пределах одной части, так и всего целого.

Главное отличие симфонии от других больших сочинений для оркестра состоит в высоком идейно-художественном единстве всех ее частей. Сквозное музыкально-драматическое развитие в симфонии начинается с первой ноты и заканчивается последней. Это сквозное развитие называют *симфонизмом*.

В классической симфонии 4 части. При исполнении между частями делаются небольшие остановки. Аплодировать принято лишь по окончании всей симфонии (раньше аплодировали после каждой части).

Музыка первой части определяет характер всей симфонии. Он может быть различным - жизнерадостным, шутливым, драматическим, героическим, но всегда активным и действенным.

Первая часть симфонии пишется в сонатной форме. В ней три основных раздела. Первый раздел - экспозиция. Он основан на показе двух контрастных тем, называемых главной и побочной партиями.

Второй раздел сонатной формы - разработка. Он необходим для "выяснения отношений" между основными темами, которые могут видоизменяться, тонально трансформироваться, переплетаться, распадаться на отдельные фразы и мотивы - словом, активно взаимодействовать.

Разработка может включать в себя новую музыку, которую называют *эпизодом*.

Третий раздел сонатной формы называется *репризой*. Он подводит как бы временный итог развитию. Темы экспозиции появляются вновь, но уже в ином тональном соотношении.

В сумме три основных раздела сонатной формы образуют трехчастную композицию типа А - Б - А.

Вторая часть симфонии - медленная, выражающая состояние покоя, созерцания, неторопливого размышления.

Третья часть симфонического цикла переключает внимание слушателей на образы внешнего мира, быта, танца. В симфониях Гайдна, Моцарта - это менуэт, а в симфониях Бетховена - скерцо. Так называется быстрая, энергично-подвижная пьеса шутливо-гротескового, драматического или сказочно-фантастического характера. Форма этой части симфонии - сложная трехчастная с трио или эпизодом.

Четвертая часть - финал, подводящий итог всей симфонии. Для финала типично настроение радостной подвижности, создание звуковой иллюзии массового действия. Финал может быть написан в форме рондо, сонатной или вариационной.

Иногда в симфонию композиторы вводят хор или отдельные вокальные голоса.

Симфонию можно уподобить роману, трагедии, драме, лирической поэме или героической эпопее. Симфония занимает в музыке то же место, что драма или роман в литературе. Как высший тип инструментальной музыки, симфония превосходит все другие ее типы возможностью воплощать значительные идеи и все многообразие эмоциональных состояний человека

Контрольные вопросы по теме “Жизнь и творчество И. Гайдна”

1. Назовите годы жизни Гайдна.
2. У кого Гайдн руководил капеллой в течение 30 лет?
3. Был ли Гайдн счастлив в личной жизни?
4. Как называется гайдновская симфония со свечами?
5. Куда после выхода на пенсию Гайдн дважды ездил с гастролями?
6. С кем из будущих знаменитых композиторов встретился Гайдн по возвращении из второй поездки в Англию?
7. Как называются две оратории Гайдна?
8. Кого считают отцом современного симфонического оркестра?
9. Что такое симфония? С чем ее можно сравнить в литературе?
10. Как называются разделы сонатной формы?
11. Сколько частей в классической симфонии? Каково их соотношение?

Инструменты симфонического оркестра

Тембр наряду с высотой и ритмом, является важнейшим средством музыкальной выразительности. Характерная для какого-либо инструмента окраска звучания зависит от многих факторов. Это и материал, из которого изготовлен инструмент, и его размеры, и способ звукоизвлечения.

Характерный для европейской музыкальной культуры инструментарий в основном сформировался к концу средневековья. Набор инструментов соответствовал художественным задачам, которые решала европейская музыка того времени. Различные группы инструментов имели свое специфическое применение: в быту, в придворных церемониях, в военных походах - и призваны были своим звучанием вызывать у слушателей необходимые в данной ситуации эмоции.

К XVIII веку, когда в европейской музыкальной культуре на первый план выдвинулась ее эстетическая функция, стали появляться первые инструментальные ансамбли. Такие инструментальные ансамбли сопровождали музыкально-театральные произведения или выступали самостоятельно.

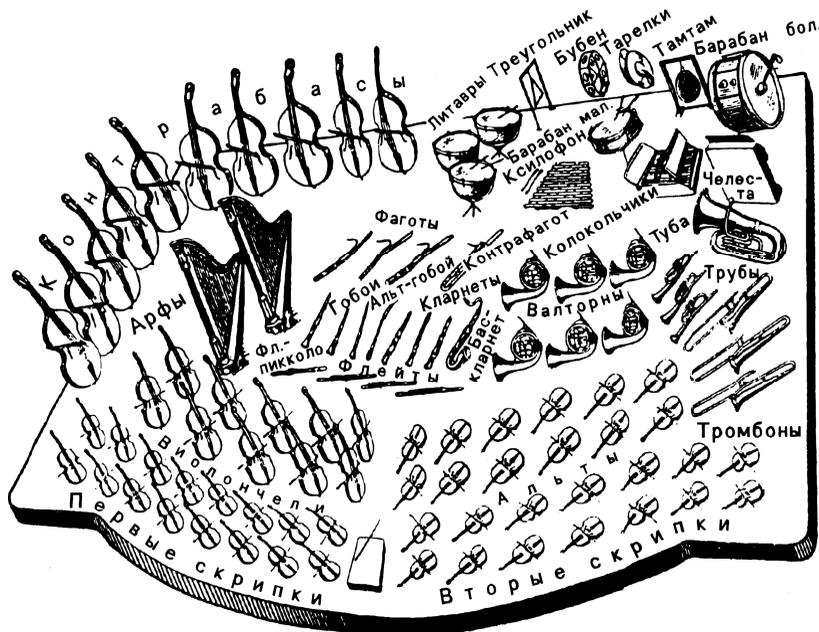
Само слово оркестр или “оркестра” появилось еще в Древней Греции. Им называлось то место в театре, где располагался хор во время исполнения трагедии. Позднее это название закрепилось за большими инструментальными ансамблями.

Вплоть до XVIII века композиторы искали наилучшие сочетания и соотношения музыкальных инструментов. Во времена Баха и Генделя подбор инструментов в оркестре не был точно установлен

В эпоху музыкального барокко появились оркестры струнных смычковых инструментов. Для них была создана огромная музыкальная литература. Для этого состава сочинял свои “Большие концерты” знаменитый итальянский композитор Антонио Вивальди. Эти сочинения живут и сейчас, и исполняются тем струнным составом, для которого и были созданы.

Законодателями классического состава симфонического оркестра стали венские композиторы Гайдн и Моцарт. Именно в их творчестве, пройдя долгий путь проб и ошибок, оркестр

окончательно сформировался как объединение четырех групп инструментов: струнной смычковой, деревянной духовой, медной духовой и ударной.



Современный оркестр имеет все те же четыре основные группы, что и 200 лет назад. Число исполнителей в каждой группе неодинаково. Примерно половину всего оркестра составляют исполнители на струнных смычковых инструментах. Это объясняется тем, что струнно-смычковая группа является основной и ведущей группой оркестра. Струнные с их мягким и негромким звуком выступают большой плотной массой, чтобы уравновесить звонкие и сильные голоса духовых инструментов.

В **струнную смычковую группу** входят скрипки, которые в оркестре разделены на первые и вторые, альты, виолончели и контрабасы. Все инструменты струнной группы похожи друг на друга, но отличаются размерами. У всех струнных смычковых инструментов четыре струны, настроенные по квинтам.

Если проводить аналогию струнной смычковой группы с хором, то скрипки играют роль сопрано. У скрипки, как и у всякого современного инструмента, есть свои исторические предки. Ими были виолы - смычковые инструменты эпохи Возрождения. Семейство виол было многочисленным: в него входили большие виолы, на которых играли сидя, держа виолу на коленях, и малые, на которых играли держа инструмент левой рукой у подбородка.

Первые упоминания о *скрипке* относятся к XVI веку. Искусство изготовления этих инструментов передавалось из поколения в поколение и к настоящему времени оказалось в значительной мере утраченным. Тайн изготовления инструмента было очень много. Чтобы инструмент хорошо звучал, различные его части должны быть сделаны из определенного материала. Для верхней деки корпуса скрипки нужна была резонансная ель, которая росла в горах Швейцарии. Для нижней деки - клен, для грифа - черное дерево. Но этого мало. Лишь в определенных местах ствола можно было найти нужную по качеству древесину. Один из мастеров пишет: “Дерево должно быть распилено не в длину, а по направлению от коры к древесине, как дольки апельсина, и только центральная часть ствола (не слишком близко к корням, так как тогда дерево будет влажным, и не слишком близко к вершине, потому что солнце его слишком высушит) может считаться пригодной. Наконец, предпочтительно брать часть ствола, обращенную к югу”.

Чтобы предотвратить атмосферные воздействия на корпус скрипки, ее покрывают лаком. Секрет его изготовления к настоящему времени утерян. Струны тогда были произведением искусства. Они производились в Неаполе и делались из кишок семи- или восьмимесячных ягнят. Кишки в течение длительного времени вымачивались в щелочной воде, после чего высушивались и скручивались. Считалось, что расположение пастбищ, время убоя ягнят, свойства воды влияют на качество струн, в особенности на их прочность.

Свой современный вид скрипка получила у итальянских мастеров из Кремоны: Амати, Гварнери и Страдивари. Именно они создали непревзойденные по красоте звучания инструменты. Величайший из великих Антонио Страдивари

прожил 93 года и создал более 1000 инструментов. Современная цена на один инструмент этого мастера более 100 тыс. долларов. Несколько его инструментов есть в российской государственной коллекции, на них играют наиболее выдающиеся российские исполнители. Если на инструменте долго не играть, то качество его звучания существенно ухудшается.

Технические возможности скрипки очень велики. Особенно их расширил итальянский скрипач и композитор Никколо Паганини. Он ввел такие приемы игры на этом инструменте, которые до него не существовали или казались трюкачеством. Паганини умел играть двойными нотами, аккордами, *фложалетами* - скрипичным фальцетом, напоминающим по звучанию флейту. “24 каприза для скрипки соло” Н. Паганини являются вершиной технической трудности для лучших скрипачей мира.

Скрипки, как никакой другой инструмент симфонического оркестра, обладают сочетанием красоты, певучей выразительности звука и технической подвижности. Они способны выполнять в оркестре самые разнообразные обязанности: от рельефного проведения музыкальной темы до создания нейтрального аккомпанирующего фона. Скрипки в оркестре выдвигаются на первый план там, где композитор хочет выразить задушевные лирические настроения. Наиболее характерным для скрипки является звучание в высоком и среднем регистрах. Во вступлении к опере “Лоэнгрин” Р. Вагнер стремился добиться хрупкой, неземной звучности, изображающей ангельский облик рыцаря Лоэнгринга - посланника небес. Здесь в оркестре играют только скрипки в самом высоком своем регистре.

Иногда главная мелодия поручается не всем скрипкам вместе, а *скрипке-соло*. Тогда эту мелодию играет первый скрипач оркестра, которого называют концертмейстером. Соло звучит тогда, когда композитору необходимо достичь особой хрупкости и нежности звучания. Так поступил Римский-Корсаков в сюите “Шехеразада”, доверив тему главной героини скрипке-соло. Появление в оркестре сольных скрипичных партий всегда ассоциируется с особо лирическим образом “не от мира сего”. Основные музыкальные эпизоды партий Одетты из

“Лебединого озера” и Авроры из балета “Спящая красавица” П.И. Чайковский поручил скрипке-соло в оркестре.

При игре на скрипке иногда применяют специальный глушитель - *сурдину*. Она надевается на подставку, держащую струны, и меняет звучание этого инструмента на матовое, затененное, как бы издалека. Яркое использование такого приема мы находим в пьесе Э. Грига “Смерть Озе” из сюиты “Пер Гюнт”. Там все скрипки оркестра играют свои мелодии с сурдинами, создавая сумеречный и даже трагический колорит.

Иногда на скрипке играют не смычком, а пальцем щиплют струны. Этим приемом *пиццикато* исполнитель вместе с композитором имитирует звучание струнных щипковых инструментов. Так, пиццикато в “Плясовой” из “Восьми русских народных песен для оркестра” Лядова имитирует треньканье балалайки, а в “Испанском каприччио” Римский-Корсаков изображает звучание гитар. Извлекать таким образом звук можно на всех струнных инструментах оркестра. В музыкальной литературе есть примеры, когда вся струнная группа довольно продолжительное время играет пиццикато.

У *альтов* звук ниже и глуше, чем у скрипок. Его тембр хорошо определяют слова “матовый, грудной, глуховатый”. В оркестрах альт, как правило, заполнял акустический промежуток между высокими звуками скрипок и низкими звуками виолончелей. Раньше на альтях играли лишь скрипачи-неудачники.

Альт был известен еще во времена Баха, однако специфика его тембра была оценена гораздо позже, лишь в романтическую эпоху. Романтические альты оказались способны к проникновенной, мужественной певучести. Достаточно вспомнить сольную тему альта Адажио из 2-го действия балета А. Адана “Жизель”.

Альты хорошо передают сумеречный, сдержанный образ. Именно альты создают суровое, эпическое настроение в сцене в келье летописца Пимена из оперы М. Мусоргского “Борис Годунов”. У них в этой сцене монотонный мелодический рисунок, изображающий, как неторопливо водят пером по бумаге.

Аналогично использовал тембр альтов П.И. Чайковский в 4-й картине “Пиковой дамы”. На затененной сцене Герман через потайную дверь пробирается в спальню Графини, а в оркестре эту звучащую тревожную тишину изображает короткий постоянно повторяющийся однообразный мотив альтов, на фоне которого звучат жалобные сдавленные восклицания скрипок и виолончелей и тихие таинственные “шаги” контрабасов.

Виолончель вошла в музыкальный быт Европы во второй половине XVI века. Она примерно вдвое больше альты. Во время игры исполнитель ставит ее между коленями, упирая металлическим шпилем в пол.

Виолончель - один из важнейших мелодических голосов оркестра. У них очень красивый, сочный тембр, полный экспрессии и мужественной окраски. Виолончель практически всегда “звучит”. Этим термином пользуются музыканты для обозначения эстетической привлекательности ее тембра. Сольные партии виолончелей в оркестре всегда связаны с серьезными лирико-патетическими образами. Вспомним хотя бы патетическое соло виолончелей в сцене дуэли из оперы П.И. Чайковского “Евгений Онегин”. Оно напоминает здесь взволнованную и убедительную декламацию. По убедительности, теплоте и страстности “пения” с виолончелью может сравниться только человеческий голос. Ярким выражением страстности и чувственности этого оркестрового тембра может служить тема Адажио Эгины и Гармония из балета А. Хачатуряна “Спартак”.

Последний представитель струнной смычковой группы оркестра - **контрабас**. Длина современного контрабаса около двух метров. Его звук самый низкий в оркестре.

В оркестре контрабасы появились в середине XVIII века. Играют на контрабасе стоя, водя по струнам большим смычком или используя прием пиццикато.

Технические возможности контрабаса ограничены. Как мелодический солирующий инструмент он употребляется крайне редко. У контрабасов тяжелый, угрюмый звук. Основная его роль в оркестре - создание басовой оперы. Чаще всего контрабасы дублируют партию виолончелей, но октавой ниже. Такой пример мы находим в финале 9 Симфонии Бетховена, где

контрабасы и виолончели ведут суровый, драматический речитатив.

Деревянные духовые инструменты образуют вторую группу симфонического оркестра. В нее входят флейты, гобои, кларнеты и фаготы. Их прообразом еще в Древнем мире были всякого рода свистульки, имеющие дырочки в деревянном или тростниковом корпусе. У современных инструментов вместо дырочек сложный клапанный механизм.

Флейта - самый высокий голос среди деревянных духовых, фагот - самый низкий. В обычном оркестре играют две флейты, два кларнета, два гобоя, два фагота. Такой состав называют парным. Эти восемь инструментов, в силу яркости своих тембров, уравниваются всей большой струнной группой и всеми медными духовыми инструментами. Общий звуковой диапазон этой группы инструментов превышает даже возможности струнных смычковых инструментов.

Флейту - первый инструмент деревянной духовой группы - раньше изготавливали из слоновой кости, хрусталя и даже золота. В настоящее время ее делают из особых серебристых металлических сплавов. В состав оркестра флейта вошла с начала XVIII века. В то же время флейта, наряду с арфой и клавесином, стала одним из самых любимых инструментов для домашнего музицирования.

Вот как характеризует звучность флейты Н.А. Римский-Корсаков: “Тембр холодный, наиболее подходящий к мелодиям грациозного и легкомысленного характера в мажоре, и с оттенком поверхностной грусти в миноре”. Флейте не дано говорить о больших чувствах, но там, где дело касается картин природы, изображения фантастических образов, флейте нет равных. Ей прекрасно удается импровизировать птичьего голоса, журчание ручейка и даже шелест лесной травы, звук свирели.

Флейта - технически подвижный инструмент, способный в быстром темпе играть виртуозные пассажи. В симфонической сказке С. Прокофьева “Петя и волк” каждый персонаж олицетворен каким-либо инструментом. Для партии птички композитор избрал флейту, прекрасно изображающую ее грациозное порхание на фоне пиццикато струнных.

Игривый характер звучания флейты прекрасно использовал И.С. Бах. Наверное, мало найдется людей, не слышавших хотя бы раз знаменитый финал его оркестровой сюиты Си минор (“Шутка”).

Особой любовью пользовалась флейта у русских композиторов. В оркестре М.И. Глинки ей часто поручались самые нежные, чарующие мелодии.

Очень красиво звучит ансамбль из трех флейт. Его использовал П.И. Чайковский в балете “Щелкунчик” в изящном и хрупком танце пастушков. В оркестровых произведениях часто применяется разновидность флейты - *флейта-пикколо*. У нее резкий, пронзительный, свистящий звук с очень большой полетностью. В старой русской армии солдаты маршировали под звуки флейты-пикколо и барабана. Этот обычай был известен во Франции уже в XIII веке. Флейта-пикколо - неперемный участник военной музыки. Дуэт флейт-пикколо сопровождает хор мальчиков, воображающих себя воинами в опере Ж. Бизе “Кармен”.

В симфонических оркестровых сочинениях звук одной малой флейты способен прорезать звучание всех инструментов оркестра, играющих с максимальной силой.

Звук *гобая* в оркестре можно узнать по терпкому носовому оттенку звучания. По сравнению с флейтой гобой свойственна большая эмоциональность. В своем среднем регистре гобой звучит трогательно-нежно, порою жалобно или даже горестно. Ярчайшее подтверждение тому - знаменитая тема лебедей из балета П. Чайковского “Лебединое озеро”.

Иногда гобой поручают “комические роли”. В сказке Прокофьева “Петя и волк” гобой в низком регистре изображает неуклюже переваливающуюся с боку на бок утку.

В русской музыке гобой часто изображает картины природы и сельского быта. Все композиторы, применявшие этот инструмент, учитывали мечтательный, поэтический, пейзажный характер его тембра.

Разновидность гобоя - *английский рожок*. Это увеличенный гобой, обладающий еще более густым тембром. Его звучание оценивается как меланхоличное, мечтательное, идущее как бы издалека. Его звучание способно воскрешать

переживания прошлого. Иногда этот инструмент композиторы используют для создания восточного, арабского колорита.

Благодаря особенностям своей конструкции гобой почти не меняет настройку. В оркестре именно он выполняет роль камертона. Когда музыканты оркестра собираются на эстраде, можно услышать, как гобоист играет ля первой октавы, а другие исполнители подстраивают свои инструменты.

Кларнет появился в составе симфонического оркестра на рубеже XVIII и XIX веков. По внешнему виду он напоминает гобой, только вместо тонкой трости у него мундштук, похожий на птичий клюв. Кларнету доступно все: выразительное пение, виртуозные пассажи, скачки, тремоло. Игра на гобое требует от исполнителя сравнительно небольшого расхода воздуха.

Кларнету доступно плавное изменение силы звука от фортиссимо до нежнейшего пианиссимо, что почти недоступно другим инструментам этой группы.

В самых драматических, таинственных или роковых местах своих сочинений композиторы используют басовый кларнет. П.И. Чайковский использовал жуткое звучание низких кларнетов в “Пиковой даме” в момент, когда появляется призрак графини.

Фагот выполняет роль контрабаса среди деревянных духовых. Римский-Корсаков определял тембр этого инструмента как “старчески-насмешливый в мажоре и болезненно-грустный в миноре”. Это самый большой из деревянных духовых инструментов. Его труба как бы сложена вдвое, а к верхней части инструмента еще крепится металлическая изогнутая трубка с тростью. Во время игры инструмент подвешивается на шнурке на шею исполнителя. Стоит вспомнить бессмертную комедию Грибоедова “Горе от ума” и характеристику полковника Скалозуба: “Хрипун, удушенник, фагот...”

Фагот хорошо передает образы саркастической насмешки, старческого бурчания.

К деревянным духовым инструментам относится и семейство **саксофонов**. Некоторые полагают, что саксофон целиком джазовый инструмент. Это неверно. Его изобрел Адольф Сакс, по имени которого и назван инструмент. Он хотел создать инструмент, занимающий промежуточное положение

между деревянными и медными духовыми инструментами. В составе оркестра саксофон появляется в середине XIX века. В симфонических партитурах саксофон появляется эпизодически, зато в XX веке он приобрел славу незаменимого участника эстрадных и джазовых оркестров. Для этого инструмента создана огромнейшая музыкальная литература.

Иногда саксофон используют как эксцентрический инструмент. Всем хорошо знакомо характерное “хохочущее” глissандо саксофона.

Третью группу в оркестре образуют **медные духовые инструменты**. Сюда входят валторны, трубы, тромбоны и туба. Свое название группа получила по металлу, из которого изготовлены инструменты. Медные инструменты придают звучанию оркестра яркость, мощь, блеск, особенно в оркестровых тутти. Этим словом называется громкое исполнение музыки всем составом оркестра.

У всех медных есть *мундштук*, специальный наконечник, через который исполнитель вдвует в инструмент колеблющуюся струю воздуха. У медных инструментов есть приспособления для изменения высоты звука: это или вентили, как у трубы и валторны, или кулиса, как у тромбона.

Главное достоинство медной группы состоит в силе и яркости звука. Он всегда ассоциируется у слушателей с мужественным призывом, категоричной однозначностью, неотвратимостью происходящих музыкальных событий. Если медные участвуют в “тутти” всего оркестра, то сообщают звучности ослепительный, душераздирающий нюанс. Оркестр начинает как бы захлебываться в собственной силе звучания.

Современный симфонический оркестр обычно имеет две или три трубы, четыре валторны, три тромбона и одну тубу.

Валторна произошла от лесного рога. Это запечатлелось и в самом названии инструмента. Валторны в оркестре выступают на первый план там, где музыка навеяна картинами природы, лесов, полей, охоты или сельских праздников. Эта традиция прочно закреплена в классической музыке.

Валторн в оркестре четыре. Их квартет, звучащий мягко и как бы волшебным, можно услышать в “Вальсе цветов” из балета “Щелкунчик”. У валторны теплый, душевный тембр. Из всех

медных это самый поэтичный инструмент. В сольной партии валторна может петь или неторопливо рассказывать. Когда композитор хочет сделать звучание валторны более ярким, то предписывает ей играть раструбом вверх.

Труба - инструмент с ярким, далеко летящим звуком. Часто она исполняет в оркестре призывные мотивы типа воинских сигналов - фанфары. Яркое тому подтверждение - вступительные фанфары в симфонической картине “Три чуда” из оперы Римского-Корсакова “Сказка о царе Салтане”.

Первые трубы были натуральными, без вентильного механизма. Звук был высоким, чистым, ясным. Искусство игры на таком инструменте хранилось в огромной тайне, а сам инструмент назывался тогда не труба, а кларино. В середине века кларино сопровождала все празднества и обряды, открывала рыцарские турниры.

Первым ввел натуральные трубы в оперный оркестр итальянский композитор К. Монтеверди. Для этих инструментов писали сложнейшие партии И.С. Бах, Г. Гендель, Г. Пёрсел. Высокий звук и характерное звучание натуральной трубы является как бы “визитной карточкой” оркестра того времени.

У венских классиков труба была чисто фанфарным инструментом, она лишь “возвещала, провозглашала и призывала внимание”. Но это далеко не единственная роль труб в симфоническом оркестре.

Французский композитор Г. Берлиоз, большой знаток симфонического оркестра, так писал о трубе: “Тембр ее - благородный и блестящий; он хорош в воинственных образах, в крике ярости и мщенья, хорош и в торжественных гимнах; он способен выражать все сильное, гордое, величественное, ему доступна большая часть трагических оттенков”.

Подобно струнным смычковым инструментам, медные иногда пользуются сурдинами, которые вставляются в раструбы инструментов.

Разновидностью трубы является **корнет-а-пистон**. Его звук похож на трубу, но отличается особой задорностью, игривостью. Этот инструмент любил П.И. Чайковский. В балете “Лебединое озеро” корнет с блеском исполняет мелодию “Неаполитанского танца”.

В настоящее время корнет чаще используется в эстрадных и джазовых оркестрах.

Тромбон по силе и характеру звучания близок к трубе. Полная хроматическая гамма извлекается на этом инструменте при помощи подвижной кулисы. Тромбонов в оркестре три.

Тембр тромбона отличается суровостью и мужеством. Своеобразная “ревущая” окраска звучания хорошо сочетается с образами агрессии, злых сил, трагизма. В Увертюре к опере Вагнера “Тангейзер” три тромбона изображают шествие паломников как грозную поступь высших сил.

Первым ввел тромбон в оркестр Клаудио Монтеверди. Услышав, как трагично звучит ансамбль тромбонов, он использовал их для музыкальной характеристики подземного царства Аида в опере “Орфей”. Начиная с Глюка три тромбона стали обязательными в оперном оркестре. Их звучание используется в кульминационные моменты драмы.

В симфоническом оркестре тромбон впервые применил Л. Бетховен в финале Пятой симфонии.

Замыкает группу медных инструментов **туба**. Это низкий басовый духовой инструмент. Он был изобретен в Германии в начале XIX века. Игра на тубе требует от исполнителя очень большого и глубокого дыхания. При игре исполнитель держит инструмент на коленях раструбом вверх.

Туба редко солирует в оркестре. В качестве уникального образца можно привести пример из “Картинок с выставки” М.П. Мусоргского в оркестровке М. Равеля. Там в пьесе “Быдло” основную тему Равель поручил тубе. Быдлом на Украине или в Белоруссии называется тяжелая неповоротливая крестьянская телега, запряженная волами.

Ударные инструменты делятся на две большие группы. Первая - инструменты с определенной высотой звука, к ним относятся литавры, колокольчики, ксилофон, металлофон, колокола.

Инструменты второй издают шумовые звуки. Это малый и большой барабан, треугольник, тамтам, кастаньеты.

Ударная группа в оркестре усиливает ритм, ставит дополнительные акценты, придает музыке динамичность.

Иногда тембр ударных инструментов используют для создания экзотического колорита.

Литавры - наиболее древний инструмент этой группы. Они проникли в Европу в XV веке через Турцию, с XVII века вошли в оперный и балетный оркестр.

По внешнему виду литавры напоминают большие медные котлы на подставке. Хорошо выделанная телячья или ослиная кожа туго натянута на котлы. Бьют по коже палочками с мягкими круглыми наконечниками из войлока.

При помощи винтов и зажимов литавру можно настроить на ту или иную ноту. В оркестре присутствуют две или три литавры, настроенные на разные тоны. Обычно на них играет один исполнитель.

Литавры часто употребляют для ритмической поддержки других групп оркестра. Из литавр можно извлекать звуки различной силы: от еле слышного шороха и гула до мощного грохота.

В третьей части 5-й Симфонии Бетховена именно литавры создают огромную внутреннюю напряженность, постепенно приводя оркестр к торжественному и ослепительному апофеозу.

Большой барабан - инструмент не звуковысотный и употребляется лишь для ритмической поддержки оркестра. Его звучание часто соединяется со звучанием тарелок и малого барабана.

Малый барабан часто называют “военным”. Он отлично воспроизводит любые ритмические фигуры. У него легкий, острый звук. Под кожей у барабана протянуты струны, которые, резонируя на удары палочками, придают звучанию барабана своеобразный трескучий характер.

Малый барабан появился в оркестре в XVIII веке и вводился лишь в эпизодах военного характера. Всем хорошо известно тремоло малого барабана, которым сопровождаются церемонии, парады или “смертельные” номера под куполом цирка. Малый барабан употребляется и в эпизодах воинственного либо танцевального характера. В “Болеро” М. Равеля этот инструмент от начала до конца играет изысканную ритмическую формулу. Именно партия барабана скрепляет всю пьесу, построенную в виде оркестровых вариаций. Аналогично

использован малый барабан и в знаменитом “Эпизоде нашествия” из первой части 7-й Симфонии Д. Шостаковича.

Тамтам изобрели китайцы. Лишь им до сих пор известна тайна сплава, из которого отливаются диск инструмента. Края у этого большого, подвешенного на раме, диска утолщенные. Бьют по нему мягкой колотушкой.

Звук у тамтама низкий, густой, разносится долго, то наплывая, то удаляясь. Эта особенность придает звучанию инструмента зловещую выразительность. Иногда достаточно одного удара, чтобы произвести на слушателей сильнейшее впечатление. Удар тамтама знаменует смерть, катастрофу, присутствие злых волшебных сил, проклятие, предзнаменование, леденящий ужас или внезапную катастрофу. В “Руслане и Людмиле” тамтам звучит в момент солнечного затмения, в “Шехеразаде” Н.А. Римского-Корсакова - в момент, когда корабль Синдбада разбивается о скалы.

Такую же роль - обозначение трагической кончины - выполняют удары тамтама в финале 6-й Симфонии П.И. Чайковского. В финале “Песни о земле” Г. Малера мерные приглушенные удары тамтама усиливают впечатление безысходной печали, скорбного прощания человека с жизнью.

Тарелки, удар которых дает яркий раскатистый металлический звук, были уже хорошо известны миру и Древнему Востоку. Особую любовь к тарелкам испытывали турки. Именно турки - непревзойденные мастера по их изготовлению.

Тарелки - это большие металлические блюда, сделанные из бронзового сплава. В центре имеются небольшие выпуклости, куда прикрепляются кожаные ремни, за которые их держит исполнитель. Играют на тарелках стоя. Обычный прием игры - косой, скользящий удар одной тарелки о другую. Этот металлический всплеск долго висит в воздухе. Если его надо быстро заглушить, то тарелки “гасятся” о грудь исполнителя.

Как и малый барабан их чаще употребляют в музыке маршевой или танцевальной.

В европейской музыке тарелки стали употребляться с конца XVII века после войн с турками. В Европе тогда была модной “турецкая” музыка и турецкие оркестры. Не прошел мимо этого

увлечения и великий Моцарт, написав в качестве финала сонаты ля минор рондо в турецком стиле. В заключительном разделе этого финала - коде - явно слышится клавишинная имитация раскатистого звучания янычарских тарелок.

В оперный оркестр тарелки впервые ввел К. Глюк. В увертюре П.И. Чайковского “Ромео и Джульетта” тарелки, как вспышка молнии, освещают проведение темы главной партии. Оглушительный удар тарелок часто сопровождается громом большого барабана. Именно так начинается финал 4-й Симфонии П.И. Чайковского.

Существует много других способов игры на тарелках: мягкой палочкой от литавр, деревянной палочкой от барабана, металлической щеткой. Это существенно расширяет темброво-колористические возможности тарелок.

Особую величавость придают звучанию оркестра *колокола*. В обычной жизни людей колокола созывали на богослужение, возвещали о праздниках и несчастьях. Особо славилась искусством колокольного звона Русь. С появлением русских национальных опер на исторические или патриотические сюжеты композиторы стали вводить колокола в оперный оркестр. Колокольный звон есть в заключительной сцене на Красной площади из оперы М.И. Глинки “Иван Сусанин”, в сцене коронации царя Бориса из оперы М.П. Мусоргского “Борис Годунов”. В этих случаях использовались настоящие колокола. Их звонница помещалась в кулисах или за сценой. Мусоргский в сцене коронации Бориса использовал оригинальный прием: он оркестровыми красками сумел сымитировать колокольный звон, создав непревзойденную по красоте звуковую картину.

С развитием во второй половине XIX века интереса к программно-изобразительной музыке все чаще возникала потребность имитировать колокольный звон в симфоническом оркестре. С этой целью в конце XIX века были созданы “оркестровые колокола” - набор стальных труб разной длины, подвешенных к раме. Каждая из труб настроена на определенный тон. Играют на колоколах металлическим молотком с резиновой прокладкой.

Колокольчики в оркестре существуют в двух разновидностях: молоточковые и клавишные, на которых можно играть как на фортепиано. Тембр колокольчиков серебристый, нежный и звонкий. Стоит им зазвучать в оркестре, как вся его звучность становится как бы волшебной. Именно с целью создания волшебного колорита и употребляют колокольчики в оркестре. Бой часов, игра музыкальных шкатулок и ящичков, мерцание светлячков - все это изображают колокольчики. Колокольчики звучат в опере В.А. Моцарта “Волшебная флейта” при выходе птицелова Папагено, в “Снегурочке” Н.А. Римского-Корсакова их звук передает мерцание светлячков, в “Золотом петушке” Н.А. Римского-Корсакова при выходе Звездочета. Иногда в серьезной драматической музыке композитор использует их звучание для создания настроения ностальгии о давно и безвозвратно ушедшем детстве. С.С. Прокофьев в 7-й Симфонии придал колокольчикам таинственно-фантастическое звучание, ассоциирующееся с неостановимо текущим временем, с вечностью.

Треугольник - это особого сплава стальной прут, изогнутый в виде треугольника. Его подвешивают на жильной струне и бьют по нему металлической палочкой. Раздается звенящий, чрезвычайно чистый звук. Появился он в оркестре, как и тарелки, в XVIII веке с целью создания экзотического восточного колорита.

В музыке XIX века треугольник вводили в партитуру для дополнительной пышности и блеска всего оркестрового звучания. Эффектен треугольник и в изящных танцевальных пьесах.

Бубен. Его позванивание очень колоритно оттеняет танцевальную музыку восточного характера. П.И. Чайковский ввел бубен в Арабский танец из балета “Щелкунчик”.

Кастаньеты - инструмент испанского происхождения с сухим прищелкивающим звуком. Кастаньеты употребляются почти исключительно в танцевальной музыке либо там, где присутствует испанский национальный колорит.

В современном оркестре используется несколько самостоятельных инструментов, не входящих ни в какие группы. Это арфы, фортепиано и челеста.

Арфа - один из древнейших инструментов мира. Это струнный щипковый инструмент. Ее 46 струн при помощи специального педального механизма способны воспроизводить все возможные звуки современного музыкального строя. Арфа столетия использовалась для воссоздания религиозных образов. Еще в Древнем Египте ее звучание ассоциировалось с небесами и богами.

Роль арфы в оркестре не столько эмоциональная, сколько красочная. Ей поручаются широкие аккорды, красочные пассажи, арпеджио, глissандо - скольжение рук по всем струнам сверху вниз и снизу вверх. Арфа придает звучанию музыки элегантность и благородство. Особенно велика роль арфы в балетной музыке. Именно арфа сообщает ей оттенок воздушной полетности и невесомости. На каденциях одной, а чаще двух арф выходят танцовщики на сцену в больших балетных адажио.

М.И. Глинка первым из русских композиторов включил **фортепиано** в симфонический оркестр. В его опере “Руслан и Людмила” фортепиано имитировало звучание гуслей и сопровождало пение Баяна - легендарного русского сказителя.

В современном оркестре, где много мелодических инструментов, фортепиано используют как мелодический ударный инструмент, обладающий сильным, сухим звуком, фортепиано часто встречается в партитурах И. Стравинского, Д. Шостаковича, Р. Щедрина.

Челеста - самый молодой из клавишных инструментов. Она была сконструирована в 1886 году во Франции и по внешнему виду напоминает маленькое фортепиано. Звук извлекается из металлических пластин с резонаторами. Они продлевают время звучания каждой пластины, отчего мелодический рисунок, воспроизведенный на челесте, получается как бы “растущеванным” и не таким конкретным, как у колокольчиков. Тембр челесты необыкновенно нежный, с волшебным колоритом. Первым композитором, применившим челесту в оркестре, был П.И. Чайковский. Для этого инструмента он специально сочинил танец феи Драже из второго акта балета “Щелкунчик”.

Искусство соединения различных групп инструментов в единое и выразительное целое называется *оркестровкой*. У всякого выдающегося композитора прошлого и настоящего всегда свой неповторимый оркестровый стиль.

Свое оркестровое произведение композитор записывает в виде *партитуры*, каждая нотная строчка которой фиксирует партию отдельного инструмента. Если инструмент в какой-то момент прекращает играть, то в его партии проставляются паузы. Партии и инструменты располагаются в определенном порядке, одна под другой, таким образом, что все ноты, звучащие одновременно, записываются друг под другом. Это удобно для дирижера, который одним взглядом по вертикали может охватить ноты всех партий, звучащих в данный момент.

Родиной оркестра была Италия. Оркестры XVII века состояли из лютен, чембало, нескольких виол и духовых. Это был, скорее, не оркестр, а ансамбль музыкальных инструментов. Именно такие коллективы сопровождали пение певцов в первых операх. Для этих инструментов писались и самостоятельные небольшие эпизоды - вступительные или связующие разделы в операх. Назывались эти эпизоды *ритурнелями*.

Характерной особенностью таких ансамблей было непостоянство их состава. Композитор зачастую писал лишь отдельные партии, а какой инструмент их будет озвучивать, решалось исходя из конкретных исполнительских возможностей. Единственным неизменным и постоянным участником таких оркестров был клавесин. Этот многоголосный инструмент играл аккордами партии всех участников оркестра. Такой оркестр с клавесином был очень распространен в эпоху музыкального барокко. Для него сочиняли А. Вивальди, И.С. Бах, Г. Гендель, Д. Альбинони.

По-иному относился к оркестру итальянский композитор Клаудио Монтеверди. Он понял, что основная выразительная сила оркестра состоит в сочетании разнообразных инструментальных тембров и начал сочинять музыку, подчеркивающую их контраст. Все оркестры первой половины

XVIII века развивались в русле этой традиции, совершенствуя прежде всего выразительные возможности струнной группы.

Изменение музыкальных вкусов в Европе второй половины XVIII века привело к изменению состава оркестра. Виолы безвозвратно ушли. Их место заняли скрипки. Прочно обосновались в составе оркестра гобой, фагот, тромбон, валторны и трубы. Клавесин оказался ненужным. Новые звуковые возможности оркестра подготовили рождение нового рода музыкальных произведений - симфонии и сольного концерта.

В Европе XVIII века появляется много оркестров с обновленным составом. Это домашний оркестр князя Эстергази, для которого писал И. Гайдн, городской оркестр в чешском городе Мангейме.

Россия не была в стороне. В 1731 году Екатерина II учредила помимо придворного оркестра еще бальный и камерный. Многие богатые русские аристократы содержали собственные оркестры.

К концу XVIII века, когда завершали свой творческий путь И. Гайдн, В. Моцарт, а молодой Бетховен приступал к сочинению своих первых симфоний, сложился тот состав симфонического оркестра, который мы теперь называем классическим. Закончил же свое формирование симфонический оркестр лишь во второй половине XIX века, когда инструменты медной духовой группы получили вентильный механизм, благодаря чему им стал доступен весь хроматический музыкальный звукоряд.

Стандартный распорядок размещения инструментальных групп оркестра на сцене придумал Карл Мария фон Вебер - немецкий композитор и дирижер. Он впервые стал дирижировать, стоя на специальном подиуме и держа в руках палочку.

Каждая эпоха вносила в оркестр изменения, рождала новые средства выразительности и стили. Выдающиеся композиторы прошлого и настоящего открывают неисчерпаемые тембровые возможности для воплощения своих художественных замыслов.

В Западной Европе новаторами оркестрового звучания выступили композиторы-романтики Г. Берлиоз и Р. Вагнер, в России - П. Чайковский и Н. Римский-Корсаков. Эти

композиторы уже не оркестровали ранее сочиненные фортепианные пьесы, они изначально сочиняли музыку для оркестра. Каждая яркая музыкальная тема рождалась у них в той или иной тембровой краске.

Контрольные вопросы по теме “Инструменты симфонического оркестра”

1. Что первоначально обозначалось словом “оркестр”?
2. Сколько групп инструментов в оркестре? Какая является ведущей?
3. Назовите приемы игры на струнных смычковых инструментах
4. Какие инструменты входят в группу деревянных духовых?
5. Какие инструменты входят в группу медных духовых?
6. Что обозначают итальянские слова “тутти” и “соло”?
7. Кто первым ввел в оркестр тромбоны?
8. Какие ударные инструменты входят в симфонический оркестр? На какие группы они делятся?
9. Что такое партитура?

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791)



27 января 1756 года в небольшом австрийском городке Зальцбурге родился В.А. Моцарт - будущий величайший музыкант. Город Зальцбург был столицей маленького княжества, во главе которого стоял архиепископ. Отец Моцарта, Леопольд Моцарт, был в этом городе известным скрипачом, органистом и педагогом. Человек он был

достаточно строгий, прагматичный и полный чувства ответственности.

Вольфганг - последний - седьмой ребенок в семье. Кроме него в живых осталась лишь старшая сестра Наннерль.

Первоначальное музыкальное воспитание дети получили от отца. Сестре в это время было 8 лет, а Вольфгангу - лишь 3 года.

Моцарт начинал как типичный вундеркинд: в четыре года он сочинил и сам записал свой первый концерт для клавесина, умел по слуху подобрать любую мелодию.

К шести годам Вольфганг без всякого напряжения артистически овладел техникой игры на клавесине и тогда же начал играть на скрипке и органе. Отец, видя какое незаурядное музыкальное будущее открывается перед его детьми, решает совершить с ними первую гастрольную поездку. Леопольд ждал от этих гастролей и серьезного материального успеха. Ему казалось, что дары великокняжеских господ намного превзойдут все их материальные издержки.

Приезд детей в Вену в сентябре 1762 года произвел сенсацию. Маленькие виртуозы выступают при императорском дворе, получают богатые подарки, привыкают к общению “на равных” с самыми высокородными аристократами, которые видели в Вольфганге забавную игрушку, чудо природы.

Так началась десятилетняя полоса бесконечных путешествий, сопровождавшихся неслыханными, триумфальными успехами во всех европейских столицах.

Везде, куда они приезжали, Моцарт-старший усиленно рекламировал своего сына как феномен природы. В одной из афиш говорилось: “Всем любителям наук, бесспорное величайшее дарование, которым надлежит гордиться всей Европе и даже всему человечеству, маленький мальчик из Австрии - Вольфганг Моцарт”. Молодой Моцарт демонстрировал публике чудеса импровизации, исполнения незнакомых трудных пьес с листа и игру вслепую, когда он не мог видеть клавиатуру.

Подобные гастроли были очень тяжелым трудом для детей. Концерты в ту пору длились не меньше четырех-пяти часов и могли изнурить даже взрослого исполнителя. Однако иного выхода не было: только сенсационные выступления могли материально возместить расходы семьи.

Окрыленные успехом, Моцарты возвращаются в Зальцбург на постоянное место службы у архиепископа, однако через

несколько месяцев испрашивают разрешения на новую поездку, теперь уже в Париж.

После пятимесячного пребывания в Париже семья едет в Англию. В Лондоне восьмилетний Вольфганг знакомится с сыном великого Баха - Иоганном Христианом. Несмотря на разницу в возрасте, оба вскоре стали большими друзьями. Они на равных обсуждали творческие проблемы и детально познакомились с творчеством друг друга. Эти бесценные “лекции и семинары” приводят к тому, что собственно сочинительство начинает занимать все большее место в жизни юного Моцарта. Стало очевидным, что приехал Моцарт в Лондон главным образом как виртуоз, а уезжал композитором.

К тому времени Моцарт был автором двух симфоний, шести клавирных сонат и еще множества более мелких сочинений. Эта поездка длилась около трех лет. Архиепископ весьма неодобрительно относился к таким отлучкам своих служащих.

По возвращении домой начались регулярные занятия Вольфганга общеобразовательными предметами и музыкой. Много времени уделялось иностранным языкам - латыни и итальянскому (в те времена для композитора это было обязательным).

Через год Леопольд Моцарт опять повез детей в Вену, но на этот раз их постигла неудача. В Вене началась эпидемия оспы, дети заразились и очень тяжело перенесли инфекцию. От этого случая у Вольфганга остались отметины на лице.

В 12 лет Моцарт получил первый императорский заказ на оперу и в этом же возрасте впервые почувствовал всю силу закулисных интриг собратьев-музыкантов, которые из зависти и опасения конкуренции сделали все, чтобы премьера не состоялась.

В возрасте 13 лет Моцарт был принят на службу в капеллу при дворе архиепископа, где прослужил следующие 12 лет. Его постоянные отлучки в поисках лучшей доли чрезвычайно раздражали архиепископа.

В 1770 году (год рождения Бетховена) Леопольд Моцарт везет сына в Италию. Он прекрасно понимал, что только тот музыкант, который там совершенствовался и получил признание, мог

рассчитывать на большой и прочный успех при европейских столицах.

Концерты, как всегда, сопровождалась шумным успехом. В Болонье Моцарт выдерживает сложнейший экзамен по композиции. Местная филармоническая академия избирает его своим членом. В Риме Вольфганг по памяти записал партитуру сложнейшего духовного хорового сочинения, чем поверг всех знатоков в изумление. В Риме он удостоивается высшей награды для музыканта - папского ордена "Золотая шпора".

Однако постоянного места в Италии юному музыканту получить так и не удается. Эти успехи оказались последними лучами его небывало ранней славы. Пятнадцатилетний Моцарт стоял на пороге жестокого кризиса, круто изменившего всю его дальнейшую жизнь.

* * *

В провинциальном Зальцбурге умирает старый архиепископ, и на его место заступает суровый и деспотичный граф Иероним Колоредо. Мог ли предполагать этот граф в то время, что в памяти потомков его имя останется лишь потому, что у него и Моцарта - его слуги - не сложились отношения. Свободным и длительным отлучкам Моцартов, при сохранении им жалованья, пришел конец.

Нового архиепископа чрезвычайно раздражали независимый ум Моцарта, его ранняя зрелость, чувство собственного достоинства и свобода в обращении с аристократами.

Не мог простить Колоредо своему слуге-музыканту и золотой папский орден, который Моцарт надевал по всякому торжественному случаю. День Моцарта, музыканта с всеевропейской славой, начинался в передней архиепископа, где он вместе с другими слугами ожидал приказаний.

За восемь месяцев, проведенных в таких условиях, в Моцарте совершился внутренний перелом. Он уже вполне осознает изменчивость и непрочность вкусов публики, понимает, что его искусство, пока он был ребенком, служило лишь забавой и развлечением. Теперь, в расцвете своего таланта, он

оказывается прикованным служебными обязанностями к провинциальному городу, где все его тяготило. Главное, что было для юного Моцарта непереносимо, так это рабская зависимость от местного владыки.

Тем не менее серьезные занятия композицией продолжаются. Шесть новых симфоний, сонаты, дивертисменты, серенады, предназначенные для исполнения на открытом воздухе, вполне ощутимо дают почувствовать неповторимый лирико-драматический моцартовский стиль, свободный от подражательства и в то же время не чуждый общему стилю европейской музыки того времени.

Моцарт осознал, что живет в стране, где музыке “не посчастливилось”, но уехать против воли архиепископа было невозможно. Вольфганг отлично понимал, что является заложником: стоит ему уехать, как архиепископ немедленно уволит отца. Лишь через пять лет с великим трудом Моцарт добивается разрешения уехать (архиепископ согласился уволить его и оставить на службе отца).

Моцарту шел двадцать второй год, он был полон надежд и уверенности в своих силах. Он автор почти трехсот музыкальных сочинений во всех областях музыки и считал себя одним из лучших музыкантов Европы. Моцарт наивно полагал, что этих качеств вполне достаточно, чтобы занять достойное место службы. Жизнь показала совсем иное...

* * *

Предстояла поездка в Париж. Зная непрактичность и легковерность своего сына, Леопольд отправляет вместе с ним в поездку мать, умоляя при этом как можно чаще писать ему обо всем в подробностях. Старый Моцарт полагал, что сумеет тем самым уберечь своего гениального сына от превратностей, уже уготованных ему судьбой.

На пути в Париж, в Мангейме, судьба Моцарта пересекается с семейством Веберов, глава которого служил переписчиком нот в театре. Юный Моцарт влюбляется в старшую дочь - будущую оперную примадонну, хотя женится позже на младшей - Констанце. Такая перспектива повергает

Леопольда Моцарта в ужас. Он не дает на брак своего благословения.

Париж не оправдал возлагаемых на него надежд. Работы не было. Жить приходилось в грязном и плохо отапливаемом номере гостиницы, перебиваясь дешевыми уроками.

Но самое страшное ожидало его впереди. Тяжело заболела и умерла мать. Теперь Моцарт остался совсем один. Поражение было полным. Подавленный, он возвращается в Зальцбург.

Впереди его ждали еще два года непрерывных унижений и жизни на положении лакея. Моцарт вполне справедливо считал себя аристократом духа и думал, что это ставит его вровень с аристократами по рождению. Это его умозаключение намного опередило свое время. Даже Бетховену, уже после французской революции 1789 года, власть имущие не могли простить такого поведения.

Отношения с Колоредо, острые и бесконечно раздражавшие обоих, теперь привели к взаимной ненависти. Им двоим места в Зальцбурге не было. Самое обидное для Вольфганга было то, что в семье он не находил никакой моральной поддержки. Отец, старея, перестал верить в судьбу сына и призывал его к смирению. Душевный кризис, испытываемый Моцартом, обострился. Моцарт почти перестал сочинять.

Наконец, после того, как его пинком ноги столкнули с лестницы во дворце архиепископа, Моцарт принимает окончательное решение бросить все и уехать в Вену без всяких видимых средств к существованию.

Моцарт был первым из композиторов, пренебрегшим постоянным местом службы и пустившимся в “открытое плавание” на вольные хлеба.

* * *

Венский период - самый продуктивный период в его творчестве, когда были созданы лучшие из бессмертных моцартовских творений.

Начало венского периода в жизни композитора ознаменовано двумя событиями: сочинением первой немецкой

оперы-зингшпиля “Похищение из сераля” и женитьбой на Констанции Вебер.

Заказ на оперу поступил от венского Национального театра. Моцарт и сам уже пять лет мечтал о национальной опере, которая могла бы противостоять засилью итальянцев в Вене. “Похищение из сераля” - первая опера на немецком языке. Она написана в традициях *зингшпиля* - драматической пьесы с пением. Однако Моцарт вводит в свое произведение развитые ансамблевые сцены, сложные арии. Он умел наделять своих героев живыми человеческими чертами. Известную роль сыграли здесь и автобиографические обстоятельства. Работа над оперой совпала с женитьбой Моцарта. В течение двух лет он боролся с недоброжелательством родителей невесты и противодействием отца. Моцарт в конце концов похитил невесту из ее дома и тайно обвенчался с ней в августе 1782 года.

На премьере публика устроила композитору овацию. Скептически настроенным был лишь император. “Слишком хорошо для наших ушей и слишком много нот”, - сказал он композитору. “Ровно столько, сколько надо”, - ответил Моцарт.

Пять лет, отделявшие композитора от следующего этапного произведения - оперы “Свадьба Фигаро”, были насыщены постоянными поисками заработка, знакомствами с нужными людьми в надежде получить место, сочинением новых инструментальных произведений. Чести было много, а денег мало. Основным источником существования для Моцарта в Вене были абонементные концерты и собственные *музыкальные академии*, которые устраивались лишь по подписке.

Участвовать в сборном абонементном концерте означало исполнить два-три музыкальных номера за минимальную плату. Собственные же музыкальные академии можно уподобить “творческому показу” или бенефису. Могло случиться, что выручка от концерта не покроет расходов на его организацию. Поэтому сам исполнитель пускал подписной лист среди богатой и знаменитой публики, чтобы заранее заручиться их финансовой поддержкой.

К каждой такой программе сочинялось много новых произведений. Исполнять уже раз слышанное было не принято: ведь автор и исполнитель в то время были еще одним лицом.

Следующей этапной оперой Моцарта была “Свадьба Фигаро”. Сюжет “Свадьбы Фигаро”, основанный на знаменитой пьесе П. Бомарше, описывает тщетные попытки некоего графа успеть воспользоваться своим правом “первой ночи” по отношению к служанке прежде, чем она выйдет замуж и получит возможность отвергнуть его притязания законным браком.

В этой опере Моцарт в полной мере проявил себя как композитор-реформатор жанра. Итальянские каноны построения оперного спектакля ко времени Моцарта уже устарели. Жанр был в глубоком кризисе. Предшественник, Моцарта Кристофор Виллибальд Глюк, попытался реформировать итальянскую серьезную оперу, вернуть ей былое драматургическое единство и цельность, очистить музыку от вычурных и бессодержательных колоратур, связать музыку с драмой.

В качестве литературной основы своих реформаторских опер Глюк использовал мифологические сюжеты. Его оперы воспевали мифологическую любовь и верность, а поскольку никто не знал, что это такое, то выходило достаточно условно и “по-театральному”. Моцарт отказался от божественных мифологических сюжетов. Вместо этого он использовал более жизненные литературные сюжеты, например “Безумный день или женитьба Фигаро” П. Бомарше, “Каменный гость или наказанный развратник” Бертатти.

Моцарт, как и Глюк добивался слияния музыки с драматическим действием на сцене. Однако Глюк шел от драмы (либретто) и по её канве строил музыкальную партитуру, а Моцарт к собственной музыкальной драме пристраивал либретто. Моцарт глубже понимал и чувствовал возможности чисто музыкальной драматургии оперы. Это то, что сейчас мы называем симфонизмом. Моцарт - первый симфонист в жанре оперы. Либретто для него никогда не было догмой, но лишь поводом для создания собственной музыкально-драматургической концепции оперного спектакля.

Глюк в своих реформаторских операх шел по внешнему действию, по тексту, а Моцарт - по внутреннему, сквозному действию, по подтексту, по тому, о чем открыто на сцене

действующие лица не говорят, но что движет всеми их поступками. Эта двуплановость делает оперные персонажи Моцарта живыми людьми, а не выразителями определенных человеческих качеств на оперной сцене. Реалистичность, жизненную достоверность своих персонажей Моцарт ткал из слов, сценических ситуаций и музыкальных характеристик.

Моцарт стремился раскрыть на оперной сцене всю глубину характеров своих героев. Но что значит раскрыть “всю глубину”? Видимо, это означает так мотивировать поступки и чувства своих героев через музыкальный подтекст, чтобы впечатлить и взволновать зрителя, вызвать его доверие. А для этого автору необходимо соответствовать предполагаемому характеру героев. Фантазии Моцарта хватало на то, что быть и Дон Жуаном, и Сюзанной, и Папагено, и Царицей ночи. Это умение - отличительная черта великого драматурга, такого, как Гете, Шекспир, как наш великий Пушкин.

Сюжет оперы “Свадьба Фигаро” предложил композитору либреттист аббат Лоренцо да Понте. Сюжет увлек Моцарта блеском и остроумием интриг, живостью сценических положений, богатством характеров, данных не статично, а в развитии. Дело осложнялось тем, что комедия была в Австрии запрещена цензурой. Да Понте убрал из либретто все социальные мотивы, оставив лишь веселую комедию. Он же пообещал добиться разрешения на постановку лично у императора. Само сочинение оперы авторы решили держать в тайне, иначе интриг не оберешься.

Сюжет оперы таков. В доме графа Альмавивы готовится свадьба двух слуг - камердинера Фигаро и служанки графини, Сюзанны. Но Графу самому нравится Сюзанна, и он всячески пытается отсрочить свадьбу. Ум, находчивость и ловкость Фигаро ломают все планы врагов его семейного счастья. Слугам удается одурачить своего господина и поставить его в неловкое и смешное положение. День, полный тревог, заканчивается веселой свадьбой.

“Свадьба Фигаро” - бытовая комическая опера, в которой Моцарту впервые в истории оперного театра удалось создать на сцене живые, многогранные характеры. Действующие лица его опер стали узнаваемыми из зала. Актеры относились к

гениальной музыке Моцарта с горячим сочувствием. Наиболее популярными номерами этой оперы являются Увертюра и ария Фигаро из 1-го действия “Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный”.

Премьера оперы состоялась 1 мая 1786 года. Успех был огромный. Позже опера была поставлена в Праге. На подготовку премьеры приехал Моцарт с семьей. Успех был настолько очевидным, что дирекция пражского оперного театра за 200 дукатов заказала авторам новую оперу, не ограничивая их в выборе сюжета. Пребывание Моцарта в Праге было счастливым, его ценили и понимали.

В следующей опере А. Моцарта “Дон Жуан” получил музыкальное воплощение средневековый сюжет о покорителе женских сердец. Энергичному, темпераментному, своевольному герою противостоит в лице Командора высшая сила, олицетворяющая порядок и нравственные нормы.

Трагическое и комическое в опере, как и в жизни, образуют неразрывное единство. Эту особенность оперы подчеркнул и сам автор, дав ей подзаголовок “веселая драма”.

Краткое содержание оперы.

Ночь. Лепорелло жалуется на жизнь. Похождения господина доставляют верному слуге сплошные беспокойства. Сейчас Лепорелло ждет Дон-Жуана у дома донны Анны. Донна Анна поднимает шум, удерживая пытающегося бежать соблазнителя.

Отец донны Анны - старый командор - вызывает Дон-Жуана на поединок и падает, сраженный его шпагой. Но Дон-Жуан скоро забывает о кровавой ночи, ища новые приключения. Он следует за прекрасной незнакомкой, но с разочарованием узнает в ней давно покинутую донну Эльвиру, страдания которой вызывают у него лишь досаду.

Проходит свадебная процессия. Крестьяне Мазетто и Церлина празднуют свою свадьбу. Молоденькая невеста приглянулась Дон-Жуану. Внезапное появление донны Эльвиры, затем Анны с женихом - доном Оттавио расстраивает планы коварного соблазнителя. С ужасом узнает донна Анна убийцу своего отца и призывает жениха к мести.

Праздник в замке Дон-Жуана. Танцуя с Церлиной, Дон-Жуан незаметно увлекает ее из зала. Внезапно раздаются мольбы девушки о помощи. Дон-Жуан и Лепорелло вынуждены бежать.

Дон-Жуан переодевается в платье Лепорелло. Обманом он хочет встретиться с Церлиной. Он поет серенату под балконом Эльвиры. Когда же доверчивая донна Эльвира выходит, она падает в объятия Лепорелло, переодетого Дон-Жуаном. Неузнанный Дон-Жуан встречает Мазетто, который

вместе с крестьянами ищет оскорбителя Церлины. Ловкий обманщик направляет преследователей по ложному пути и, избив Мазетто, скрывается.

Господин и слуга встречаются ночью на кладбище. Дон-Жуан с беспечным смехом рассказывает о своих похождениях. Внезапно слышится грозный голос статуи убитого командора. Дон-Жуан приглашает статую к себе на ужин.

Зал в замке Дон-Жуана. Эльвира умоляет его оставить порочные увеселения. Внезапно раздаются тяжелые шаги статуи командора. “Нет!” - гордо отвечает Дон-Жуан на требование покаяться. Слышатся удары грома, сверкает молния. Дан-Жуан проваливается в преисподнюю.

После прослушивания “Дон Жуана” Гайдн сказал Моцарту: “Вольфганг, вы столько знаете о человеческих чувствах, что кажется, будто сначала вы их придумали, а потом уже люди усвоили их и ввели в свой обиход”.

К. Глюк - главный капельмейстер австрийского императора - скончался в тот самый день, когда Моцарты вернулись в Вену после пражской премьеры “Дон Жуана”. С ним случился инсульт, или, как тогда говорили, “апплексический удар”.

В 1787 году, через три дня после похорон Глюка, состоялся императорский указ, по которому Моцарт назначался придворным камермузыкантом и сочинителем танцев с годовым жалованием 800 гульденов. То, к чему всю жизнь стремился папа, наконец-то осуществилось. Радости от этого события поубавилось, когда Моцарт узнал, что Глюк получал 2000 гульденов, а его место занял Сальери. Про эти 800 гульденов Моцарт писал: “Слишком много за то, что я делаю, и слишком мало за то, что я мог бы сделать”.

Танцевальные пьесы Моцарта издатель продавал по 1 гульдену и 3 крейцера за штуку. Гульден полагался издателю, 3 крейцера - автору.

* * *

Будучи представителем венской классической школы, Моцарт, как и Гайдн, большое значение придавал жанру симфонии. Особенно популярны три последние симфонии - Тридцать девятая, Сороковая и Сорок первая (“Юпитер”), - созданные в 1788 году (Моцарту шел тогда тридцать третий

год). В этих симфониях окончательно закрепились четырехчастный цикл и правила сочинения сонатной формы.

Симфония № 40 соль минор - самая популярная из симфоний Моцарта. По задушевности и лирической взволнованности она представляет собой уникальное явление в симфонической музыке.

“Маленькую ночную серенаду” Моцарт написал к пятой годовщине свадьбы с Констанцией. Впервые она была исполнена на приеме, устроенном Моцартом по этому случаю на деньги, занятые под залог папиного наследства.

Фортепианное наследие композитора включает 19 сонат, а также фантазии, сочинения, основанные на импровизации и свободные по форме. Наиболее известны Соната Ля мажор с Турецким маршем в финале и Фантазия Ре минор.

* * *

Моцарт часто посещал музыкальный салон барона ван Свитена, занимавшего пост придворного цензора. Это было единственное место в Вене, где аристократы-меломаны и музыканты встречались как равные. Это было дворянское общество любителей классической музыки. (Имя этого мецената вошло в историю еще и потому, что благодаря его скупости Моцарт был похоронен по третьему разряду в могиле для бедняков).

В библиотеке барона Моцарт познакомился с сочинениями И.С. Баха и был ими восхищен. Для него творчество Баха-отца было открытием, ибо ни одно произведение лютеранского кантора в католической Вене не исполнялось.

В Вене у Моцарта состоялись два поистине исторических знакомства. Первое знакомство было с молодым двенадцатилетним Бетховеном, приехавшим в Вену в надежде стать учеником Моцарта. Оплачивать эти уроки было некому, и, послушав импровизацию Бетховена за фортепиано, Моцарт лишь пророчески предрек: “Обратите внимание на него! Он всех заставит говорить о себе!” Творческое общение двух великих музыкантов не состоялось еще и потому, что в это время умирает мать Бетховена, и он вынужден был возвратиться в Бонн и взять на себя все заботы по содержанию семьи.

С Гайдном Моцарт познакомился в 1785 году, когда прославленному капельмейстеру было 52 года. Познакомил их все тот же ван Свитен.

Моцарт называл Гайдна “папа Иосиф” и говорил ему “ты”. Этих двух людей связывала большая взаимная симпатия и творческая дружба. Позже Моцарт говорил: “Никто не в состоянии делать все: балагурить и потрясать, вызывать смех и глубоко трогать и все одинаково хорошо, как это умеет Гайдн”.

Гайдн был одним из немногих, кто понял и оценил всю глубину таланта Моцарта. “Я считаю вашего сына величайшим композитором из тех, о ком я когда-либо слышал”, - говорил он отцу Моцарта.

* * *

Последняя опера Моцарта “Волшебная флейта” - одно из величайших его созданий. Опера эта представляет собой музыкальную философскую сказку. В музыке противопоставляются образы света (жрец Зарастро) и тьмы (царица Ночи), психологически тонко обозначены чувства любящих друг друга Тамино и Памины, яркими музыкальными красками нарисованы простодушно-комедийные образы птицелова Папагено и его подружки Папагены - традиционных персонажей австрийского народного театра.

Великодушием Моцарта пользовались и часто его обманывали. Так было и с театральным антрепренером Шиканедером, знакомым Моцарта по Зальцбургу. Антрепренер прогорел и обратился за помощью к Моцарту, попросив его написать веселый зингшпиль с чудесными превращениями, чтобы заинтересовать публику. За “Волшебную флейту” Шиканедер обещал дать Моцарту 25 дукатов при подписании договора, еще 25 - по окончании партитуры и 50, когда опера будет поставлена.

Моцарт написал оперу безвозмездно, прося лишь вернуть ему партитуру, рассчитывая на ее продажу в дальнейшем.

Шиканедер, благодаря “Волшебной флейте”, поправил дела и, не заплатив автору за его труды ни копейки, без его ведома продал партитуру.

Вскоре “Волшебная флейта” облетела всю Германию и стала одной из самых репертуарных опер. Уже через год после смерти ее автора было объявлено сотое представление, а через три года - двухсотое! Моцарт к тому времени давно уже был в могиле.

Светлая поэзия “Волшебной флейты” оказалась одной из последних радостей Моцарта. Ко времени ее окончания оперы он уже был смертельно болен.

* * *

Еще до окончания оперы Моцарт, при довольно странных обстоятельствах, получил заказ на реквием. К нему явился человек, одетый в черное, заказал Реквием и скрылся.

Это посещение произвело на Моцарта тягостное впечатление. Нужды, заботы, неудовлетворенность положением начали пагубно сказываться на настроении и здоровье. Веселый и беспечный Моцарт стал мрачным. Часто со слезами на глазах он говорил, что пишет реквием для самого себя. Его преследовала мысль, что он отравлен.

Реквием - произведение траурного характера для хора и солирующих голосов в сопровождении оркестра. Первоначально реквием был заупокойной мессой в католической церкви, но позднее стал концертным произведением.

Незадолго до смерти Моцарт написал последнее письмо. Адресовано оно либреттисту да Понте, с которым он сочинил две свои лучшие оперы. Да Понте приглашал Моцарта в гастрольную поездку по Англии, гарантируя ему полный успех. Письмо Моцарта - ответ на приглашение:

“Мой дорогой друг да Понте! Я был бы рад последовать Вашему совету, но это невозможно. Голова у меня так кружится, что я не вижу пути вперед. Я вижу лишь мрак и могилу. Призрак смерти преследует меня всюду. Я вижу его перед собой постоянно; этот призрак зовет меня за собой, уговаривает, твердит, что я должен работать только на него, и я продолжаю работать: сочинять музыку мне кажется менее изнурительным, чем бездельничать. Более того, мне почти уже

нечего бояться. Я ощущаю в себе такую тяжесть, что знаю: час мой вот-вот пробьет. Смерть не за горами. Я кончаю счеты с жизнью, не успев насладиться своим талантом. И все же жизнь была прекрасна, карьера моя началась при столь благоприятных обстоятельствах. Но никто не властен над судьбой, никто не ведает, сколько времени ему отпущено. Приходится смириться, чему быть, того не миновать. Итак, мне остается лишь завершить свою похоронную песнь, оставить её незавершенной я не могу”.

Моцарту не удалось дописать Реквием. Все незаконченные номера дописал его ученик Зюсмайер, находившийся в последние дни у постели больного. Зюсмайер бережно следовал указаниям учителя и старался дописать музыку Реквиема такой, какой ее слышал гениальный автор. За сутки до кончины друга, собравшись около постели Моцарта, исполнили по черновым эскизам отрывки из Реквиема.

Перед смертью Моцарта, зная, что он массон, не захотел исповедать ни один католический священник. Умер Моцарт в ночь с 4 на 5 декабря, без пяти минут час ночи.

Причина смерти Моцарта до сих пор является предметом споров. Знаменитая легенда об отравлении Моцарта композитором Сальери и сейчас находит своих сторонников, однако документальные доказательства этой версии отсутствуют.

После смерти Моцарта вдова осталась без всяких средств к существованию, с двумя малолетними сыновьями. Денег в доме оказалось всего 36 рублей; имущество оценили в 250 рублей, а долги их в общей сложности равнялись 1800 рублям. В пенсии Констанции отказали (вспомним судьбу жены Баха). Заботы о похоронах взял на себя барон ван Свитен.

Ван Свитен охладел “к другу Моцарту” после недобрительного отзыва композитора о его симфонии. Эта холодность проявилась в третьеразрядных похоронах величайшего композитора, стоивших ван Свитену 8 гульденов и 56 крейцеров (и еще 3 гульдена на похоронные дроги), что в переводе на русские рубли того времени составляло 7 рублей.

Хоронили Моцарта на следующий же день после кончины. Сальери среди прочих шел за гробом. Никто из близких не присутствовал когда останки Моцарта опускали в могилу. В

день похорон бушевала непогода, и у городских ворот провожавшие повернули обратно. Жена Моцарта Констанца в день похорон была больна и не могла встать с постели.

Братская могила стала последним местом упокоения великого композитора.

Так современники проводили в последний путь одного из самых выдающихся людей своей эпохи. Нужда, необеспеченность, постоянная тревога о завтрашнем дне стали причиной безвременной смерти композитора, сгоревшего в самом расцвете своего гения на тридцать шестом году жизни. Отказывая своим гениальным современникам в оценке и уважении при жизни, люди сами себя обрекают на бесславие. Гении же, подобные Моцарту, сами себе воздвигают нерукотворные памятники.

Вдова Моцарта Констанца еще долгие годы терпела нужду, но через 8 лет вторично вышла замуж за одного из друзей дома, Ниссена, который обеспечил ее, усыновил детей и написал первую биографию своего покойного друга.

* * *

Вся жизнь Моцарта, начиная с первых шагов детства, проходила в атмосфере музыки. Необычайно раннее развитие его было феноменальным, и творческий рост никогда не ослабевал. И ребенок, и подросток, и зрелый музыкант, он всегда находился в движении, не останавливаясь и не повторяя себя. Он овладевал в искусстве всем, к чему прикасался. Восприимчивость его была необыкновенной. Поразителен тот факт, что, всё воспринимая, он не повторял никого. Это доступно только гению.

Дарование Моцарта всегда оценивалось как счастливейшее по своей естественности и природной легкости. Музыку Моцарт сочинял очень легко, иногда даже без черновиков, создавая творения, непревзойденные по художественной красоте и гармоничности. Его жена Констанца говорила, что он пишет ноты, “как письма”. Однако эта кажущаяся легкость поглощала все его силы, держала в постоянном напряжении. В этом смысле чудесное дарование Моцарта для него самого было отнюдь не легким. Такой талант как тяжелый крест. Композитор, осененный

Аполлоном, не может не сочинять. И он сочиняет помимо собственной воли, сочиняет, хочет он того или нет. Обычные люди, обыватели, в этом смысле более свободны. Гений же однозначен. В силу своей гениальности Моцарт никогда не мог стать обывателем, т.е. человеком, живущим “как все”. Он был человеком “не от мира сего”, и этот тяжкий крест он нес целых 35 лет.

После смерти Моцарта его музыка стала восприниматься как высшее совершенство, как абсолютная гармония простоты, красоты формы и содержания. Моцарт почти сразу же после смерти стал осознаваться современниками как вечный и неповторимый идеал музыканта.

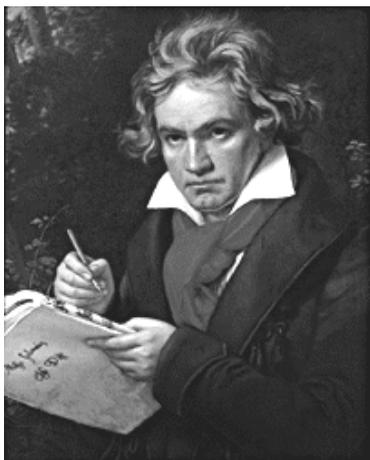
К Моцарту можно с полным правом отнести слова В.Г. Белинского, сказанные им о русском писателе XII века Данииле Заточнике: “Это была одна из тех личностей, которые, на беду себе, слишком умны, слишком даровиты, слишком много знают, не умея от людей прятать своего превосходства, оскорбляя самолюбивую посредственность. Одна из тех личностей, которых люди сперва хвалят, потом сжидают со свету и, наконец, уморивши, снова начинают хвалить”.

Контрольные вопросы по теме “Творчество В.А. Моцарта”

1. Назовите годы жизни Моцарта.
2. В каком возрасте Моцарт начал сочинять музыку?
3. С кем познакомился Моцарт во время гастрольной поездки в Лондон?
4. В каком возрасте Моцарт получает высшую награду для музыкантов? Как она называлась?
5. Каковы были отношения у Моцарта с Иеронимом Колоредо?
6. Когда Моцарт окончательно поселился в Вене?
7. Как называлась первая опера на немецком языке?
8. Назовите три наиболее совершенные оперы Моцарта.
9. В чем состояла новизна опер Моцарта?
10. Расскажите в основных чертах сюжет оперы “Свадьба Фигаро”.
11. Как обозначил композитор жанр оперы “Дон Жуан”?
12. Удалось ли Моцарту получить официальное место службы при дворе?
13. Сколько симфоний сочинил Моцарт? Какие наиболее известны?
14. Что называют сонатой, в чем ее отличие от симфонии?
15. Кого Моцарт называл “папа Иосиф”?

16. Какой доход принесла Моцарту его последняя опера?
17. Кто закончил Реквием Моцарта?
18. Почему Моцарт не сумел занять достойное его таланта место при дворе?
19. Был ли отравлен Моцарт? Где находится его могила?

Людвиг ван Бетховен (1770-1827)



Л. ван Бетховен вошел в историю музыки как мыслитель и изобретатель. До Бетховена композиторы не столько изобретали новые музыкальные темы, сколько обрабатывали на свой манер уже сложившиеся и ставшие привычными интонации. Бетховен первым выдвинул концепцию темы как идеи, как носителя концентрированной образности. Он исключал из

темы все, что мешает её целеустремленности. Бетховен высекал звуковой образ как скульптор. Творчество Бетховена сравнимо с творчеством Микеланджело. В этом смысле произведения Гайдна и Моцарта более декоративны, в них больше “общих слов и выражений”.

Бетховен жил в переломную эпоху крушения сословных феодальных предрассудков и перехода к новому общественному устройству. Он искренне верил, что своим творчеством способен приблизить “светлое будущее” для всего человечества.

Бетховенская эпоха - это эпоха убежденных борцов за всеобщее счастье, за утверждение на практике идеалов всеобщей любви, равенства и братства. Эти социальные романтики готовы были пожертвовать ради счастья людей даже собственной жизнью.

Время мелких лавочников ещё не наступило. От Бетховена ещё были скрыты печальные результаты этой борьбы.

Тогдашний Бетховен всем сердцем верил в счастливый и победоносный финал борьбы и утверждал его в своих симфониях.

Ответ на вопрос “Для кого писать?” Бетховену был очевиден: он пишет для всего человечества. Он знал своего адресата. Бетховен был уверен, что его музыка - социально полезное дело, что она рано или поздно будет иметь многомиллионную аудиторию. Именно с Бетховеном в музыкальное искусство вошла социальная проблематика.

Бетховен создал в музыкальном искусстве свою тему - тему борьбы и победы. Композитор раскрыл в музыке психологию нового человека, освобожденного от феодальной зависимости. Герой музыки Бетховена готов отдать жизнь за свой народ, за его свободу.

А.В. Луначарский так характеризовал творчество Бетховена: “Гений Бетховена получил толчок от Великой французской революции. В симфониях и сонатах Бетховена слышатся движения, глухой ропот, рёв, негодование толпы, в их напряжении - дух борьбы. Самая основа музыкальной эстетики Бетховена - это сознание глубокой и тяжелой горести бытия, подавляемого гнетом социальной несправедливости и равнодушной природы. И рядом с этим - сознание огромной возможности счастья, которое и представляет жизнь сама по себе. Отсюда необходимость борьбы, которая ведет через страдания к победе и радости”.

Бетховен написал 9 симфоний, 2 оркестровые увертюры, 5 фортепианных концертов, 32 сонаты для фортепиано и много мелких пьес для этого инструмента. У Бетховена есть и сценическая музыка: опера “Фиделио”, балет “Творение Прометея”, музыка к драме И. Гете “Эгмонт”. Есть хоровые произведения и сольная вокальная лирика. Однако главное в творчестве Бетховена - симфонии и фортепианные сонаты.

Бетховен первый в истории музыки поставил симфонию в один ряд с философией и литературой. Как Гегель в философии, так и Бетховен в музыке показали, что жизнь есть единство и борьба противоположностей.

* * *

Общепринятая периодизация жизни и творчества Л. ван Бетховена выглядит так:

Первый период - “Боннский” - с 1770 по 1792 год, год окончательного переезда на постоянное жительство в Вену;

Второй период - “Ранне-Венский период” или первое венское десятилетие - с 1792 по 1802 год, год преодоления жизненного кризиса, связанного с ранней глухотой композитора;

Третий период - “Центральный” - с 1802 по 1812 год, десятилетия активнейшего творчества во всех музыкальных жанрах; общественное признание;

Четвертый период - “Поздний” - с 1812 по 1825 год; полная глухота, одиночество, последние четыре сонаты, Девятая симфония с хором; тяжелая болезнь и смерть композитора.

* * *

Бетховен родился в 1770 году в немецком городке Бонне в семье музыканта. Его отец был певцом в придворной капелле, а дед служил там же капельмейстером. Родом он был из Голландии, отсюда приставка “ван” перед фамилией Бетховена. Отец будущего композитора был одаренным музыкантом, но легкомысленным человеком и любителем выпить.

После смерти деда материальное положение семьи резко ухудшилось. Отец Бетховена Иоганн решил разбогатеть. Источником своих доходов он задумал сделать Людвига, превратив его в чудо-ребенка, вундеркинда. Отцу не давали покоя лавры юного Моцарта.

Как ни уродливы были методы музыкального воспитания, молодой Бетховен к 8 годам уже был пианистом, умел играть на скрипке и альте. Общеобразовательную школу он посещал лишь пять лет: выучился поверхностно чтению, латыни и арифметике. До конца своих дней Бетховен испытывал острую нужду в элементарнейших знаниях - писал с орфографическими ошибками, а считать толком так и не научился. Он навсегда сохранил наивное уважение к людям, овладевшим непостижимыми для него тайнами умножения и деления.

С 12 лет Бетховен сделал музыку своей профессией. Каждый день он играл на органе в боннской церкви. У

Бетховена появляется новый учитель. Встречу Бетховена с Кристианом Нефе в 1782 году можно считать счастливым событием тех лет. Прекрасный педагог, композитор и органист, Нефе сразу распознал в мальчике замечательного музыканта, сумел понять своеобразие его таланта. Нефе познакомил Бетховена с лучшими произведениями немецких композиторов И. Баха, Г. Генделя, Ф. Гайдна, В. Моцарта, создав тем самым прочную основу для его самостоятельного творчества. Еще через два года Бетховена приняли на придворную службу в должности органиста.

В 17 лет Бетховен решил отправиться в Вену и стать учеником Моцарта. Встреча двух великих музыкантов состоялась; Бетховен сумел произвести сильное впечатление на Моцарта, однако стать его учеником не смог в силу объективных обстоятельств: в Бонне смертельно заболела мать. Отец пил беспорядно. Бетховену предстояло взять на себя заботы по содержанию всего семейства - отца и двух маленьких братьев. Возвратившись в Бонн, Бетховен, по совету К. Нефе, записывается вольнослушателем в университет.

Бетховену было 19 лет, когда в соседней Франции произошла революция, провозгласившая свободу, равенство и всечеловеческое братство. Действия восставшего народа против королевской власти и сословных предрассудков нашли в душе юного Бетховена горячий отклик. Он полон замыслов, провинциальный Бонн становится ему тесен. Встреча со всемирно знаменитым Гайдном, возвращавшимся из Англии в Вену, укрепила его в решении тоже ехать в Вену и стать учеником знаменитого маэстро.

* * *



В Вене Бетховен сразу же добивается громкого и бесповоротного успеха как непревзойденный пианист-импровизатор. Все аристократические дома и салоны были к его услугам. Бетховена даже начинают сравнивать с

Наполеоном. В Вене Бетховен продолжает свое музыкальное образование. Теорию и практику композиции он изучал у Гайдна, а сочинять театральную музыку Бетховена учил А. Сальери.

Занятия с Гайдном продолжались совсем недолго. Учитель и ученик “не сошлись характерами”. Это были люди разных времен. Строгого Гайдна пугали не только политические взгляды ученика, но и весь характер его музыки. Вот как Гайдн отзывался о Бетховене: “Ваши вещи прекрасны, но то тут, то там в них встречается нечто странное, мрачное, так как вы сами немного угрюмы и странны; а стиль музыканта - это всегда он сам”.

В первое венское десятилетие (1792-1802) Бетховен очень интенсивно сочиняет. В эти годы он создает более 100 произведений в самых различных жанрах: 9 сонат для скрипки и фортепиано, 3 фортепианных концерта, музыку балета “Творение Прометея” - единственного у Бетховена, 17 фортепианных сонат, среди которых знаменитые “Патетическая” и “Лунная” и еще многое другое.

Восьмая “Патетическая” соната написана Бетховеном в 1798 году. Заглавие “Большая патетическая соната” принадлежит самому композитору. “Патетическая” означает “с приподнятым, возвышенным настроением”. Соната была встречена современниками как необычно смелое сочинение. Характер фортепианной бетховенской музыки стал более значительным и глубоким.

В 1801 году появляется Четырнадцатая фортепианная соната до-диез минор. Позже эту сонату назвали “Лунной” или, вернее, “Сонатой лунного света”. Название сонаты придумал поэт-романтик Людвиг Рельштаб, друг композитора Ф. Шуберта. Случайно найденный живописный образ навсегда закрепился за сонатой, хотя и не вполне соответствовал ее содержанию.

Соната посвящена итальянской графине Джульетте Гвиччарде, неразделенная любовь к которой оставила глубокий след в душе композитора (Джульетта была семнадцатилетней ученицей Бетховена). Денег за занятия с Джульеттой он не брал, и Джульетта дарила ему рубашки под тем предлогом, что она их собственноручно для него вышивала).

Соната имеет авторский подзаголовок “Почти фантазия”. Необычность сонаты в том, что она начинается медленной частью. В основе лежит тема, построенная на троекратном повторении одного звука - характерный для Бетховена прием. (Вспомним, что основной мотив Пятой симфонии Бетховена состоит уже из двух звуков). Драматургия этой необычной сонаты построена следующим образом: медленное начало (размышление, глубокая печаль) сменяется изысканной серединой (созерцание, наслаждение красотой мира), что в сопоставлении с первой частью рождает бурный драматический финал (порыв чувств, трагические образы судьбы).

Наиболее известную первую часть этой сонаты можно было бы с полным правом назвать “первым ноктюрном XIX века”.

В 1800 году появляется Первая симфония Бетховена. Она - ровесница XIX века. Эта симфония уже вполне оригинальное сочинение юного Бетховена, со всеми типичными чертами стиля.

* * *

Бетховен в зените славы. Он достиг почти всего, что хотел. Но здесь его настигает новое испытание - глухота. Бетховен в одном из писем сам признается, что “все было бы хорошо, кабы не болезнь! О, будь я избавлен от нее, я хотел бы обнять весь мир!”

Первые признаки потери слуха относятся к 1797 году. Для композитора это было страшным ударом. Он боялся ходить к врачам, так как подозревал, что болезнь неизлечима и угрожает полной потерей слуха. Но пойти все же пришлось. По предписанию врачей Бетховен почти полгода проводит в Гейлигенштадте - тихом местечке в предместье Вены. Именно там разыгрался самый жесткий в жизни Бетховена кризис.

Убедившись, что болезнь неизлечима, композитор решает уйти из жизни и в 1802 году в Гейлигенштадте пишет завещание. В нем он объясняет причины своего, к счастью, неосуществленного поступка. Бетховен обращается не к своим близким родственникам, а ко всему человечеству! Бетховен всегда считал себя Гражданином Мира.

“О люди, считающие меня неприязненным мизантропом, как вы несправедливы ко мне! Вы не знаете тайной причины того, что вам кажется. Мне недоставало духу сказать людям: говорите громко, кричите, ведь я глух. (...) Терпение - так зовется то, что отныне должно стать моим руководителем. У меня оно есть. (...) Уже в 32 года я вынужден быть философом. Это не так легко, а для артиста еще труднее, чем для кого-либо другого. Прощайте и не забывайте меня совсем после смерти, это я заслужил перед вами, так как при жизни часто думал о том, чтобы сделать вас счастливыми. Так будьте счастливы”.

Гигантским усилием воли Бетховен сумел преодолеть отчаяние и нашел в себе силы жить и сочинять музыку дальше. Из борьбы со своим недугом Бетховен вышел еще более сильной и целеустремленной личностью. Известны его слова: “Я схвачу судьбу за глотку и не позволю, чтобы она меня сокрушила”. Позже Бетховен писал: “Меня удержало только искусство. Мне казалось невыносимым покинуть этот свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным”. Музыкальным итогом этого жесточайшего кризиса стала Третья симфония (“Героическая”), написанная в 1803 году. Свою новую грандиозную симфонию Бетховен хотел посвятить Наполеону Бонапарту, который казался композитору настоящим героем, предводителем народных масс. Но когда “генерал революции” провозгласил себя императором, Бетховен снял посвящение Бонапарту и вместо него написал лишь одно слово “Героическая”.

П.И. Чайковский говорил, что именно в Третьей симфонии впервые раскрылась вся необъятная и изумительная сила гения Бетховена. Симфония традиционно четырехчастная, но масштабы симфонии воспринимались современниками как неоправданно большие, а сама музыка как скучная и непонятная. Лишь годы спустя симфония начала находить своего слушателя, который вполне осознавал смысл этой гениальной симфонической музыки - как гимн стойкости человеческого духа, преодоление боли и отчаяния.

Героика и раньше входила в круг музыкальных образов, воплощаемых композиторами. Но характер этой добетховенской героики был совершенно иными. Музыкальное искусство

черпало ее из театра Корнеля, Расина, героями которого были боги, императоры. Они и их поступки никак не отождествлялись с находящимися в зале зрителями. У зрелого Бетховена героиня перешла в зрительный зал. Слушатели бетховенских симфоний сами ощущали себя ее героями. Бетховен сумел выразить своей музыкой героическое настроение народных масс эпохи Французской революции, когда народ ощутил себя реальной политической силой.

* * *



В зрелый период своего творчества Бетховен творил не столько исходя из эмоционального побуждения, сколько по зрелому рассуждению, по внутренней убежденности в необходимости его деятельности всему человечеству. В бетховенских произведениях впервые мысль становится музыкой, а музыка - мыслью.

В год премьеры “Героической симфонии” (1805) Бетховен сочиняет свою единственную героическую оперу “Фиделио”. В основу ее легло подлинное событие - самоотверженный подвиг жены политического узника, спасшей его от гибели. Действие происходит в Испании XVII века. Бетховена привлекала идея героического подвига, прославление силы супружеской любви и мотив тираноборчества. Особого успеха опера не имела, Бетховену пришлось три раза переделывать её, чтобы удержать в репертуаре театра. Третья редакция оперы была поставлена в театре в мае 1814 года.

Пятая симфония - наиболее популярная симфония композитора. Она закончена в 1808 году. Трудно представить себе, что она написана глухим композитором. В симфонии

четыре части, и все четыре части пронизывает короткий волевой мотив из четырех нот. Сам композитор сказал о нем: “Так судьба стучится в дверь”. Финал симфонии звучит торжественно и победно, как грандиозное праздничное шествие народа-победителя.

Музыку к трагедии И.В. Гёте “Эгмонт” Бетховен закончил спустя два года после создания Пятой симфонии, в 1810 году. События “Эгмонта” относятся к XVI веку, когда народ Нидерландов восстал против своих поработителей - испанцев. Борьбу народа возглавил граф Эгмонт, смелый и мужественный человек. Эгмонт гибнет, но народ завершает начатое им дело. В 1567 году восставшие победили, а в 1609 году было заключено перемирие, по которому Испания признала независимость Нидерландов.

Увертюра - первый из десяти номеров этой музыки. Трагедия привлекла Бетховена своим героическим содержанием. Многим симфоническим увертюрам Бетховена была присуща излюбленная авторская драматургическая концепция: “От мрака к свету, через борьбу - к победе!”. Особенно ярко она выражена в знаменитой увертюре “Эгмонт” (1810) к одноименной трагедии Гёте и Пятой симфонии до минор (1808).

Шестая “Пасторальная” симфония, сочиненная в 1808 году, имеет авторский подзаголовок “Воспоминания о сельской жизни”. Это программное сочинение. Симфония рисует различные состояния человеческой души, свободной от внутренних переживаний и борьбы. Симфония передает чувства, возникающие от соприкосновения с миром природы и сельской жизни. Необычно её строение - пять частей вместо обычных четырех. Каждая из них имеет свое программное название: “Пробуждение бодрых чувств по прибытии в село”, “Сцена у ручья”, “Веселая компания поселян”, “Гроза. Буря”, “Радостное чувство благодарности после бури”. В этой симфонии есть элементы звукоизобразительности (поют птицы, гремит гром и т.д.).

Из фортепианных сонат зрелого периода творчества Бетховена наиболее известна Соната № 23 “Аппассионата”. Написана она в 1806 году. Её с полным правом называют “симфонией для фортепиано”. Это одна из самых виртуозных, технически сложных для исполнения сонат Бетховена.

В 42 года Бетховен влюбился в дочь богатого помещика Терезу Мальфатти. Это была платоническая или, вернее, романтическая любовь. Если бы Терезы не было, Бетховен выдумал бы её. По канонам романтической любви они всегда должны были находиться в разлуке. И действительно, Тереза вышла замуж за венгерского графа Брусвика и стала для Бетховена “далекой возлюбленной”, которой он посвятил свой знаменитый вокальный цикл.

Постепенно глухота отделяет Бетховена от мира. Он становится замкнутым, угрюмым и одиноким. Бетховен всецело погружается в творчество. После 1812 года творческая активность композитора на время падает. Тем не менее популярность Бетховена растет. Он получает все большее признание. В витринах магазинов красовались его портреты. В Англии родился даже афоризм: “Бог один и Бетховен один!”. Но слава по-прежнему нисколько не волнует его. Он равнодушен к ней, он презирает её. Всей своей жизнью, независимым характером Бетховен первый поставил перед немецким обществом проблему независимой и самостоятельной личности композитора.

В те времена “люди из общества” еще носили парики, камзолы, шелковые чулки. В моде был галантный стиль. На этом фоне резко выделялся Бетховен. Небрежно одетый, никогда не носивший париков, он никогда не скрывал своих чувств и говорил о них, не выбирая выражений. Аристократы принимали это за высокомерие и очень раздражались бетховенским поведением. На самом деле это было гордостью и самоуважением свободного художника, не признающего никаких сословных привилегий.

В 1819 году Бетховен окончательно оглох. Уже не помогали ни слуховые трубки, ни самый пронзительный крик. Общаться с

немногочисленными собеседниками стало возможным лишь при помощи разговорных тетрадей. Бетховену писали вопрос, он читал и так же письменно отвечал на него.

Бетховен вынужден был полностью отказаться от публичных концертов как исполнитель. Теперь он доверял исполнение своих сочинений другим пианистам. Для большинства сочинений позднего периода характерна сдержанность чувств и философская углубленность. Это значительно отделяет их от страстных и драматичных сочинений раннего и среднего периодов творчества.

Главными сочинениями позднего периода творчества стали “Торжественная месса” и Девятая симфония с хором на слова оды Ф. Шиллера “К радости”. Эту оду Бетховен задумал положить на музыку, когда ему исполнилось 23 года. Однако лишь спустя 20 лет для оды нашлось подходящее место в финале Девятой симфонии композитора. До того времени все симфонии создавались исключительно для оркестрового исполнения. Бетховен впервые для исполнения шиллеровских стихов ввел в симфонию четырех солистов и огромный хор, чтобы иметь возможность провозгласить свои идеи так сказать “открытым текстом” и быть максимально понятым.

Радость Бетховен понимал как восхищение гармонией природы, как осознание всеобщего человеческого братства и равенства людей перед Богом. Положив на музыку текст Шиллера, Бетховен существенно сократил его. Он убрал философские размышления и оставил лишь те фрагменты, в которых прославляются Бог и стремление к победе человеческого духа. Таким образом, композитор создал собственную “Оду к радости”, отличную от оригинала.

Для адекватного воплощения авторского замысла пришлось почти удвоить симфонический оркестр. Каждая из хоровых партий (басы, тенора, альты и сопрано) включала по 24 певца, что превышало все привычные нормы.

Последняя бетховенская академия (так тогда называли сольные авторские концерты), состоялась за год до его смерти, в 1824 году. Именно там впервые была исполнена Девятая симфония. Успех академии был небывалым. Публика устроила композитору овацию. Бетховен стоял спиной к залу и ничего не слышал. Тогда одна из певиц-солисток повернула его лицом к зрителям. Овации длились так долго, что полицейские

потребовали их прекратить. Подобные почести полагались лишь императору.

Как обращение ко всем людям звучат последние слова симфонии: “Обнимитесь, миллионы!” Тема радости, звучащая в финале Девятой симфонии стала со временем музыкальным символом Европейского союза.

* * *



Последние годы Бетховен очень страдал от одиночества. Многие друзья умерли, со многими он расстался сам. Домохозяйка приходила два раза в неделю, а все остальное время Бетховен оставался один. Композитор все еще мечтал о собственной семье. После смерти младшего брата он добился опеки над его сыном Карлом - своим племянником. Бетховен помещает его в лучшие пансионы, пытается обеспечить ему хорошее образование. Но мечтам не суждено было сбыться: Карл вырос никчемным человеком, сумевший отравить последние дни жизни великого композитора. У Бетховена развилось тяжелое заболевание - цирроз печени. Началась водянка. Единоборство со смертельной болезнью длилось три с половиной месяца. Были сделаны три операции. Бетховен не сдавался. Скончался великий Гражданин и композитор 26 марта 1827 года. Свыше 20 тысяч человек шло за гробом.

Несмотря на годы творческого одиночества, годы крушения его идеалистических верований, музыке Бетховена совершенно чужды скепсис и пессимизм. “Моя готовность служить своим искусством бедному страждущему человеку никогда, начиная с детских лет, не нуждалась ни в какой награде, кроме внутренней удовлетворенности”, - писал о себе Бетховен.

Бетховен остался до конца своих дней верен идеалам французской революции. Он согласен был оставаться последним бойцом на ее баррикадах. В этом - причина одиночества Бетховена как человека и художника, но и в этом его жизненный подвиг как Гражданина. Вся жизнь Бетховена -

это жизнь великого музыканта, обладавшего самосознанием полноправного гражданина. Бетховен был убежден, что ум и трудолюбие выше знатности и богатства. В пылу гнева он написал своему покровителю и меценату князю Лихновскому: “Князь! Тем, чем являетесь вы, вы обязаны случайности своего происхождения; тем, чем являюсь я, я обязан самому себе. Князей есть и будет тысячи, Бетховен - один”.

Творчество и жизнь Бетховена доказали, что несмотря ни на что, человек может и должен быть счастлив, даже когда этому, кажется, нет никаких причин. “О человек, помоги себе сам”. В этом замечании выражен весь Бетховен.

*Текли часы и оплывали свечи,
Шло мужество наперекор судьбе.
И он всю повесть муки человечьей
Рассказывал лишь самому себе.*

*И убеждал себя и верил властно,
Что и для тех, кто в мире одинок,
Есть некий свет, возникший не напрасно,
А музыка - бессмертия залог.*

*Луна над городком встает все выше,
И глух не он, а этот мир вокруг,
Который вещей музыки не слышит,
Рожденной в счастье и горниле мук*

Вс. Рождественский

Контрольные вопросы по теме “Творчество Л. ван Бетховена”

1. С кем из скульпторов сравнивают Бетховена?
2. Какую тему в искусстве создал Бетховен?
3. Для кого сочинял свою музыку Бетховен?
4. Сколько симфоний у Бетховена? В чем особенность последней?
5. Назовите произведения Бетховена для сцены.
6. Как выглядит общепринятая периодизация творчества Бетховена?
7. В каком возрасте Бетховен решил сделать музыку своей профессией?
8. Каким было детство Бетховена?

9. Кому посвящена “Лунная” соната? Кто дал ей такое название?
10. В каком возрасте Бетховен почувствовал первые признаки глухоты?
11. К кому обращался Бетховен в своем Гейлингенштадском завещании?
12. Кому посвящена Третья симфония?
13. Кто такой Эгмонт?
14. Как называется 23 соната Бетховена для фортепиано?
15. Расскажите о личной жизни великого композитора.
16. Какие философские и социальные идеи питали творчество Бетховена?

Глава 6

Музыка эпохи романтизма

Классицизм, господствовавший в музыке XVIII века, уступает место **романтизму**. Смена художественных направлений была следствием социальных перемен в жизни Европы на рубеже двух веков, глубокого разочарования широких общественных слоев результатами Великой Французской революции 1789 года. Буржуазный строй, пришедший на смену феодально-абсолютистской монархии, отличался еще более беспощадными формами эксплуатации. Принципы “свободы”, “равенства и братства” на деле оказались утопической мечтой, Идеальное царство разума потерпело полное крушение. Наступил новый мир, в котором главной ценностью стали деньги. Обманутые в лучших надеждах и не способные примириться с действительностью, художники нового времени объективно выражали свой протест по отношению к новому порядку вещей. Так сложилось новое художественное направление - романтизм.

В литературе золотым веком романтизма принято считать период с 1796 по 1830 год. В музыке романтизм формируется лишь к 20-м годам XIX века в творчестве К.М. Вебера (1786-1826), Ф. Шуберта (1797-1828), Г. Берлиоза (1803-1869). Расцвета музыкальный романтизм достигает в 30-40-е годы XIX века в творчестве Ф. Шопена (1810-1849), Р. Шумана (1810-1856). В 50-е годы романтизм получает дальнейшее развитие у Ф. Листа (1811-1886) и Р. Вагнера (1813-1883).

Не принимая окружающую действительность на словах, на деле романтики познавали ее глубже, полнее и конкретнее, чем классици.

Музыка была объявлена романтиками идеальным видом искусства. “Музыка начинается там, где кончается слово”, - писал немецкий поэт Генрих Гейне. Первенство чувства над разумом - аксиома романтизма. Один из самых ярких композиторов романтиков Г. Берлиоз говорил: “Мысль ниже чувства и страсти”. Это высказывание могло бы стать творческим кредо многих романтиков.

Главная черта романтической музыки заключается в повышенной эмоциональной выразительности, в особой степени взволнованности, приподнятости, красочности.

Критика нового образа жизни, наметившаяся еще у синтенталистов, проявилась у романтиков в полную силу. Мир представлялся им заведомо неразумным, полным таинственного, непостижимого и враждебного человеку смысла. Для романтиков высокие духовные устремления были несовместимы с окружающим миром.

Трагический разлад героя с окружающей его средой - вот одна из ключевых тем романтического искусства. Эта тема конкретно преломляется как мотив о недостижимо прекрасном мире (грезы), как восхищение стихийным совершенством природы, как тема странствий, скитальчества, одинокой непонятой личности. Художник-романтик как бы говорит: “Жизнь хороша, но как трудно жить”.

Низменности и пошлости реального времени романтики противопоставляли религию, природу, фантастические вымыслы, народное творчество, но более всего - вторую реальность - свой внутренний духовный мир. Представления о нем романтики обогатили чрезвычайно.

Романтизм открыл в искусстве новую культуру чувств. В литературе и музыкальном искусстве особенное значение приобрела тема лирической исповеди героя - молодого человека, современника, обладающего совершенно особым складом чувств. Разработка такого героя была далека от классицистской типологизации. Романтики нашли новый метод воплощения этой неповторимой индивидуальности героя - через его биографию. На это указывает появление многочисленных романов, хроник, саг, новелл, листов из альбома, страничек дневника, всего того, чего мы никогда не встретим в искусстве классицизма. Романтизм утверждал искусство, не предусмотренное образцами, но творимое свободной волей художника, воплощающего свой внутренний мир. Музыка уподоблялась романтиками субъективно текущему внутреннему процессу, всякий раз неповторимо индивидуальному, отраженному в музыке вне всяких традиционных правил и композиционных норм.

Новая образность и новая культура чувств при попытке их музыкального воплощения потребовали от композитора прибегнуть к помощи слова. Надо было направить слушателя в нужном композитору направлении, конкретизировать музыкальную образность. Слово могло быть и названием произведения (“Порыв” Р. Шумана), и развернутым литературным изложением сюжета (программа “Фантастической симфонии” Г. Берлиоза). Романтизм - время расцвета программной музыки.

Общей тенденцией романтического искусства становится и повышенный интерес к национальному фольклору. Глубокое освоение и изучение в деталях национального фольклора расширило круг художественных образов, пополнив его малоизвестными до тех пор образами героического эпоса, старинных легенд, языческой поэзии и пантеистического восприятия природы. Для музыки это имело последствия огромного значения. Именно на период романтизма в европейском искусстве приходится расцвет таких национальных музыкальных школ, как польская во главе с Ф. Шопеном, венгерская во главе с Ф. Листом, русская во главе с М. Глинкой, чешская во главе с Б. Сметаной.

Серьезное влияние на процесс формирования романтической музыки оказала городская среда. До социальных перемен, вызванных буржуазной революцией, основным местом приложения композиторских сил была церковь или придворная среда. Теперь их место занял город с его концертными залами, учебными заведениями, салонами, издательствами.

Были у городской музыкальной среды и свои минусы. Обывательские вкусы мелкой буржуазии - основных потребителей и заказчиков художественного творчества - были в то время весьма далеки от идеала. Повсеместно насаждалась развлекательная эстрада, оперетта, сентиментальные романсы.

В романтической музыке XIX века симфония и соната отошли на второй план. Ведущими жанрами стали ***романс*** и ***фортепианная миниатюра***. Они выросли из культуры бытового музицирования, и именно в них раньше всего проявились типичные черты и особенности стиля романтизма.

Жанр фортепианной миниатюры в романтической музыке чрезвычайно разнообразен. Это - *прелюдия, этюд, фантазия, ноктюрн, экспромт, музыкальный момент.*

С бытовой городской музыкой связан и расцвет танцевальной фортепианной миниатюры в творчестве композиторов-романтиков. Вальсы Шуберта, мазурки, полонезы и вальсы Шопена стали высшими достижениями в поэтизации городского музыкального быта.

Повышенный эмоциональный тонус требовал от композиторов и новых выразительных средств, и новой техники исполнительства. Virtuозными инструментами в романтической музыке стали *фортепиано* и *скрипка*. Романтическая музыка дала миру таких виртуозов-исполнителей, как Н. Паганини, Ф. Лист, Ф. Шопен. Virtuозные технические приемы никогда не были у них самоцелью, но средством создания особой художественной образности.

В истории скрипичного искусства новую эпоху открыл Николо Паганини (1782-1840). Как исполнитель и композитор он был художником типично романтического склада. Личность Паганини была окружена фантастическими легендами, чему способствовали своеобразие его “демонического” облика и романтические эпизоды биографии. Его игра производила на публику неотразимое впечатление сочетанием огромной виртуозности с огненной фантазией и страстностью. Многие произведения Паганини до сих пор остаются непревзойденными образцами виртуозной скрипичной музыки. Они оказали огромное влияние на композиторский и исполнительский стиль крупнейших представителей романтического пианизма - Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа.

Паганини первым из скрипачей стал исполнять концертные программы наизусть.

Инструмент пиано-форте возник почти одновременно в трех странах: Италии, Франции, Германии. Возможность получать широкую гамму динамических и колористических (педаля) нюансов, огромный диапазон, сильный протяженный и приближенный к человеческому голосу звук, сделали фортепиано ведущим инструментом музыки XIX века. Если

XVII век - это век органа, XVIII век - это век симфонического оркестра, то XIX век - это век фортепиано.

Романтизм открыл новую эру в искусстве балета. Одной из предпосылок к тому стало развитие во Франции техники классического танца. В романтических балетах (Ф. Тальони "Сильфида", 1832) действие обычно разворачивалось параллельно в мире реальном и фантастическом. Фантастика способствовала освобождению танца от бытовых подробностей и подражательства и открывала простор для использования накопившихся технических возможностей: прыжков, поддержек и т.д. Возникли новые композиционные формы классического танца, поднялась роль унисонного кардабалетного танца. Возросла роль ведущей *балерины* (М. Тальони). Появился *тюник* как постоянный костюм танцовщицы. Повысилась роль музыки, до того зачастую сборной, началась симфонизация танцевального действия. Вершина романтического балета - "Жизель" (1841), поставленная Коралли и Жюлем Перро. Этот спектакль нового типа в большой мере опирался на литературный первоисточник и, соответственно, больше драматизировался танец, увеличилась роль действенных сцен. Тип романтического балетного спектакля продолжал существовать до конца XIX века.

Франц Шуберт (1797-1828)



Первым музыкальным романтиком был австрийский композитор Франц Шуберт. Шуберт унаследовал лучшие традиции Венской классической школы. Бетховен - ее последний представитель - жил и творил в Вене одновременно с Шубертом. Однако эти два музыкальных гения по-

разному воспринимали и отражали в звуках окружающий мир. Шуберт пережил Бетховена лишь на один год, но по стилистической направленности опередил его на полстолетия. Шуберт принадлежал к числу музыкальных гениев, открывающих в искусстве новые пути. Практически Шуберт пользовался теми же средствами музыкальной выразительности, что и Бетховен, но звучание его музыки всегда неповторимо своеобразно. Иногда Шуберта называют предтечей музыкального романтизма или “романтическим классиком”.

Расцвет творчества Шуберта пришелся на годы тяжелой реакции в Европе, наступившей после наполеоновских войн. Напуганная аристократия превратила Австрию в полицейское государство, где душился в зародыше всякий росток свободного чувства и мысли.

Шуберт не видел в современном ему обществе положительного идеала и пришел к мысли, что именно искусство должно восполнить этот недостаток, вселяя в людей веру в лучшее будущее. В некоторых искусствоведческих трудах это называют “уходом от действительности”.

Шуберт насаждал новую культуру чувства. Герой сочинений Шуберта “не гражданин мира”, как у Бетховена, а отдельная человеческая личность, чаще всего сам композитор. Этим определяется простота, задушевность, открытость его музыки.

Шуберт не писал ни о политике, ни о вселенском братстве; он писал о тайнах человеческого сердца, об извечных проблемах любви, ревности, одиночества и счастья обладания. Эта направленность его творчества - залог бессмертия.

Для Шуберта жизнь - как сказка, пусть и с печальным концом, а в сказке все должно быть волшебным, необычным. Отсюда - преобладание музыкальной красочности над логикой развития, необычные оркестровые эффекты, своеобразное обращение со временем и пространством в музыке.

Если у музыкальных классиков центральное место в творчестве занимали инструментальные жанры (соната, симфония, концерт), понятные слушателю без слов; то в силу необычности своих замыслов, и в то же время острого желания быть понятым Шуберту приходилось использовать доходчивость слова.

Важнейшее место в его творчестве заняла песня для голоса и фортепиано. Силой своего гения Шуберт поднял этот жанр с второстепенного, бытового уровня, в один ряд с симфонической музыкой. Этого невозможно было бы сделать в принципе, не будь в то время таких поэтов-романтиков как, И.В. Гете, Г. Гейне, В. Мюллер. На основе их стихов Шуберт создал оригинальные музыкально-поэтические образы более чем 600 песен, которые вот уже более 150 лет впечатляют слушателей.

Иногда песни Шуберт складывал в вокальные повести со своими героями и второстепенными действующими лицами, сквозным повествовательным сюжетом и необходимой “сменой декораций”. Таковы песенные циклы “Прекрасная мельничиха” (1823) и “Зимний путь”, сочиненный за год до смерти, в 1827 году. Оба цикла написаны на стихи немецкого поэта Вильгельма Мюллера. Оба цикла - монологи героя, рассказывающего о своей любовной драме. В первом цикле это молодой странствующий мельник-подмастерье, бодро и радостно вступающий в жизнь. Во втором цикле любовная драма оказывается причиной бесконечных скитаний героя - надломленного человека, у которого все в прошлом, - тщетной попыткой убежать от самого себя и от своих проблем. “Зимний путь” - это хождение по мукам и лирического героя, и самого автора. Подобного рода автобиографичность является неотъемлемой чертой творчества практически всех композиторов-романтиков.

Последний цикл “Лебединая песня” был составлен уже после смерти композитора его друзьями как ему нерукотворный памятник.

* * *

Инструментальное творчество Шуберта представлено двумя разномасштабными жанрами:

- один - крупные симфонические циклы (9 симфоний), из которых наибольшую известность получила “Неоконченная” двухчастная симфония си минор. К сожалению, Шуберт так и не услышал, как исполняет ее оркестр, как не услышал он и других своих симфоний. “Неоконченная” впервые прозвучала лишь в 1875 году. Свое название она получила из-за того, что состояла всего лишь из двух частей, вместо традиционных

четырех. Считали, что недостающие части утеряны, однако это не так. В клавирном наброске симфонии уже была третья часть, но в законченную партитуру автор ее не включил, полагая, что двух частей вполне достаточно для воплощения замысла симфонии;

- другой - огромное количество малых бытовых музыкальных форм. В основном, это танцы - лендлеры, вальсы, экосезы, менуэты, музыкальные моменты, экспромты. Шуберт их не сочинял, а импровизировал на танцевальных вечерах, а после записывал по памяти. Экспромты и музыкальные моменты - типично романтические музыкальные жанры. Они призваны были запечатлеть порыв, вдохновение, сиюминутное состояние души художника.

* * *

Вот основные вехи жизненного и творческого пути Франца Шуберта.

31 января 1797 года в семье школьного учителя начальных классов родился будущий великий музыкант. Музыкальные способности проявились очень рано. В 11 лет Шуберта определяют в конвикт - род закрытого лицея, дававшего общее и музыкальное образование. Благодаря выдающимся музыкальным способностям, Шуберт обратил на себя внимание знаменитого композитора и педагога Сальери, который больше года бесплатно занимался с ним теорией музыки и композицией. По общим предметам Шуберт имел неудовлетворительные оценки, полагая в недалеком будущем сделать карьеру музыканта. Мутация голоса и не самое примерное поведение приводят к тому, что в 1813 году Шуберта отчисляют из конвикта. К этому же году относится и сочинение им Первой симфонии.

Следующие три года Шуберт вынужден был служить помощником учителя начальных классов. Если бы Шуберт не стал учителем, его забрали бы в армию. Служба в австрийской армии длилась 14 лет. Должность учителя освобождала от воинской повинности, но при этом преподавать нужно было не менее трех лет. За свой труд в школе Шуберт получал мизерное

вознаграждение - оплата одного рабочего дня равнялась стоимости одной буханки хлеба. Сам Шуберт называл это “школьной каторгой”.

В то же время именно на эти годы приходится один из пиков его творческой активности. За четыре года были созданы около 150 песен, две симфонии, две мессы и множество мелких фортепианных сочинений. Среди песен, созданных в этот период, наиболее известны “Маргарита за прялкой” и “Лесной царь”. Обе они созданы на стихи И. Гете. Шуберт с дарственной надписью отправил ноты этих шедевров своему “заочному соавтору”, но действительный тайный советник даже не откликнулся.

Осенью 1817 года закончился третий год пребывания Шуберта в должности помощника учителя. Желание отца сделать из сына учителя с маленьким, но надежным заработком потерпело неудачу. Уход из школы привел к окончательному разрыву с отцом.

Вся недолгая последующая жизнь Шуберта представляла собой цепь творческих озарений и бесконечных забот о хлебе насущном. Шуберт ежедневно с шести часов утра садился за письменный стол и сочинял без перерыва до часу дня, однако материальное положение его оставалось тем же. “Меня бы должно содержать государство, чтобы я мог сочинять свободно и без хлопот”, - говорил он друзьям. Но государству не было до него никакого дела. Многочисленные прошения о зачислении его на музыкальную должность оставались безрезультатными. Не имея собственного угла, Шуберт.

Не имея собственного угла, Шуберт был вынужден жить то у одного, то у другого из своих товарищей. Среди них были художники, искусствоведы, певцы и поэты. Они-то и оставили описание внешнего облика Шуберта.

Шуберт был маленького роста, плотный, коренастый, с вьющимися каштановыми волосами и очень близорукий. Говорят, что с очками он не расставался даже во сне, чтобы иметь возможность сразу же записывать на нотную бумагу пришедшую в голову музыкальную мысль.

Шуберт не имел возможности издавать свои сочинения. Песни - главное в творчестве Шуберта, считались в то время

пригодными лишь для домашнего музицирования, а не для исполнения в публичном концерте (“песенки” не причислялись к важным музыкальным жанрам).

В ту пору в Вене музыка исполнялась главным образом в домашних салонах. Шуберт часто сопровождал своего друга певца Фогеля на такие вечера, где исполнял свои произведения. Эти вечера назывались Шубертиадами. Одна из самых популярных песен, предназначенных для таких вечеров, называлась “Аве, Мария”. Написана она не на текст католической молитвы, а на стихи В. Скотта “Девушка у озера”. Героиня Вальтера Скотта, дочь шотландского дворянина-изгнанника, вынуждена идти замуж за нелюбимого человека и умоляет Деву Марию о помощи. Позже эта мелодия Шуберта неоднократно перетекстовывалась.

Ни одна из опер и девяти симфоний не были публично исполнены при жизни композитора. Рукописи многих сочинений Шуберта были найдены лишь спустя много лет после смерти их автора. Шуберт не имел возможности заботиться о своем архиве, так как сочинять порой ему приходилось в самых неподходящих для этого местах.

Шуберт был, наряду с Моцартом, одним из величайших мелодистов. Современники начали осознавать ценность шубертовского творчества лишь в последний период его недолгой жизни.

Первый и единственный прижизненный концерт, составленный целиком из произведений Шуберта, состоялся в Вене 26 марта 1828 года в день годовщины смерти Бетховена. Успех был колоссальный. На деньги, вырученные от продажи билетов, Шуберт смог наконец-то приобрести собственный рояль. Его планы на будущее стали более радужными, но силы были уже подорванными.

Шуберт умер истощенным и физически, и душевно, ощущая непримиримость конфликта его творческого “я” и всей окружающей жизни. Непосредственной причиной смерти было заболевание тифом.

Шуберта похоронили недалеко от могилы Бетховена. На скромном надгробном памятнике друзья сделали надпись:

“Смерть похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды”.

Он умер, как и жил, очень бедным и очень молодым - ему был всего лишь 31 год.

**Контрольные вопросы по теме
“Жизнь и творчество Ф. Шуберта”**

1. Как называли музыкальный стиль Шуберта?
2. Кто герой шубертовской музыки?
3. Какой жанр был ведущим в творчестве Шуберта?
4. Назовите вокальные циклы Шуберта.
5. Где Шуберт получил музыкальное образование?
6. Опишите внешний облик Шуберта.
7. Сколько лет прожил Шуберт?

Фридерик Шопен (1810-1849)



Ф. Шопен - величайший представитель польского и мирового музыкального искусства - основатель польской национальной композиторской школы. Его творчество приобрело мировое значение.

Шопен не сочинял опер, как Моцарт, симфоний, как Гайдн и Бетховен. Его не тянул к себе симфонический оркестр. Почти все свое творчество он ограничил

рамками фортепианной музыки. Но и в пределах одного фортепианного творчества Шопен достиг таких высот и такой многогранности, какой другие композиторы добивались кропотливой работой в разных областях музыкального искусства.

Мало кому из композиторов удалось так глубоко и полно выразить национальный характер, как это удалось Шопену. "Он воплотил поэтическую сущность целой нации", - сказал Ф. Лист.

Шопен почти не цитировал польских народных мелодий, но все его произведения проникнуты интонациями польских песен и танцев. Шопен познакомил Европу с музыкой своей родины. Вслед за ним Глинка представил музыку России, Лист - Венгрии, Сметана - Чехии, Григ - Норвегии. Все они расширили и обогатили музыкальную географию Европы.

Подобно Шуберту, Шопен преобразовал бытовую музыку, танец и фортепианную миниатюру. Его мазурки, вальсы, ноктюрны и прелюдии - настоящие маленькие поэмы для фортепиано, а сочинения крупной формы, например Соната с похоронным маршем, по глубине содержания не уступают симфонии.

Шопен - смелый новатор в области музыкального языка. Основываясь на особенностях польской народной музыки, он

расширил гармонические и мелодические средства профессиональной европейской музыки.

Шопен создал новые жанры фортепианной музыки, превратил прелюдию из вступительной пьесы в самостоятельную (цикл из 24 прелюдий), развил и опоэтизировал народные танцевальные жанры. Традиционные жанры этюда и скерцо наполнил новым, зачастую значительно драматизированным содержанием.

Шопен первым ввел в обиход профессионального искусства жанр *фортепианной баллады*. Он стал одним из создателей романтического сонатного цикла.

Новаторство в замыслах и идеях сочетается у Шопена с классической ясностью и совершенством их реализации, поэтому часто Шопена называют “польским Моцартом” и “классиком среди романтиков”. Когда слушаешь музыку Шопена, то кажется, будто она родилась сразу, в минуту счастливого озарения свыше. На самом деле композитор отделял каждый такт, добиваясь совершенства. Вопрос затраченного времени при этом не имел значения для Шопена.

* * *

Фридерик Шопен родился в предместье Варшавы, в имении Желязова Воля, 1 марта 1810 года. Его отец Николай Шопен - француз по национальности - еще в молодые годы переселился в Варшаву, где занялся педагогической практикой. В аристократическом Варшавском лицее он получил место преподавателя французского языка и содержал пансион для воспитанников лицея. Интеллигентность и чуткость родителей спаяли всех членов семьи Шопена и благотворно сказывались на развитии одаренных детей. Подобно Моцарту, маленький Фридерик поражал окружающих своей музыкальной одаренностью.

Первым и единственным учителем фортепианной игры у Шопена был чех по происхождению Войцех Живный. Когда Шопену было 12 лет, Живный сам отказался от занятий, поняв, что больше ничего не может дать гениальному ученику.

В 13 лет Шопен поступает сразу в 4 класс лицея. Летние каникулы он проводил в деревнях, в имениях близких знакомых. Именно там он впервые познакомился с образцами польской народной музыки. Непосредственное общение с народными музыкантами дали Шопену больше, чем все учителя.

Осенью 1826 года, окончив лицей, Шопен поступает в Варшавскую консерваторию. Музыкально-теоретическими предметами он занимался под руководством её директора Юзефа Эльснера. В 1829 году, когда Шопен окончил консерваторию, учитель дал ученику такую характеристику: “Исключительное дарование, музыкальный гений”.

С окончанием консерватории Шопен вступает в новую полосу артистической и творческой деятельности. Следуя установившейся традиции, Шопен сочиняет свои первые полонезы, мазурки, вариации. Это были сочинения виртуозного плана, что продиктовано неписаными законами эстрады: до конца XIX века композитор и исполнитель еще оставались одним лицом. И если Шопен избирал своим поприщем артистическую деятельность, то он должен был сначала покорить публику как исполнитель, привлечь ее внешним блеском своей игры. Шопену необходим был шумный успех. И он пришел к Шопену в Вене в августе 1829 года. В письме к родным молодой музыкант уверяет их, что “публика на скамейках прямо подпрыгивала...”

Признание таланта Шопена укрепляло у родных и близких композитора мысль о необходимости его длительного совершенствования за границей. Перед отъездом Шопен дал в Варшаве два концерта. Восторженная местная критика писала: “Земля, которая призвала к жизни этого артиста своими песнями, воздействовала на его музыкальный облик так, что многие его звуки кажутся живым отражением нашей родимой гармонии”.

В ноябре 1830 года перед отъездом друзья подарили Шопену серебряный кубок с польской землей в знак его верности родине. Шопен и предположить тогда не мог, что больше никогда в жизни не сможет вернуться в Польшу.

* * *

Почти сразу же после отъезда Шопена в Польшу развернулось революционное восстание за обретение государственной независимости от России. Восстание было жестоко подавлено. Восставшие капитулировали, зачинщики были сосланы в Сибирь, повсеместно начались жесточайшие полицейские преследования. В эту ужасную для Польши минуту родные категорически запретили Шопену возвращаться домой, в Варшаву.

“Я проклинаяю час своего отъезда. Все обеды, вечера, концерты, танцы... наводят на меня тоску”, - пишет он в Польшу. В письме к Эльснеру его состояние ощущается еще более отчетливо: “С того дня, как я узнал о событиях 29 ноября, я не испытывал ничего, кроме щемящей тоски и тревоги...”

Под впечатлением от этих событий он написал знаменитый “Революционный этюд” до минор. В этом произведении слились воедино боль, гнев и скорбь. Этюд стал первым драматическим сочинением Шопена, посвященным судьбе родины. В творческом сознании Шопена произошел перелом. Мечтательная юношеская лиричность отступила перед трагизмом новых образов. Тема Родины становится ведущей творческой темой Шопена. Польская революция как бы проложила грань между большими двумя периодами творческой биографии композитора: Варшава - безоблачная юность с радужными надеждами; Париж - жизнь со всеми её драматическими контрастами.

Крушение революции в Польше, последовавшие затем гонения и реакция навсегда отрезали Шопену путь на родину. Осенью 1831 года он приехал в Париж, где и оставался до конца своих дней.

* * *

Париж того времени был центром западноевропейской культуры. Именно в этом городе жили величайшие творцы, создававшие искусство огромной силы и значения.

Вырванный из патриархальной семейной обстановки Шопен сразу же попадает в водоворот парижской светской богемы. Его друзьями и близкими знакомыми становятся

композиторы Ференц Лист, Гектор Берлиоз, Винченцо Беллини, писатели и поэты Оноре де Бальзак, Генрих Гейне, Жорж Санд, Адам Мицкевич, художник Эжен Делакруа. Крепость моральных устоев, пронизательность и острота ума позволили молодому Шопену трезво воспринимать окружающую его среду. Вот что писал он на родину: “Париж - это большой город. Здесь первые в мире музыканты и первая в мире опера. Здесь величайшая в мире роскошь и величайшее свинство, величайшая добродетель и величайшая порочность. Крика, гама, грохота и грязи больше, чем можно себе вообразить. В этом муравейнике теряешься, и это удобно в том смысле, что никого не интересуешь, как ты живешь”.

Первый публичный концерт в Париже удалось устроить лишь через год, в феврале 1832 года. Шопен сразу стал знаменит, газеты писали о его поэтической игре и удивительно своеобразном композиторском таланте.



Вскоре он сделался модным педагогом фортепианной игры в домах богатых аристократов. Дорого оплачиваемые уроки на долгие годы стали основным источником дохода Шопена. Шопен вошел в высшее общество. Слушать игру Шопена стало модно. Особенно пленяла слушателей манера игры польского пианиста, которую называют *рубато*. Подобно тому, как в XVIII веке постепенное изменение силы звучания -

крещендо и диминуэндо - сделались новым выразительным средством, передававшим эмоциональные нарастания и спады, так и шопеновское *рубато* - едва уловимые внутритактовые замедления и ускорения - сделались средством передачи изменчивости настроений, характерной для всего романтического искусства. Сам Шопен был далек от того, чтобы думать, будто бы он достиг вершины своей карьеры.

Друзья постоянно слали Шопену письма, в которых убеждали его написать национальную оперу и тем обессмертить свое имя. Однако Шопен иначе понимал свою миссию национального польского композитора. Шопен понимал, что для монументальной польской оперы время еще не пришло, пока национальному колориту доступны лишь фортепианная музыка и камерные жанры. Честь быть создателем национальной польской оперы выпадает на долю другого композитора - Станислава Монюшко, о чем будет сказано в конце этого очерка.

В Париже Шопен поддерживал дружеские отношения с многочисленной польской диаспорой и особенно с поэтом-эмигрантом с мировым именем Адамом Мицкевичем (1798-1855) - основоположником польского романтизма, другом А.С. Пушкина, автором знаменитой поэмы "Пан Тадеуш".

Исследователи отмечают, что именно его поэтические образы и сюжеты послужили основой четырех фортепианных баллад Шопена. Баллада была одним из любимых видов романтической поэзии. Некоторые баллады Гете положил на музыку Ф. Шуберт и сделал их вокальными. Шопен первым из композиторов стал сочинять инструментальные баллады.

Для содержания поэтических баллад характерна сюжетная повествовательность о странствиях, приключениях, часто с элементами фантастики.

Баллады Шопена можно условно назвать программной музыкой. Сам композитор не давал своим балладам разъясняющих заголовков, но современники однозначно угадывали в них образы поэтических баллад Адама Мицкевича. Музыка шопеновских баллад симфонична, так как основана на сопоставлении и взаимодействии контрастных тем и образов.

Встречи с польскими друзьями были особенно дороги Шопену еще и потому, что своей семьи у композитора не было. Его надежда жениться на Марии Водзиньской, дочери одного из богатых польских вельмож, не осуществилась: помешала сословная спесь родителей невесты.

* * *

На многие годы Шопен связал свою жизнь со знаменитой французской писательницей Авророй Дюдеван, подписывавшей свои романы псевдонимом Жорж Санд. Их свободный союз, основанный на большой взаимной любви, вызвал у обоих радостное воодушевление и приток творческих сил. С годами этот союз превратился в источник глубоких душевных страданий, ускоривших смерть композитора.

Конец 30-х - вторая половина 40-х годов - самый плодотворный период в творческой жизни Шопена. Осенью 1838 года Шопен и Жорж Санд с детьми предприняли большое путешествие на остров Майорку и поселились в его главном городе Пальма. Там начался сезон дождей, и Шопен сильно простудился. Началось кровохаркание. На Майорке Шопен сочинил цикл из 24 прелюдий, написанных во всех тональностях мажора и минора, Вторую балладу Фа мажор, третье скерцо. Прелюдии Шопена неповторимо своеобразны. В прошлом название “прелюдия” обозначало вступительную пьесу, после которой исполнялось “основное” произведение. Прелюдии Шопена - не вступления, они ничему не предшествуют. Это самостоятельные по содержанию и законченные по форме пьесы. Чаще всего в каждой из прелюдий воссоздается какой-либо один музыкальный образ.

Среди всех сочинений Шопена прелюдии самые лаконичные. Некоторые, занимая всего полстраницы нотного текста, по содержанию богаче иных многостраничных композиций. У Шопена была одна удивительная особенность: он умел предельно концентрировать музыкальное время. Иногда, слушая двухминутную прелюдию, представляешь, что перед мысленным взором прошла вся жизнь.

Лето 1838 года Шопен провел в имении писательницы Ноане. Здесь его здоровье поправилось, и осенью 1839 года он вернулся в Париж.

* * *

С годами Шопен все реже стал давать публичные концерты. Ему казалось, что художественные замыслы не доходят до аудитории и остаются непонятыми. Внешний эстрадный блеск,

элементы позирования были чужды утонченной натуре Шопена. Он всецело отдается творчеству. Появляется большое количество новых сочинений. Наряду со светлыми лирическими пьесами из-под пера все чаще выходили произведения, полные драматической глубины и даже трагизма. Такова Вторая фортепианная соната, соната с похоронным маршем. Похоронный марш из этой сонаты признан наиболее выдающимся образцом этого жанра. Почти сразу же после он опубликования вышел за пределы сонатного цикла и зажил отдельной, самостоятельной жизнью. Наверное, нет ни одного человека, который не знал бы этой трагической музыки. Марш занял исключительное место не только в музыкальной литературе, но и в жизни человечества. Трудно найти более возвышенное и более трагическое воплощение скорби. Сам Шопен к тому времени был уже неизлечимо болен и понимал, что ему суждено умереть на чужбине.

В сонате после похоронного марша следует необычно короткая четвертая часть без ярко выраженных тем и мелодий. “Ветер над могилами” - так назвал ее русский пианист и композитор А.Г. Рубинштейн. Заметим, что содержание такой сонаты, как и любого великого произведения искусства, много глубже подобных объяснений. Содержание музыки на язык слов непереводаемо в принципе.

Видное место в творчестве Шопена занимают польские национальные танцы: мазурки и полонезы. *Мазурка* или мазур - польский танец в трехдольном размере, оживленного движения, с преобладанием “прыжкового” шага. Для мазурок характерно ритмическое дробление сильной доли и прихотливая изменчивость акцентов: очень часто они смещаются на слабые доли такта. Первые мазурки Шопена - своего рода картинки сельского быта, живые зарисовки с натуры. Однако очень скоро, особенно в период эмиграции, появляются чисто лирические, задумчивые и нежные, проникнутые духом ностальгии. Всего Шопен написал около 60 мазурок. О мазурках, которые он не переставал сочинять всю жизнь, Шопен писал: “Они мне кажутся такими же красивыми, как обычно кажутся младшие дети стареющим родителям”. Иногда мазурки Шопена

сравнивают с бриллиантами, упрятанными среди полевых цветов.

Полонез получил распространение в быту польских городов с XVI века. Это мужской “пеший танец”, величавое шествие воинов-рыцарей. Музыка сочиняется в трехдольном размере, с характерным дроблением сильной доли. С XVIII века полонез получает общеевропейское распространение. Чаще всего полонезом открывался бал. Полонез - танец аристократический.

Шопеновские полонезы - это не столько “танцы”, сколько музыка для слуха. Это широко развернутые поэмы героико-эпического или драматического содержания. В некоторых полонезах оживают картины былого величия Польши. Наиболее известен полонез Ля мажор, который сами поляки воспринимают как свою национальную “визитную карточку”. Этот полонез в переложении для симфонического оркестра включен А. Глазуновым в балет “Шопениана”.

Излюбленным европейским танцем XIX века становится **вальс**. Его кружащееся, “полетное” движение сразу же привлекло внимание композиторов-романтиков. Шопен поэтизирует этот простой бытовой танец, он сочинил 17 вальсов. Большинство его вальсов - довольно большие фортепианные пьесы трехчастного строения, предназначенные для салонного или концертного исполнения. По своему настроению каждый из вальсов Шопена неповторимо своеобразен. Наибольшей популярностью пользуется вальс № 7 до диез минор, также включенный А. Глазуновым в “Шопениану”.

Ноктюрн, возникнув в самом начале XIX века, в творчестве Шопена приобрел классически совершенную форму. Буквально слово “ноктюрн” обозначает “ночная пьеса”.

Первым сочинять ноктюрны стал Джон Филд, ирландский композитор, много лет проработавший в России. Именно у композиторов-романтиков появился глубокий художественный интерес к жанру “ночной музыки”. Картины ночной природы, сцены любовных свиданий на фоне лунной ночи, разнообразные настроения одинокого композитора-романтика - то подавленного стихийной мощью ночной грозы, то мечтающего

на берегу реки о смутном и далеком счастье - все эти образы романтической поэзии и живописи получили теперь и в музыке достойное воплощение.

Характерный признак шопеновских ноктюрнов - сочетание глубокого лирического волнения при абсолютном внешнем покое. Шопен сочинил 21 ноктюрн. Большинство из них - пьесы мечтательного или элегического характера, написанные, как правило, в трехчастной репризной форме.

* * *

Последние годы жизни композитора были печальны. Один за другим уходили из жизни близкие ему люди. Ссора и разрыв с Жорж Санд сделали его совсем одиноким. Разрыв этот, поначалу тщательно скрываемый, был неизбежен. Болезненность и крайняя душевная ранимость Шопена находились в кричащем противоречии с властной натурой Жорж Санд. К этому прибавились глубокие внутренние расхождения в нравственных и жизненных устоях.

Последние два года композитор почти ничего не писал. Средства его иссякали. Именно эта неопределенность материальных дел склонила его предпринять гастрольную поездку в Англию с её губительным для здоровья сырым климатом. Чуть живого Шопена окончательно измотали бесконечные приемы, завтраки, рауты. Материального успеха эта поездка не имела. В ноябре 1848 года Шопен вернулся в Париж.



Последний год жизни был годом медленного угасания Шопена. По его просьбе из Польши приехала старшая сестра Людовика, которая скрасила последние минуты его жизни.

Незадолго до кончины он вспомнил о Жорж Санд. “А ведь она обещала, что я умру только на её руках”, - сказал он.

Скончался Шопен в ночь с 16 на 17 октября 1849 года. “Даже стоическая античность не знала более прекрасной смерти”, - писал один из близких друзей после его смерти.

В торжественных похоронах Шопена приняли участие лучшие артисты Парижа. На панихиде они исполнили Реквием Моцарта. Специально был оркестрован и исполнен Похоронный марш Шопена и две его наиболее трагические прелюдии - ми минор и си минор.

Похоронен Шопен в Париже, на кладбище Пер Лашез, рядом с могилой его друга композитора Беллини. В могилу Шопена высыпали горсть польской земли из кубка, преподнесенного друзьями при его прощании с родиной. Сердце Шопена, как он и завещал, было отправлено в сосуде в Варшаву, где до сих пор бережно хранится в костеле Св. Креста.

* * *

“У Шопена были голубые глаза, умный, пронизательный взгляд, тонкая и немного горестная улыбка, белокурые волосы, выразительный нос с горбинкой, небольшой рот, тембр голоса глуховатый, иногда он почти задыхался. Его походка была так изящна, а манеры носили такой отпечаток высшего общества, что его невольно принимали за князя”, - так рисовал портрет своего друга Ф. Лист в книге о нем, опубликованной в 1852 году.

В одной из своих поздних критических статей Р. Шуман назвал Шопена “редкой звездой в поздний полночный час”. Эта звезда “при каждом появлении горит все тем же глубоким светом, излучает все то же яркое сиянье”.

После смерти Шопена существенный вклад в развитие польской музыки внес С. Монюшко, создавший национальную польскую оперу. Национален не только музыкальный язык его опер (“Галька”, 1847; “Пария”, 1860), но и либретто, основанные на сюжетах из польской жизни с типичными для неё социальными конфликтами. Героиня оперы, крепостная девушка Галька, обманутая и обесчещенная помещиком Янушем, кончает жизнь самоубийством во время свадьбы своего соблазнителя. В музыке оперы, очень мелодичной и искренней, нет ни одной цитаты из народных песен, однако вся

она основана на интонациях и ритмах славянского фольклора. В опере широко использованы песенные формы вокальных партий, что сделало оперу популярной и доступной самому широкому кругу слушателей.

В середине XIX века выдвигается крупный польский скрипач-виртуоз Г. Венявский. Он создатель популярных скрипичных концертов, полонезов, множества салонных танцев и пьес, прочно вошедших в педагогический и исполнительский репертуар современных скрипачей.

В 1901 году организована Варшавская консерватория. Ее симфонический оркестр стал первым постоянным профессиональным музыкальным коллективом. После 1918 года в Польше открылись три национальные консерватории. С 1927 года один раз в пять лет в Варшаве проходят престижные международные конкурсы пианистов им. Шопена, а с 1935 года - скрипачей им. Венявского.

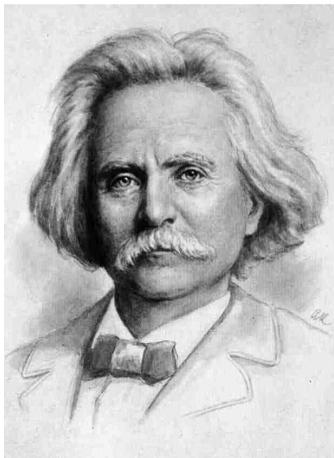
Из польских композиторов второй половины XX века наибольшую известность завоевали В. Лютославский (род. 1913 г.) и Кш. Пендерецкий (род. 1933 г.). Творчество этих современных композиторов относится к области музыкального авангарда. Оба композитора активно ищут необычные средства музыкальной выразительности, применяют шумовые эффекты и музыку без тональности и музыкального размера.

Контрольные вопросы по теме “Жизнь и творчество Ф. Шопена”

1. Сколько опер и симфоний у Шопена?
2. Какие жанры преобразовал в своем творчестве Шопен?
3. Почему Шопена называли “польским Моцартом”?
4. Где Шопен получил музыкальное образование?
5. В каком году Шопен навсегда покинул Польшу?
6. Какими событиями вызвано сочинение “Революционного этюда”?
7. Чем Шопен зарабатывал на жизнь?
8. Что означает слово “рубато”?
9. Кто в Париже составлял близкий круг общения Шопена?

10. В русской поэзии - Пушкин, в польской - ... ?
11. Какой фортепианный цикл сочинил Шопен на Майорке?
12. Чем отличается мазурка от полонеза и вальса? Какой из шопеновских вальсов наиболее популярен?
13. Что такое “ноктюрн”?
14. От какого хронического заболевания умер Шопен?
15. Какого цвета глаза были у Шопена?
16. Где похоронен Шопен?
17. Кто создал первую польскую классическую оперу? Как она называлась?

Эдвард Григ (1843-1893)



Для музыкальных культур Дании, Норвегии, Швеции характерно сравнительно позднее становление национальных композиторских школ. Во второй половине XIX века среди этих школ особо выдвинулась норвежская. Её возглавил Э. Григ - композитор мирового значения, основоположник норвежской музыкальной классики, оказавший влияние не только на скандинавских авторов, но и на

всю европейскую музыку в целом.

Совершенная простота музыкального стиля Э. Грига сделала доступной и запоминаемой его музыку для самой широкой аудитории. По совершенству фактуры, тщательности отделки каждого такта, чистоте голосоведения произведения Грига вполне можно сравнить с шопеновскими. Произведения Грига - сочетание высшей утонченности и простоты. Мелодия и гармония его произведений всегда национально почвенна, а потому хорошо узнаваема и своеобразна. Произведения Грига узнаются по нескольким тактам.

* * *

Григ родился 15 июня 1843 года в городе Бергене в Норвегии. Его отец - Александр Григ - занимал должность британского консула и был прекрасно образованным человеком. В его доме часто устраивались музыкальные вечера. Видя незаурядные музыкальные способности сына, родители отправляют его в Лейпциг для учебы в консерватории.

В 1862 году девятнадцатилетний Григ возвращается на родину профессиональным музыкантом, уже вкусившим радость успеха.

В 1766 году Григ основал в Осло Национальное музыкальное общество - первый союз норвежских композиторов. Сочинения Грига регулярно исполняются в концертах, производя на публику огромное впечатление. Филармоническое общество “Гармония” предлагает ему пост главного дирижера.

Через год Григ женится на своей двоюродной сестре Нине Хагеруп, ставшей ему верной, преданной подругой и помощником. Нина обладала прекрасным голосом и позднее сделалась, по словам Грига, единственной настоящей исполнительницей его песен.

Большую роль в становлении Грига как национального композитора сыграла поддержка его творчества Листом. Ференц Лист был звездой первой величины на европейском музыкальном Олимпе. К его мнению прислушивались.

В 1874 году правительство предоставило Григу пожизненную государственную стипендию. Широкое признание и материальная обеспеченность позволили Григу оставить концертную деятельность в столице и переселиться на родину, в Берген.

В Дании Григ познакомился и подружился с великим сказочником Гансом Христианом Андерсеном, угадавшем в молодом человеке будущего музыкального гения. Позднее Григ на стихи Андерсена сочинил 15 романсов и песен.

Григ был знаком и с великим норвежским драматургом Генриком Ибсеном, который в 1874 году предложил композитору сочинить музыку к его драме “Пер Гюнт”. Работа над музыкой длилась полтора года. Лишь весной 1875 года Григ отправил рукопись в театр. Спектакль с музыкой Грига имел огромный успех. Пьеса обошла почти все крупные европейские театры.

Краткое содержание пьесы.

Главное действующее лицо драмы Ибсена - молодой крестьянский парень Пер, мечтатель и фантазер. Он любит морочить односельчан небылицами о своих приключениях, подолгу пропадает в горах, любит отлынивать от работы. Все его поведение противоречит привычному укладу крестьянской жизни.

На деревенской свадьбе Пер из озорства склоняет к побегу чужую невесту Ингрид и на другой же день оставляет её. Он никогда не любил

Ингрид и ее богатое приданое ему ни к чему. Сердцем Пера завладела прекрасная, светлая девушка Сольвейг (ее имя означает “Солнечный путь”).

Опасаясь суровой расправы со стороны негодующих односельчан, Пер уходит в глухие горные леса. Однако в Рондских горах его подстерегает другая опасность: он попадает под власть троллей - фантастических жителей подземного царства. Неожиданно ему встречается женщина в зеленом, за которой он не прочь приволокнуться. Он не знает, что это дочь самого Доврского деда - хозяина здешних гор.

И вот Пер в подземных чертогах, где собралась вся лесная и горная нечисть: уродливые тролли, гномы, лесовики. Мрачная и грозная музыка (“В пещере горного короля”) великолепно воспроизводит фантастические образы обитателей гор. Толпа чудовищ готова растерзать пришельца.

Но вмешивается Горный король. “Времена теперь плохие, - говорит он, - не следует пренебрегать дружбой с людьми”. Пер поневоле соглашается принять облик тролля и разрешает подвизать себе хвост. Но когда Горный король хочет вынуть ему один глаз, а другой подскоблить, чтобы он видел все вкривь и вкось, Пер выходит из себя: он все-таки хочет остаться человеком. От расправы разъяренной нечисти Пера спасает отдаленный звон церковных колоколов. Наваждение рассеивается.

На горном склоне, поросшем хвойным лесом, Пер построил себе избушку, чтобы жить вдали от людей. С ним прекрасная Сольвейг, ради него покинувшая родительский дом. Однако Перу не суждено счастье с любимой. На его совести лежит груз недостойных поступков. Из родной деревни по решению сельской общины его изгнали, в горах же над ним тяготее проклятие троллей. Выйдя из избушки за дровами, он с ужасом видит знакомую женщину в зеленом с уродливым младенцем на руках. Она грозит, что не оставит его. Пер понимает, что единственный выход для него - бегство, отъезд в чужие края. Остается проститься с матерью.

В убогой хижине Пер находит свою старую, измученную горем и болезнями мать Озе. Чтобы отвлечь ее от тяжелых дум, Пер начинает рассказывать ей занятную историю. Однако во время этого рассказа в оркестре звучит тихая, скорбная музыка, полная глубокого сердечного чувства (“Смерть Озе”). С ее последними затухающими звуками уходит из жизни Озе... Номер “Смерть Озе” - своего рода похоронное шествие большой драматической силы. Пьеса исполняется одними лишь струнными - самыми теплыми и мягкими инструментами симфонического оркестра. Музыка постепенно нарастает, доходя до трагической кульминации. Вторая часть пьесы построена на нисходящих мотивах, изображающих скорбные вздохи. Звучность постепенно угасает. Завершается пьеса тончайшим пианиссимо.

Пер долго путешествовал по далеким восточным странам. Там он повстречал красавицу Анитру (“Танец Анитры”), но счастья так и не нашел.

Уже глубоким стариком, чудом спасшись от кораблекрушения, возвращается Пер на родину. Все кругом изменилось, никто его не узнает, но память о его злых и лихих проделках жива в народе. В лесной глуши он видит избушку из толстых бревен. Слышится прекрасная песнь о верной и преданной любви. Сольвейг уже много лет ждет своего далекого странника. Ее

прекрасный голос глубоко волнует Пера. Он понял, что потерял свое счастье, а жизнь прожита напрасно. Со слезами бросается он перед Сольвейг на колени. Занимается новый день. Под колыбельную песню на коленях у Сольвейг Пер умирает.

* * *

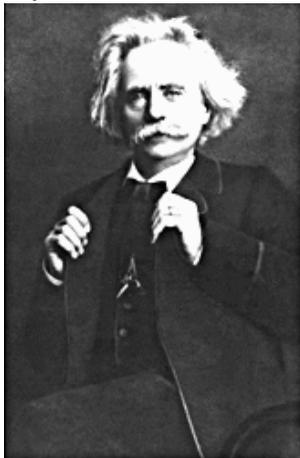
Из своей театральной музыки Григ оставил две оркестровые сюиты, предназначенные для исполнения в филармонических концертах. За короткий срок эта музыка завоевала огромную популярность во всем мире.

Составляя сюиты, композитор выбрал из 23 музыкальных номеров лишь некоторые, напрямую не связанные со сценическим действием номера, и выстроил их последовательность, сообразуясь с логикой музыкального развития. В первую сюиту вошли номера “Утро”, “Смерть Озе”, “Танец Анитры”, “В пещере горного короля”. Во вторую сюиту Григ включил номера “Жалоба Ингрид”, “Арабский танец”, “Возвращение Пера Гюнта на родину”, “Песня Сольвейг”. Обе сюиты организованы по принципу контраста. В первой светлые и радостные чувства пробуждающейся природы (“Утро”) сопоставляются с трагедией конца жизни (“Смерть Озе”); изящная жанровая зарисовка (“Танец Анитры”) сменяется мрачной фантастикой (“В пещере горного короля”).

Музыка Грига к драме Ибсена далеко выходит за рамки простой иллюстративности. Она лирически обобщает философскую концепцию драмы, заставляет слушателей и зрителей по-новому ощутить Норвегию и воспринять драму Ибсена в ее национальном звучании.

Огромный успех музыки к “Перу Гюнту” способствовал мировой славе Грига. После 1880 года Григ начинает свои артистические гастроли по Европе, выступая как пианист и дирижер. В январе 1888 года в Лейпциге Григ знакомится с П.И. Чайковским. В короткий срок Чайковский и Григ подружились, позже между ними возникла переписка. Чайковский восхищается поэтичностью музыки Грига, свежестью и самобытностью его стиля. Чайковский написал о Григе несколько восторженных статей и посвятил ему симфоническую

увертюру - фантазию “Гамлет”. В 1893 году оба композитора были удостоены звания доктора Кембриджского университета.



Последние годы жизни Грига были годами мучительных страданий и борьбы с астмой. Это неизлечимое тогда заболевание было следствием перенесенного еще в консерваторские годы плеврита. 4 сентября 1907 года Григ скончался в своем родном городе Бергене. День похорон Грига стал днем национального траура в Норвегии.

* * *

Музыка Грига - ценнейший вклад в сокровищницу мирового музыкального искусства. Своеобразие ее в том, что яркая творческая индивидуальность органически сочетается в ней с колоритом национальной музыкальной культуры.

Григ тяготел к конкретности музыкальных образов. Именно поэтому в его музыке большое значение приобрела программность, основанная на воплощении поэтических образов природы, народного быта. Сам композитор писал: “По стилю и форме я остаюсь немецким романтиком шумановской школы. Но в то же время я черпал богатые сокровища в народных напевах моей родины и из этого до сих пор не исследованного источника норвежской народной души пытался создать национальное искусство”.

Григ является автором увертюр, небольших оркестровых произведений, знаменитого фортепианного концерта, инструментальных сонат, фортепианных пьес, норвежских танцев “Халлинггов” и большого количества песен и романсов.

Григ, по примеру западно-европейских романтиков, объединял свои песни в циклы. Таковы “Норвегия” (1893), “По

скалам и фиордам” (1886), “Девушка с гор” (1898). Из фортепианных пьес в России наиболее известны “Лирические пьесы”, изданные Григом в разное время в 10-ти тетрадах. Они входят в обязательный педагогический репертуар детских музыкальных школ и музыкальных училищ.

Норвежская классическая музыка не закончилась со смертью Грига. Композитору удалось создать национальную композиторскую школу, плодотворно развивающую музыкальные идеи, заложенные основоположником норвежской музыкальной классики.

Контрольные вопросы по теме “Творчество Э. Грига”

1. Классиком какой национальной музыки стал Э. Григ?
2. Где Григ получил высшее музыкальное образование?
3. Как назывался первый союз норвежских композиторов?
4. Кто из знаменитых композиторов и литераторов оказал Григу поддержку?
5. К какой драме Григ сочинил музыкальные иллюстрации?
6. Кто такие Сольвейг, Ингрид, Озе, Анитра?
7. Назовите наиболее популярные номера из сюиты Грига “Пер Гюнт”.
8. Что такое халлинг?
9. С кем из русских композиторов был дружен Григ?
10. Кто, по словам самого композитора, был лучшим исполнителем его песен и романсов?

Глава 7 Европейский музыкальный театр XIX века

В 20-е годы во французской музыке сложилась особая разновидность оперы - *большая опера* (гранд опера). “Большая опера” представляла собой монументальное музыкально-драматическое действие. Сюжет был обычно историческим, герои переживали и социальную, и личную драму. Для солистов писались большие развернутые арии с хором, мелодические речитативы, вокальные ансамбли. В действие вводились большие хоровые и балетные сцены. Постановки отличались необычной роскошью декораций и костюмов.

Просуществовав на сцене чуть больше 30 лет, жанр французской большой оперы обнаружил черты кризиса и перерождения. Спектакли превращались в пустое, бессодержательное, хотя и эффектное зрелище.

В середине XIX века молодые французские композиторы Ш. Гуно, Ж. Массне и Л. Делиб создают новую разновидность оперного жанра - *лирическую оперу*. Публике стал интересен внутренний мир обычного человека, а не преувеличенно романтические страсти исключительных личностей. В лирической опере усилилось влияние реализма, на смену драматическому пафосу и героической прозе пришли простота и искренность. Композиторы стремились в своих операх воплотить чувства, которые в течение жизни испытывает каждый человек - радость и печаль, любовь и ревность.

Основоположником лирической оперы считают композитора Шарля Гуно. Славу ему принесла опера “Фауст”, поставленная в 1859 году. Опера написана по мотивам первой части одноименной трагедии Гете.

В основе трагедии лежит предание о докторе Фаусте, который ценой бессмертия своей души заключил договор с дьяволом о вечной молодости и постижении сокровенных тайн природы. У Гете отношения Фауста и Маргариты лишь эпизод на сложном пути героя. Маргарита у Гете - “игрушка”, которую Мефистофель дает Фаусту. Композитор же сделал историю их любви центральным событием оперы. В опере Гуно Фауст всего лишь герой-любовник, впечатляющий публику высокими нотами и красивыми мелодиями. Самой выразительной в опере оказалась партия Мефистофеля. Композитору удалось показать и разрушительную силу, и в то же время обаяние этого героя, заставляющего других персонажей подчиняться ему. Выдающимся исполнителем этой партии был замечательный русский певец Ф.И. Шаляпин. Наиболее популярным номером оперы являются знаменитые куплеты Мефистофеля “На земле весь род людской...”

Из французских опер прошлого века наиболее значительна “Кармен” Жоржа Бизе. Пожалуй, нет другой оперы, музыка которой пользовалась бы такой любовью во всех странах мира.

П.И. Чайковский писал о финале оперы: “Я не могу без слез играть последнюю сцену. С одной стороны, народное ликование и грубое веселье толпы, смотрящей на бой быков, с другой стороны - страшная трагедия и смерть двух главных героев, которых злой рок столкнул и через ряд страданий привел к неизбежному концу”.

Жорж Бизе (1838-1875)



Ж. Бизе - крупнейший французский композитор второй половины XIX века. В историю мировой музыкальной культуры он вошел как создатель реалистической музыкальной драмы - оперы “Кармен” и музыки к драме Альфонса Доде “Арлезианка”. Ему удалось решить задачу, которую в условиях других национальных культур решали его современники: Дж. Верди, Р. Вагнер, М.П. Мусоргский и П.И. Чайковский.

Музыкальные произведения Бизе отличаются точностью и ясностью композиционного замысла, новизной и оригинальностью выразительных средств, законченностью и изяществом формы. По остроте психологического анализа человеческих чувств и поступков Бизе можно поставить в один ряд с его великими соотечественниками писателями О. Бальзаком, Г. Флобером, Г. Мопассаном.

У Бизе было тонкое чувство сцены, он понимал ее специфические законы, умел метко и ярко обрисовывать человеческие характеры рельефными запоминающимися мелодиями. Он был непревзойденным мастером оркестровки. Эти качества сделали Бизе великим оперным композитором.

* * *

Родился будущий великий композитор в 1838 году в Париже, в музыкальной семье. Его одаренность проявилась очень рано.

В 10 лет Бизе поступил в Парижскую консерваторию по классу фортепиано и теории музыки. Среди учеников Бизе занимал блестящее положение. За время обучения в консерватории Бизе получил 7 премий по различным дисциплинам. В 19 лет он оканчивает консерваторию и сразу же завоевывает авторитет блестящего музыканта.

В год окончания Бизе был удостоен Большой Римской премии, дающей музыканту государственную стипендию и право на трехлетнее пребывание в Италии для художественного совершенствования.

С возвращением в Париж для Бизе начались годы интенсивной творческой работы. “О, музыка, - говорил Бизе, - какое прекрасное это искусство, но какое жалкое ремесло”. Бизе мечтает сделать карьеру оперного композитора.

Оперный театр Франции к 60-ым годам XIX века утратил свое былое передовое значение. Буржуазной французской публике милей всего была новомодная оперетта с бесконечными канканами, блестящими нарядами и фривольным сюжетом. В этой обстановке Бизе и начал путь оперного композитора.

В 1862 году он пишет оперу “Искатели жемчуга” на “индийский” сюжет. Ее появление можно расценивать как результат увлечения молодого композитора модной в то время экзотикой Востока.

Через три года появляется большая пятиактная опера на “русский” сюжет под названием “Иван Грозный”. Опера эта провалилась.

Последние пять лет жизни композитора являются самыми плодотворными годами его творчества. Именно в это время он создает сочинения, сделавшие его знаменитым. Прежде всего, это музыка к драме “Арлезианка” и бессмертная опера “Кармен”. Рождение этих произведений композитора совпало по времени с крупнейшими событиями в жизни Франции: франко-прусской войной и Парижской коммуной (1871). Идеалы Коммуны и ее преобразования были Бизе глубоко чужды. Он считал их утопией. Как художник и музыкант он не видел своего места в новом обществе.

Сценические герои Бизе - смелые и гордые люди с сильными страстями, борющиеся за свое счастье. Судьбы своих героев Бизе показывает в их тесной связи с жизнью народа. Он нашел оригинальный метод характеристики героев - через жанрово-бытовую народную музыку, через песни и пляски. Именно так и создан музыкально-сценический образ Кармен - один из ярчайших во всей оперной литературе XIX века.

Сюжет оперы заимствован из третьей главы новеллы Проспера Мериме (1803-1870) "Кармен", написанной им в 1845 году. Через 28 лет драматурги А. Мильяк и Л. Галеви переработали эту новеллу в оперное либретто. Они драматизировали повествовательный сюжет, создали яркие и запоминающиеся образы действующих лиц, во многом отличавшихся от своих литературных прототипов.

Разбойник Хозе превратился в крестьянского парня, ставшего драгуном, а позже разжалованного в рядовые и ставшего из любви к Кармен контрабандистом и убийцей.

Воровка Кармен превратилась в работницу табачной фабрики, обладающую сильным и независимым характером, способную идти до конца, повинувшись чувству любви. Для ее косвенной характеристики драматургами был придуман образ невесты Хозе Микаэлы - нежной и ласковой девушки, олицетворявшей дом и родину. На фоне этой простой "голубоглазой" девушки образ "темпераментной" цыганки приобретал черты роковой женщины-вамп.

Либреттисты ввели в оперу образы тореадора Эскамильо, цыган, контрабандистов, придумали и мастерски разработали колоритные народно-массовые сцены, отсутствующие в новелле. В результате Бизе получил первоклассное либретто, что в значительной степени определило мировой успех этой оперы.

В первой сценической редакции музыкальные номера оперы связывались между собой живыми разговорными диалогами, которые во второй редакции были "омузыкалены" и превратились в речитативы.

Помимо увертюры (вступления ко всему спектаклю) Бизе написал и замечательные по музыке симфонические антракты к каждому из действий оперы. Эти антракты - звуковые картины

природы и быта Испании; именно они в значительной степени придают опере специфически испанский колорит.

Краткое содержание оперы.

Действие происходит в Испании в 20-е годы XIX века. Площадь в Севилье перед сигарной фабрикой полна разноликой толпой. Все ожидают обеденного перерыва, когда работницы фабрики выйдут на площадь. Звучит колокол. Вместе с другими девушками появляется и Кармен. Звучит ее выходная ария - Хабанера “У любви, как у пташки, крылья”. Среди солдат караула она замечает Хозе. В знак своей любви Кармен бросает в него цветок и убегает. Хозе в смущении поднимает его.

Приход невесты Хозе Микаэлы заставляет его на время забыть о дерзкой цыганке. И снова Кармен нарушает спокойствие. Среди работниц фабрики возникла ссора, зачинщицей которой оказывается Кармен. Хозе должен препроводить ее в тюрьму. Кармен назначает свидание Хозе в пригородной таверне Лилас Пастья и просит помочь ей бежать. Под влиянием возникшего чувства Хозе нарушает свой долг, и Кармен спасается бегством. За этот проступок Хозе был разжалован в рядовые и заключен в тюрьму.

Второе действие. Отсидев положенный срок, влюбленный Хозе спешит на свидание в загородную таверну Лилас Пастья. Среди собравшихся контрабандистов в таверне и Кармен - их помощница. Вместе с подружками, Фраскитой и Мерседес, она проводит время в песнях и танцах.

По дороге в Севилью в таверну заглядывает тореадор Эскамильо. Он красив, всегда весел, смел и уверен в себе. Звучит его знаменитая выходная ария - Куплеты тореадора. Народ с восторгом повторяет припев куплетов. Тореадор замечает цыганку Кармен и спрашивает ее, может ли она полюбить его. Ответ звучит весьма уклончиво: ей сейчас не до него; она всецело увлечена предстоящей встречей с Хозе.

Темнеет. Контрабандисты уходят на промысел, и таверна пустеет. Появляется Хозе, но радость его встречи с Кармен кратковременна. Военный горн призывает драгуна в казарму на вечернюю поверку. Неявившийся считается дезертиром. Хозе хочет идти, но Кармен не пускает его. Между ними возникает ссора.

Внезапно в таверне появляется капитан Цунига - начальник Хозе, который также надеется на благосклонность Кармен. В порыве ревности Хозе бросается на своего офицера с саблей в руках. Завязывается поединок. Вернувшиеся контрабандисты с трудом разнимают дерущихся. Теперь для Хозе нет возврата к честной жизни солдата. Он остается с Кармен и контрабандистами, чтобы начать новую жизнь, полную тревог и опасностей.

Третье действие этой музыкальной драмы происходит ночью в горах, где контрабандисты устроили привал. Хозе тяготится своим нынешним положением, он мечтает о спокойной жизни крестьянина в своем родном доме. Кармен больше не любит его, разрыв между ними неминуем. Однако страсть Хозе к Кармен по-прежнему сильна.

При свете костра Кармен гадает на картах. Они предсказывают ей и Хозе верную смерть. Кармен знает, что приговор неотвратим.

Внезапно появляется Эскамильо - он спешит на свидание с Кармен. Объятый ревностью, Хозе затевает ссору с тореадором, но поединок останавливает появившаяся Микаэла. Она зовет Хозе к умирающей матери. Хозе уходит с Микаэлой, бросив Кармен на прощание угрожающие слова.

Четвертое действие. Яркий солнечный день. Площадь перед цирком полна народа. Все с нетерпением ожидают начала боя быков. Появляются герои предстоящей корриды во главе с Эскамильо, который к тому времени полностью завладел чувствами Кармен. Подруги Кармен, Фраскита и Мерседес, предупреждают ее о грозящей опасности: в толпе они видели Хозе, который неотступно следит за Кармен. Кармен не слушает их и устремляется в цирк. Путь ей преграждает Хозе. Начинается последняя сцена этой драмы. Хозе умоляет Кармен вернуть ему свою любовь, уйти с ним и начать новую жизнь. Но ответ Кармен неумолим: между ними все кончено.

Драматическое напряжение сцены быстро нарастает, четырежды вторгающиеся праздничные возгласы толпы “Браво! Браво! Победа!” обостряют поединок героев, приводящий к трагической развязке.

Кармен бросает кольцо, которое ей подарил Хозе, и требует, чтобы он пропустил ее: “Убей или дорогу дай! Свободной родилась - свободной и умру!”. В порыве гнева Хозе закалывает Кармен кинжалом. Открываются ворота - все видят Хозе, рыдающего над телом убитой Кармен. “Арестуйте меня. Перед вами ее убийца. Ах, Карменсита дорогая”, - такими словами заканчивается эта кровавая драма, в которой героиня ценой жизни утверждает свое право на свободу чувств.

На премьере опера “Кармен” провалилась. Понравилась лишь куплеты тореадора Эскамильо. Буржуазная публика было шокирована “безнравственностью” сюжета. Традиционный мотив борьбы чувства и долга в душе главных героев получал здесь совершенно нетрадиционное разрешение. Побеждало чувство, пусть даже ценой гибели главных героев.

Внезапная болезнь сломила композитора, и через три месяца после премьеры Бизе скончался. Композитор прожил неполных 37 лет.

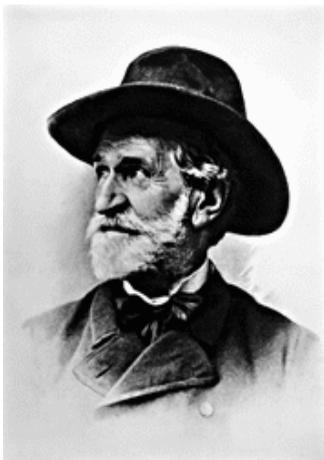
Через два года с оперой познакомился П.И. Чайковский и сразу же оценил ее как шедевр, как эпохальное произведение. “Я убежден, что через 10 лет “Кармен” будет самой популярной оперой в мире”, - писал композитор.

Оперу возобновили через 8 лет после смерти автора, и до настоящего времени она является одной из самых репертуарных опер в мире.

В 1967 году отечественный композитор Р.К. Щедрин создал на основе музыкального материала оперы одноактный балетный спектакль “Кармен сюита”, поставленный А. Алонсо для М.М. Плисецкой.

Существуют многочисленные театральные и кинематографические версии сюжета.

Джузеппе Верди (1813-1901)



На рубеже 50-60-х годов XIX века начался расцвет творческих сил Д. Верди - выдающегося итальянского оперного композитора. Позже этот период творчества назовут центральным. Композитор ищет новых сюжетов, новых образов. Их он черпал в произведениях Виктора Гюго, Джорджа Байрона, Вильяма Шекспира, Фридриха Шиллера. Вершиной творчества Верди этих лет явились три оперы: “Риголетто”, “Травиата”,

“Трубадур”. Придворный уродец-шут, падшая женщина и нищая цыганка - вот главные герои этих опер. Эти произведения свидетельствовали о стремлении Верди к психологической достоверности, сценичности оперных образов. Ничего подобного история оперного жанра еще не знала.

Музыкальный язык этих опер прост и доступен. Яркие, запоминающиеся мелодии этих опер обеспечили им повсеместное признание у публики.

Сюжетной основой оперы “Риголетто” послужила драма В. Гюго “Король забавляется”. Этот сюжет Верди считал одним из лучших, положенных им на музыку. Текст Гюго при его переработке в оперное либретто подвергся существенным сокращениям, сняты были многие социальные мотивы, изменены время и место действия. Композитора прежде всего интересовала психологическая драма героев. В центре оперы - образ Риголетто - язвительного шута, нежного, глубоко

страдающего отца, грозного мстителя. Ему противостоит легкомысленный и развратный Герцог со своими придворными. Душевная чистота и преданность воплощены в образе дочери Риголетто - Джильды.

Либретто оперы написал постоянный либреттист Верди Ф. Пиве. Музыка Верди сочинил за 40 дней. Со дня премьеры, состоявшейся в Венеции в 1851 году, эта опера вызывает неизменный восторженный прием у публики.

Краткое содержание оперы.

Опера начинается небольшим оркестровым вступлением. Мрачная, тяжелая музыка как бы предвещала трагическую развязку всего оперного спектакля. Открывается занавес, и зловещее звучание оркестрового вступления сменяется блестящей и жизнерадостной картиной бала во дворце Герцога Мантуи. Гости танцуют. Молодой и красивый Герцог хвастается своими любовными победами. “Та иль эта - я не разбираю”, - поет он в своей выходной арии. Придворный шут Риголетто злобно вышучивает то одного, то другого придворного. Внезапно в эту беззаботную атмосферу праздника вторгается грозная музыка оркестрового вступления. Это ведут в тюрьму престарелого Монтерона. Несчастный отец публично обвиняет Герцога в надругательстве над его молодой дочерью. Риголетто глумится над убитым горем стариком. Тот призывает на него страшное проклятье.

Действие второй картины оперы происходит в предместье Мантуи. Ночью пробирается к своему дому Риголетто. Тяжелые мысли угнетают шута. Ему не дает покоя проклятье Монтероне. Возле самого дома он встречает наемного убийцу Спарафучилле, который предлагает удивленному Риголетто свои услуги.

Радостно встречает отца Джильда. Встревоженный Риголетто повторяет ей свой наказ: не выходить из дома в город. Шут прекрасно знал царящие там нравы и опасался Герцога и его развращенных придворных. Старая служанка Джильды подкакивает Риголетто. Успокоенный шут удаляется. Он и не подозревает об обмане. Джильда не рассказала отцу о встрече в церкви с прекрасным юношей, назвавшимся ей бедным студентом. На самом деле это был переодетый Герцог. Неожиданно девушка видит его перед собой. Герцог клянется Джильде в вечной любви. Дуэт Джильды и Герцога - лирическая кульминация оперы.

Тем временем у дома Риголетто собираются придворные. Они решили похитить Джильду для Герцога, считая ее любовницей горбатого шута. Мучимый мрачными предчувствиями, Риголетто возвращается домой и в темноте сталкивается с придворными. Чтобы рассеять подозрения шута, они рассказывают ему о якобы готовящемся похищении графини Чепрано, живущей рядом. Риголетто соглашается помочь придворным. Тогда ему надевают маску, незаметно повязав ее сверху платком. Издалека доносятся приглушенные крики Джильды. Риголетто срывает повязку и в ужасе убеждается, что жестоко обманут, а его дочь похищена.

Встреча Риголетто утром следующего дня во дворце с придворными - один из наиболее драматичных эпизодов оперы. Притворяясь равнодушным, Риголетто чутко прислушивается к насмешливым разговорам и намекам. Когда он убеждается, что его дочь здесь, в покоях Герцога, он сбрасывает маску притворного безразличия. Звучит его знаменитая большая ария “Куртизаны, исчадь порока, за позор мой вы много ли взяли?”. В этой арии, обращенной к придворным, Риголетто то обличает их, то упрощает их вернуть ему дочь, то призывает на их головы проклятья. Но все напрасно. В это время Джильда в слезах выбегает из покоев Герцога. Риголетто клянется отомстить за позор дочери, но Джильда, повинувшись своему чувству, умоляет отца простить Герцога.

Последнее действие оперы является ее драматической кульминацией. Риголетто пылает жаждой мести. По его замыслу развратный Герцог должен погибнуть от удара кинжалом. По сговору с наемным убийцей Спарафучилле его красавица сестра Мадалена должна заманить Герцога на свидание в глухой загородный притон.

Поздно ночью Риголетто приводит Джильду, все еще любящую Герцога, к убогой лачуге на окраине города, чтобы она убедилась в развратности своего возлюбленного. На глазах у Джильды переодетый Герцог, напевая свою, ставшую знаменитой песенку, “Сердце красавицы склонно к измене”, входит в притон и ведет веселый разговор с Мадаленой. Зритель видит и слышит одновременное сочетание двух контрастных планов: один - внутри дома - Герцог и Мадалена, другой за его стенами - Риголетто и Джильда. У каждого из участников этого квартета своя музыкальная характеристика, свои музыкальные интонации: беззаботные у Герцога, кокетливые у Мадалены, жалобные у Джильды и мрачно-решительные у Риголетто. Сливаясь вместе, четыре вокальные партии образуют красивейший ансамбль. Риголетто отсылает рыдающую Джильду домой. Этой ночью она, переодевшись в мужское платье, должна уехать в Верону. Но Джильда потихоньку возвращается: ее беспокоит судьба любимого.

Предвестницей трагической развязки оперы служит картина грозы. Под раскаты грома, вой ветра и шум дождя Джильда узнает, что Герцог должен быть убит. За его труп Спарафучилле уже получил от ее отца деньги. Мадалена в негодовании: погубить такого прекрасного юношу! Она уговаривает брата пощадить уснувшего юношу, а вместо него убить первого попавшегося прохожего и его труп в мешке отдать Риголетто. Услышав это, Джильда без колебаний стучит в дверь и получает смертельный удар.

Возвращается Риголетто. Получив мешок с телом, он готов уже бросить его в реку, но внезапно сквозь шум дождя слышит беззаботную песенку Герцога. В ужасе Риголетто развязывает мешок и при свете молний убеждается, что жертвой его кровавой мести стала любимая дочь. “Вот где старца проклятье”, - говорит он. Глубоко трагическая музыка завершает оперу.

После премьеры Верди говорил: “Я глубоко доволен собой и думаю, что никогда не напишу ничего лучшего”.

“Риголетто” - типично романтическая опера. Об этом говорит и выбор действующих лиц в качестве героев спектакля, и намеренно обостренная контрастность сценических ситуаций, и преимущественно “ночной” колорит оперы, и совпадение кровавой развязки драмы с бурей в природе. Вместе с тем Верди обнаруживает черты зрелого музыканта-реалиста, когда дело касается музыкально-психологической разработки характеров.

Через три года после премьеры “Риголетто” в Венеции же состоялась премьера новой оперы Верди “Травиата”. Её сюжет заимствован из драмы А. Дюма-сына “Дама с камелиями”. Прототип героини - знаменитая парижская куртизанка Мари Дюплесси. Среди ее поклонников был и молодой начинающий писатель. (Их разрыв приписывают настояниям отца Дюма - автора знаменитых “Трех мушкетеров”. Возвратившийся через несколько лет в Париж сын не застаёт Мари в живых - она умерла от туберкулеза в 1847 году).

Его роман “Дама с камелиями” вскоре был переделан в драму. В феврале 1852 года Верди был в Париже и присутствовал на премьере спектакля. Композитор понял, что столкнулся с совершенно новым для себя сюжетом, лишенным внешних эффектов, типичных для оперной сцены. Все действие здесь основывается на душевных переживаниях героев. Свою лирическую оперу Верди назвал “Травиата” (по-итальянски “заблудшая”). Героиня оперы, Виолетта, женщина, отвергнутая обществом, но благородством и душевной красотой намного превосходящая представителей света.

Краткое содержание оперы.

Действие оперы происходит в Париже. В доме куртизанки Виолетты Валери праздник по случаю ее выздоровления. Один из гостей, молодой граф Альфред Жермон, с первого взгляда влюбляется в Виолетту. Он горячо убеждает ее изменить образ жизни, поверить в его глубокие чувства. Виолетта отшучивается, но после бала с волнением вспоминает нежные речи Альфреда. Она полюбила.

Виолетта и Альфред покинули Париж и живут в загородном доме. Со слов служанки Альфред узнает, что Виолетта тайно распродаёт свое имущество, чтобы обеспечить им безбедное существование. Пристыженный Альфред, отправляется в Париж улаживать свои денежные дела. Виолетта остается одна.

Появляется отец Альфреда - Жермон. Он приехал, чтобы предостеречь Альфреда от необдуманного поступка - женитьбы на куртизанке и спасти честь семьи. Уступая настояниям Жермона, Виолетта готова пожертвовать своим счастьем, хотя любовь к Альфреду - ее единственное счастье. Спустя некоторое время возвратившийся Альфред находит прощальное письмо Виолетты, в котором она отвергает его. Отец пытается утешить своего сына и зовет его вернуться в Прованс к семье. Альфред находит записку, в которой Флора, старинная подруга Виолетты, зовет ее на костюмированный бал. Охваченный ревностью, он спешит в Париж, чтобы отомстить за измену.

Бал-маскарад у Флоры. Там встречаются Альфред и Виолетта, сопровождаемая бароном Дюфолем. Альфред ищет ссоры с бароном, желая вызвать его на дуэль. В конце концов он публично оскорбляет Виолетту, бросая ей в лицо деньги - плату за любовь.

Сломленная душевными страданиями, Виолетта медленно угасает. Она знает, что туберкулёз неизлечим и конец близок. Служанка по ее приказанию раздает деньги бедным. Виолетта получила письмо от Жермона - отца Альфреда, в котором он, оценив благородство ее натуры, дает свое благословение на их брак. Возвращается Альфред. Счастье влюбленных бесконечно, однако силы оставляют Виолетту. Радость встречи сменяется бурным отчаянием - она не хочет умирать, когда счастье так близко. Появляется раскаявшийся Жермон. Однако он опоздал. Виолетта умирает на руках Альфреда.

На премьере оперу освистали. Публика не желала видеть на сцене своих современников, да еще в столь неприглядной истории. Автора упрекали в принижении оперного жанра и расшатывании моральных устоев молодежи.

* * *

После “Травиаты” Верди вновь возвращается к историческим сюжетам. Наиболее известной среди опер этого периода является опера “Аида”. Сочинена она по заказу египетского правительства к юбилейным торжествам по случаю открытия Суэцкого канала в 1868 году. В основу либретто легло древнее предание о борьбе египтян с эфиопами.

Главная героиня оперы - Аида - черная рабыня во дворце египетского фараона. Она никому не рассказывает о своем царском происхождении. Темнокожую красавицу полюбил Радамес - молодой воин египетской армии. Но он скрывает свое чувство, так как к нему равнодушна Амнерис - дочь фараона. Аида, Амнерис, Радамес - главные герои оперы. Им

противостоят суровые силы “контрдействия” - египетские жрецы.

Краткое содержание оперы.

Действие оперы происходит в Мемфисе, столице Древнего Египта. Верховный жрец ведет беседу с начальником дворцовой стражи молодым воином Радамесом. Получено известие о восстании эфиопов. Их боевые отряды угрожают благополучию Египта. Радамес выражает надежду отличиться на войне и в награду себе потребовать освобождения своей возлюбленной Аиды, эфиопской принцессы.

Появляется дочь фараона Амнерис, тайно влюбленная в Радамеса. Она догадывается о его любви к своей рабыне. Амнерис охвачена гневом и ревностью.

Фанфары возвещают о появлении фараона. На сцене жрецы, воины, народ. Фараон оглашает своё решение: египетские войска против восставших поведет Радамес. Египтяне направляются в храм, чтобы просить богов о победе. Аида остается одна. В ее душе - непримиримый конфликт между чувством и долгом: в своей любви к Радамесу она видит предательство интересов родины.

Следующая картина - торжественный обряд посвящения Радамеса в полководцы и проводов его в военный поход. В храме собрались жрецы, а верховный жрец вручает Радамесу священный меч его предков.

Спустя некоторое время во дворце фараона Амнерис в радостном возбуждении ожидает возвращения Радамеса, одержавшего победу над эфиопами. При виде Аиды ее ревность пробуждается с новой силой. Желая выведать тайну у Аиды, Амнерис говорит, что Радамес погиб. Аида не может скрыть отчаяния и полностью выдает свои чувства. Амнерис грозит рабыне страшной карой.

С площади перед дворцом доносятся звуки триумфального марша. Начинается грандиозная массовая сцена с хорами и балетом. Народ торжественно встречает победителей. Духовой оркестр на сцене исполняет знаменитый марш. Под его звуки входят войска. Вводят пленников. В одном из них Аида узнает своего отца Амонасро. Он поспешно предупреждает бросившуюся к нему Аиду: никто не должен знать его имени и сана. Радамес просит фараона пощадить пленных и не убивать их по обычаю того времени. Несмотря на сопротивление жрецов, фараон отпускает пленных, но оставляет в качестве заложников Аиду и ее отца. Радамесу он отдает руку своей дочери. С торжеством наблюдает Амнерис горе Аиды.

На берегу Нила в храме Изиды Амнерис готовится к бракосочетанию с Радамесом. Ей предстоит накануне свадьбы провести всю ночь в молитвах.

Аида остается одна возле храма: ей, как неегиптянке, запрещен туда вход. Она тайно надеется на последнее свидание с Радамесом, но вместо него внезапно появляется ее отец Амонасро. Он предлагает Аиде бежать и просит выведать у Радамеса дорогу, по которой пойдет египетское войско. Встретив решительный отказ, он проклинает Аиду. В конце концов Аида, истерзанная душевной борьбой, соглашается исполнить требование отца. При виде

Радамеса Амонасро прячется. Аида умоляет его бежать из Египта, опасаясь злобной Амнерис. Обсуждая возможный путь бегства, Радамес упоминает о свободном от войска ущелье. Эти слова слышит Амонасро. Криками радости он обнаруживает свое присутствие. Видя его, Радамес приходит в ужас: он сознает, что стал преступником, невольно выдав военную тайну. “Изменник!” - раздаётся голос Амнерис, подслушавшей их разговор. Она поднимает тревогу. Стражники хватают Радамеса и отдают его в руки верховного жреца Рамфиса. Аиде же с отцом удаётся спастись бегством.

Последнее действие оперы происходит у входа в тюремное подземелье, где готовится суд над Радамесом. Амнерис умоляет его покаяться, обещая ему свою любовь и корону Египта, если он откажется от Аиды. Душа Амнерис охвачена противоречивыми чувствами: она то грозит Радамесу, то молит богов о его спасении. Но Радамес непреклонен. Верховный жрец Рамфис произносит приговор - изменник будет заживо замурован в склепе. В отчаянии Амнерис прокликает бесчеловечность жрецов.

Завершается эта большая опера лирической сценой. Радамесу, заточенному в подземелье храма, осталось жить считанные часы. Перед смертью он мечтает о своей возлюбленной Аиде. Внезапно до его слуха доносится слабый стон. Радамес видит Аиду, которая, узнав о его участи, сумела пробраться в склеп, чтобы умереть с любимым. Теперь никто не сможет разлучить их. Музыка их предсмертного дуэта полна горестных правдивых интонаций. Из храма доносится мрачное унисонное пение жрецов, а над камнем, закрывающим вход в подземелье, в глубокой тоске склонилась Амнерис, моля богов о душевном покое.

Главное содержание оперы, разумеется, не в исторической достоверности изображаемых событий, а в личной драме основных героев. Традиционная для оперного жанра антитеза чувства и долга получила здесь весьма своеобразное решение. Положительно этот конфликт не решается ни для кого из действующих лиц любовного треугольника, и в этом - жизненная достоверность оперы.

Здесь и чувство долга восторжествовало, и любовь Аиды и Радамеса, пройдя через испытания, не отступила даже перед смертью. Следует отметить, что тема “любовь сильнее смерти” является типичной для большинства драматических произведений романтического искусства.

После “Аиды” Верди надолго перестаёт писать оперы. Он живёт в деревенском уединении, занимается сельским хозяйством и больше похож на крестьянина, чем на прославленного маэстро.

Верди справедливо полагал, что увлечение молодых итальянских композиторов вагнеровским оперным стилем пагубно скажется на состоянии итальянского оперного искусства.

Следующая опера Верди “Отелло”, созданная по мотивам трагедии В. Шекспира, появилась на свет лишь спустя 16 лет после премьеры “Аиды”. Самому Верди было тогда уже 73 года. Над оперой он работал целых 7 лет. Это совершенно новая по стилю опера. Она основана не на законченных вокальных номерах, ариях, дуэтах и т.д., а на непрерывном “сквозном” музыкальном развитии.



Свою последнюю оперу композитор написал, когда ему было 80 лет. Это была комическая опера на шекспировский сюжет. Верди назвал ее “Фальстаф”, по имени главного действующего лица.

После постановки оперы композитор возвращается к спокойной деревенской жизни. Будучи человеком очень состоятельным и не имея детей, Верди строит бесплатную больницу для крестьян. В Милане на его деньги возводится дом для престарелых музыкантов с полным пансионом. На его содержание Верди завещает все доходы от постановок своих опер.

Композитор скончался в январе 1901 года в возрасте 88 лет.

* * *

Наследниками традиций Верди были молодые композиторы, называвшие себя “*веристами*”. Творчество композиторов-веристов можно в исторической перспективе рассматривать как еще один этап в попытке преодоления условностей оперного жанра и в то же время сохранения ее

специфики: пение вместо разговорной речи. Под влиянием идей критического реализма, черты которого проникли в оперу из литературы, оперные драматурги и композиторы сосредоточили свои усилия на показе жизни и быта простых людей-крестьян, ремесленников, студентов, интеллигенции. Все драматические, порой роковые события происходят в обыденной обстановке.

Для веристских опер характерна атмосфера трогательной сентиментальности, чувствительности, порой нарушаемая вспышками мелодраматических страстей. Практически вся драматургия веристских опер ограничивается темами любви и ревности. В сравнении с операми Верди их общественный пафос снижен.

Сужение тематики имело следствием отказ оперных композиторов от больших хоровых сцен, развернутых арий-монологов, свойственных традиционным оперным героям. Стремясь к еще большему реализму на оперной сцене, композиторы и либреттисты отказались от рифмованного текста оперных арий. Они приблизили речь действующих лиц к обычному разговору (простолюдины не могут говорить стихами).

В композиционном строении своих опер веристы использовали прием, который позже кинематографисты назовут “кадровым монтажом” - калейдоскопическая смена параллельно происходящих событий.

Наиболее известными композиторами-веристами были П. Масканьи (опера “Сельская честь”, 1890), Р. Леонковалло, обессмертивший свое имя сочинением оперы “Паяцы” - драмы из жизни деревенских комедиантов. Высшим проявлением итальянского оперного веризма считаются оперы Дж. Пуччини “Манон Леско”, “Богема”, “Тоска” и “Чио-Чио-сан” (“Мадам Баттерфляй”). После Пуччини опера в Италии теряет значение главного музыкального жанра.

За рубежом итальянская опера воспринималась неоднозначно. Итальянские оперные труппы работали практически во всех европейских столицах, делали полные сборы и пользовались покровительством правящей аристократии. Однако музыкальная общественность стран Европы часто относилась к такой популярности с

предубеждением. Считалось, что итальянская оперная школа препятствует становлению и развитию национальных оперных школ. В этом, разумеется, была своя доля истины. Вспомним хотя бы активное неприятие итальянской оперы молодыми русскими музыкантами во второй половине XIX века. Такой предубежденный взгляд мешал объективно оценить качество итальянской музыки.

Рихард Вагнер (1813-1883)



Наиболее яркой фигурой в немецком оперном искусстве был Р. Вагнер. Написав в начале своей музыкальной карьеры несколько романтических опер (“Летучий голландец”, “Тангейзер”, “Лоэнгрин”), Вагнер пришел к идее необходимости проведения коренной реформы оперного искусства. Обладая незаурядным литературным даром, либретто всех своих опер Вагнер сочинял сам. В качестве сюжетной основы своих опер Вагнер использовал не

литературные произведения, а сказания древнегерманского эпоса “Песнь о нибелунгах”. Вагнер считал, что только мифы, древние сказания и легенды утверждают вечные общечеловеческие ценности. Каждое поколение делает собственные выводы из этих сочинений.

Свои творческие принципы Вагнер изложил в теоретических трудах “Искусство и революция”, “Художественные произведения будущего”, “Опера и драма”. Музыкой будущего, по мнению Вагнера, должно стать искусство, в котором соединятся драма, поэзия и музыка. Оно будет выражать нравственные идеи, необходимые для воспитания народа и социального переустройства всего общества.

Свои оперы Вагнер назвал музыкальными драмами. В них композитор отказался от привычных оперных форм: арий,

ансамблей, хоров. Их место занимают широко развитые сцены, основанные на непрерывном “сквозном” развитии. Вместо арии у Вагнера свободно построенные монологи или “рассказы”, вместо выразительной певучей оперной мелодии - речитатив - музыкальная декламация, названная самим композитором “бесконечной мелодией”. Она построена на очень длинных музыкальных фразах, плавно перетекающих друг в друга.

То, что слова не могут выразить в полной мере, досказывал оркестр. В вагнеровских операх оркестр порой является главным действующим лицом. Вагнер - величайший симфонист XIX века. В его операх идут как бы параллельно два действия: одно на сцене, другое - в оркестре. Многие симфонические эпизоды вагнеровских опер столь ярки и интересны, что исполняются в концертах как самостоятельные произведения. Таковы “Полет валькирий” и “Заклинание огня” из оперы “Валькирия”, “Шелест леса” из оперы “Зигфрид”, “Путешествие Зигфрида по Рейну” и “Траурный марш” из оперы “Гибель богов”, “Смерть Изольды” из оперы “Тристан и Изольда”.

Одним из способов достижения непрерывности музыкально-драматического развития в опере стала у Вагнера сложная система *лейтмотивов* - кратких и хорошо запоминающихся музыкальных характеристик, закрепленных за действующим лицом или событием оперы. Лейтмотив сопровождает каждое появление действующего лица на сцене. Вагнеровская система лейтмотивов настолько богата, что создает целые пласты значений.

Мифологические сюжеты, интенсивное симфоническое развитие в оркестре, сложная система лейтмотивов, отсутствие виртуозных арий и ансамблей - вот основные черты вагнеровских опер.

Самым грандиозным созданием Вагнера является его четырехчастный оперный цикл “Кольцо нибелунга”. Сочинял эту тетралогию Вагнер почти 25 лет. Четыре оперных спектакля “Золото Рейна”, “Валькирия”, “Зигфрид” и “Гибель богов” связаны единым непрерывно развивающимся сюжетом и исполняются на сцене четыре вечера подряд.

В содержание своей тетралогии Вагнер вложил глубокий смысл. Смелый и чистый душой Зигфрид - прообраз человека

будущего, который придет на Землю, чтобы уничтожить мировое зло. Царь богов Вotan, полный сомнениями, нерешительный, но рвущийся к богатству и власти, - это символ современного человека со всеми присущими ему слабостями. Нибелунги - мифические существа, коварные и хитрые - символизировали зло, источник которого в богатстве. Особо подчеркивалась зловещая роль золота - оно ведет к предательству, преступлениям и неизбежной гибели.

Для воплощения этого грандиозного замысла был построен специальный оперный театр в баварском городе Байрейте. Финансировал строительство баварский король Людвиг II, поклонник творчества композитора. Строительство, которым руководил сам композитор, продолжалось четыре года. В отличие от обычных оперных театров, здание не имело ни партера, ни ярусов, ни лож. Места для 1500 зрителей располагались амфитеатром, окружая сцену. Оркестр располагался под сценой. Особое внимание уделялось театральной машинерии и освещению. Театр был оборудован по последнему слову техники, что позволяло быстро и бесшумно менять декорации и производить различные спецэффекты. Во время спектакля зал затемнялся.

В 1876 году состоялось открытие театра и премьера “Кольца нибелунга”, которая шла в течение недели. Около театра располагалась гостиница, в которой проживала приезжающая со всего мира публика.

Премьера вылилась в большое художественное событие мирового масштаба. До настоящего времени в Байрейте проходят фестивали, на которых ставятся оперы Вагнера (других там просто не ставят) с участием выдающихся певцов. Место художественного руководителя и главного дирижера со дня открытия театра занимают лишь прямые потомки композитора по мужской линии.

На открытии театра в качестве корреспондента газеты “Московские ведомости” был П.И. Чайковский. Чайковский не разделял всеобщего в то время увлечения вагнеровской музыкой. Он понимал, что этот оперный стиль совершенно чужд русской музыкальной культуре и ведет развитие оперы в очередной тупик. Признавая за Вагнером выдающийся дар

симфонического композитора, Чайковский называл его оперы “тяжеловесной и бездарной дребеденью”.

Параллельно сочинению тетралогии “Кольцо нибелунга” Вагнер сочиняет оперу “Тристан и Изольда” на сюжет французского рыцарского романа о любви благородного и храброго рыцаря Тристана и прекрасной Изольды, жены короля Марка. Сюжет этот известен с XII века. Легенда о Тристане и Изольде пользовалась большой популярностью в средневековой Европе. Ее многочисленные литературные обработки дополняли сюжет разного рода поэтическими подробностями, не меняя главный смысл легенды: любовь сильнее смерти.

Вагнер придал легенде несколько иное толкование. Он написал оперу не столько о любви, сколько о муках любви, прославил в ней не жизнь, а смерть, дающую успокоение от страданий. Эта опера - вокально-симфоническая поэма о губительной силе всепоглощающей любовной страсти.

Действие оперы происходит преимущественно в вечерние или ночные часы. И это не случайно. Для романтиков ночь - символ свободы чувства, освобожденного от пут разума. Именно ночью, вне солнечного света раскрываются человеческие души.

Либретто своей оперы Вагнер написал сам в августе 1857 года. Создавалась опера очень интенсивно, чему способствовали обстоятельства личной жизни композитора - его любовь к Матильде Везендок. Позже сам Вагнер назвал “Тристана” памятником глубочайшей неразделенной любви. Писал оперу Вагнер в Венеции.

Краткое изложение оперы.

Действие происходит в средневековом Корнуэльсе, государстве на юго-западе Великобритании. Его король Марк платил дань Ирландии. Однажды в одном из поединков племянник короля Тристан побеждает лучшего ирландского воина Марольда, голову которого и посылают на родину вместо дани. Невеста убитого Марольда Изольда поклялась в вечной ненависти к победителю. Такова предыстория романа.

Однажды к берегам Ирландии море выбросило лодку со смертельно раненным воином. Изольда, обученная искусству врачевания, начала лечить его. Тристан назвался вымышленным именем, но меч с характерной зазубриной выдал его как убийцу жениха Изольды. Однако мстить было уже поздно: взаимная любовь проникла в сердца главных героев.

Выздоровевший Тристан возвращается в Корнуэльс к королю Марку, но вскоре вновь приплывает в Ирландию сватать Изольду за своего короля. Этот брак должен был положить конец вражде между их странами. Подчинившись воле родителей, Изольда дает согласие на брак и отплывает вместе со свадебным посольством в Корнуэльс. Видя показную холодность Тристана, в душе которого борются страсть и чувство долга по отношению к королю, Изольда сначала осыпает его насмешками, а после, понимая безвыходность ситуации, предлагает Тристану выпить вместе с ней яд и уйти из жизни. Герои решаются на этот шаг, но верная служанка Изольды, Брангена, желая спасти свою госпожу, наливает им в кубок вместо яда любовный напиток. Тристан и Изольда пьют из него, и всепоглащающая страсть охватывает их.

Ночью в саду, у покоев Изольды, должно состояться тайное свидание любовников. Служанка Брангена предупреждает Изольду, что один из придворных, Мелот, тайно следит за ними. Но Изольда далека от подозрений. Она подает условный знак - тушит факел, и появляется Тристан. Начинается развернутая любовная сцена-дуэт, в которой любовники прославляют мрак и смерть. В смерти нет обмана и лжи, парящих при дневном свете; только смерть может соединить их навек.

Внезапно появляется король Марк с придворными. Их привел Мелот, сам томящийся любовным чувством к Изольде. Король потрясен изменой Тристана. Мелот в показном рвении вступает за честь короля и смертельно ранит Тристана.

Слуга Тристана Курвенал увозит его в родовой замок. Предвидя близкую кончину рыцаря, он посылает корабль за Изольдой в надежде на исцеление своего господина.

Тристан в бреду вспоминает происшедшее. Все его мысли об Изольде. Приближается корабль. Тристан в возбуждении срывает повязки и, шагаясь, идет навстречу любимой, падает в ее объятия и умирает.

Вслед за первым кораблем прибывает второй, на котором король Марк, Мелот и служанка Изольды Брангена. Курневал с мечом бросается к воротам; Мелот падает, сраженный его мечом. Но и сам Курневал погибает в неравной схватке с воинами короля. Король Марк потрясен. Служанка Изольды поведала ему тайну любовного напитка, и он захотел соединить руки влюбленных, но видит вокруг себя лишь смерть. Изольда не в силах перенести смерть Тристана. С его именем на устах она умирает.

Музыка оперы характеризуется исследователями как “углубленно-психологическая и гепертрофированно-чувственная”. После Вагнера развивать эти качества в музыке традиционными средствами музыкальной выразительности оказалось невозможным. Основное интонационное зерно этой музыки заключено в оркестровом вступлении к опере. Это так называемый “лейтмотив томления”, развитый Вагнером в “бесконечную мелодию”, которая, пройдя через

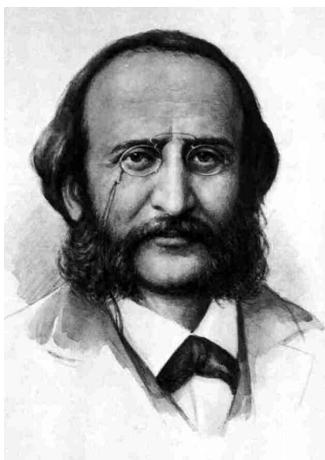
многочисленные нагнетания и кульминации, возвращается к исходной точке. “Все напрасно. Бессильно падает сердце, чтобы раствориться в томлении”, - поясняет сам автор смысл этого вступления.

С начальным эпизодом оперы переключается и ее заключающий эпизод: смерть Изольды. Эти оркестровые номера как бы обрамляют оперу, придавая ей черты законченности и... безысходности. Так в опере показаны любовь и смерть как две нераздельные стороны одного явления - мучительно подавляемой страсти.

Опера эта - камерная. В ней действуют почти исключительно Тристан и Изольда. Все остальные персонажи играют вспомогательную роль и появляются эпизодически. Оркестр в этой опере становится, по существу, третьим действующим лицом драмы.

* * *

Во второй половине XIX века в Европе появляется новая разновидность музыкально-сценического жанра - **оперетта**. Раньше опереттой называли небольшую оперу. Как самостоятельный развлекательный жанр оперетта сформировалась во Франции на основе традиций ярмарочного театра в 50-х годах XIX века. Ее создателем считают французского композитора **Жака Оффенбаха** (1819-1880). Настоящие имя и фамилия этого композитора Якоб Эбершт.



Одно время Оффенбах служил дирижером в парижском театре “Комеди Франсез”, а в 1855 году организовывал собственный театр “Буфф-Паризьен”. Перед новым театром сразу же возникла проблема репертуара. Первые оперетты Оффенбаха были одноактными и носили пародийный характер. Мишенью пародии часто

служило академическое искусство, особенно историко-романтическая Большая опера, со всеми ее штампами и постановочными стандартами. Вскоре Оффенбаху удастся расширить идейно-художественный диапазон нового жанра.

Сюжеты оперетт носили облегченный характер, были далеки от назидательности, отличались остроумием, заразительной веселостью и некоторой долей фривольности. Музыка оперетт отличалась пикантностью. Как самостоятельный жанр оперетта не могла бы существовать без игривых и заразительных мотивчиков.

Славу новому театру и композитору принесли оперетты “Орфей в аду” (1858), “Прекрасная Елена” (1864), “Перикола” (1868). Для своих оперетт Оффенбах выбирал традиционные сюжеты, но трактовал их в политически злободневной манере. Сочиняя музыку, Оффенбах опирался в основном на куплеты, канкан и галоп. *Куплеты* - разновидность песен; исполнялись обычно в быстром темпе и речитативной манере. *Канкан* - быстрый женский эротичный кордебалетный танец. *Галоп* - бальный танец XIX века в стремительном скачкообразном движении. Размер 2/4, мелодии просты. Галопом, как правило, завершались балы. Постепенно галоп проникает на оперную и балетную сцену.

Большое внимание в оперетте уделялось тексту; он должен быть остроумным, насыщенным каламбурами, яркими эпитетами. Артисты оперетты должны обладать хорошим профессионально поставленными голосами, актерским мастерством, уметь пластично двигаться и танцевать и обязательно обладать отчетливой дикцией.

Благодаря своей синтетической природе, тесной связи с современной бытовой и эстрадной музыкой, новый жанр приобрел небывалую популярность. Оффенбах при жизни был признан классиком нового жанра. Благодаря Оффенбаху парижская оперетта стала художественным явлением международного масштаба.

Иоганн Штраус-сын (1825-1899)



Если основоположником “парижской” оперетты справедливо считают Жака Оффенбаха, то “венский” вариант оперетты создал австрийский композитор, скрипач и дирижер Иоганн Штраус-сын (1825-1899). В историю музыки он вошел не только как родоначальник венских оперетт, но и как крупнейший мастер вальса.

Иоганн Штраус-сын принадлежал к музыкальной династии, родоначальником которой был Иоганн Штраус-отец (1804-1849) - талантливый композитор и владелец большого танцевального симфонического оркестра в Вене. Считают, что вместе с Йозефом Ланером он создал вальс, который позже назовут *венским*. Эти крупные симфонизированные танцевальные пьесы, состоявшие из вступления, пяти контрастных частей и коды, исполнялись на открытых эстрадах парков и садов Вены. Каждый вальс имел свое название. Свое высшее развитие жанр венского вальса получил в творчестве старшего сына - тоже Иоганна, прозванного “королем вальса”. Его перу принадлежат более 500 сочинений танцевально-концертного плана. Среди них “Сказки Венского леса”, “На прекрасном голубом Дунае”, “Прощание с Петербургом”. Вальсы Штрауса - романтически одухотворенные танцевальные поэмы. Штраус впервые поднял жанр “легкой” музыки на высокий художественный уровень.

Творчество Штрауса оказало огромное влияние на творчество как европейских, так и русских композиторов. О нем восторженно отзывались Г. Малер, Р. Штраус, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский. Со своим оркестром Штраус неоднократно гастролировал в России, принимая участие в концертах на Павловском вокзале. В наше

время на музыку Штрауса ставятся целые балетные спектакли “Штраусиана” и “Голубой Дунай”.

Штраус-сын - автор 16 оперетт, которые он начал сочинять по образцу оффенбаховских. Однако со временем венская оперетта приобрела свои стилевые особенности. Либретто этих оперетт строится обычно на легкой водевильной интриге с путаницей, переодеваниями, недоразумениями, неожиданными поворотами действия. Общая атмосфера действия отличалась благодушием и безмятежностью.

Художественная ценность венских оперетт определяется, прежде всего, качеством их музыки. Основу музыкального языка венских оперетт Штрауса составляют многообразные формы венского вальса, марш, галоп, полька, мазурка, чардаш. Наиболее известными опереттами Штрауса-сына являются “Летучая мышь” (1874) и “Цыганский барон” (1885).

Если к началу XX века французская оперетта переродилась в роскошное постановочное ревю, где отдельные разножанровые номера объединял лишь единый коллектив исполнителей и внешняя постановочная идея, то венская оперетта вступила в полосу нового подъема. Новую жизнь в жанр оперетты вдохнули Ф. Легар, О. Штраус, И. Кальман. Наиболее яркими опереттами того времени были “Веселая вдова” (1905) и “Граф Люксембург” (1809) Ф. Легара; “Сильва” (1915), “Баядера” (1921) и “Марица” (1924) Имре Кальмана.

Легар и Кальман расширили основу опереточной музыки. Они стали включать в оперетты популярные танцы американского происхождения, заимствованные у мюзик-холла и джаза: *рэг-тайм*, *фокстрот*, *шимми*, *танго*, широко развили интонации и ритмы венгерского фольклора. Значительное место в их опереттах заняли *шлягеры*, написанные в простой куплетной форме с ярким припевом и танцевальной концовкой.

К началу второй мировой войны европейская оперетта пришла в упадок.

Контрольные вопросы по теме “Европейский музыкальный театр XIX века”

1. Назовите французских оперных композиторов XIX века.

2. Кто явился создателем жанра реалистической музыкальной драмы?
3. Как Бизе отзывался о профессии музыканта?
4. Какие произведения предшествовали опере “Кармен”?
5. Сколько лет разделяют литературную и оперную Кармен?
6. Где работала Кармен до встречи с Хозе?
7. Как называется её выходная ария?
8. За что Хозе был посажен в тюрьму?
9. Сколько действий в опере? Где происходит каждое из них?
10. Кто стал счастливым соперником Хозе?
11. Почему Хозе стал дезертиром и контрабандистом?
12. Какого оперного персонажа не было в новелле Мериме?
13. Почему Хозе был вынужден на время оставить Кармен?
14. Как драматургически построено последнее действие оперы?
15. Назовите отрицательных персонажей оперы Бизе “Кармен”.
16. Какова сценическая судьба оперы и самого сюжета Мериме?
17. Кто был ведущим итальянским оперным композитором второй половины XIX века?
18. Драма какого писателя положена в основу сюжета оперы “Риголетто”?
19. Чье проклятие, произнесенное над Риголетто, сбывается в конце оперы?
20. Сколько действий в опере? Что происходит в последнем действии?
21. Какова судьба Джильды?
22. Как звали прототипа образа Виолетты из оперы Верди “Травиата”? От чего она умирает?
23. Что явилось поводом к написанию оперы “Аида”?
24. Какого цвета кожа у главной героини оперы “Аида”?
25. Кто был предназначен в жены Радамесу?
26. Где происходит последнее действие оперы? Каков ее финал? Для кого любовный треугольник разрешился положительно?
27. Как можно сформулировать основную идею оперы Верди “Аида”?
28. На какой шекспировский сюжет написана одна из последних опер Верди?
29. Кому завещал Верди доходы от постановок своих опер?
30. Кто такие веристы? Какие эстетические идеи питали их творчество?
31. Кто был самым ярким оперным композитором в Германии XIX века?

32. Как называл Вагнер свои оперы?
33. Как звали его либреттиста?
34. Что такое лейтмотив?
35. Как называются оперы тетралогии “Кольцо нибелунга”? Сколько лет сочинял ее Вагнер? Кто был спонсором постановок этих опер?
36. Как называл оперы Вагнера П.И. Чайковский?
37. О чем повествует опера Вагнера “Тристан и Изольда”?
38. Где жил Тристан?
39. Какова предыстория романа?
40. Почему герои оперы все время хотят уйти из жизни?
41. Когда и где родилась оперетта? Что отличает ее от оперы?
42. Назовите наиболее известные классические оперетты и их авторов.

Глава 8

Музыка XX века.

Индивидуализация композиторских стилей

XX век унаследовал от XIX века великие оперные спектакли Верди, Чайковского, Мусоргского, Бизе, Римского-Корсакова, гениальные симфонии венских классиков, Берлиоза и Листа, музыку балетов Адана, Пуни, Чайковского, камерную инструментальную музыку романтиков, бесконечное разнообразие национальных мелодий, ритмов, инструментальных красок европейских музыкальных школ, появившихся в XIX веке в Европе.

Великие музыканты XIX века боролись за утверждение высоких идеалов правды и человечности. И хотя каждый из социальных переворотов в тогдашней Европе заканчивался глубоким разочарованием в результатах борьбы, именно в XIX веке музыкальное искусство окончательно доказало свою принципиальную способность участвовать в социальной борьбе. Вспомним творчество великого Бетховена, открывшего, вернее, выстрадавшего эту тему в искусстве для последующих поколений.

Чем ближе становился конец XIX века, тем напряженней и полярней становились настроения в художественных кругах тогдашней Европы.

В сфере музыкального искусства особую остроту приобрела борьба традиционалистов с новаторами. Практически каждый из известных ныне классических композиторов появлялся на музыкальной арене как ниспровергатель старых традиций и композиционных правил, как яркий новатор в области музыкального языка. Это вызывало яростные нападки реакционной критики, порождало серьезные материальные проблемы, заставляло композиторов порой ценой собственной жизни утверждать новые пути в музыкальном искусстве.

К концу XIX века музыка утрачивает былую стилистическую однородность. Одновременно творили композиторы классики, романтики, реалисты, импрессионисты и экспрессионисты. Порой черты этих различных стилей были присущи творчеству одного и того же композитора.

Такая полистилистика эпохи стала возможной благодаря широкому развитию концертной деятельности и нотопечатанию, сохранившим музыкальные шедевры предшествующих эпох.

Другая причина видится в том, что более чем за шестисотлетнюю историю своего развития профессиональная музыка накопила такую критическую массу сочинений, которая стала побуждать профессионально образованного композитора добиваться оригинальности любым путем, создавая свой микрокосмос и выдавая его за результат мирового прогресса в музыкальном искусстве. Музыкальный процесс стал неоднородным, многослойным и субъективно направляемым.

* * *

Первым из новых стилистических направлений в постромантическую эпоху следует признать **импрессионизм**. Его возникновение относят к последней четверти XIX века. В 1874 году в Париже состоялась выставка художников во главе с Эдуардом Мане. В группу входил Клод Моне, Огюст Ренуар, Эдгар Дега и др. Эти художники, пристально наблюдая за действием солнечного света в природе, пришли к мысли не смешивать на палитре краски тонов солнечного спектра, а класть их на картине очень близко одну к другой. Эти красочные точки, складываясь, должны были вызывать у зрителя не четкие очертания предмета, но как бы его легкую вибрацию сквозь световоздушную среду. Среди картин выставки была картина К. Моне "Впечатление от восхода солнца". Она дала название целому художественному направлению.



Основоположником музыкального импрессионизма стал французский композитор, пианист и дирижер **Клод Дебюсси** (1862-1918).

Дебюсси учился в парижской консерватории, которую окончил с Большой Римской премией. Профессора упрекали молодого лауреата в преувеличенном чувстве музыкального колорита, в

умышленном стремлении сделать что-то странное и непонятное, с их точки зрения. Все это приписывалось пагубному влиянию импрессионизма. В глазах членов академии музыки импрессионизм считался синонимом разрушительного искусства, оскорбляющего здравый смысл. Позже сам Дебюсси писал: “Я пытаюсь найти новые реальности, а дураки называют это импрессионизмом”. По мере того, как импрессионистическая живопись приобретала все больше сторонников, этот эпитет стали употреблять в положительном смысле. Произведения Дебюсси стали называть “музыкальной живописью”.

Импрессионизм изменил тематику музыкального искусства: исчезли великие мифологические сюжеты, любовь, страстные человеческие отношения, но появились темы пленэра в различное время суток, тема дерева, дождя, солнца, неизвестной фигуры, моря. Импрессионисты исключали из своих творений человека, одухотворяя вместо этого неодушевленную природу. Музыка импрессионистов - это звучащий воздух, напоенный экзотическими ароматами. Это не свет, но светотени, не цвет, но блики, не предмет, но очертания.

Изменилось соотношение музыкальных жанров. Развитые многочастные симфонии ушли. Их место заняли симфонические эскизы-зарисовки. Сочинения продолжительностью более 115 минут - большая редкость для этого стиля.

В основе творческого метода импрессионистов лежало стремление к фиксации мимолетных, едва уловимых впечатлений от объекта изображения и полное безразличие к социальным проблемам. Из их музыки исчезли протяженные темы-мелодии. Вместо них появился мелодический арабеск - кружевной, узорчатый мелодический рисунок, с трудом поддающийся воспроизведению голосом. Иногда роль тематического зерна выполняют загадочные мотивы и колористические пятна, звуковые резонансы, блики пяти-семи звучных аккордов. Ритмика в импрессионистических музыкальных произведениях очень зыбкая и трудноуловимая. Метрическая пульсация размыта. Импрессионистическая музыка осязаема для слуха, но неуловима для голоса.

Дебюсси ввел в европейскую музыку новые гармонические краски и оркестровый колорит. Он дал новую концепцию

музыкального времени, показав эстетическую ценность каждого звучащего мгновения. Его произведения можно назвать “музыкальными моментами” начала XX века.

Если говорить о его музыке грамматическими терминами, то можно сказать, что “существительные” преобладают над “глаголами”, а “прилагательные” развертываются бесконечной гаммой оттенков, окрашивая, затуманивая и освещая контуры его “безглагольных” построений. В музыкальном мышлении композитора созерцательность явно преобладала над действенностью, статика над динамикой. Все силы его таланта были направлены на отображение в музыке тончайших проявлений прекрасного.

В 90-х годах Дебюсси тесно сошелся с художниками-импрессионистами и поэтами-символистами. В эти годы начался расцвет его творческой деятельности. Композитор создал ряд произведений, принесших ему мировое признание. Эталонными произведениями стиля импрессионизма являются симфоническая прелюдия “Послеполуденный отдых фавна”, сюита “Ноктюрны”, трехчастная симфония “Море”.

“Послеполуденный отдых фавна” написан на основе поэмы Стефана Малларме - идейного вождя символистов - в 1882 году. В прелюдии, как и в поэме Малларме, нет ни развитого сюжета, ни его динамичного развития. В основе сочинения лежит мелодический образ томления фавна, грезящего в знойный день о прекрасных нимфах. “Ползучие” хроматические интонации темы фавна Дебюсси облек в необычный инструментальный тембр флейты в низком регистре. Дебюсси избегает интенсивного, как у Бетховена, развития тематического материала, приводящего к его качественной трансформации. Музыкальное развитие у Дебюсси часто сводится к смене ракурса, точки зрения на статично-картинный образ. Кульминации достигаются средствами тембра и общим уплотнением фактуры.

В трехчастной симфонии “Море” композитор изобразил то умиротворенную, то бушующую стихию. Поэтичны и необычны названия частей: “На море от зари до полудня”, “Игра волн”, “Диалог ветра и моря”.

Завершением всего творческого пути Дебюсси следует считать две тетради прелюдий для фортепиано. В них сконцентрированы самые характерные и типичные черты стиля композитора. Цикл завершил развитие этого жанра в западно-европейской музыке: были прелюдии Баха, Шопена и Дебюсси. Названия некоторых прелюдий звучат как поэзия: “Что видел западный ветер”, “Феи - восхитительные танцовщицы”, “Звуки и запахи реют в вечернем воздухе”, “Терраса, освещенная лунным светом”, “Девушка с волосами цвета льна”.

Практически вся музыка Дебюсси программна. Программность эта не сюжетного, а картинно-изобразительного типа. Чаще всего она сводится к названиям, возбуждающим фантазию и слушателя, и музыканта-исполнителя.

Эти названия всегда условны. Они - лишь повод для чисто музыкального самовыражения автора. Сочинения Дебюсси, как бы они ни назывались, чтобы ни изображали - это, прежде всего, он сам, его прекрасная душа. Человек - это стиль, говорят французы. В полной мере это можно отнести и к Дебюсси.

На развитие импрессионизма серьезное влияние оказали “Русские сезоны” в антрепризе С. Дягилева, открывшие искусенно парижской публике русскую музыку. Парижанам она показалась весьма экзотической и “в духе времени”.



Дебюсси испытывал особую привязанность к России и ее музыке. Он многократно посещал Москву и Петербург, преклонялся перед музыкальным гением Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского. Композитора связывала личная дружба с И. Стравинским, выдающимся балетмейстером Михаилом Фокиным и Сергеем Дягилевым, неумолимым пропагандистом русского искусства в Париже.

На балетной сцене импрессионизм появился главным образом в “свободном танце”, отвергавшем завершённые танцевальные формы. А. Дункан

(гениальная “босоножка”) своим творчеством отстаивала идею “раскрепощенного тела” и интуитивного истолкования музыки без каких-либо композиционных и танцевальных норм.

Русский балетмейстер М. Фокин также стремился в духе времени сблизить импрессионизм с балетной сценой. В 1912 году он поставил одноактный балет на музыку К. Дебюсси “Прелюдия к полуполуденному отдыху фавна” для труппы С. Дягилева. Опыты М. Фокина в этом направлении убедительно доказали, что стремление к пластической достоверности в передаче сиюминутных впечатлений неизбежно приводит к умалению роли сценарной драматургии и измельчению тематики. На смену балетному спектаклю все чаще стала приходиться танцевальная миниатюра. Импрессионизм достаточно быстро исчерпал свои возможности в танце.

Дебюсси не пережил созданного им музыкального направления. Многим оно представлялось прекрасным цветком без корней в классицизме, не принесшим семян для будущего. Авангардисты начала века усматривали в нем своего предтечу, сумевшего освободить красоту звучания в чистом виде.

К началу XX века музыкальный импрессионизм распространился за пределы Франции. В Испании его последователем стал Мануэль де Фалья, в Италии - Оттарино Респиги, в Польше - Кароль Шимановский.

В русской музыкальной культуре черты импрессионизма свойственны музыке А. Скрябина. Заметны черты импрессионизма и в балетах молодого И. Стравинского (“Жар-птица”, “Петрушка”, “Весна священная”).

Музыкальный импрессионизм на рубеже веков свидетельствовал о противостоянии части художественной интеллигенции процессу урбанизации, прагматизму обыденной жизни, закреплению чувств.

Импрессионисты доказывали, что мир состоит не только из социальных проблем и потрясений, из драматической прозы человеческого существования, но и из человеческого духа, из мира прекрасных мгновений.

У импрессионистов “прекрасное мгновение” стало предметом художественного переживания. Выявить и усилить

звучание этого мгновения, чтобы вечно жить в нем - вот суть импрессионистического искусства.

В истории музыкальной культуры импрессионизм остался одним из опытов звуковой живописи и иллюстрацией принципиальных возможностей музыкального искусства в целом.

* * *

Со стилем импрессионизма связывают творчество еще одного французского композитора - **Мориса Равеля** (1875-1937). Порой его даже представляют прямым продолжателем творчества Дебюсси. Действительно, музыкальная юность Равеля проходила в годы, когда имя Дебюсси и его музыка были известны практически всем.



Еще в годы ученичества Равель приходит к мысли, что истинного мастера от прочих отличает предельная экономия выразительных средств. “Ни одной лишней или необязательной ноты” - вот его творческое кредо.

Равель понимал, что импрессионизм привлекателен, но он не является магистральным путем развития музыкального искусства. Он, как истинный француз, исповедовал здравый смысл в сочинении самых чувственных музыкальных

композиций. Романтизм, импрессионизм - не его стихия.

Первый успех приходит к Равелю в 1908 году вместе с “Испанской рапсодией”. Рапсодия состоит из четырех частей: “Прелюдия к ночи”, “Малагуэнья”, “Хабанера”, “Празднество”. Эта рапсодия - одна из вершин творчества Равеля. (Мать Равеля была испанкой. От нее он унаследовал любовь к испанской музыке).

Равеля очень интересовало творчество русских композиторов. “Колокола” из “Бориса Годунова” М. Мусоргского, балакереvский “Исламей”, “Половецкие пляски”

из “Князя Игоря” А. Бородина и “Шехеразада” Н. Римского-Корсакова - вот некоторые из шедевров русской музыки, оказавших существенное влияние на формирование музыкального стиля Равеля.

Среди приятелей Равеля было немало русских музыкантов. Это И. Стравинский, С. Дягилев, В. Нижинский, Ида Рубинштейн, Михаил Фокин. Именно Фокину принадлежит идея создания балета на античную тему “Дафнис и Хлоя”. Равель назвал свой балет “хореографической симфонией в трех частях”. Премьера балета состоялась в июне 1912 года в Париже в исполнении труппы Русского балета. Художником спектакля был Лев Бакст (1866-1924). Главные роли исполняли Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский.

Эта премьера еще больше сблизила Равеля с русским искусством. В 1912 году он оркеструет фортепианный цикл М. Мусоргского “Картинки с выставки”. Эта партитура стала одной из самых выдающихся симфонических партитур XX века.

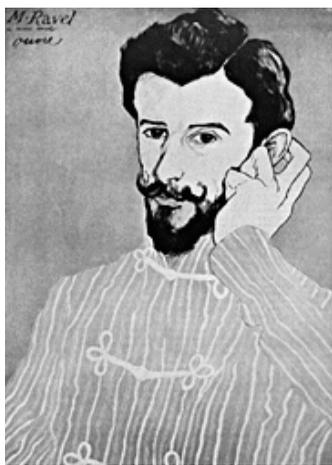
Творчество М. Равеля у массового слушателя ассоциируется с пьесой “Болеро” (1928). Сочинена она по заказу солистки балетной труппы Дягилева Иды Рубинштейн, заказавшей композитору “Испанскую танцевальную сцену” для солирующей танцовщицы (т.е. для себя) и группы балетных кавалеров. Сюжет малооригинальный, построенный на мотивах соблазна, соперничества, ревности и кровавой развязки.

Действие, разыгрываемое в балетной сцене “Болеро”, происходит в одном из андалузских трактиров. Заведение полно цыган. Они спокойны и даже флегматичны. Но вот до их слуха доносится мелодия, звучащая все громче и настойчивее. Посетители как замороженные следят за женщиной, танцующей на столе. Танец, поначалу медленный, становится все быстрее и чувственнее, а поведение мужчин все более агрессивным: они подступают все ближе к танцовщице, но за нее вступается любовник. Танец закончен, и снова все спокойно.

По форме “Болеро” - оркестровые вариации на неизменную мелодию Равель провел интересный эксперимент: на протяжении всей пьесы он 18 раз повторил одну и ту же тему. Однако эта тема не остается монотонной, поскольку всякий раз ее исполняют разные инструменты. Напряженность звучания

постоянно растет, достигая финального апофеоза. Все проведения темы сопровождается неизменным ритмическим рисунком малого барабана, производящего просто-таки гипнотическое действие. С. Прокофьев называл партитуру “Болеро” чудом композиторского мастерства и энциклопедией современной оркестровки.

Равель был человеком огромного обаяния, покоряющей простоты. При жизни личность и творчество композитора получили заслуженное признание. Равель был почетным доктором Оксфордского университета. При жизни композитора улица, на которой он родился, была переименована в бульвар Мориса Равеля. В годы первой мировой войны Равель сам настоял на своем зачислении в ряды действующей армии и стал шофером санитарной машины.



Последние годы жизни мастера были трагическими годами непрерывных страданий. Полученная в результате автомобильной катастрофы на фронте травма обернулась неизлечимой опухолью мозга.

Все произведения Равеля написаны в самобытной манере. Им присущи острая новизна гармонических и оркестровых красок, ярко выраженный темперамент и строгая логика композиционного построения.

Сочинения Равеля обладают свойством, присущим классически совершенным произведениям: с каждым прослушиванием они нравятся и восхищают все больше и больше.

Равель не занимался педагогической практикой и не оставил после себя композиторской школы, однако его творчество оказало огромное влияние на всю музыкальную культуру XX века.

* * *

В годы, предшествовавшие первой мировой войне, утонченно-изысканные произведения музыкальных импрессионистов потеряли непосредственную связь с объективной деятельностью, постепенно становясь сочинительством из “башни из слоновой кости”.

В начале XX века, параллельно французскому импрессионизму, в Австрии и Германии формируется новое художественное течение, проявившееся раньше и полнее всего в литературе, - **экспрессионизм**. Один из его идеологов писал: “Никогда еще не было такого времени, потрясенного таким ужасом... Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда радость не была так далека и свобода так мертва. Время становится воплем нужды. Искусство посылает свой вопль в темноту, оно вопиет о помощи, оно зовет дух...”

Тяжелейшие социальные условия жизни в немецкоязычных странах того времени были объективным условием, приведшим к экспрессионизму. Художники чувствовали неизбежный крах старого мира. Они понимали, что прошлое никогда не вернется. Чистые, светлые чувства ушли далеко в прошлое. Их место заняли бредовые, навязчивые идеи, болезненная эротика, страх, смутная тревога и отчаяние. Романтическая печаль оборачивается обреченностью, депрессией, отчаяние превращается в истерию, юмор - в болезненный гротеск и сарказм. Если фраза “наш век болен, мы больны вместе с ним” для романтика - лишь поза, то для экспрессиониста - горькая правда.

Экспрессионизм проповедовал свои идеи в искусстве почти исключительно на немецком языке. Именно в Австрии и Германии в предвоенные годы царил милитаризм в сочетании с бюрократией и мещанским самодовольством. Именно там “простые люди” ощущали себя полным ничтожеством, но не могли с этим согласиться. Композиторы искали и находили музыкальные средства, способные звуками передать этот кричащий душевный надлом.

Истоки музыкального экспрессионизма исследователи видят в позднем романтизме, в последних сочинениях Р. Вагнера, Г. Малера, Р. Штрауса.

В литературе экспрессионизм ярче всего проявил себя в творчестве Франца Кафки (1883-1924).

В экспрессионистских произведениях нет мелодии в обычном смысле слова, гармония резко диссонансная, типичны постоянные перепады звучностей от полупшепота до душераздирающего пронзительного форте. Композиторы-экспрессионисты нагнетали напряженность звучания и не давали ее разрешения.

Ярчайшим проявлением музыкального экспрессионизма справедливо признают творчество композиторов *Новой Венской школы* А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна. Это название акцентирует претензию на сопоставимость их творчества с творчеством Гайдна, Моцарта и Бетховена - композиторов “старой” венской классической школы. Однако современная музыкальная практика доказывает обратное. Нововенцы полностью отказались в своем творчестве от народно-песенных, национальных истоков. Их музыка конструировалась по ими же придуманным правилам. Эта новая техника композиции называлась **сериальностью** и **додекафонией**.

Искусство композиторов Новой Венской школы трудно пережить или прочувствовать; его можно понять лишь разумом. В этом его слабость и жизненная трагедия авторов, вполне отдававших себе отчет в том, что в обозримой перспективе их произведения вряд ли будут популярны.

Наиболее известными произведениями этого стиля являются симфонический секстет “Ночь просветленная”, монодрама “Ожидание” А. Шенберга, Скрипичный концерт и опера А. Берга “Воцек”.

Опера написана по одноименной пьесе немецкого драматурга Г. Бюхнера. Ее герой - солдат Воцек, денщик Капитана. Воцек - одинокий и униженный, а потому озлобленный человек; над ним издевается Капитан, насмехаются солдаты в казарме. Последней каплей в страданиях становится измена его жены Мари, не устоявшей перед ухаживаниями Тамбурмажора. Слепленный ревностью и насмешками, Воцек убивает Мари, и, лишившись рассудка,

погибает сам. Этот сюжет можно назвать типичным для экспрессионизма.

Додекафония и сериальность подготовили путь, ведущий к музыкальному **абстракционизму**, представители которого, решив расширить звуковую палитру музыкального искусства, стали использовать в своих сочинениях звуки окружающие человека в быту: горящий примус, пишущая машинка, капли, падающие в пустой таз, отбойный молоток, скрежетание железа по стеклу и т.п. Эти композиции сочиняются в студиях звукозаписи на магнитофонных пленках и соединяются в различных комбинациях.

Произведения, основанные на использовании бытовых шумов, получили название - **конкретной музыки**. Нотами такая “музыка” не записывается.

* * *

Антиподом экспрессионизма в XX веке можно считать возникший чуть позже в западноевропейской музыке **неоклассицизм**. Его представители противопоставляли экзальтированному экспрессионизму ясность и логичность замысла, сдержанность в формах выражения. Свой идеал неоклассицисты видели в гармоническом равновесии всех элементов целого, свойственном классическому искусству XVIII века. Отсюда происходит и название.

Однако изменившиеся социально-экономические условия жизни европейского общества в период между двумя мировыми войнами не позволяли художнику обрести былую гармонию жизни и творчества и в то же время остаться художником-реалистом, не порывающим, как “нововенцы”, связи с реальным миром.

К представителям этого направления относят композиторов И. Стравинского (1882-1971), П. Хиндемита (1895-1963), отчасти С. Прокофьева и М. Равеля.

Юность русского композитора Стравинского прошла в полном соответствии со стандартной формулой: родился в благополучной семье, был снаряжен на факультет права, затем увлекся музыкой до такой степени, что бросил юриспруденцию

и стал композитором. Стравинский – ученик И.А. Римского-Корсакова.

Мировую известность Стравинский завоевал своей балетной музыкой. Знаменитый русский продюсер Сергей Дягилев, основавший Русские сезоны в Париже заказал Стравинскому музыку к балету по мотивам сказки о Жар-птице. Партитура Стравинского стала вехой в истории музыки. До премьеры в Париже никто из публики не слышал таких сложных ритмов и настолько странных поразительных диссонансирующих гармоний. Балет стал хитом сезона. Карьера Стравинского в Париже была обеспечена.

Следующим балетом был “Петрушка”. Музыка балета была еще более диссонантной. Хореографом этих балетов был Фокин.

В 1913 году 31-летний Стравинский сочинил еще один шедевр - балет “Весна священная”. Подзаголовок к этому балету объяснял все: “Сцены из жизни языческой Руси”. Стравинский писал: “В моем воображении я представил торжественный языческий ритуал; мудрых стариков, которые сидят в кругу и наблюдают за юной девушкой, двигающейся в своем предсмертном танце. Они приносят ее в жертву, чтобы умиротворить Бога Весны. Постановку балета осуществил Вацлав Нижинский.

Премьера балета вылилась в грандиозный скандал. Сам Стравинский незаметно покинул театр через окно гардеробной. Год спустя музыка балета в концертном исполнении вызвала невероятный восторг у публики.

После Октябрьской революции Стравинский покинул Россию и окончательно обосновался в США.

В поздний период своего творчества Стравинский много экспериментировал, сочиняя музыку в разных стилях, включая и неоклассический. Музыка этого стиля была возвратом к равновесию и сдержанности классики, за исключением различных диссонансов. Тем не менее Стравинский до конца своей жизни на создал ничего более значительного в музыкальном отношении, чем балет “Весна священная”.

Скончался композитор в Нью-Йорке в 1971 году.

Подробности жизни и творчества композитора нашли свое отражение в его автобиографических книгах “Хроника моей

музыкальной жизни” и “Диалоги. воспоминания”, изданные в русском переводе.

Неоклассицисты - сторонники “чистого” музыкального искусства, лишённого открытой эмоциональности. Они считали, что музыка - лишь искусство звуков, и только, а не искусство интонационного выражения эмоций, какими бы они ни были. Они полагали, что музыкальное произведение можно “вычислить”, “скомпоновать”, но не выстрадать. Именно поэтому они искали образцы для подражания в доромантической эпохе.

Новые “классики” сочиняли свои произведения в старинном стиле, заимствуя старые приемы композиции и даже отдельные музыкальные темы прошлого. Так, например, балет И. Стравинского “Польчинелла” сочинен на темы Дж. Пёрголези, балет “Поцелуй феи” - на темы П. Чайковского. Разумеется, это не плагиат и даже не “ремиксы”. Рука нового мастера узнаваема в каждом такте партитуры. Обращение к художественному наследию прошлого продиктовано, в первую очередь, стремлением не потерять почву под ногами, заземлить собственный метод на художественно полноценную проверенную временем основу. Сочинения композиторов прошлого были для них не столько образцами для подражания, сколько “моделями”.

Для современников творчество неоклассицистов было своего рода противоядием от крайностей экспрессионизма.



Новые классики, как правило, были людьми, весьма деловыми и благополучными в жизни, не желающими обнажать свое сердце и душу перед “всеми”, осознающими дистанцию между собою и публикой. Они хотели быть музыкальными богами, гражданами мира. Они комфортно жили, модно одевались. Их вовсе не интересовали душевные терзания плебеев. Музыка неоклассицистов сочинялась для художественной элиты. По мнению

авторов, новое искусство должно быть свободно от личных эмоций, от стремления заражать публику чувством. Новая музыка должна стать предметом чисто интеллектуального созерцания. Некоторые исследователи назвали эту тенденцию “бегством от человеческой личности”.

В искусствознании второй половины XX века утвердился термин **авангардизм**. К авангардизму стали причислять различные течения современного искусства, отличительной чертой которых является разрыв с традициями искусства прошлого, поиск новых выразительных средств и форм, превращающийся порой в самоцель.

Контрольные вопросы по теме “Музыка XX века. Индивидуализация композиторских стилей”

1. Что такое полистилистика?
2. Какое музыкальное направление наследовало романтизму?
3. Что дало название новому художественному стилю?
4. Как изменилась тематика музыкального искусства у Дебюсси?
5. Чем были заменены прежние мелодические темы у импрессионистов?
6. К чему сводилось музыкальное развитие в произведениях импрессионистов?
7. Назовите самые известные произведения К. Дебюсси.
8. Какой характер носит программность в музыкальных произведениях Дебюсси?
9. Кто поставил балет “Послеполуденный отдых Фавна”?
10. У кого из русских композиторов XX века ярче всего проявились черты импрессионизма?
11. Назовите самое известное произведение М. Равеля. Для кого оно было написано и что представляет собой по форме?
12. Какое художественное течение сформировалось в Германии в начале XX века?
13. Как называлась музыкальная техника композиторов нового стиля?
14. Кто был представителем нового стиля в музыке, в литературе?
15. Проследите развитие сюжета в опере “Воцтек”.
16. Что отличает неоклассицизм от всех прочих музыкальных течений XX века?

Глава 9

Джаз в контексте мировой музыкальной культуры

Своим происхождением джаз обязан народной песенной культуре африканских негров. Черных рабов привозили в Америку с XVI по XIX век. Полное бесправие рабов сделало музыку единственным доступным средством для их самовыражения. Негры обладают от природы развитым музыкальным инстинктом, особым чувством ритма, своеобразным тембром голоса и манерой произношения.

Одним из источников джаза является спиричуэл. Привезенных в Америку негров насильно обращали в христианство. Вместе с религиозными обрядами негритянская община приобщалась и к европейской музыке через протестантские многоголосные хоралы. Негры пели эти мелодии по-своему. В результате этой адаптации протестантские хоралы превратились в *спиричуэлс* - негритянские религиозные песни. Тексты этих духовных песен связаны с библейскими образами, которые трактовались весьма упрощенно, сочетаясь с повествованием о собственной повседневной жизни. Исполняют спиричуэлс хором без сопровождения, со сложной системой подголосков. Основной напев в процессе исполнения многократно варьируется. Спиричуэлс - это коллективная импровизация на хорошо знакомую всем участникам песенную тему. После отмены рабства (1865 г.) появляются первые печатные сборники негритянских духовных песен.

Вторым источником джаза стал *блюз* (в переводе с английского - грустное настроение). Блюз - сольная лирическая песня американских негров, обычно выражающая тоску по утраченному счастью. Блюзы отличаются синкопированным ритмом, особым образом пониженными ступенями лада (так называемые “блюзовые ноты”) и импровизационной манерой исполнения.

Текст блюзового куплета чаще всего бывает трехстрочным (каждая строчка занимает 4 такта музыки).

Количество куплетов в блюзе зависело от вдохновения певца и внимания публики.

Блюзовая мелодия состоит из трех музыкальных фраз по четыре такта каждая. Первая фраза строится на тоническом аккорде, вторая - на сочетании аккордов IV и I ступени, третья - на сочетании V и I ступени. Часто блюз исполнялся в сопровождении банджо - струнного щипкового инструмента. Певец пел блюз для самого себя, без публики, на собственные слова, чтобы облегчить свою душу.

Постепенно блюз из песенной формы с текстом превращается в чисто инструментальную. В таком виде он был воспринят белыми музыкантами и стал поистине международной формой общения джазовых музыкантов. Ни одно совместное выступление джазовых музыкантов не обходится без коллективной импровизации на блюзовую тему. Наиболее известными мелодиями блюзов являются “Мемфис-блюз” и “Сент-Луи-блюз”, сочиненные в 20-е годы композитором Уильямом Хенди. Известнейшей исполнительницей вокальных блюзов была негритянская певица Бесси Смит.

Большую роль в становлении джаза сыграли регтаймы и марши. *Регтайм* в переводе означает “рваное время”, “рванный ритм”. Именно с регтаймов началась история рояля в джазовой музыке. Одним из самых известных сочинителей и исполнителей регтаймов был техасский пианист Скотт Джоплин. Его музыка звучала обычно в небольших ресторанчиках, где пианист был единственным музыкантом, развлекавшим посетителей.

На улицах больших городов звучала духовая музыка. Небольшие летучие духовые оркестрики выполняли роль зазывал, играли на вечеринках, пикниках, сопровождали покойников в последний путь. После погребения на обратном пути тот же оркестр, как правило, играл веселую развлекательную музыку, собирая вокруг себя толпы зевак.

Негры почти полностью преобразили традиционные маршевые мелодии, акцентируя вторую и четвертую доли такта. Эта пульсация с акцентированием слабых долей называется в джазе *свингом*.

В джазовые оркестры входили барабаны, контрабас, на котором играли не смычком, а щипком; труба, гитара или

банджо, кларнет. Позднее к ним присоединилось фортепиано. Джазовый пианист играл гармоническую основу для импровизаций. Эти оркестрики назывались “джаз-бенд”. Коллективная импровизация его участников лишь непосвященным покажется музыкой “кто во что горазд”. На самом деле все музыканты отлично знают исполняемую ими тему, ее гармоническое и ритмическое строение. В совместном исполнении каждый из участников играет свой вариант темы, сообразуясь с техническими возможностями своего инструмента. В результате возникает несколько мелодических линий, расположенных на разных регистровых “этажах” общего звучания и одновременно варьирующих одну тему.

Мелодию обычно вел трубач, кларнетист сверху украшал ее различными музыкальными узорами, тромбонист играл линию баса, а гитарист с ударником составляли примитивную “ритм-секцию” ансамбля. Негритянские музыканты не знали нот. Они играли и сочиняли по слуху, что еще больше тренировало их природную музыкальную память.

Постепенно мелодии и ритмы негритянской музыки соединились с музыкальными инструментами и способами композиции белых людей. Так возник джаз.

* * *

Родиной джаза стал американский город Нью-Орлеан. Силь нью-орлеанского джаза называют “горячим джазом”, очень темпераментным и импровизационным. Именно в этом стиле прославился **Луи Армстронг** (прозвище “Сатчмо”) - первая звезда джазовой музыки. Этот великий джазмен родился



в 1900 году в Новом Орлеане, работал продавцом газет, угольщиком, шофером, пока не получил известность как музыкант.

Армстронг создал своеобразный экспрессивный стиль игры на трубе и неповторимо индивидуальную

манеру джазового пения. Его хриплый, типично негритянский голос небольшого диапазона, по силе интонационной выразительности не знал себе равных. Исполняя мелодию голосом, Армстронг любил импровизировать, жонглировать словами, смещать ударения в словах, вставлять собственные словечки-комментарии, обращенные к залу. Эта манера оказала решающее влияние почти на всех джазовых вокалистов, как мужчин, так и женщин. Многие пытались подражать его тембру и необыкновенному вибранто.

Армстронг выступал преимущественно перед цветной публикой. Белые слушатели знали его лишь по записям. Однако позже, после триумфальных двухлетних гастролей по Европе в 1932-34 годах, белая публика тоже стала стремиться увидеть и услышать этого необыкновенного музыканта.

По окончании первой мировой войны джаз распространился не только по всей территории США, но и в Европе. Джаз стал моден и коммерчески выгоден. Белые музыканты стали собираться в оркестры и играть в джазовой манере. Но эта попытка подражания неграм была неудачной. Из джаза ушел его нерв, импульс, манера; остались лишь инструменты и музыкальные темы. Такой подслащенный вялый джаз играли в Америке многочисленные танцевальные оркестры, работавшие в мюзик-холлах и дансингах. Их администрация запрещала оркестрантам всякую импровизацию, потому что это сбивало танцующих с такта.

Кризис и безработица 30-х годов привели к ликвидации многочисленных джазовых оркестров и сделали заметной фигуру пианиста-одиночки. Такие джазовые пианисты, обладавшие хорошей фортепианной техникой, стремились изобразить на рояле все элементы оркестрового звучания. Наиболее известными пианистами джаза стали Дюк Эллингтон и Каунт Бэйси.

В период кризиса оставшиеся джаз-оркестры отошли от блюза и вынуждены были играть модные песенки.

Огромное значение для развития джаза как искусства сыграло появление грамзаписи. Лишь фонограмма, а не ноты, могла в точности зафиксировать все нюансы исполнения джазовой музыки. Регулярно джаз стали записывать с 1923 года.

Иногда для записи собирали на время специальные “студийные” оркестры. Они записывали фонограммы необходимого качества, после чего музыканты расходились по своим родным коллективам.

В 30-е годы центром джазовой музыки становится Чикаго. В Чикаго и Нью-Йорке стали появляться большие джазовые оркестры, в которых совместно играли и белые и черные музыканты. Эти оркестры назывались биг бендами. Музыканты в них играли по нотам. На первый план выдвинулась новая фигура в джазе - *аранжировщик*. От него в значительной мере зависел коммерческий успех коллектива. Чаще всего аранжировщиком джазовой музыки был руководитель оркестра. Он же был и его дирижером.

Оркестр Д. Эллингтона был первым, во главе которого стоял не солист-виртуоз, а дирижер и композитор. Иногда исполнительскую манеру Эллингтона называют импрессионистической, сравнивая его творчество с творчеством Мориса Равеля. Особенно запоминаются джазовые сочинения Эллингтона в медленном темпе, довольно редком в джазе. Сам Эллингтон - автор многочисленных оригинальных джазовых тем, признанных музыкантами всего мира. Одной из них является знаменитая джазовая тема “Караван”.

С 1936 года положение джазовых музыкантов начало несколько улучшаться. Помог случай и реклама. Рекламный агент Бенни Гудмена назвал его “королем свинга”. Широкая публика тогда еще не знала этого словечка и подумала, что он изобрел новую форму джаза под названием “*свинг*”. Коммерческий успех оркестра Бенни Гудмана (16 человек) породил на большие джаз-оркестры моду, которая сохранялась в Америке и Европе с 1935 по 1945 годы. Этот период получил в истории джаза название “период свинга”. Именно в этот период труба отошла на второй план, а главным солирующим инструментом оркестра стал тенор-саксофон. Королем этого инструмента был Коулмен Хоккинс.

В эпоху свинга джаз проникает на экраны звукового кино и мюзик-холлы Бродвея. Одним из самых известных кинофильмов с джазовой музыкой является фильм “Девушка моей мечты”. Музыку к нему написал известный джазовый композитор Г. Уоррен.

В это же время в биг бендах появились струнные смычковые инструменты: скрипки, альты, виолончели, арфы. Такие оркестры стали называть симфоджазоркестрами. Изменился и характер репертуара в таких коллективах: место “горячих”, танцевальных тем заняли лирические, медленные темы. С одним из таких оркестров выступала знаменитая джазовая вокалистка Билли Холидей.

В 40-е годы в джазе появляется электрогитара.

Приход в коллективы музыкантов с академическим образованием внес много нового. В исполнительской манере появилось больше отточенности и виртуозности, но ушла непосредственность и импровизационность.

Усилиями Эллингтона, Каунта Бэйси, Диззи Гелеспи джаз из музыки для танцев превратился в музыку для слушателя. Этот стиль американского джаза 40-х годов получил название “би-боп”. Эти два слога не означают ничего, кроме звукоподражания ударным инструментам. Зачинателями этого стиля считают трубача Диззи Гелеспи, саксофонистов Чарли Паркера и Коулмена Хоккинса. В джазовых композициях необычайно усложнилась гармоническая основа, появились очень сложные аккорды, о которых и понятия не имели родоначальники джаза. Однако в силу своей чрезвычайной изощренности би-боп так и не завоевал широкую аудиторию.

В послевоенные годы получили большое распространение оркестры из белой молодежи, которые по записям пытались воспроизвести нью-орлеанский подлинно джазовый стиль. Но в результате получалось лишь слабое подражание, которое у негров получило название “**диксиленд**”. (Буквально это слово переводится как “земля Дикси” - так негры называют Южные штаты США).

Диксиленд появился как реакция на умствования би-бопа. Массовой аудитории нужна была простая, радостная и понятная музыка. Диксиленды пришлись как нельзя кстати. Их ярмарочное, немного балаганное звучание выдавалось за былую жизнерадостность и непринужденность нью-орлеанского джаза.

В 40-е годы “первой леди джаза” становится американская негритянская певица Элла Фицджеральд (1918-1983). Она выступала с самыми выдающимися джазовыми музыкантами Л.

Армстронгом, К. Бэйси, Д. Эллингтоном, записала более 50 пластинок. Певица обладала красивым голосом большого диапазона, даром импровизации и очень острым чувством ритма. Часто Элла Фицджеральд пела в джазовой манере “*скэт*”. Этим словом обозначается способ импровизационного пения, при котором вместо слов текста повторяются несколько свободно выбранных слогов, имитирующих звучание того или иного джазового инструмента. Исполнительская манера певицы отличается техническим совершенством.

Со временем джазовые темы усложнились и коллективная импровизация сменилась индивидуальной. При такой сольной импровизации остальные участники ансамбля лишь поддерживали гармоническую и ритмическую основу темы, оставляя полный простор для индивидуального творчества солиста-импровизатора. Неизменными при таких “индивидуальных импровизациях” остаются количество тактов в самой теме и основные аккорды ее сопровождения. Эта схема построения темы в джазе называется *хорус*.

Обычная джазовая композиция строится следующим образом. Все начинается с коллективного изложения темы, затем кто-то из солистов выполняет несколько “квадратов” своей импровизации, после чего его сменяет другой импровизатор и так далее. Последним импровизирует обычно ударник, после чего весь джаз-бэнд еще раз проводит тему в основном виде. Такова стандартная схема построения огромного большинства джазовых композиций.

Как правило, сборные джазовые концерты заканчиваются коллективной импровизацией музыкантов, порой даже незнакомых до этого момента. Эти спонтанные импровизации называются “*джем-сэшн*”. Название происходит от английских слов “джем” - удовольствие, наслаждение и “сэшн” - собрание, то есть встреча джазменов, желающих получить удовольствие от совместной игры.

Еще с 30-х годов джем-сэшн стал своеобразной формой дружеского соревнования музыкантов между собой. На таких джазовых “семинарах” музыканты учились друг у друга искусству импровизации, обменивались новыми выразительными приемами. Традиция джем-сэшн сохранилась до сегодняшнего дня. К сожалению, знатоки джаза отмечают,

что современными профессиональными джазистами движет не столько желание сказать что-то новое, сколько желание быть новыми во что бы то ни стало, быть всегда конкурентоспособными. Впрочем, это общая тенденция всей популярной музыки нашего времени.

В 50-х годах XX века в противоположность нервному, “горячему” би-бопу возник уравновешенный, спокойный стиль кул (“прохладный”). Появились и другие, региональные стили, различавшиеся темами, характером свинга, общим настроением (драйвом).

В конце 60-х годов Майлс Дейвис первым из джазовых музыкантов обратился к ритмам рок-музыки и стал использовать электронные клавишные инструменты. Так возникло новое направление - *джаз-рок*. Характерной чертой этого стиля стало сочетание электронных инструментов с очень развитой группой медных духовых инструментов, исполнители на которых играли в импровизационной манере. Наиболее яркими и популярными представителями этого стиля стали американские ансамбли “Чикаго” и “Кровь, пот и слезы”. Пик популярности джаз-рока на Западе пришелся на семидесятые годы XX века. Джаз оказал огромное влияние на музыкальную культуру. Под его воздействием сложились ритм-энд-блюз и рок-музыка.

Своеобразное развитие джаз получил во многих странах, в том числе и в России.

Появление джаза в Европе в конце 1910-х годов сразу же привлекло внимание передовых композиторов. Отдельные элементы музыкального языка джаза использовали в своих произведениях К. Дебюсси, И. Стравинский, Д. Мийо, М. Равель и другие. В США слияние джаза с музыкой европейской традиции произошло в творчестве Дж. Гершвина.

В советской России знакомство с джазом состоялось в 20-е годы. Он привлекал слушателей и зрителей своей новизной и экзотикой. Это породило многочисленные попытки подражания. Появляются первые джаз-оркестры. Наиболее известным коллективом был оркестр под управлением пианиста и композитора А. Цфасмана, автора знаменитой эстрадной песни, написанной в джазовой манере, “Неудачное свидание”.

В 1929 году создается джаз-оркестр Леонида Утесова. Его программа называлась “Теаджаз”, то есть театрализованный джаз. Исполнение многих композиций и песен превращалось в этом коллективе в забавное инсценированное представление. Несмотря на заимствованную манеру исполнения, оркестр Утесова не порывал с характерными чертами советской эстрады. Оркестр Утесова и сам его руководитель имели огромный успех. Они снялись в первой звуковой советской музыкальной комедии “Веселые ребята”. Музыка к нему написал И. Дунаевский. Этого знаменитого советского композитора привлекали в джазе, прежде всего, яркие и броские краски, помогающие выразить веселость, молодость, задор, столь свойственные эпохе 30-х годов в СССР, строившем социализм. После этого кинофильма стиль “песенного джаза” Дунаевского был официально признан как “наш советский джаз”.

Джазовая музыка давно уже миновала пик своего развития. Полагаю, что вторая волна этого стиля вряд ли возможна. Известно, что стиль в искусстве, раз возникнув, не живет более пятидесяти лет. Потом наступает неизбежный кризис, упадок или перерождение. В этом естественном процессе старения роль ускорителя сыграла американская коммерция. Джазовая музыка была поставлена ею на поток, на конвейер. Она распространялась по всему миру как символ американского образа жизни.

Контрольные вопросы по теме “Джаз в контексте мировой музыкальной культуры”

1. Что явилось источником джаза?
2. Что такое блюз? Как строится его композиция?
3. Как называется метро-ритмическая пульсация в джазовой музыке?
4. Что такое банджо, рэгтайм, диксиленд?
5. Какие инструменты входили в традиционный джаз-бенд? Чем отличается от них более поздний биг-бенд?
6. Как называется самый известный американский кинофильм с джазовой музыкой? Кто автор его музыки?
7. По какой схеме строится большинство джазовых композиций?
8. Что такое “джем-сэшн”?
4. Когда джаз появился в России? Назовите наиболее известные джазовые коллективы.

9. Что означает выражение “наш советский джаз”?
10. Символом чего стал джаз для остальных стран мира?

Джордж Гершвин (1898-1937)



Самый известный американский композитор первой половины XX века - Джордж Гершвин. Именно ему удалось соединить, казалось бы, несоединимые музыкальные явления - европейский музыкальный романтизм, американский джаз и эстраду. Его творчество уникально.

Семья будущего композитора в 1890 году эмигрировала в Америку из России. В Бруклине, в бедном районе Нью-Йорка, в 1896

году родился Джордж.

Систематического музыкального образования он не получил. Гершвину было 15 лет, когда он стал продавцом в нотном магазине. Продавали ноты популярных в то время песенок. Продавец обязан был их играть, петь, словом, рекламировать.

Среди гор музыкальной макулатуры будущему композитору попадались настоящие шедевры песенного жанра, принадлежавшие перу Ирвина Берлина, Стивена Фостера и Джерома Керна, автора неувядающей песни “Дым”. Опыт накапливался с каждым днем.

Первая песня Гершвина прозвучала с эстрады, когда автору было 17 лет. Первый шлягер Гершвин сочинил через год. Песня “В нем что-то есть” регулярно переиздавалась в течение 10 лет.

До середины 20-х годов творчество Гершвина было связано с эстрадной песней и мюзиклом. Он “омузыкаливал” разного рода ревью, комедии, обозрения, словом, все то, что ставилось на Бродвее.

В Америке джаз был моден. Интонации и ритмы негритянских песен, их гармонические обороты, оригинальные способы вариационного развития постепенно просачиваются и в сочинения авторов “белой” развлекательной музыки. Появлялись большие оркестры, называемые “симфоджазовыми”. Наряду с традиционными инструментами симфонического оркестра они включали в свой состав группу инструментов, называемую ритм-секцией, а также полный набор различных саксофонов. Взаимодействие такой ритм-секции с другими инструментами можно уподобить вышиванию по канве: партии в ритм-секции - канва, а партии остальных инструментов - вышиваемый мелодический рисунок.

Дж. Гершвину было всего 25 лет, когда знаменитый американский дирижер Пол Уайтмен предложил ему написать что-нибудь для программы концертов под названием “Эксперимент в современной музыке”. Гершвин исполнил просьбу дирижера и написал “Рапсодию в блюзовых тонах” для фортепьяно и симфонического оркестра. Так родился первый шедевр Гершвина, сочетающий в себе черты джаза и классической музыки. Синкопированный ритм и джазовая импровизационность органически сочетаются в ней со строгими правилами сонатной формы. Этой “Рапсодией” Гершвин сумел разрушить предубеждение, не позволявшее джазу попасть на серьезную концертную эстраду.

На премьере партию солирующего рояля исполнял автор. Успех “Рапсодии” был феноменален. Среди ее первых исполнителей были такие классики русской музыки как С. Рахманинов и И. Стравинский. “Рапсодия” быстро становится известной всему заокеанскому старому миру. Гершвин с гастрольями едет в Европу, знакомится с Морисом Равелем, которого просит руководить его дальнейшим музыкальным образованием. На это Равель ответил, что ученого учить - только портить, и посоветовал не выходить за рамки развлекательной музыки, где он достиг известных высот.

Результатом пребывания Гершвина во Франции явилась программная симфоническая поэма “Американец в Париже”. В Париже Гершвин встретился с И. Кальманом, автором знаменитой оперетты “Сильва”, и с Ф. Легаром, автором

оперетты “Веселая вдова”. Гершвин все более убеждался, что “серьезная” и “легкая” музыка не антагонисты, особенно если к “легкой” музыке подходить по-серьезному.

* * *

В 1935 году Гершвин создал первую национальную американскую оперу “Порги и Бесс”. Заказал это сочинение самый знаменитый оперный театр США - Метрополитен-опера. Одна из главных задач - использование чисто американского сюжета.

Краткое содержание оперы.

Во дворе дома во время игры в кости вспыхивает ссора - пьяный грузчик Краун убивает соседа и скрывается. Все отворачиваются от его подружки, красотки Бесс. Только нищий калека Порги впускает ее к себе в дом.

Спустя месяц Порги называет Бесс своей женой. Во время пикника на заброшенном острове появляется Краун и силой уводит с собой Бесс.

Бесс лежит в бреду в доме Порги. В минуту просветления она призналась Порги, что любит его, но не может устоять перед Крауном.

После бури чудом спасшийся Краун крадется к дому Порги и не замечает руки Порги с ножом. В завязавшейся борьбе Порги убивает Крауна - теперь он стал настоящим мужем Бесс.

Начинается расследование убийства. Полицейские хватают Порги. Торговец наркотиками из Нью-Йорка по прозвищу Спортинг Лаиф настойчиво соблазняет Бесс кокаином и прелестями большого города - ведь Порги уже не вернется. Через неделю Порги возвращается. Но дома его ждет страшная весть: Бесс уехала в Нью-Йорк с торговцем. Порги садится в свою тележку, запряженную козой, и отправляется на север за своей Бесс.

С авторами либретто шли долгие переговоры. Композитор решительно отвергал разговорные диалоги и хотел, чтобы будущая опера пелась от начала до конца. Для постановки нового сочинения была создана специальная оперная труппа, целиком состоявшая из негров, чтобы музыкальная речь героев звучала органично и естественно. Постановщиками этой первой негритянской оперы стали русские эмигранты.

Опера рассказывает о любви безногого инвалида Порги к молодой негритянской красавице Бесс, которая не смогла оценить чистоту чувства героя и предпочла ему вульгарного шеголя.

Задумав создать оперу, Гершвин начал изучать контрапункт и гармонию, упражняться в сочинении фуг, всячески совершенствуя свою композиторскую технику. Он почти на год уехал из Нью-Йорка и поселился в провинциальном рыбацьем поселке, чтобы наблюдать быт и говор негров, записывать негритянские песни.

Сочинение трехактной оперы заняло почти два года. Один из самых запоминающихся номеров оперы - колыбельная Клары "Летний день" - написана в традициях негритянских блюзов. Эту прекрасную музыку автор отдал второстепенному персонажу, показывая тем самым способность простых негров на красивые и глубокие чувства.

Назвав свою оперу народной, Гершвин не пошел по пути прямого цитирования мелодий негритянского фольклора, но профессионально воссоздал в своей музыке все особенности негритянских спиричуэлс, псалмов, трудовых песен, рег-таймов, блюзов и эстрадного бродвейского коммерческого джаза.

Совершенно необычен выбор действующих лиц "высокого" жанра оперы. Порги, безногий калека, появляется на сцене в тележке, запряженной козой; Бесс - гулящая девица; грузчики, рыбаки, торговец наркотиками, лоточные торговцы, гробовщик, стряпчий, полицейский, следователь, адвокат, дети. На этом пестром фоне и разворачивается драма взаимоотношений действующих лиц - Порги и Бесс. Отношения главных героев показаны психологически достоверно и с удивительной деликатностью. В опере "Порги и Бесс" впервые в истории музыкального театра США негры показаны с глубоким уважением и сочувствием.

Выполнение условия о "национальном сюжете" превзошло все ожидания дирекции "белого" оперного театра. Превзошло настолько, что показать на своей сцене оперу "Порги и Бесс" дирекция не решилась.

Премьера состоялась 30 ноября 1935 года в Колониальном театре в Бостоне. Публика и критика приняли оперу более чем

восторженно. В Нью-Йорке за полтора года опера выдержала 124 представления. Несмотря на хороший прием, материального успеха опера не имела. Сам композитор, финансировавший постановку, потерял на ней 10 тыс. долларов. Однако этот факт его не особенно огорчил. “Когда и где опера приносила доход?” - посмеивался он. Подлинное понимание и оценка этого оперного шедевра пришла уже после смерти композитора, когда опера вышла за пределы американской музыкальной культуры.

“Порги и Бесс” - лебединая песня Джорджа Гершвина. В середине 1937 года он заболел. Диагноз не оставлял никаких надежд - рак мозга. Слава композитора была столь велика, что американское правительство отправило два истребителя на поиски самого знаменитого нейрохирурга, который был в отпуске и плавал на собственной яхте по океану. Операция не принесла результата, и в июле 1937 года классик американской музыки Джордж Гершвин скончался, не дожив до 49 лет.

Творчество Дж. Гершвина показало, как джаз, будучи первоначально соединением многих фольклорных течений устной традиции, постепенно стал родом профессионального искусства, выходящим за рамки простой увеселительности и приближающимся к лучшим образцам мировой классики. Ярким примером тому могут служить его опера “Порги и Бесс” и “Рапсодия в стиле блюз”. Именно эти произведения положили начало новому музыкальному жанру - *симфоджазу*.

* * *



Гершвин не оставил прямых учеников, но его путем сближения классической и джазовой музыки пошел еще один выдающийся американский композитор мирового уровня – **Леонард Бернстайн.**

Родители Бернштейна до эмиграции жили на Украине, неподалеку от города Ровно. Бернштейн учился музыке в Гарвардском университете и много сил отдал дирижерской, исполнительской и преподавательской деятельности. В свои сочинения Бернштейн ввел элементы джаза и фольклора разных народов. В Мессе, сочиненную в 1971 году, Бернштейн не побоялся включить даже элементы рок-н-ролла.

Самое известное произведение Бернштейна - *мюзикл* "Вестсайдская история" - сочинен в 1957 году. Его признают как классический образец жанра. В основу сюжета положена трагедия В. Шекспира "Ромео и Джульетта". Действие перенесено в послевоенный Нью-Йорк, в один из самых бедных и опасных его районов - в Вест-Сайд. Главные герои - Тони и Мария - представители двух враждующих группировок: коренных американцев и эмигрантов из Пуэрто-Рико. Характер сюжета позволил композитору ввести в музыкальную партитуру мюзикла интонации и ритмы latinoамериканских танцев. Контрастом этим эпизодам звучит оригинальная лирическая музыка, раскрывающая чувства влюбленных. Мюзикл заканчивается трагически. Этим произведением Бернштейн выявил острые социальные проблемы Америки того времени - преступность среди молодежи и расовые проблемы. Основную мысль мюзикла можно сформулировать так: истинная любовь неподвластна национальным и социальным различиям.

Специфический характер мелодий мюзикла требует для исполнения не оперных, а эстрадных голосов. Мюзиклу Бернштейна присущи черты серьезных классических опер: система лейтмотивов, развернутые арии, дуэты, сложная партия оркестра.

Бернштейн говорил, что типизировать жанровые черты мюзикла довольно затруднительно, что в неповторимом "экстравагантно-творческом" решении - залог успеха. Каждый мюзикл должен быть сюрпризом.

В историю американский и мировой музыкальной культуры Л. Бернштейн вошел как композитор-экспериментатор в области серьезной и джазовой музыки, как теоретик и практик мюзикла.

**Контрольные вопросы по теме
“Жизнь и творчество Дж. Гершвина”**

1. Кто самый известный американский композитор первой половины XX века?
2. Откуда родом семья Гершковичей?
3. Какую творческую задачу удалось Гершвину решить в “Рапсодии в блюзовых тонах”?
4. В чем состоит принципиальная разница между “серьезной” и “легкой” музыкой?
5. Расскажите о первой национальной американской опере? Кто ее автор? Каков сюжет оперы?
6. Сколько лет прожил Дж. Гершвин?
7. Кто создал классический образец мюзикла?
8. Какой шекспировский сюжет использовал Л. Бернстайн в своем классическом мюзикле?

ЧАСТЬ II

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Глава 1

Истоки и становление русской музыки до конца XVIII века

Наиболее ранние сведения о славянах относятся к началу нашей эры. В IV-V веках была известна группа восточнославянских племен под названием антов, а позднее, в VII-VIII веках, - росов. От этого наименования и пошли слова “Русь” и “Русская земля”.

Мировоззрение древних славян было мифологическим. Повелителем грома и молнии у росов был бог Перун. Славяне поклонялись лесам, рощам, полям, нивам, источникам. Отправление обрядов этим языческим божествам сопровождалось заклинаниями, песнями, плясками, хороводами, игрой на музыкальных инструментах.

С культом предков у славян был связан обряд поминовения усопших. Частью этого обряда являлись высокопоэтические плачи и причитания над усопшими.

Из музыкальных инструментов у древних славян особенно были распространены *гусли* и *сопелки* - род пастушеских свирелей. В дохристианский период музыкальное искусство Руси было исключительно народно-песенным. В основе своей оно сложилось еще в период общинно-родового строя и получило наименование *обрядового фольклора*, который существовал исключительно в изустной форме и передавался из поколения в поколение. Большинство обрядовых песен исполнялись только в строго установленное определенное время года.

С древним культом солнца связаны старинные земледельческие праздники. Их даты определялись поворотами Земли вокруг Солнца. Праздник рождения нового солнечного года - зимний солнцеворот (по старому стилю 25 декабря) назывался Колядой, а песни, его сопровождавшие, - *колядками*. Колядовать начинали за неделю до этого праздника. В

настоящее время обычай колядования переместился на святочную неделю - за семь дней до Рождества Христова. В это время устраивали игрища, на которых молодежь пела песни, участвовала в театрализованных представлениях, девушки гадали.

Масленица - проводы зимы - праздновалась за восемь недель до первого весеннего полнолуния. Праздник сопровождался сжиганием соломенного чучела, символически изображавшего зиму. Этот народный обычай воспроизведен в операх Н.А. Римского-Корсакова "Снегурочка" и "Млада".

Праздник встречи весны приходился на 22 марта. В этот день пекли из теста жаворонков и пели особые заклички - *веснянки*.

Времени летнего солнцестояния (22-24 июня) соответствовал праздник "Купало". В купальную ночь происходили большие народные гуляния. Молодежь плела венки из трав, купалась, разжигала костры и прыгала через огонь.

Все перечисленные народные праздники сопровождалось пением обрядовых *календарных песен*.

После принятия христианства церковь начала преследовать народные праздники, но, потерпев неудачу, решила сама приурочить к этим датам религиозные праздники. "Купало" превратился в рождество Иоанна Предтечи, встреча весны - в 40 мучеников, Масленица - в прощенное воскресенье.

Многие русские композиторы XIX века использовали календарные песни в качестве тематической основы своих сочинений. Яркий пример - обработка украинской веснянки "Выйди, выйди, Иваньку" в финале Первого фортепианного концерта П.И. Чайковского. Старинный обычай празднования окончания жатвы ("дожинки") показан в его же опере "Евгений Онегин".

Разновидностью весенних календарных песен являются *хороводные песни*. В период Московской Руси они постепенно выделились из календарного цикла в самостоятельный музыкально-хореографический жанр. Хороводы водили на протяжении почти всего теплого времени года. Круговые хороводы сопровождалось разыгрыванием в центре круга сюжета песни в лицах.

Хороводные песни занимают значительное место в произведениях русской музыкальной классики XIX века. А.

Даргомыжский в опере “Русалка” использовал две народные хороводные песни “Заплетися, плетень” и “Как на горе мы пиво варили”. Мелодии быстрой хороводной песни “Во поле береза стояла” использовали П.И. Чайковский и в финале 4-й симфонии и М.А. Балакирев в симфонической “Увертюре на три русские темы”.

* * *

В IX веке складывается первое раннефеодальное древнерусское государство - Киевская Русь, названная так по имени ее столицы - Киева. Особенно высокого политического и культурного расцвета достигло это государство при князьях Владимире и Ярославе. В это время закладывались основы самостоятельной русской литературы, зодчества, графики, профессиональных форм музыкального искусства.

Важнейшим фактором объединения древнерусской народности стал общий русский язык.

Музыкальная жизнь Киева была сочетанием разнообразных жанров народного песенного творчества с первыми образцами церковного пения и музыкой, сопровождавшей повседневный быт и ритуалы княжеского двора.

Самым значительным явлением в области народно-музыкального творчества того времени было рождение **былинного эпоса**. В старинах или былинах историческая действительность получила обобщенно-поэтическое отражение. Содержание богатырских былин киевского цикла заключается в описании подвигов русских богатырей в борьбе со степными кочевниками. Идея защиты родины объединяет отдельные богатырские сюжеты в единый монументальный цикл. Главные герои былинного эпоса - три богатыря: Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович. Старший среди них, Илья Муромец, является выразителем лучших черт русского национального характера: мужества, бесстрашия, бескорыстия, гуманности и патриотизма. Многочисленные и разнообразные былины об этом герое воссоздают его биографию.

Былины не были повсеместно распространенным фольклорным жанром. Их исполняли лишь особо одаренные певцы-мастера, аккомпанирования себе на гусях. В древнем

памятнике славянской литературы “Слово о полку Игореве” упоминается легендарный певец-сказитель, русский аэд Баян. Это имя отразилось позднее и в названии русского народного музыкального инструмента баяна и в имени сказочного котасказителя - Кота Баюна.

Хранителями древней эпической традиции в позднейшее время были особые лица - *сказители*. Сказителями были простые крестьяне, не знавшие грамоты. Благодаря отличной памяти, художественному воображению и артистизму они выделялись из общей массы. Особенно много таких мастеров было на русском Севере. Каждый сказитель имел собственные напевы, исполняя разные тексты на одну или несколько мелодий. При кажущейся простоте напевы этих песен способны производить глубокое впечатление яркими выразительными интонациями.

* * *

В 988 году происходит крещение Руси, укрепившее связи Киевского государства с Византией - одним из центров мировой культуры. Вместе с верой Киевская Русь заимствовала и византийскую систему церковного пения. Перевод греческих богослужебных книг на церковно-славянский язык повлек за собой и изменение традиционных византийских напевов. Начался довольно длительный процесс скрещивания двух музыкальных культур. Русские распевщики свободно изменяли византийские церковные мелодии, привнося в них черты близкого им народного музыкального мышления.

Распевщики в некоторые моменты начинали длительно растягивать слова, повторять их на разные мотивы, делать большие внутрислоговые распевы. В конечном итоге это привнесло в византийские образцы черты лирики, свойственной русской народной песенности. Получавшиеся в результате мелодии были небольшого диапазона, с плавным движением по соседним звукам. Их исполнение требовало от певцов хорошо поставленного дыхания и владения искусством фразировки. Записывались эти мелодии особыми безлинейными знаками, или знаменами, над текстовой строчкой. От славянского слова

“знамя” (знак) эта русская система церковного пения получила название *знаменного распева*.

Мелодии знаменного распева не делились на такты, а ритм определялся акцентами в тексте.

Церковное пение на Руси, как и в Византии, было одноголосным, мужским, и без сопровождения. Отсутствие инструментального сопровождения - еще одна отличительная особенность православного богослужения от католического и протестантского.

Князь Владимир организовал при Десятинной церкви в Киеве специальную певческую школу. В конце XI - начале XII века появляются первые рукописные певческие книги, сочиняются тропари и стихиры в честь первых канонизированных русских святых.

Широко распространены в Киевской Руси и светские формы музицирования. Застольная музыка звучала в домах князей и богатых киевских бояр. В былинах киевского цикла отмечается, что мастерами пения и гусельной игры часто были сами бояре или княжеские дружинники. Легендарный богатырь Добрыня Никитич на пирах у князя Владимира поражал всех своей искусной игрой на гусях.

В Киевской Руси появились и первые “профессиональные музыканты”, которые ходили по дворам и выступали за определенную плату. Это были *скоморохи*. Первое упоминание о них относится к XI веку.

Церковь резко отрицательно относилась к скоморохам, так как скоморохи были непременными участниками большинства языческих праздников. Они играли на трубах, гусях, бубнах, свирелях, сопелках, рожках и гудках - примитивных струнных смычковых инструментах. Скоморохов клеймили, сажали в тюрьмы, сжигали их музыкальные инструменты, однако скоморошество на Руси искоренить так и не удалось.

После XI века Киевское государство пришло в упадок. Феодалная раздробленность, внутренняя вражда и междоусобица привели к тому, что к 1240 году (взятие Киева ханом Батыем) все русские земли оказались под властью татаро-монголов. Власть Золотой Орды привела к уничтожению

многих культурных ценностей и сильно задержала развитие русской культуры.

В период татаро-монгольского ига вольный торговый город Новгород стал главным хранителем русских культурных традиций. Героем новгородского эпоса был гуслиар и певец-скоморох Садко, искусству которого приписывалась магическая способность воздействовать на людей и стихии природы подобно древнегреческому Орфею.

В церкви XI века стали применяться колокола, сменившие примитивное било - чугунную полоску, в которую били молотком. В Новгороде колокольные звоны были доведены до степени высокого искусства. Существовали различные виды *колокольных звонов*, использование которых строго регламентировалось церковными правилами.

В XIV веке начинается процесс объединения русских земель вокруг Московского княжества. Победа в Куликовской битве (21 сентября 1380 года) положила начало освобождению Руси от татаро-монгольского ига. Этот процесс длился более ста лет, и к 1500 году московский князь Иван III мог именовать себя "Государем всея Руси".

Подъем культурной жизни в России в XIV-XVI столетиях по времени совпадает с движением Возрождения на Западе. Западноевропейское возрождение развивалось под знаменем гуманизма, свободы мысли и чувства от средневековой церковной схоластики. "Русское Возрождение" также характеризуется интересом к внутреннему миру человека, к его земной жизни. В силу ряда исторических причин Русский ренессанс не сложился в целостное направление. В живописи представителем Русского ренессанса считают гениального иконописца Андрея Рублёва (1360-1430).

В 1551 году при Иване Грозном был утвержден кодекс церковных и светских правил, получивших название "Стоглав". Частную семейную жизнь регулировал другой кодекс под названием "Домострой". "Домострой" объявлял скоморохов "дьявольским угодем".

Музыкальные развлечения московских царей обслуживали специальные музыканты, приписанные к Потешной палате. В конце XV века был учрежден придворный хор из 35 певчих,

получивших название “государевых певчих дьяков”. Он стал своеобразной “академией” церковного пения.

С XVI века в русском фольклоре появляется еще один вид песен - *протяжные лирические песни*. Их появление связано с постепенным освобождением человека от оков патриархального быта. Былины и исторические песни - образцы мужского песенно-поэтического творчества, протяжные лирические песни - женского. В них “стонет” тема тяжелой женской доли в самых различных ее проявлениях: раздумья о собственной судьбе, о лютой свекрови, о нелюбимом муже, о разлуке с любимым. В каждой такой песне чувствуется риторический вопрос: “Эх, кто бы моему горюшку помог?..”

Основой лирических песен является любовь, чаще несчастная. Воспевается свободная любовь, ломающая рамки патриархальных отношений. Настоящая любовь, по мысли безымянных авторов, возможна лишь вне брака. Семья разъединяет любящие сердца и препятствует их счастью. Безымянные авторы часто использовали поэтические параллели, сравнивая состояние природы с чувствами и настроением женщины. Мелодии лирических песен протяженные, глубокого дыхания, с большим количеством внутрислоговых распевов, широкого диапазона.

Если в былинах и исторических песнях главное - в строках поэтического текста, то в протяжных лирических песнях главное - между строк, в музыке, в мелодии.

После XVII века появляются и мужские лирические протяжные песни. Их сочиняли бурлаки, ямщики, люди подневольного труда. Основная тема этих песен - разлука с семьей, любимой девушкой, невозможность личного счастья, раздумья о смерти в чужом краю.

К разряду лирических песен относятся и многие из разбойничьих песен. Мелодии этих песен отличаются большой протяженностью, широтой дыхания, импровизационностью. Часто эти песни исполнялись не только сольно, но и хором, на голоса, которые вступали не сразу, а постепенно. Основной напев в них как бы расслаивался на варианты, подголоски. Одновременное звучание таких сходных мелодий образует типичную для русской музыки *подголосочную полифонию*.

К XVII веку в русском фольклоре начал формироваться жанр *исторических песен*. В отличие от былин, исторические песни повествуют о событиях достоверных и подлинных участниках. В них полностью отсутствует фантастический вымысел. Основной темой исторических песен была борьба народа за русскую землю и национальную независимость.

Тексты в исторических песнях короче, а действие живее. Народ сочинял песни о Ермаке, Степане Разине, Емельяне Пугачеве. Их складывали сами участники событий. Вот как пишет о русских песнях того времени великий русский историк Н.М. Карамзин: “Может быть, относятся ко временам Феодоровым или Годунова и старые песни русские, в коих упоминается о завоевании Казани и Сибири, о грозах Иоанновых..., о злодее Малюте Скуратове и набегах ханских на Русь. Очевидцы рассказывают, дети и внуки их воспевают происшествия. Память обманывает, воображение плодит, новый вкус исправляет, но дух остается с некоторыми чертами века - и не только в наших исторических, богатырских, но и во многих нежных песнях заметна первобытная печать старины: видим в них как бы снимок подлинника уже не известного; слышим как бы отзыв голоса, давно умолкшего; находим свежесть чувства, теряемую человеком с годами, а народом с веками”.

Реформы Петра I (1672-1725) вызвали в России новые формы культурной жизни, заимствованные в Европе. Это были многочисленные балы, маскарады, ассамблеи. Создавались военные и придворные оркестры. Ко двору и в дома богатейших вельмож приглашались иностранные музыканты - итальянцы и французы. В Россию проникали европейские музыкальные жанры и инструменты.

В петровскую эпоху музыка стала обязательным элементом образования. К концу XVIII века повсеместно распространяются формы бытового музицирования. Особенно велико было значение поместно-усадебной музыкальной культуры с ее крепостными оркестрами, музыкальными и драматическими театрами.

Русский музыкальный XVIII век был веком освоения жанров западноевропейской профессиональной музыки: оперы, сонаты, кантаты. Происходило это освоение не механически и

не подражательно. Иностранная музыкальная культура в России постоянно “сталкивалась” с натуральной русской песенностью, что в конечном итоге привело во второй половине XIX века к рождению русской классической музыкальной школы. Порой первые русские музыканты начинали подражать западным образцам. Композиторы с исконно русскими фамилиями начинали сочинять оперы в стиле Глюка и Моцарта, хоровые концерты в стиле Баха и Генделя, симфонии и концерты в стиле Вивальди.

В XVIII веке одновременно с развитием городской культуры появляется новый жанр в песенном фольклоре - *городская песня*. Раньше в России не было существенных различий между песнями сельской местности и городской. Существовал единый общерусский песенный стиль. Теперь же, с появлением в городах профессиональных музыкантов из разночинцев, русская песня становится одним из жанров профессионального композиторского творчества. Песенные мелодии и текст уже не рождались вместе, но имели различных авторов - поэта и композитора. Тексты сочинялись в новой силлабо-тонической манере стихосложения, с равномерными акцентами, рифмами, строго определенным количеством слогов в строке.

Первая разновидность городской песни называлась *кант*. Кант - это бытовая многоголосная песня. Сначала кант появился на Украине, позже в России. Сочинялись канты на три голоса, но не в подголосочной манере, как народный фольклор, а в аккордово-гармонической с мелодией в верхнем голосе. Писались канты в куплетной форме и по тематике канты разделялись на лирические, величальные, духовные и шуточные. Духовные канты назывались псалмами. Тексты кантов сочиняли поэты В. Тредиаковский (1703-1768), академик, сформулировавший теоретические основы нового русского стихосложения, М.В. Ломоносов (1711-1756), А.П. Сумароков (1717-1777).

В эпоху Петра I тематика кантов существенно расширилась, стали появляться героические канты. В этой манере сочинялись многие походные песни.

Первым нотным изданием в России был кант В.К. Третьяковского в честь коронации Анны Иоановны.

К концу XVIII века, канты были вытеснены из бытового употребления *российскими песнями*, сочиняемыми для сольного пения с аккомпанементом. В 1755 году появился первый печатный сборник таких песен Г. Теплова под названием “Между делом безделье”.

Конец XVIII века - это время начала собирания и изучения русского песенного фольклора. Появились сборники обработок “Собрания русских простых песен с нотами” В. Трутовского, “Собрания народных песен с их голосами” И. Прача. Эти обработки оказали большое влияние на формирование жанра российской песни - предшественницы русского классического романса.

В это время складывается и первая русская национальная композиторская школа в лице Е. Фомина, В. Пашкевича, М. Березовского, Дм. Бортнянского, И. Хандошкина.

Первых русских профессиональных певцов воспитывали в придворной певческой капелле. Постепенно они стали принимать участие в спектаклях итальянской оперы, которая в 30-е годы XVIII века была завезена в Россию. В 1755 году появляется первая опера на русском языке “Цефал и Прокрис”. Ее либретто сочинил русский писатель-классицист А.П. Сумароков, а музыку - итальянец Франческо Арайя, работавший при петербургском дворе. Это не была русская опера в полном смысле слова. Скорее, это была драма с музыкой и пением. Мелодии подбирались из русского фольклора и подтекстовывались фрагментами из либретто. (Первая же русская классическая опера появится много позже, в 1836 году. Это будет опера М.И. Глинки “Иван Сусанин”).

Во второй половине XVIII века в России самым известным оперным композитором был Евстигней Фомин (1761-1800). Лучшее его произведение - мелодрама “Орфей”, в которой разговорные диалоги сочетаются с инструментальной и хоровой музыкой, а также с балетными сценами.

И в русской церковной музыке того времени происходили существенные изменения. Еще в конце XVI века в Россию через Польшу и Украину приходит многоголосие, перед которым

одноголосный знаменный распев отстывает. “С клиросов постепенно исчезли люди с окладистыми бородами в стихарях и подрясниках. Их место заняли безбородые молодые люди, одетые в кафтаны польского фасона”. Еще с конца XVII века все певцы Русской православной церкви совершали богослужение по нотолинейным рукописям.

Однако знаменное пение не ушло окончательно. Многие из одноголосных песнопений были переведены в современную пятилинейную нотацию и были гармонизованы в западной манере для исполнения смешанным церковным хором. В прежних формах знаменный распев сохранился лишь у старообрядцев.

Новая манера церковного пения стала называться *партесным пением* - то есть пением на несколько голосов по отдельным вокальным партиям. Она составила основу нового жанра - *духовного хорового концерта*. Концерты эти сочинялись на тексты из Псалтыри и исполнялись во время богослужения перед причастием. Лучшими мастерами нового жанра стали Максим Березовский (1745-1777) и Дмитрий Степанович Бортнянский (1751-1825). Сочинения эти следует называть не церковным пением, но церковной музыкой, роскошным украшением богослужения. Ревностными поборниками партесного пения в церкви были патриарх Никон, вступивший на церковный престол в 1652 г., и царь Алексей Михайлович Романов.

В силу необязательности исполнения в церкви эти концерты получили название духовной музыки. Духовные концерты Бортнянского состоят из разнохарактерных частей и требуют серьезных исполнительских сил. Эти концерты часто исполняются с концертной эстрады. Духовные концерты Дм.С. Бортнянского являются выдающимися образцами русской хоровой музыки.

Дм. Бортнянский, помимо духовной хоровой музыки, сочинял еще оперы и произведения для клавира.

Барокко развивалось в России XVII века очень своеобразно, так как одновременно было связано и с традициями Ренессанса, и с развивающимся европейским классицизмом. Если высшие достижения западноевропейского барокко связаны с

творчеством таких композиторов, как Гендель, Рамо, Куперен, Скарлатти, Бах, то в русской музыке барочные тенденции ярче всего проявились в жанре портесного духовного концерта.

Контрольные вопросы по теме “Истоки и становление русской музыки до конца XVIII века”

1. Что вы знаете об обрядовом фольклоре дохристианской Руси?
2. Назовите героев былин киевского цикла.
3. Откуда в Киевскую Русь пришла система церковного пения?
4. Что такое “знаменный распев”?
5. Как назывались светские бродячие музыканты на Руси?
6. Какой город стал центром русской культуры в период татаро-монгольского ига?
7. С какого времени на Руси стали использовать церковные колокола?
8. Как назывался первый в России профессиональный хор?
9. Какие изменения произошли в русском фольклоре в XVI-XVII вв.?
10. Как назывались мелодические варианты основного напева?
11. С какого времени в России появляется городской фольклор?
12. Что такое кант? Как назывались духовные канты?
13. Когда появился первый печатный сборник российских песен? Кто его автор?
14. Когда была написана первая опера на русский текст?
15. Назовите наиболее известных композиторов русского барокко. В каком жанре они проявили себя наиболее ярко?

Глава 2 Творчество русских композиторов первой половины XIX века

Для России XIX век стал эпохой формирования национальной классической музыки. В предшествующем столетии высокого уровня развития достигла лишь хоровая духовная музыка в творчестве Дм.Ст. Бортнянского, который сумел выработать чисто русские приемы хорового письма.

Русская оркестровая и оперная музыка сложилась лишь в XIX веке. Разумеется, и в XVIII веке композиторы с русскими фамилиями сочиняли для придворных празднеств концерты, симфонии и увертюры. Но это были итальянские концерты, итальянские симфонии, итальянские увертюры. Русские

композиторы становились носителями той музыкальной культуры, где получали профессиональное музыкальное образование. Приходилось говорить на чужом музыкальном языке, чтобы создать свой.

Перед русскими композиторами первой половины XIX века стояла историческая задача преодолеть влияние западноевропейского классицизма, усвоив при этом все его достижения в области техники музыкального сочинительства. Композиторы стремились сохранить свое оригинальное “выражение лица”. Путь для этого был лишь один, через приобщение к национальному фольклору.

Исторически сложилось так, что в XIX веке только в России народная песня еще сохранилась как выражение национального характера и национальной музыкальности. Западная же музыкальная культура к тому времени оказалась давно уже нивелированной, то есть усредненной. Никакого серьезного влияния на творчество наиболее известных западных композиторов XIX века франко-немецко-австрийский песенный фольклор не оказал.

На русской сцене начала XIX века по-прежнему преобладали традиционно бытовые комические оперы с лубочными сюжетами, слащаво-идиллическими крестьянами в духе западноевропейских “поселян и поселянок” и примитивно комическими главными действующими лицами.

В России XIX века появляются оперы-сказки. Это были оперы-феерии с большим количеством превращений, сценических эффектов, волшебных полетов через всю сцену, громов и молний.

Первой такой оперой была “Леста, днепровская русалка” - опера в четырех частях с музыкой С. Давыдова - выпускника Придворной певческой капеллы в Петербурге. Эта опера пользовалась огромной популярностью у зрителей. Сразу же после нее на сценах различных театров появляются многочисленные “князи-неведимки”, “Ильи-богатыри” и “жар-птицы”.

Наряду с тремя основными сценическими жанрами - драмой, оперой и балетом - видное место занимали и “смешанные жанры”, объединяющие различные виды

театрального искусства. Большой популярностью пользовались *мелодрамы, живые картины, пантомимы, интермедии, водевили*.

Наиболее близки традиционным сценическим жанрам “трагедия на музыке” и водевиль. По тематике это были два противоположных жанра: возвышенные “омузыкаленные” трагедии продолжили линию трагических мелодрам XVIII века (Е. Фомин “Орфей”). Оркестровая музыка служила в трагедии основным средством воплощения драматургического конфликта. Наиболее значительными оркестровыми фрагментами были увертюра и симфонические антракты. В начале XIX века эту линию театральной музыки продолжил О. Козловский (1757-1881). Его музыка к трагедиям В. Озерова, Я. Княжина, П. Катенина и других продолжила линию в русском театре, начатую мелодрамой “Орфей” Фомина. Козловский сумел приблизить жанр “трагедии на музыке” к опере. Его программные увертюры и антракты подготовили почву для расцвета русского программного симфонизма второй половины XIX века. Известность Козловский получил, создав полонез “Гром победы раздавайся” на слова Г. Державина (1791) по случаю взятия Измаила.

Водевилем называется легкая комедия с пением и танцами. Разговорные диалоги чередовались в водевиле с музыкальными и танцевальными номерами. Родина водевиля - Франция. На русской сцене его родоначальниками считаются драматург А. Шахов и композитор А. Кавос. Изначально водевиль был достаточно наивным развлекательным одноактным представлением. Постепенно в водевиль проникают элементы сатиры и острой злободневности. По музыке водевиль 20-х годов приближается к обычному типу комических опер. Такие водевили сочиняли А. Алябьев и А. Верстовский.

В 1802 году в Петербурге было основано Филармоническое общество. В концертные программы включались произведения лучших западноевропейских композиторов. Даргомыжский в одном из частных писем напишет: “Музыкальность в Петербурге растет, как красавицы в русских сказках, не по дням, а по часам.

Музыка все более прочно входит в быт мелкопоместного дворянства, чиновников, мещан. Становятся повсеместно распространенными инструменты фортепиано, скрипка, гитара, арфа. Основной репертуара по-прежнему была русская народная песня то в виде вариаций, то в виде сольных песен или дуэтов с сопровождением. В такой обстановке складывалась и развивалась вокальная лирика - самый распространенный музыкальный жанр доглинkinской эпохи. Под воздействием городского фольклора в обществе происходит становление нового жанра - *русского бытового романса*. Просвещенные любители музыки искали способы соединения отечественной поэзии с музыкой в “русском духе”. Именно в жанре бытового романса происходит формирование языка и стиля русской классической музыки. Среди композиторов этого жанра следует особо отметить Александра Александровича Алябьева, автора романсов “Зимняя дорога” на стихи А. Пушкина, “Соловей” на стихи А. Дельвига, Александра Егоровича Варламова, автора популярных романсов “Красный сарафан”, “Вдоль по улице метелица метет”, “Белеет парус одинокий”, Александра Львовича Гурилева, автора романсов “Матушка-голубушка”, “Колокольчик”, “Вам не понять моей печали”. Этим авторам удалось существенно обогатить язык и стиль русской музыки в доглинkinскую эпоху.

В жизни России первой половины XIX века было два основных события, определивших во многом пути развития русского искусства: это Отечественная война 1812 года и восстание декабристов в 1825 году. Первое вызвало в искусстве поиск нового героя - человека из народа и во многом определило демократическую направленность творчества лучших поэтов и композиторов, а второе вызвало движение национального искусства в сторону романтизма, сосуществовавшего в России с классицизмом и сентиментализмом. Так соединение классицистских и романтических основ творчества определило своеобразие русской поэзии и музыки в первой половине XIX века. Все сказанное в первую очередь касается творчества двух гениальных представителей молодой русской культуры - А.С. Пушкина и М.И. Глинки. Личность и творчество Пушкина

наложили глубокий отпечаток на всю русскую музыку XIX века. На его сюжеты написаны лучшие русские классические оперы “Руслан и Людмила” М. Глинки, “Русалка” А. Даргомыжского, “Борис Годунов” М. Мусоргского, “Сказка о царе Салтане” и “Золотой петушок” Н. Римского-Корсакова. Лирические стихотворения Пушкина стали основой русского классического романса.

Пушкин создал классический русский литературный язык, подав этим пример Глинке - создателю классического национального стиля в музыке.

Михаил Иванович Глинка (1804-1857)



Сейчас в России, пожалуй, каждый знает, что Глинка - основоположник русской классической музыки, что своей оперой “Иван Сусанин” он воспел подвиг русского народа в войне с поляками.

Величие Глинки не было скрыто и от его современников. Вот какими словами давал оценку Глинке известный

художественный критик В.В. Стасов: “Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба великие таланты, оба - родоначальники нового русского художественного творчества, оба - глубоко национальные, черпавшие свои силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык - один в поэзии, другой - в музыке”.

Глинка был весьма образованным человеком, знал европейские языки, следил за творчеством европейских композиторов. Глинка был профессионалом в полном смысле этого слова. Свою “домашнюю консерваторию” он прошел под

руководством немецкого музыканта-теоретика Зигфрида Дена, у которого периодически брал частные уроки композиции.

Огромное влияние на Глинку как профессионального композитора оказало русское народное искусство. Глинка говорил: “Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем”.

Многие события и факты из жизни Глинки нам известны “из первых рук”. В 1854 году Глинка по просьбе своей сестры Л.И. Шестаковой собственноручно написал “Летопись своей музыкальной жизни”. Для широкой аудитории “Записки” Глинки стали доступны лишь спустя четырнадцать лет после смерти композитора, когда вышло первое издание книги. Вот как начинается эта увлекательнейшая литературная автобиография великого композитора:

“Я родился 1804 года, мая 20 утром, на заре, в селе Новоспасском, принадлежавшем родителю моему, капитану в отставке Ивану Николаевичу Глинке. Имение находится в 20 верстах от города Ельни Смоленской губернии; оно расположено по реке Десне и окружено непроходимыми Брянскими лесами. Вскоре по рождении моем матушка моя Евгения Андреевна принуждена была отдать меня на первоначальное воспитание бабке моей Фёкле Александровне. С нею, кормилицей и няней я провел около четырех лет, встречаясь с родителями весьма редко. Я был ребенком слабого сложения, весьма золотушного и нервного расположения. Бабушка баловала меня до невероятной степени; несмотря на это, я был ребенком кротким и добронравным...”

* * *

Первым сильнейшим музыкальным впечатлением, открывшем Глинке глаза на его жизненное предназначение, было знакомство в 11 лет с домашним оркестром его дяди. С этого момента Глинка вполне осознает, что “музыка - его душа”.

В 13 лет родители отвезли сына в Петербург и определили в Благородный пансион при Главном педагогическом институте. Уровень преподавания в пансионе был очень высоким. Глинка отлично учился, во время обучения в пансионе брал частные

уроки музыки у известного композитора и пианиста Джона Филда.

Сразу же по окончании учебы Глинка отправляется на кавказские минеральные воды, чтобы поправить здоровье. Возвратившись в Петербург, он поступает помощником секретаря в канцелярию министерства путей сообщения. Глинку особенно устраивал тот факт, что в присутствии надо было находиться не более 5 часов в день, а все остальное время он мог предаваться музыке.

Молодой Глинка часто встречался с А. Пушкиным, А. Жуковским, А. Грибоедовым. Это был цвет русской литературы, люди высокой культуры и широкого кругозора. В общении с ними окреп талант Глинки.

Известен один любопытный факт сотрудничества Пушкина, Грибоедова и Глинки. Грибоедов как-то сообщил Глинке записанную им грузинскую песню: Глинка написал к ней в 1828 году фортепианный аккомпанемент, а Пушкин сочинил к мелодии слова. В результате получился знаменитый роман “Не пой, красавица, при мне”.

В Петербурге Глинка получает известность в обществе как автор превосходных романсов “Не искушай меня без нужды” на стихи Е. Баратынского, “Память сердца” на стихи К. Батюшкова, романса “Скажи, зачем?” на стихи князя С. Голицына. Глинка принимает участие в любительских концертах как пианист и певец (Глинка обладал прекрасным тенором).

Глинка был свидетелем декабрьского восстания на Дворцовой площади и лишь случайность увела его из толпы присутствующих, когда начался расстрел восставших.

В 1830 году Глинка отправился за границу. Он побывал в крупнейших музыкальных центрах Европы - Милане, Неаполе, Вене, Венеции, встречался с выдающимися композиторами того времени - Беллини, Донецетти, Мендельсоном, Берлиозом. В Берлине Глинка начал занятия по теории музыки с З. Деном. Полученные знания существенно помогли Глинке в поисках собственного оригинального композиторского стиля.

Глинка все отчетливее понимал, что путь русской классической музыки, по сравнению с западной, должен быть

иным. В “Записках” Глинка вполне отчетливо сформулировал коренное отличие национального русского характера от всех европейских: “Мы, жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают, или глубоко западают в душу. У нас или неистовая веселость, или горькие слезы. Любовь у нас всегда соединена с грустью. Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, а может быть, несколько передана нам жителями Востока, их песни тоже заунывны...”

Время, проведенное за границей, привело Глинку к мысли сделать решительный шаг в своем творчестве. “Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась”, - отмечает Глинка в “Записках”.

Заграничное путешествие кончилось вместе с известием о смерти отца. В 1834 году Глинка возвращается в Россию с твердым намерением сочинить русскую оперу.

* * *

По приезде в Петербург Глинка часто бывал у В.А. Жуковского, который и предложил ему для оперы сюжет о подвиге Ивана Сусанина. Особенно взволновала композитора сцена Сусанина с поляками в лесу. Он находил в ней много оригинального и характерного для русских. Встал вопрос о либреттисте будущей оперы. Жуковский решил посоветоваться с царем. Мысль об опере в “народном духе” существовала и у самого императора Николая I, который в разговоре по этому поводу с Жуковским указал на В. Розена, как на человека, который мог бы выполнить подобное дело... “Он хоть и немец, - сказал император, - но хорошо владеет русским языком, ему довериться можно”. Вот почему Жуковский предложил именно Розена, а не кого другого Глинке в сотрудники. Сам барон вовсе и не думал попасть в либреттисты.

Все эти переговоры происходили в период, когда значительная часть музыки будущей оперы уже была сочинена прежде слов. Представляя себе готовый план оперы, Глинка сочинял большие музыкальные куски раньше, чем были готовы слова для них. Розену приходилось лишь подтекстовывать уже

готовую музыку, следуя указаниям Глинки. Этим объясняется неровность и шероховатость его литературного стиля. Серьезный поэт за такое дело никогда не взялся бы.

К началу сочинения оперы “Иван Сусанин” относится знакомство Глинки с А.С. Даргомыжским, на которого позже выпадет историческая роль “связующего звена” между реалистическими традициями Глинки и творчеством молодых композиторов “Могучей кучки”.

Для Глинки сочинение оперы совпало с женитьбой на Марье Петровне Ивановой, дальней родственнице композитора. Брак обещал быть счастливым, но жизнь показала иное. В 1839 году супруги разъехались, а официальный развод был получен лишь в 1846 году, что сделало затруднительным второй брак Глинки с Екатериной Ермолаевной Керн - дочерью Анны Петровны Керн, которой Пушкин посвятил знаменитое стихотворение “Я помню чудное мгновенье”. Классический романс на эти стихи Глинка посвятил её дочери Екатерине Ермолаевне.

Но до всех этих событий было еще далеко. Пока что молодая семья жила в Новоспасском, где Глинка с большим воодушевлением заканчивал свою оперу. Премьера состоялась в 1836 году в Петербурге. Император Николай I разрешил посвятить оперу себе, и Глинка переименовал “Ивана Сусанина” в “Жизнь за царя”.

Краткое содержание оперы в 4-х действиях с эпилогом.

В основу сюжета оперы положено историческое событие - патриотический подвиг крестьянина села Домнино Костромской губернии Ивана Осиповича Сусанина, совершенный им в начале 1613 года. Москва к тому времени была уже освобождена от поляков, но отряды захватчиков еще бродили по Руси. Чтобы помешать полному освобождению страны войском под предводительством Минина и Пожарского, один из таких “диверсионных” отрядов хотел захватить в плен только что избранного русского царя Михаила Федоровича Романова, находившегося вместе с матерью неподалеку от села Домнина в Ипатьевском монастыре. Поляки не знали дороги через непроходимые леса и решили сделать своим проводником Сусанина. Однако тот завел захватчиков в самые глухие непроходимые места погубив их. Сусанин погиб и сам, но спас молодого царя - символ тогдашней русской национальной государственности.

Этот патриотический подвиг был художественно разработан в поэтической думе “Иван Сусанин” поэтом-декабристом К. Рылеевым.

Композиционный план своей будущей оперы Глинка во многом заимствовал из этого поэтического произведения.

Драматургия оперы предельно ясна. Первый акт - экспозиция русского лагеря и введение в действие. Второй акт - контрэкспозиция, то есть характеристика лагеря польской шляхты. В финале этого акта - завязка действия - решение польского короля Сигизмунда II выступить в военный поход против новоизбранного царя Михаила Романова. Третий акт - развитие сквозного сюжетного действия: мирное семейное счастье Сусаниных сменяется неожиданными драматическими событиями. Четвертый акт, первая картина: попытка спасти Сусанина, когда приемный сын Ваня перед воротами монастыря будит русских ратников и вторая картина - сцена в лесу, последний и решающий поединок Сусанина с поляками. Эпилог оперы - картина торжества русского народа.

Лагерь русских людей (силы действия) охарактеризованы в опере очень многообразно и разнопланово, а лагерь поляков - достаточно статично, лишенным действия образом. Они все - лишь неумно горделивые завоеватели. Блестящие танцы: мазурка, полонез, вальс, краковяк - вот их музыкальная характеристика. В следующих двух актах эти два музыкальных пласта оперы активно взаимодействуют. Во второй картине 4 действия музыка русского лагеря получает мощное выражение в знаменитой арии Сусанина "Ты взойдешь, моя заря", а от бывшего блеска польской мазурки не остается и следа. Так в специфически музыкальной форме композитор дал итог драматического конфликта оперы. Все это было невиданным и неслыханным в русской музыке до Глинки.

Из всего многообразия чувств русского народа Глинка выделяет главное - патриотизм. В развитии этого чувства, как побудительного к действию мотива, Глинка и утверждает основную идею оперы.

В своей опере М. Глинка резко повысил драматургическую роль хора. Именно хор, олицетворяющий на сцене великий русский народ, становится одним из главных действующих лиц оперы. После Глинки это стала традицией практически для всех русских оперных композиторов.

Финальный хор оперы представляет собой величественный апофеоз русской народной мощи, равного которому нет ни у одной оперы в мире. Подобное решение можно найти в финале 9-ой симфонии Бетховена.

Премьера оперы состоялась в декабре 1836 года в Большом театре в Петербурге. Театр был переполнен. Среди прочих зрителей был и А.С. Пушкин. Опера была с восторгом принята передовой частью русского общества.

Формально первой русской историко-патриотической оперой была опера К. Кавоса на либретто А. Шаховского “Иван Сусанин”. Однако по типу драматургии и образному строю опера Кавоса не возвышается над уровнем обычных жанрово-бытовых опер того времени. Трактовка героического сюжета в опере наивна и сентиментальна. Даже трагическая развязка оперы преодолевается “счастливой случайностью”: в миг, когда поляки заносят меч головой Сусанина, в лесу появляется русский отряд, спасающий героя. Опера заканчивается хором.

Нужен был гений Глинки, его чувство сценической правды, чтобы придать подвигу героя подлинную трагедийность, сделать этого крестьянина живым, узнаваемым из зала человеком, а не оперно-условным поселянином. Знаменитый хоровой финал оперы Глинки явился для того времени художественным открытием, поставившим оперного русского композитора в один ряд с самыми известными западноевропейцами.

“Эпилог спектакля, представляющий ликование народа в Кремле, поразил меня самого. Успех оперы был совершенный, я был в чаду и теперь решительно не помню, что происходило, когда опустился занавес”, - позже вспоминал Глинка в “Записках”.

Аристократы оперу “Иван Сусанин” сначала долго презирали, не находя в ней ничего, кроме “мужицкой музыки”. Однако сам характер сюжета и милостивая реакция императора заставили злые языки замолчать до поры до времени.

До оперы “Жизнь за царя” Глинку даже образованная публика считала композитором, стоящим на одном уровне с Варламовым, Гурилевым, авторами популярных в то время сентиментальных романсов. Премьера же оперы поставила имя Глинки в один ряд с самыми величайшими оперными композиторами Европы.

“Жизнь за царя” - первая русская опера, в которой не было ничего подражательного западным образцам. Её национальная принадлежность узнается слухом сразу же и безоговорочно.

В скором времени Глинка получил за оперу императорский подарок: перстень в 4000 рублей и хорошо оплачиваемое место капельмейстера в придворной Певческой капелле.

* * *

Идея новой оперы на сюжет поэмы “Руслан и Людмила” возникла у композитора еще при жизни Пушкина. Сам поэт, хорошо знавший творчество композитора, предлагал сделать план либретто. Осуществиться намерению помешала безвременная смерть Пушкина.

Глинка первым из русских композиторов, создавая крупное произведение, обратился к Пушкину. После Глинки это стало традицией в русской музыке. Вслед за “Русланом” появляются “Русалка” и “Каменный гость” Даргомыжского, “Борис Годунов” Мусоргского, “Моцарт и Сальери”, “Сказка о царе Салтане” и “Золотой петушок” Римского-Корсакова, “Евгений Онегин”, “Мазепа”, “Пиковая дама” Чайковского, “Алеко” и “Скупой рыцарь” Рахманинова и многие другие сценические произведения на сюжеты А.С. Пушкина.

Краткое содержание оперы “Руслан и Людмила”.

Киевский князь Светозар выдает свою дочь Людмилу за храброго витязя Руслана. Вещий певец Баян предупреждает юную чету о предстоящих бедствиях и испытаниях, но предсказывает и их благополучный исход.

Людмила прощается с отцом, подругами, ласково утешает отвергнутых ею женихов: хазарского хана Ратмира и варяжского рыцаря Фарлафа.

Внезапно раздается удар грома, наступает мрак. При блеске молний Людмила исчезает. Светозар обещает отдать Людмилу в супруги тому, кто найдет похищенную дочь. Руслан, Ратмир и Фарлаф отправляются на поиски Людмилы.

В своих странствиях Руслан добирается до пещеры мудрого волшебника Финна. Финн называет Руслану имя похитителя Людмилы - злого волшебника Черномора и указывает путь к нему, предсказывая победу над чародеем.

Финн рассказывает Руслану историю своей любви к прекрасной Наине. Много лет назад гордая красавица отвергла его. Несчастливая любовь побудила Финна постичь тайны природы и овладеть силой колдовства. С помощью магических заклинаний он внушает Наине любовь, но при их свидании оказывается, что Наина за это время превратилась в дряхлую и злую старуху. Придя в ужас от этих перемен, Финн отказывается от своей любви. Но поздно. Отвергнутое чувство побуждает Наину преследовать своего несостоявшегося любовника и мстить ему. Финн предупреждает Руслана о кознях злой волшебницы и обещает помочь. Полный надежд Руслан отправляется на дальнейшие поиски.

Ищет Людмилу и трусливый Фарлаф. Неожиданно перед ним появляется страшная старуха. Эта злая волшебница Наина. Она обещает ему помочь

победить Руслана и освободить Людмилу. Фарлаф счастлив. Он предвкушает близкую победу.

Поиски приводят Руслана на пустынное поле, усеянное мертвыми костями. Перед витязем возникают очертания огромной Головы. Она начинает дуть навстречу витязю. Поднимается буря. Пораженная копьем Руслана, Голова откатывается, и под ней Руслан видит чудесный меч.

Перед смертью Голова рассказывает Руслану свою историю. Когда-то он был великаном, а брат его, Черномор, - карликом. Карлик хитростью одолел брата и, отрубив ему голову, заставил ее стеречь волшебный меч. Отдавая меч Руслану, Голова просит отомстить злему Черномору.

Наина старается отвлечь от поисков Людмилы хазарского князя Ратмира. Подвластные ей волшебные девы зазывают Ратмира в замок. Наина заманивает туда и Гориславу - молодую пленницу гарема Ратмира. Но Ратмир не замечает её. В волшебный замок Наина заманивает и Руслана. И его очаровывают своими плясками девы. Внезапно появляется Финн и мановением жезла разрушает волшебный призрачный замок. Освобожденные от чар герои вновь устремляются на поиски Людмилы.

Волшебный сад Черномора. Людмила тоскует в неволе. Она хочет броситься в озеро - жизнь в плену не нужна ей, но озеро превращается в прекрасный луг, а луг - в волшебный шатер.

Под звуки знаменитого марша Черномора рабы вносят на носилках карлика с огромной бородой. Начинаются танцы. Внезапно раздается звук рога. Руслан вызывает Черномора на бой. Погрузив Людмилу в волшебный сон, Черномор отправляется на поединок. В схватке с Черномором Руслан волшебным мечом отсекает ему бороду, в которой таилась вся сила злодея.

В сопровождении Ратмира и Гориславы Руслан вместе со спящей Людмилой отправляется обратно в Киев, но по пути Наина и Фарлаф вновь похищают Людмилу.

Фарлаф привозит спящую Людмилу в Киев и выдает себя за ее спасателя. Светозар просит разбудить Людмилу, но Фарлаф бессилен. Появляется Руслан и тотчас же пробуждает Людмилу волшебным перстнем Финна. Фарлаф в страхе скрывается.

Ликующие киевляне славят мужество и силу храбрых, добро и любовь, победившие коварство и злобу.

* * *

Сочинять эту оперу Глинка начал не имея четкого сценарного плана. Отдельные номера и сцены рождались по сиюминутному вдохновению, без последовательной связи между собой. В текст оперы вошли некоторые фрагменты поэмы Пушкина, но в целом он был написан заново. Шутливая юношеская поэма в конечном итоге превратилась в большое

сказочно-эпическое действо со значительными мыслями и философскими обобщениями.

Легендарные образы Киевской Руси сопоставлены в опере с миром фантастических образов. Вокальные партии князя Светозара, его дочери Людмилы, витязя Руслана насыщены песенными интонациями, тогда как партии злых волшебников или вовсе лишены вокальной характеристики (Черномор) или решены в речитативной манере (Наина).

В опере большое количество народных хоровых сцен. Действие в опере развивается неторопливо, напоминая древние былины и сказания.

Огромную роль в создании образов оперных героев играет оркестр. Это и знаменитая увертюра, и сцена похищения Людмилы, и танцы волшебных дев в замке Наины, и сцены в садах Черномора. К оркестровым эпизодам оперы относятся также четыре музыкальных антракта-вступления ко второму, третьему, четвертому и пятому действиям.

Одним из наиболее известных номеров этой оперы является увертюра. Это солнечная, жизнерадостная музыка обобщенно выражает основной характер оперы: победу добра над злом, торжество света над мраком. Увертюра является высочайшим образцом русской симфонической музыки и часто исполняется как самостоятельное произведение.

Опера “Руслан и Людмила” открыла в русской музыке новое сказочно-эпическое направление. Многие из найденного Глинкой в этой опере было в дальнейшем развито следующим поколением композиторов. Танцевальные сцены “Руслана”, как и “Ивана Сусанина”, подготовили реформу в области балетной музыки П.И. Чайковского.

Первое представление “Руслана и Людмилы” состоялось в 1842 году (ровно через 6 лет после постановки “Ивана Сусанина”). Особого успеха у публики она не имела, что объясняется не слабостью музыки, а просчетами в построении сценического действия. Император и его семья демонстративно покинули зал до окончания представления и тем спровоцировали приговор всей великосветской черни: “Опера не удалась”.

Официальная музыкальная критика отыскивала в опере реальные и мнимые недостатки и злорадствовала. Если “Жизнь за царя” была ограждена от них патриотическим характером сюжета, то “Руслан” такой защиты не имел и недоброжелателям Глинки был открыт “зеленый свет”. Стасов позже назвал оперу Глинки “Руслан и Людмила” “художественной мученицей на сцене”.

* * *

Мрачная атмосфера времени правления Николая I вынудила композитора “искать отдохновения” в чужих краях. Композитор писал родным: “Увезите меня подальше отсюда - в этой гадкой стране я уже достаточно всего натерпелся, с меня довольно! Им удалось отнять у меня все, даже святой восторг перед моим искусством - мое последнее прибежище”.

Неурядицы в личной жизни и уход со службы заставили Глинку прервать прежние связи, избегать прежних знакомств в артистическом мире. Глинка оказался как бы в вакууме.

В следующем году в Петербурге усилиями высшего света был открыт постоянно действующий театр итальянской оперы, и Глинка почувствовал себя в России лишним. Он стал собираться за границу, куда и отправился летом 1844 года. Незадолго до отъезда он познакомился со знаменитым европейским композитором и пианистом Ференцем Листом, приехавшим в Россию на гастроли. Лист сразу же оценил музыкальные красоты новой оперы Глинки, а позже сделал фортепианную транскрипцию марша Черномора.

Около года Глинка живет в Париже, а затем отправляется в Испанию. Произведения Глинки исполнялись в парижских концертах. Глинка был первым из русских композиторов, познакомившим парижскую публику с произведениями, написанными в России и для России.

В Испании Глинка пробыл два года. Там он в совершенстве изучил испанский язык и музыкальный фольклор страны. Несколько позже впечатления от этой поездки получили свое художественное воплощение в двух “испанских” увертюрах: “Арагонская хота” и “Ночь в Мадриде”. Сам Глинка называл свои испанские увертюры “живописными фантазиями”.

Свою третью симфоническую увертюру-фантазию “Камаринская” Глинка сочинил за границей, в Варшаве. Эта симфоническая фантазия на темы двух русских песен: свадебной лирической “Из-за гор, гор высоких” и бойкой плясовой “Камаринская” - явилась новым словом в истории русской музыки. По общему мнению русских композиторов, эти три увертюры положили начало отечественной симфонической музыке.

Позже, в 1856 году, Глинка написал еще одну замечательную пьесу для оркестра “Вальс-фантазия”, подготовившую появление поэтичных симфонических вальсов П.И. Чайковского.

* * *

Последние шесть лет Глинка попеременно живет то в Петербурге, то за границей. В Петербурге он жил в одной квартире со своей старшей сестрой Людмилой Ивановной Шестаковой, с которой был очень дружен. Сестра окружила его вниманием и заботой. Впоследствии она стала хранительницей музыкального наследия Глинки, участвовала в издании его сочинений и поддерживала молодых композиторов балакиревского кружка - наследников глинкинских традиций.

По пятницам в доме Глинки собиралась талантливая музыкальная молодежь. С особой теплотой относился Глинка к М. Балакиреву - молодому, начинающему музыканту, приехавшему в столицу в 1855 году. Глинка видел в Балакиреве своего преемника и руководил его первыми опытами композиции.

В последние годы Глинка почти перестал сочинять. В России он себя чувствовал неуютно. Его самого и его творчество игнорировали. “Руслан” давно был снят с репертуара, “Жизнь за царя” давали два-три раза в год. Все это оскорбляло Глинку и возбуждало в нем чувство озлобленности. Наконец он не выдержал и 25 апреля 1856 года уехал из России, выразив на прощание пожелание никогда более ее не видеть. К несчастью, пожелание это исполнилось.

Прожив некоторое время в Берлине, Глинка серьезно простужается и 3 февраля 1857 года умирает. Сначала наш великий композитор был похоронен в Берлине, однако потом, по просьбе его сестры Л.И. Шестаковой, последовало распоряжение императора о переносе праха в Россию, в Петербург, где он и был захоронен в Пантеоне Александро-Невской лавры.

* * *

Музыкальный стиль Глинки - явление историческое для русской музыки, он - целая эпоха в ней. Творчеству Глинки были присущи демократичность, национальная самобытность и высочайшее художественное мастерство. Музыка Глинки безошибочно узнается по таким качествам, как краткость, простота, классическая соразмерность частей и целого, пластичность художественных деталей, ведущая роль мелодии среди прочих выразительных средств, особенный “русский дух” его сочинений, задушевность и доверительность высказывания, лишенная какой бы то ни было слащавой сентиментальности...

Взяв за основу своего творчества народную музыку и выведя гармонию из мелодического склада русской песни, Глинка создал национальный русский музыкальный стиль. Он сумел связать “узами законного брака” русскую песню и западноевропейскую полифонию. Глинка сумел адаптировать к национальному музыкальному стилю все европейские музыкальные формы и способы композиции. Он сам открыл много новых путей в музыке для своих последователей.

В своих операх Глинка дал музыкально-сценическое воплощение картин русской истории и былинного эпоса, сумел отобразить самые существенные черты народного характера и народной жизни. Глинка первым из русских композиторов наделил оперу чертами сквозного симфонического развития. Его оперы - музыкально-драматические произведения с единым тематическим замыслом и монолитной формой.

Глинка был одним из тех гениев, которым при жизни ставят монументы. Наследниками Глинки являются, по существу, все крупные русские композиторы последующего времени.

П.И. Чайковский называл Глинку “отцом русской музыки”.

**Контрольные вопросы по теме
“М.И. Глинка - основоположник русской классической музыки”**

1. С кем критик Стасов сравнивал Глинку?
2. Где Глинка получил первые музыкальные впечатления?
3. Кто был гувернером Глинки в Благородном пансионе?
4. Когда у Глинки возникает мысль о создании национальной оперы?
5. Кто предложил Глинке сюжет оперы “Иван Сусанин”?
6. Какие три женщины сыграли в жизни композитора заметную роль?
7. Когда состоялась премьера оперы “Иван Сусанин” и кому она посвящена?
8. Почему опера называется “Жизнь за царя”?
9. Каков драматургический план оперы?
10. Какое чувство в национальном русском характере Глинка считал главным?
11. О каких событиях русской истории рассказывается в опере?
12. Чем заканчивается опера?
13. Кто первым из русских композиторов использовал пушкинский сюжет для оперы?
14. Назовите русские оперы на пушкинские сюжеты.
15. Как называется вторая опера Глинки?
16. Кто такие Наина и Фарлаф?
17. Сколько арий у волшебника Черномора?
18. Назовите наиболее известные номера оперы “Руслан и Людмила”.
19. К какому типу опер относится “Руслан и Людмила”?
20. Как шутливо называл эту оперу Стасов?
21. Что вынудило Глинку отправиться в длительную поездку за границу?
22. Как называются симфонические увертюры, сочиненные Глинкой за границей?
23. В ком из русских композиторов видел Глинка своего преемника?
24. Какие качества присущи музыкальному стилю Глинки?
25. В чем суть творческого подвига Глинки?
26. Расскажите о роли В.В. Стасова в русском искусстве.

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813-1869)



В русской культуре 40-50-х годов XIX века начинает бурно развиваться направление критического реализма. Н.В. Гоголь создал это направление в литературе, а А.С. Даргомыжский - в русской музыке. Постепенно на смену романтическим героям А.С. Пушкина и М.И. Глинки в литературу и сценические искусства стали приходить “прозаические герои”. Тема “маленького человека”,

убедительно разработанная в творчестве Гоголя, получила свое музыкальное воплощение в творчестве Даргомыжского. Композитор в своих произведениях стремился к жизненной правдивости, к достоверности изображаемых типов и характеров. Он считал, что музыка не развлечение, а одна из форм постижения жизни. Сам Даргомыжский говорил: “Я не намерен снизводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды”.

* * *

Александр Сергеевич Даргомыжский родился 14 февраля 1813 года в Тульской губернии, в имении родителей, которое находилось по соседству с Новоспаским, поместьем М.И. Глинки. Отец Даргомыжского был незаконнорожденным сыном дворянина, поэтому будущий композитор получил фамилию не по отцу, а по названию села Даргомыжское. Впоследствии от отца сыну было жаловано личное дворянство.

Даргомыжский получил традиционное по тем временам домашнее образование. В 1817 году семья Даргомыжских переезжает в Петербург на постоянное место жительства.

В 1834 году Даргомыжский встречается с Глинкой, который только что вернулся из-за границы и работал над своей первой оперой “Иван Сусанин”. Они быстро подружились. Это знакомство оказалось решающим для будущего композитора. По настоятельной рекомендации Глинки Даргомыжский начинает серьезно заниматься музыкой. Глинка может быть назван учителем Даргомыжского еще и потому, что именно по его рабочим тетрадям Даргомыжский постигал основы теории и музыкальной композиции.

По складу своего дарования Даргомыжский не был симфонистом. Основу его творчества составляет вокальная музыка - песни, романсы, оперы. Именно в жанре романса (более 100) сформировался оригинальный музыкальный язык Даргомыжского. Особую известность получили его романсы на стихи А.С. Пушкина (“Я вас любил”), и М.Ю. Лермонтова (“Мне грустно”, “И скучно, и грустно”).

Даргомыжский был тонким исследователем человеческих типов и смелым экспериментатором в области взаимодействия традиционного музыкального языка с живой человеческой речью. Если Глинка в своих романсах стремился к воплощению общего настроения стиха, то Даргомыжского интересуют детали, подробности, смысловые оттенки произносимых слов.

В творчестве А.С. Даргомыжского появился новый в истории русской музыки жанр - *сатирическая песня*. В наиболее ярких произведениях этого жанра, таких как песни “Червяк”, “Титулярный советник”, композитору удалось музыкально воплотить портреты людей третьего сословия, разночинцев.

* * *

К лучшим произведениям Даргомыжского относится опера “Русалка” (1855), сочиненная на текст незаконченной пьесы А.С. Пушкина. После опер М.И. Глинки это сочинение - важнейшее явление русского музыкального театра. “Русалка” стала первой русской оперой, в основу которой положена острая психологическая бытовая драма.

Вынашивая замысел “Русалки”, композитор внимательно изучал образцы устной народной поэзии, описания народного быта,

обряды. Работа над оперой затянулась почти на десять лет. Опера “Русалка” была поставлена на Петербургской сцене в 1856 году.

Основным драматургическим стержнем оперы следует считать сопоставление мира бедных и богатых. В центре оперы - трагическая судьба крестьянской девушки Наташи и ее отца Мельника, обманутых Князем.

Во второй половине оперы Наташа после самоубийства превращается в Русалку, царицу Днепра, живущую чувством мести к своему обидчику.

Партия Мельника - отца Наташи, добродушного старика, не лишённого чувства юмора, основана на народно-бытовых интонациях. Наиболее известным номером из его партии является комедийная ария “Ох то-то, все вы, девки молодые”, получившая в свое время гениальную интерпретацию у Ф.И. Шаляпина.

В попытке создать реальный человеческий образ на оперной сцене Даргомыжский шел от речи, от индивидуальной манеры произнесения слов. Даргомыжскому удалось создать новый синтез музыки и слова - *драматический речитатив*, когда текст и музыка сливаются в одно нераздельное целое.

* * *

Новаторские устремления Даргомыжского привлекли к нему группу одаренных молодых 20-летних композиторов, получивших впоследствии мировую известность под названием “Могучая кучка”, - М. Балакирева, М. Мусоргского, Ц. Кюи. Они высоко ценили творчество Даргомыжского как продолжателя творчества М.И. Глинки.

В 60-е годы Даргомыжский получает широкое общественное признание и избирается членом Русского музыкального общества (РМО).

Последнее сочинение композитора - опера “Каменный гость”. Даргомыжский решился на эксперимент. Он не составлял специального оперного либретто, а, доверившись гению Пушкина, взял полный текст его “маленькой трагедии”, написанный нерифмованными стихами, и создал по нему оперу.

В этой опере не было ни развернутых арий, ни хоров, ни ансамблей. Опера получилась камерная, состоящая из монологов и диалогов двух основных действующих лиц трагедии - Дон Гуана и Донны Анны.

Смерть помешала композитору завершить оперу. По его завещанию оперу закончил Ц. Кюи, а оркестровал Н. Римский-Корсаков.

Сам Даргомыжский называл “Каменного гостя” своей “лебединой песней”.

Особое место в творчестве Даргомыжского занимают три оркестровые пьесы, написанные в 60-е годы: “Баба Яга”, “Казачок” и “Чухонская фантазия”. Наиболее популярным из них стал “Казачок”, представляющий собой свободные вариации на известную тему украинской народной пляски.

Даргомыжский - композитор переходного времени от Глинки к “кучкистам” и Чайковскому. Даргомыжский - Иоанн Креститель русской национальной классической музыки. Он сознательно работал на поколения будущих композиторов. Мусоргский называл Даргомыжского “великим учителем музыкальной правды”. Критик В. Стасов писал о нем: “Даргомыжский есть родоначальник реализма в музыке. До него реализм являлся лишь в виде редких, нерешительных проб и попыток”.

Контрольные вопросы по теме “Жизнь и творчество А. Даргомыжского”

1. Какое направление в музыке открыло творчество Даргомыжского?
2. Что составляет основу творчества Даргомыжского?
3. Как называется синтез слова и музыки у Даргомыжского?
4. К какому типу опер относится “Русалка”?
5. Как называл Даргомыжского М.П. Мусоргский?
6. В чем особенность оперы Даргомыжского “Каменный гость”?

Глава 3

Творчество композиторов “Могучей кучки”

Вторая половина XIX века - один из самых ярких периодов в истории русской музыки. Передовые русские музыканты искали

новые пути в искусстве. В творчестве большинства писателей, поэтов, художников, музыкантов явно наметился поворот в сторону реалистического показа жизни, ее социальных противоречий. Великий русский художник И.Е. Репин в своей книге “Далекое и близкое” писал: “В начале 60-х гг. русская жизнь проснулась от долгой нравственной и умственной спячки, прозрела. Первое, что она захотела сделать, - умыться, очиститься от негодных отбросов, от рутинных элементов, отживших свое время. Во всех сферах и на всех поприщах искали новых, здоровых путей”.

Многие передовые начинания в художественной жизни тех лет происходили в атмосфере творческих союзов, кружков, товариществ. Во главе каждого из таких кружков стоял общепризнанный лидер.

Наиболее плодотворными для судеб русского искусства оказались “Товарищество передвижных художественных выставок” (“передвижники”) во главе с И.Н. Крамским и “Новая русская музыкальная школа” (“Могучая кучка”) во главе с М.А. Балакиревым.

Творчество молодых композиторов “Могучей кучки” сформировалось под влиянием идей “критического реализма”. Своим творчеством они показали образец подлинно демократической трактовки народности в искусстве.

Балакиревский кружок формировался постепенно. Началом его формирования можно считать знакомство Балакирева с военным инженером, ставшим позже профессором по устройству оборонительных сооружений, Цезарем Кюи (1835-1918). Эта встреча состоялась в 1856 году. В этом же году они близко знакомятся с М. Глинкой и художественным критиком В. Стасовым.

1861 год был годом “вызревания” кружка. Наряду с Балакиревым и Кюи в кружок вошли И.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков и несколько позже М.П. Бородин. Балакиреву к этому времени исполнилось 24 года, Кюи - 26 лет, Мусоргскому - 22, Римскому-Корсакову - 17, Бородину - 28. Со всей горячностью молодости они устремились к созданию новой русской музыки. Они нашли друг друга в жизни, они знали, во

что верить, чего добиваться. Им еще предстояло найти свои собственные пути в искусстве, найти, и во многом - сообща.

Для достижения поставленных великих целей прежде необходимо было овладеть всеми секретами композиторского мастерства. С этой целью молодые люди на протяжении зимы 1861-1862 гг. устраивали на квартире М. Балакирева по субботам музыкальные собрания. Будучи прекрасным пианистом и грамотным, всесторонне образованным композитором, Балакирев пользовался непререкаемым авторитетом у своих молодых друзей. Маленькая квартира Балакирева стала кузницей будущих гениев. Они разнимали музыку на такты и рассматривали сквозь увеличительное стекло. Этим “стеклом” был музыкально-педагогический талант Балакирева.

Милий Алексеевич Балакирев (1836-1910)



Родился М.А. Балакирев в Нижнем Новгороде, в обедневшей дворянской семье. На музыкальные способности мальчика обратил внимание А.Д. Улыбышев - публицист, меценат, автор первого в России исследования о Моцарте. Дом Улыбышева был центром музыкальной жизни Нижнего Новгорода. Молодой Балакирев стал учеником Улыбышева, но в профессионального музыканта

он превратился лишь благодаря упорным самостоятельным занятиям.

У Улыбышева была прекрасная нотная библиотека, Балакирев мог изучать лучшие образцы мировой музыкальной классики. Он получил возможность работать с домашним оркестром Улыбышева и на практике изучить основы инструментовки, получить первоначальные навыки

дирижирования. К 19 годам М. Балакирев был уже вполне сложившимся музыкантом, готовым к самостоятельной деятельности.

По протекции Улыбышева Балакирев приезжает в Петербург и быстро завоевывает известность в музыкальных кругах. Пренебрегая личной карьерой музыканта-виртуоза, Балакирев выбирает другой путь - путь музыканта-просветителя.

Систематические собрания балакиревского кружка превратились для его членов в школу композиторского мастерства. На этих “субботних семинарах” подробно изучалось строение лучших сочинений Глинки, Бетховена, Шуберта, Шумана, других западных и русских композиторов. Большое внимание уделялось анализу и исправлению ошибок в собственных сочинениях молодых авторов. Балакирев был превосходным музыкальным редактором. Все ранние сочинения Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова прошли его строгую проверку.

Название кружка сложилось не сразу. Оно возникло из ставшей знаменитой фразы В. Стасова - горячего поклонника и пропагандиста творчества молодых композиторов: “Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов”. Постепенно именно это название закрепилось у публики и заменило собой другое - Балакиревский кружок.

Расцвет деятельности кружка пришелся на 1862-1867 годы. Основополагающими творческими принципами для “кучкистов” стали народность, национальность. В своем творчестве они обращались к народной жизни, историческому прошлому России, древним языческим верованиям и обрядам.

Важнейшим интонационным источником музыки “кучкистов” стала народная крестьянская песня. Они “ходили в народ”, записывали фольклорный материал, делали сборники оригинальных обработок народных песен. В поиске правдивых реалистичных музыкальных интонаций они опирались на достижения в этой области А. Даргомыжского.

Особенно велики достижения “кучкистов” в области оперы. Такие произведения, как “Борис Годунов” и “Хованщина”

Мусоргского, “Князь Игорь” Бородина, “Снегурочка” и “Садко” Римского-Корсакова принадлежат к вершинам русской и мировой оперной классики. Важнейшее драматургическое значение в этих операх имеют народно-массовые сцены.

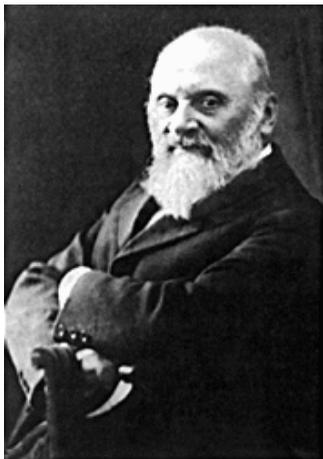
В области симфонической музыки композиторы-“кучкисты” тяготели к программно-изобразительным произведениям, таким как симфоническая сюита “Антар”, музыкальная картина “Садко”, симфоническая сюита “Шехеразада” Римского-Корсакова, музыкальная картина “В Средней Азии” Бородина, симфоническая поэма “Русь” Балакирева.

“Могучая кучка” противостояла академическому направлению в русской музыкальной культуре во главе с А.Г. Рубинштейном. “Кучкисты” недооценивали значение систематического музыкального образования для русских композиторов и считали, что консерватории способны лишь погубить самобытность любого талантливого музыканта, что они неизбежно станут рассадниками посредственности. Балакирев подходил к ученикам, как к “факелам”, которые лишь надо зажечь, а в консерватории - как к “сосудам”, которые надо наполнить. В силу этих убеждений балакиревцы долгое время не принимали творчества молодого Чайковского - одного из первых выпускников Петербургской консерватории. “Кучкисты” считали: “Не надо подготовки; надо прямо сочинять, творить и учиться на собственном творчестве”. Такая система обучения практически была под силу только музыкальным гениям, каковыми они себя и считали.

В начале 80-х годов кружок распался. Каждый из его участников сумел найти свой собственный творческий стиль и пошел своим путем, не нуждаясь более ни в чьих советах. Гордый и самолюбивый, Балакирев тяжело переживал этот разрыв. Он как бы надломился, замкнулся в себе. У него, музыканта огромного дарования, новизна и яркость идей во многом осталась нереализованной. В этом его трагедия. Он оказался отодвинутым в тень своих же учеников.

В. Стасов отмечал, что у Балакирева “короткое дыхание”: он мгновенно загорается, ярко горит, но быстро гаснет. Создавать великих музыкантов у него получалось лучше, чем сочинять музыку. Балакирева можно сравнить с “ракетой-

носителем”: выведя музыкальных гениев на “орбиту”, он сам оказался никому не нужным, постепенно сгорел в жесточайшем жизненном кризисе и кончился как музыкант.



Трагичность ситуации усугублялась смертью отца и тяжелейшими материальными проблемами. Руководитель Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, вдохновитель Чайковского вынужден был не выходить из дома, потому что нечего было надеть. “Кроме квартирных денег у меня потребность в рублях 40 или 50, чтобы сделать себе платье, в котором

я мог бы выйти на уроки. Я очень обносился. Сапоги мои очень худы стали”, - писал он своему другу поэту Жемчужникову. Порой Балакирев помышлял даже о самоубийстве. А ученики его в это время были заняты своими собственными творческими проблемами. Измученный бесконечной нуждой, Балакирев порывает с музыкой и уходит служить мелким чиновником в торговую контору при Варшавской железной дороге.

Балакирев страдал, вероятно, не до конца сознавая, какое великое дело он совершил, на какой творческий подвиг решился, пожертвовав собственным творчеством и практически жизнью для создания нового направления в русской музыке.

Контрольные вопросы по теме

“Творчество композиторов “Могучей кучки”

1. Какое событие можно считать началом формирования кружка “Могучая кучка”?

1. Когда он окончательно сложился? Кто входил в кружок?
2. Где и когда собирались молодые композиторы на свои музыкальные семинары?
3. Как называли свой союз сами балакиревцы? Кто дал союзу новое наименование?
4. Кто такой А.Д. Улыбышев? Какова его роль в истории русской музыки?
5. В чем видели источник своего творчества композиторы “Могучей кучки”?
6. Каковы творческие принципы “кучкистов”?
7. Когда кружок распался? Что послужило причиной распада творческого союза?
8. В чем состоял жизненный и творческий подвиг М. Балакирева?

Владимир Владимирович Стасов (1824-1906)



Обозревая русскую музыкальную культуру второй половины XIX века, нельзя обойти вниманием личность В.В. Стасова. Стасов не был композитором. Он был музыкальным и художественным критиком, историком молодого русского искусства.

Закончив Училище правоведения, Стасов с 32 лет служил хранителем в Публичной библиотеке, в отделе Древних рукописей, а позже - заведующим Художественным отделом.

Стасов обладал энциклопедической образованностью, широтой взглядов и интересов. Свою жизнь Стасов посвятил борьбе за национальное реалистическое искусство. Идеино-эстетические взгляды Стасова сложились под влиянием идей

В.Г. Белинского, А.И. Герцена, П.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, которых он называл своими учителями.

В. Стасов был страстным и бескомпромиссным полемистом. Чего стоят одни лишь заголовки его статей: “Неучи и доки”, “Всем на суд”, “Музыкальные лгуны”, “Что-то очень некрасивое”, “Музыкальное безобразие”, “Тормозы русского искусства”, “Куриная слепота” и многие другие. Идейные противники называли Стасова за остроту его полемических статей “тираном русской критики”.

Особенно велика была роль Стасова как идеолога “Могучей кучки”. Само название - “Могучая кучка” - принадлежит Стасову. Если по отношению к творчеству Глинки у Стасова был такой предшественник как Одоевский, то в обосновании гениальности творчества М. Мусоргского или А. Бородина у него не было предшественников. Как сказано в Библии: “нет пророка в своем отечестве”. Современники не принимали всерьез оценок В. Стасова, и лишь когда усилиями Н. Римского-Корсакова и Ф. Шаляпина был создан на русской и мировой сцене потрясающий образ царя Бориса, тогда в полной мере была оценена прозорливость Стасова, утверждавшего, что “Борис Годунов” - один из лучших и высших алмазов всей русской музыки.

Стасов подсказал М. Мусоргскому замысел оперы “Хованщина”, А. Бородину - “Князя Игоря”, М. Балакиреву - “Короля Лира”, Н. Римскому-Корсакову - тему симфонической картины “Садко”. Позднее Стасов предложил Римскому-Корсакову тему “Шехеразады” и “Сказки о царе Салтане”. Он принимал деятельное участие в разработке сценария оперы “Садко”.

Стасов считал, что искусство тем выше, чем полнее оно охватывает жизнь народа. Не случайно поэтому критик так высоко ценил и в музыке, и в живописи “хоровое начало”, то есть изображение народных масс. Стасов постоянно побуждал художников разрабатывать самые острые и социально значимые темы современности.

В общении с художниками и композиторами, людьми большей частью весьма своеобразными, Стасов всегда в первую очередь руководствовался интересами развития русского

национального искусства, а не личностными амбициями. Приводимая здесь цитата из личного письма Стасова как нельзя лучше доказывает это: “Например, хотя бы с Балакиревым, который в продолжение, может быть, 20-25 лет мало ли сколько мне делал пакостей и несправедливостей. Но для меня есть много такого, что выше и дороже общепринятых правил поведения, пакостей и несправедливостей, и я всегда все сносил и оставлял в стороне, пока чего-то ожидал от человека... Когда я увижу, что от человека нечего больше окончательно ожидать такого, тогда только я обращаю внимание на личные отношения и личные мелочи обыденной жизни”.

Стасов смотрел на все явления русской музыки сквозь призму эстетических позиций “Могучей кучки”, полагая, что только в них содержится единственно правильный для русского музыкального искусства путь развития.

Стасов восторженно приветствовал молодого М. Горького, А. Скрябина, Ф. Шаляпина, пропагандировал творческое наследие М. Глинки и А. Даргомыжского.

Многие факты жизни и творчества русских музыкантов впервые были обнародованы Стасовым. Именно он был первым биографом Глинки, создателем его целостной характеристики, тогда как историческая роль Глинки еще не была оценена современниками.

Однако не во всем Стасов был прав. Так, например, он выступал против организации консерваторий в России. Критик полагал, что западная система музыкального образования уведет русских молодых композиторов в чуждом национальному искусству направлении. Он видел в консерватории, как и в Академии художеств, рассадник рутины, казенщины, официальности и рабского следования традиции.

Стасов недооценивал творчество П.И. Чайковского - воспитанника консерватории, а от консерваторских композиторов в принципе не ожидал ничего хорошего.

В 80-х годах Стасов сблизился с Беляевским кружком, в котором он видел наследника и продолжателя “Могучей кучки”.

Уже на склоне жизни Стасов оценил и приветствовал творчество А.Н. Скрябина.

Модест Петрович Мусоргский (1839-1881)



По своим убеждениям Мусоргский был наиболее радикальным членом этого творческого союза. Он более, чем кто-либо из “кучкистов”, ощущал свою сопричастность народу, чувствовал и понимал мир крестьянской души.

Модест Петрович Мусоргский родился 21 марта 1839 года в одном из сел Псковской губернии в семье помещика. Музыкой начал заниматься с пяти лет. У него, как и у Пушкина, была своя няня, познакомившая его с народными песнями, сказками. С детских лет Мусоргский наблюдал тяжелую жизнь простого народа, нищету, бесправие крестьян.

В 10 лет Мусоргский вместе со старшим братом переезжает в Петербург. По семейной традиции родители отдали сына в школу гвардейских подпрапорщиков. По окончании школы Мусоргский был определен офицером в Преображенский гвардейский полк. Модесту было тогда 17 лет. Блестящий офицер, удостоенный вниманием императора Николая I, холеный, с барскими манерами, пересыпавший свою речь французскими выражениями, он мог бы вести жизнь легкую и спокойную. Мог бы, если б не великий природный талант и не встреча с “гениальным Даргомыжским”. Мусоргский вспоминал, что, однажды увидев сумасшедшего Мельника в “Русалке” Даргомыжского, он сам стал как помешанный и после этого говорить о музыке как о развлечении не мог. Мусоргский смотрел на Даргомыжского с восторгом, как на Архимеда, открывшего новый закон.

Знакомство с Балакиревым и Кюи, погружение в мир музыкального искусства привели к тому, что, прослужив всего лишь два года, в 1858 году Мусоргский подает прошение об

отставке. Так началась для молодого музыканта новая жизнь, в которой главное место заняли Балакирев и его кружок “Могучая кучка”. Мать Мусоргского любила его безмерно и смиренно отдала его в руки Балакирева. Она понимала, что отдает своего сына на растерзание музыке, но она видела и другое, как рвется наружу его огромный дар.

Мусоргский по примеру Даргомыжского поставил перед собой цель передать музыкой выразительность прозаической речи во всех ее тончайших психологических изгибах. Результатом этих исканий стала целая серия оригинальных вокальных произведений на темы из народной жизни. Среди них наибольшую известность получили песни “Калистрат”, “Колыбельная Еремушки” на слова Н.А. Некрасова, “Светик Савишна”, “Сиротка” и другие. Эти песни написаны Мусоргским как драматические сценки, требующие от исполнителя не только вокального, но и актерского дарования.

“Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единой идеей. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере” - так композитор определил идейный замысел оперы “Борис Годунов”. Даже после “отечественной героико-патриотической” оперы “Иван Сусанин” Глинки было неслыханным, чтобы так правдиво показывали на оперной сцене народную крестьянскую массу и отводили ей в драматургии столь значительное место, как это сделал Мусоргский.

Гений Мусоргского наиболее полно раскрылся в его опере “Борис Годунов” по трагедии Пушкина. Композитора привлекала возможность широко показать народ, а также сложный противоречивый образ самого Бориса Годунова.

Приступая к сочинению оперы, Мусоргский был уже автором двух не вполне законченных опер: “Саламбо” по роману Г. Флобера и “Женитьбы” по Н. Гоголю, многих песен, романсов, крупного программного симфонического произведения “Ночь на Лысой горе”. В качестве программы для этого сочинения композитор использовал народные сказания о ночи накануне дня Ивана Купалы (с 6 на 7 июля), когда нечистая сила собирается на шабаш и особенно опасна.

Либретто оперы “Борис Годунов” М.П. Мусоргский написал сам по мотивам исторической трагедии А.С. Пушкина

“Борис Годунов” (1825), привлекая дополнительные материалы из “Истории государства Российского” Н.М. Карамзина.

Опера состоит из 8 картин с прологом.

Краткое содержание оперы.

Пролог. Двор Новодевичьего монастыря. Пристав угрозами заставляет собравшийся народ просить Бориса Годунова принять царский венец. Народ, собравшийся на следующий день перед Успенским собором, славит новоявленного царя. Душа Бориса Годунова полна тягостными предчувствиями... На совести Бориса лежит убийство законного наследника престола царевича Димитрия - младшего сына Ивана Грозного.

В келье Чудова монастыря отшельник Пимен пишет правдивую летопись воцарения Бориса. Подробностями убийства заинтересовался молодой инок Григорий Отрепьев. Он поражен совпадением внешних примет своих и царевича и принимает решение назваться Димитрием, будто бы чудом спасшимся от Борисам, и вступить с ним в борьбу за царский престол. Для осуществления своих планов самозванцу необходима поддержка литовских войск. Он пытается тайно пересечь российскую границу, но там его вместе с беглыми монахами Варлаамом и Михаилом пытаются задержать царские приставы. Обманным путем Григорию все же удается бежать.

В царском тереме Борис утешает дочь Ксению, у которой умер жених. В государственных делах царю нет удачи. Народ не любит царя Бориса. Его большой диалог “Достиг я высшей власти” насыщен скорбью и трагическими предчувствиями. Лукавый царевич Василий Шуйский приносит царю весть о появлении в Литве самозванца, которого поддерживает польский король. Борис в смятении: ему чудится призрак убитого царевича Димитрия.

В третьем акте оперы честолюбивая польская красавица Марина Мнишек мечтает покорить самозванца и стать вместе с ним властительницей Руси. В развернутой сцене у фонтана она называет самозванца царевичем и заявляет, что лишь тогда будет принадлежать ему, когда он станет царем.

Собравшийся перед храмом Василия Блаженного народ верит, что царевич Дмитрий жив, и с его приходом кончится произвол Бориса. Во время царского шествия народ с отчаянием просит Бориса: “Хлеба!”. Юродивый бросает в лицо царю тяжкое обвинение, называя его царем-Иродом, и просит резать обидевших его мальчишек, как он резал маленького царевича.

В Кремле, во время заседания боярской думы, появляется царь Борис, в страхе отгоняющий от себя призрак убиенного царевича. Князь Василий Шуйский намеренно привел на заседание думы летописца Пимена, который рассказывает Борису о чудесных исцелениях, совершающихся над могилой царевича Димитрия. Этот рассказ окончательно подрывает силы Бориса. Едва успев произнести последние слова напутствия своему сыну Федору, царь умирает.

Последняя картина оперы - грандиозная по размаху и драматургической силе сцена крестьянского восстания против несправедного царя. Действие происходит на лесной опушке под Кромами, где народ расправляется с

плененным борисовым воеводой и польскими езуитами-миссионерами. Появляется Самозванец. Народ радостно приветствует его: “Смерть Борису!”. Кульминацией этой картины является хор “Расходилась, разгулялась сила молодецкая”.

Опера завершается плачем Юродивого, который предрекает народу новые невзгоды. “Горе, горе Руси, плачь, русский люд, голодный люд”, - поет он.

Правдивое изображение простых людей из народа было постоянной мечтой композитора. “Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью - мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального”, - писал композитор художнику И.Е. Репину.

“Народ в “Борисе Годунове” изображен Мусоргским в таких формах правды и реальности, каких до него еще никто не пробовал... Монахи Варлаам, Мисаил, хозяйка корчмы, мамка, пристав, юродивый, наконец, многие лица без имени в народных сценах и всего больше народные массы крестьян и баб в первом и последнем акте - это все типы, небывалые еще в операх и в России, и во всей Европе”, - писал В.В. Стасов.

Отношение к народу как к главному герою своих опер имело следствием значительное повышение роли массовых хоровых сцен.

В трагедии А.С. Пушкина “народ безмолвствует”, а в музыкальной драме М.П. Мусоргского народ - активное действующее лицо.

Строение оперы тесно связано с ее драматургией. Мусоргский отказывается от номерного строения. За редким исключением, все строится в свободной развивающейся форме, смене диалогов, монологов, массовых сцен, вытекающих из самого действия драмы. Важную роль играют лейтмотивы - определенные музыкальные характеристики того или иного персонажа или же действия.

Реалистическая народная музыкальная драма Мусоргского открыла собой новое направление в развитии оперы.

Опера “Борис Годунов” была написана в период с 1868 по 1872 годы. Первоначальная редакция оперы (1869 год) заканчивалась смертью царя Бориса, вторая редакция (1872 год) включила в себя польский акт и сцену “Под Кромами”,

завершающую оперу, - сцену народного восстания против царя Бориса. Премьера оперы состоялась 24 января 1874 года в Петербурге и имела огромный успех.

К сожалению, успех этой премьеры еще больше обострил внутренние противоречия между членами бывшего творческого союза. У многих появилось чувство зависти. Ц. Кюи выступил в печати с разгромной статьей: “Борис Годунов” - произведение незрелое. Незрелость сказывается во всем: в либретто, в увлечении звукоподражаниями: в первой сцене хохочут, а в последней - галдят без определенных норм. Все это происходит от неразборчивого, самодовольного и спешного сочинительства”. Ему вторила официальная пресса. Она называла оперу “какофонией в пяти действиях”, “самой подлой и пошлой пародией на музыку” (П.И. Чайковский), “позором на всю Россию”. Мусоргский воспринял эту критику как удар ножом в спину. Композитор остался в одиночестве. “Могучая кучка” выродилась в бездушных изменников”, - с горечью жаловался он в письме к В. Стасову.

* * *

Первым произведением, появившимся вслед за “Борисом Годуновым”, была фортепианная сюита из 10 пьес под названием “Картинки с выставки”. Замысел сюиты возник под впечатлением от посмертной выставки работ друга композитора, художника Гартмана.

Цикл начинается со вступления, ставшего лейтмотивом, сквозной темой произведения. Автор назвал его “Прогулка”. Вступление передает спокойное, неторопливое движение посетителя по залам выставки. За вступлением следует череда разнохарактерных “картинок”: “Гном”, “Старый замок”, “Тюильрийский сад”, “Быдло”, “Балет невылупившихся птенцов”, “Лиможский рынок”, “Богатырские ворота” и другие. Музыка вступлений периодически в несколько измененном виде повторяется между “картинками”, благодаря чему цикл обретает необходимое единство.

В XX веке сюиту “Картинки с выставки” переложил для оркестра французский композитор Морис Равель - большой почитатель творчества Мусоргского.

Середина 70-х гг. - черная полоса в жизни композитора. “Могучая кучка” фактически распалась. Одиночество, материальная нужда, нападки реакционной критики, неустроенность личной жизни привели к тому, что Мусоргский страдал, внутренне надломился, запил. Его организм сильно ослабел. Спасение было только в творчестве. В эти годы он сочиняет два трагических вокальных цикла: “Без солнца” и “Песни и пляски смерти”. Оба цикла написаны на стихи близкого друга композитора, поэта А. Голенищева-Кутузова.

Еще до завершения “Бориса Годунова” и создания этих вокальных циклов Мусоргский начал кропотливую работу по изучению исторических документов, необходимых для создания еще одной музыкальной народной драмы. Ею стала опера “Хованщина”. Период русской истории, отраженный в опере, предшествовал царствованию Петра I. Само слово “хованщина” - прозвище, данное Петром заговору стрельцов под предводительством князя Хованского. Стрельцами на Руси называлась пехота, вооруженная огнестрельным оружием. Страной в то время практически правила царица Софья, опиравшаяся на стрельцов. Борьба старого и нового была кровавой. Восстание стрельцов было подавлено, Хованский погиб от руки наемного убийцы, раскольники во главе со старцем Досифеем, его духовной дочерью Марфой (центральный женский образ оперы) и ее возлюбленным князем Андреем Хованским идут на самоожжение, узнав, что их скит окружен петровскими войсками.

Петр I - носитель идей нового мира - не выведен в опере в качестве главного положительного героя. Он вовсе отсутствует. Это не случайно. Из всего текста оперы явственно проступает личная позиция автора: он сочувствует старой Руси, самобытному русскому миру, гибнущему под натиском европеизированных сил.

Все действие в “Хованщине” направлено к трагическому завершению. Последняя сцена оперы - самоожжение раскольников. Как чуткий художник, Мусоргский вполне осознавал неизбежность гибели старого мира, но он видел, что и петровские реформы не принесут народу облегчения.

Мусоргский назвал эту оперу *народной музыкальной драмой*. Как и в “Борисе Годунове”, главным действующим лицом оперы является народ. Если Глинка первым из русских

композиторов сделал русского мужика героем своей оперы, то Мусоргский первым из композиторов главным героем своих опер сделал народ. Ему удалось вывести на оперной сцене различные слои и группы народа - стрельцов, раскольников, пришлых людей. В их музыкальных характеристиках Мусоргский опирался на народные крестьянские песни и раскольничьи гимны.

Наиболее известным фрагментом оперы “Хованщина” является оркестровое вступление “Рассвет на Москве-реке”. Композитор средствами симфонического оркестра рисует картину пробуждения древней Москвы: слышится колокольный звон к заутрене, звуки стрельцовой трубы, крик петуха, пенье птиц, и над всем этим - яркие лучи восходящего солнца. Это вступление часто исполняется как самостоятельная концертная оркестровая пьеса.

Опера посвящена В.В. Стасову, помогавшему композитору в работе и советами, и участием, и розыском необходимых исторических документов.

Не одного Мусоргского интересовала эта переломная эпоха. Этой теме посвятили свои полотна И.Е. Репин (“Царевна Софья”, 1879), В. Суриков (“Утро стрельцовой казни”, 1871, “Боярыня Морозова”, 1887).

* * *

В последние годы жизни М. Мусоргский чувствует себя особенно одиноким. С потерей службы пришла настоящая нищета. Жить было негде. Здоровье композитора окончательно расшаталось. Тяжело больной, измученный, Мусоргский стараниями друзей был помещен в солдатский госпиталь, где он через месяц скончался в возрасте 42 лет. О состоянии Мусоргского в эти последние дни дает представление знаменитый портрет композитора кисти И. Репина, сделанный им с натуры в госпитале за несколько дней до кончины великого русского композитора. Смерть Мусоргского часто приписывают алкоголю. Но это лишь внешняя причина. Он умер под бременем превышающих человеческие возможности свершений, на которые обрекла его гениальность. Мусоргский слишком сроднился с своим творчеством. Он буквально поселился в мире своих персонажей, а персонажем его был народ. Композитор имел мужество любить этот народ и не боялся замараться. Он ушел слишком далеко вперед, а оглянувшись, увидел, что

остался совершенно один: на музыкальном горизонте никого. Творчество безжалостно перемололо изысканного франта и выбросило на поверхность совершенно иного человека: величественного и опустившегося. Мусоргский надел маску юродивого и не снимал ее до конца - прятал себя настоящего.

За все, что было создано им на протяжении всей жизни, Мусоргский получил от издателей 701 рубль 50 копеек.

Над могилой Мусоргского никто не проронил ни слова. Лишь позже в некрологе В. Стасов напишет: “Мусоргский умер в самом расцвете сил и таланта. Как далеко еще до старческих годов, и сколько надо было еще от него ожидать, глядя на его могучий талант, на его могучую натуру. Но на него наложила чугунную, неумолимую руку та самая горькая судьба, которая тяготееет над всеми, почти без исключения, самыми большими талантами нашего отечества: почти никто из них не живет долго, почти никто из них не совершает всего, к чему был призван и для чего родился. Почти все скошены на полдороге”.

После смерти Мусоргского оперу “Хованщина” завершил и отредактировал Н.А. Римский-Корсаков. Мировая слава пришла к композитору посмертно. Его творчество оказало большое влияние на развитие отечественной и мировой музыкальной культуры. Под воздействием его сочинений сложился композиторский стиль Дебюсси, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича.

Контрольные вопросы по теме “Жизнь и творчество М.П. Мусоргского”

1. Какое образование получил М. Мусоргский?
2. Что послужило программой симфонической увертюры Мусоргского “Ночь на Лысой горе”?
3. Какие события русской истории легли в основу трагедии А.С. Пушкина и оперы М. Мусоргского “Борис Годунов”?
4. Какое фортепианное сочинение написал Мусоргский вслед за оперой “Борис Годунов”? Кто оркестровал его уже после смерти композитора?
5. В чем отличие трактовки народа в опере Мусоргского от трагедии Пушкина?
6. Как называется вторая незаконченная опера Мусоргского? Кто автор ее либретто?
7. Кто такие стрельцы? раскольники?
8. Почему Мусоргский не сочувствовал реформам Петра I?

9. Как называется оркестровое вступление к опере “Хованщина”?
10. Расскажите о последних годах жизни композитора.

Александр Порфирьевич Бородин (1833-1887)



По характеру своего музыкального дарования А. Бородин из всех “кучкистов” более всего походил на М. Глинку.

Бородин был необычайно разносторонней натурой: великий композитор, выдающийся ученый-химик, крупный общественный деятель, талантливый дирижер и литератор.

Стиль любого композитора - это он сам. Характер музыки Бородина является отражением его внутренней гармонии, цельности его мировоззрения. Бородин воспринимал жизнь без излишних психологических рефлексий, объективно и оптимистически, как источник силы и радости. Во всем, что делал Бородин, ощущались ясность мысли и широкий размах. Герои Бородина - цельные и гармоничные натуры, которым не свойственен внутренний разлад, мучительные конфликты. Его, как и М. Глинку, привлекали цельные характеры, чистый, здоровый и высоконравственный мир. Источником таких образов послужили для композитора фольклор и древняя русская литература.

Русское богатырское, эпическое - это и есть, в первую очередь, “бородинское” в музыке. Его музыка подобна неторопливо изложенной летописи, где мерной чередой проходят события, люди, картины природы.

Музыкальные сочинения Бородина отличает удивительное чувство формы. Композитор, как на точных весах, взвешивал и рассчитывал все пропорции будущего сочинения. Это свойство мышления ученого. До конца своей жизни Бородин так и не

смог решить вопрос, кто же он больше - композитор или ученый. Однако слава Бородина-композитора, создавшего оперу “Князь Игорь”, две симфонии, симфоническую поэму “В Средней Азии” и множество романсов, намного превзошла славу ученого-естествоиспытателя.

* * *

Александр Порфирьевич Бородин родился 12 ноября 1838 года в Петербурге. Будучи внебрачным сыном грузинского князя Л. Гедианова, Бородин при рождении был записан сыном камердинера князя, крепостного Порфирия Бородина.

Бородин получил прекрасное домашнее воспитание и образование: владел несколькими языками, умел играть на фортепиано, флейте и виолончели. В детстве же определились основные увлечения Бородина, ставшие затем его профессиями, - химия и музыка.

В 26 лет Бородин оканчивает Медицинско-хирургическую академию, а через два года защищает диссертацию и получает степень доктора медицины. Еще через некоторое время Бородин становится академиком.

По возвращении из заграничной стажировки Бородин становится профессором Медико-хирургической академии. Его научные труды печатают многие европейские журналы.

Творческая активность Бородина резко возросла благодаря сближению с Балакиревым (1862) и участию в деятельности его кружка. Общение с Балакиревым и другими композиторами “Могучей кучки” совершило переворот в художественном сознании композитора. Исполнение в 1869 году первой симфонии принесло Бородину как композитору общественное признание. Бородин вместе с Чайковским стал основоположником русской классической симфонии. Тогда же были задуманы и два монументальных сочинения - опера “Князь Игорь” и Вторая симфония, которую впоследствии В. Стасов назвал “Богатырской”. Симфонию, законченную в 1876 году, сначала по достоинству оценила европейская публика, а затем уже русская. Героическое, богатырское начало, заложенное в симфонии, ощущается всеми, кто ее слушает. Всех поражают

масштабность, монументальность, стихийная мощь этой музыки. В Симфонии традиционно четыре части. Сам Бородин говорил, что в 1-ой части симфонии он хотел изобразить собрание русских богатырей, в медленном Адажио - фигуру легендарного Баяна, а в финале - сцену богатырского пира при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы.

Идею создания оперы на сюжет “Слова о полку Игореве” и подробно разработанный сценарий принес Бородину в апреле 1869 года В.В. Стасов. Полный текст оперного либретто композитор написал сам. Ему удалось воссоздать поэтику и специфические обороты русской народной речи. Многие специалисты-филологи расценивали оперу Бородина как специфический литературно-музыкальный перевод древнерусского первоисточника.

Музыка и слово в этой опере неразрывно связаны. Это произошло потому, что текст оперы Бородин сочинял одновременно с музыкой. Заранее написанного кем-то либретто не существовало.

Перед началом работы над оперой композитор изучил все документы, относящиеся к этому историческому периоду жизни Руси. Чтобы придать действию оперы историческую достоверность, глубже проникнуться духом старины, Бородин побывал в окрестностях Путивля (под Курском), изучил исторические источники: летописи, старинные повести, исследования о половцах, их музыку, русские былинные напевы.

Композитор то брался за оперу, то её откладывал. По поводу “Князя Игоря” он писал жене: “Куда мне, в самом деле, связываться с оперой. Труд и потеря времени громадная; постановка неверна еще; да если и поставят, то где мне возиться с целым ворохом мелких хлопот, неприятностей с дирекцией, с артистами, с репетициями и пр. А сюжет между тем, как ни благодарен для музыки, вряд ли может понравиться публике”.

* * *

Опера, посвященная памяти М.И. Глинки, начинается с величественного хора “Уж как на небе солнцу красному слава”.

Это изначально делает оперу эпически монументальной. Глинка заканчивал своего “Ивана Сусанина” хором “Славься”, а Бородин сразу же начинает повествование с величественной хоровой сцены. Могучий хор пролога написан на подлинный текст из “Слова”. Он обрамляет драматический перелом действия в прологе - оркестровую картину затмения солнца.

Оперный князь Игорь сильно отличается от своего прообраза. Бородин стремился создать сильную, значительную, во многом собирательную личность, воплотившую в себе все черты идеального государственного деятеля.

Игорь вполне осознает свое историческое предназначение - спасти Русь от половецкого ига. Именно поэтому для него так невыносим плен, в котором он оказался вместе со своим сыном Владимиром. Чувства эти гениально раскрыты композитором в знаменитой арии Игоря из второго действия “О, дайте, дайте мне свободу!”.

Ярославна - жена Игоря - образ собирательный. Она выведена в опере как любящая супруга и как мужественная княгиня, сохраняющая достоинство и силу воли в любых обстоятельствах. Лиричность, женскую нежность Ярославны композитор раскрыл в ее знаменитом Плаче из четвертого действия. Она обращается к ветру, к солнцу, к Днепру с мольбой вернуть ей милого Игоря. По музыке этот плач очень близок подлинным народным причитаниям и голошениям.

Для оттенения эпического характера главных героев Бородин ввел в оперу гудошников Скулу, Егوشку и князя Галицкого. Этих персонажей нет в “Слове”, их придумал сам композитор. Галицкий - брат Ярославны - олицетворяет в опере зло княжеских междоусобиц на Руси. Скула и Ерошка - трусливые беглые воины из Игорева войска - любящие сытую, спокойную и хмельную жизнь. Композитор делает их ближайшими помощниками беспутного князя Галицкого.

Музыкальный материал, характеризующий половцев, обладает высокими художественно-эстетическими качествами. Бородин, как и Глинка, считал, что понятие “враг” не означает плохой, как и понятие “свой” не значит хороший. Вспомним, какой прекрасной танцевальной симфонической музыкой охарактеризованы поляки - враги русского государства в опере “Иван Сусанин”.

Композитор сумел передать восточный колорит песен и плясок половцев, максимально приблизив их к народным. Наиболее известны “Половецкие песни и пляски” из второго действия оперы. В опере эта балетная сцена изображает “развлечение”, которое устроил могущественный хан Кончак для своих пленников - князя Игоря и его сына Владимира. Задумчиво-медленную песню половецких девушек “Улетай на крыльях ветра” сменяет дикая, воинственная пляска мужчин в ритме лезгинки. Далее следует общая пляска с хором, прославляющая доблесть и силу хана Кончака. Она сменяется пляской мальчиков. Все завершается общей кульминационной пляской. “Половецкие песни и пляски” представляют собой балетную вокально-оркестровую сюиту и часто исполняются в концертах отдельно от оперы. На премьере оперы публика нашла эту музыку Бородина шокирующим проявлением необузданных стихийных сил. Однако когда “Половецкие пляски” были исполнены в Париже в Русских сезонах Дягилевской труппой (1909), они стали художественной сенсацией.

В отличие от речитативных опер Даргомыжского, Мусоргского, опера Бородина пронизана яркой лирической мелодичностью. Сам композитор тяготел к закругленным вокальным оперным номерам (ариям, хорам, ансамблям).

Мелодии Бородина льются спокойно и плавно. Опираясь в своем творчестве на народную музыку, Бородин никогда не цитировал её, но обобщенно воспроизводил наиболее характерные, устойчивые фольклорные интонации.

* * *



Огромная нагрузка в академии, неустроенный быт, болезнь жены (астма) и её частые отъезды, отсутствие режима, необходимого для научной и творческой работы, привели к тому, что работа над оперой растянулась на 18 лет, но так и не была завершена. Большой частью

композитор работал урывками и в то время, когда был нездоров и оставался дома. “Зимой я могу писать музыку только когда болен настолько, что не читаю лекций, не хожу в лабораторию, но все-таки могу кое-чем заняться. На этом основании мои музыкальные товарищи, вопреки общепринятым обычаям, желают мне постоянно не здоровья, а болезни”.

Последнее крупное законченное сочинение Бородин - программная симфоническая картина “В Средней Азии” (1880).

Бородин скончался скоропостижно на балу от внезапного сердечного приступа 15 февраля 1887 года. Он собрал у себя молодежь в последний день Масленицы и устроил костюмированный вечер. В разгар веселья, разговаривая с гостями, он вдруг упал во весь рост. Изношенное непосильной нагрузкой, сердце не выдержало. Жена Бородин, сама тяжело больная астмой, в это время была в Москве.

После скоропостижной кончины Бородин его оперу завершили Н. Римский-Корсаков и А. Глазунов. Их большой подвижнический труд помог опере найти путь на сцену.

Не будь Римского-Корсакова, русская музыка осталась бы без таких опер, как “Хованщина” и “Князь Игорь”. С бескорыстной преданностью истинного друга он принял на себя этот огромный труд. В годы редактирования этих опер Римский-Корсаков совсем отказался от сочинения собственных опер. Следует добавить, что композитор выполнил эту работу совершенно безвозмездно, не получив ни единой копейки ни от издательства, ни от театра.

Контрольные вопросы по теме “Жизнь и творчество А. Бородин”

1. Назовите отличительные качества музыкального стиля Бородин.
2. Кем был Бородин по профессии? Почему Бородин не оставлял официальной службы ради музыкального творчества?
3. Как называется Вторая симфония Бородин?
4. Кто является “крестным отцом” оперы “Князь Игорь”? Что послужило литературной основой оперы?
5. Кому посвящена опера “Князь Игорь”?
6. Назовите отрицательных персонажей оперы “Князь Игорь”.
7. Как называется знаменитая ария Игоря из второго действия оперы?
8. Что представляют собой “Половецкие песни и пляски”?
9. Сколько лет сочинялась опера “Князь Игорь”?

10. Почему друзья Бородина желали ему нездоровья?
11. Кто завершил оперу “Князь Игорь”?
12. Отчего умер Бородин?

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844-1909)



Н.А. Римский-Корсаков был самым молодым из “кучкистов”. На рубеже 60-70-х годов он, как и Мусоргский, увлекся идеей создания народной музыкальной драмы. Однако определяющими для оперного творчества композитора стали эпос и сказка. Римский-Корсаков - создатель национальной *оперы-сказки* и *оперы-былины*.

Римский-Корсаков говорил: “В сущности, род моего творчества - это сказка, былина, и непременно русские”. В его произведениях оживает Древняя Русь во всем ее своеобразии и красочности, такой, как она представлялась поэтическому воображению композитора.

Свойственное Римский-Корсаков обостренное чувство прекрасного нашло свое отражение в музыкальных пейзажах. Картины леса, моря, разгорающийся зари, звездного неба, пейзажи Севера и Юга, передача всевозможных голосов природы - все это свидетельствует о том, что Римский-Корсаков был наделен особым даром музыкального живописца.

По богатству и разнообразию воссозданных в оперном творчестве характеров, творчество Римского-Корсакова не знает себе равных в истории музыкального искусства.

Н.А. Римский-Корсаков родился в Тихвине Новгородской губернии в дворянской семье. В 12 лет его отдают в петербургский Морской кадетский корпус. Занятия в корпусе шли параллельно с частными уроками музыки.

В 1861 году он познакомился с Балакиревым и вскоре вошел в его музыкальный кружок. Еще через год Римский-

Корсаков заканчивает Морской корпус, получает офицерское звание и отправляется в кругосветное плавание на судне “Алмаз”. Римский-Корсаков боялся, что трехлетнее плавание сделает его характер “железным” и он утратит способность сочинять. К счастью, этого не произошло. Кругосветное плавание, непосредственное знакомство с восточными странами послужило источником разнообразных впечатлений, отразившихся позже в творчестве будущего композитора. Скорее по возвращении на родину он оставляет морскую службу и навсегда посвящает свою жизнь музыке.

Поворотным сочинением в творчестве молодого композитора стала симфоническая картина “Садко”. Он сочинил ее в 1867 году. В этом произведении Римский-Корсаков обрел свой музыкальный стиль. Образы моря и сказки, станут в дальнейшем основными в его творчестве. В этой картине композитор проявил себя как тонкий мастер оркестрового колорита, как оригинальный музыкальный живописец. Спустя 28 лет музыку этой оркестровой картины Римский-Корсаков использует в своей одноименной опере.

После “Садко” Римский-Корсаков сочинил еще одно программное произведение по восточной сказке - “Антар”.

Ранний период творчества композитора заканчивается оперой “Псковитянка” на сюжет исторической пьесы Л. Мея. В основу сюжета оперы положена борьба царя Ивана Грозного с двумя вольными городами, Новгородом и Псковом, не желавшими подчиниться его власти.

Одновременно с Римским-Корсаковым и Мусоргский начал писать оперу на исторический сюжет. Это была опера “Борис Годунов”. Закончив оперы, оба композитора посвятили их своим товарищам по кружку. “Дорогому мне музыкальному кружку”, - написал на клавире Римский-Корсаков.

В 1871 году композитора приглашают на должность профессора в Петербургскую консерваторию. Появилась возможность оставить службу и зарабатывать деньги на жизнь любимым делом. После некоторых колебаний он соглашается и становится не только учителем, но и прилежным учеником.

Римский-Корсаков остро ощущал отсутствие систематической музыкальной подготовки и начал свое

самообразование с самых азов, совсем не смущаясь профессорским званием и общественным положением. Римский-Корсаков решил самостоятельно освоить всю грамматику и технологию музыкального сочинительства. Мусоргский, считавший музыкальную науку мертвячиной, а консерваторию чуть ли не моргом, расценил этот шаг как предательство. Поддержка пришла лишь от П.И. Чайковского, который некоторое время заочно руководил его занятиями полифонией. “Я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером”, - писал он Римскому-Корсакову.

В этом же году композитор женится на Н. Пургольд - пианистке и частой посетительнице музыкальных собраний “балакиревцев”. Надежда Николаевна была композитору верным другом, советчиком и хорошей женой. Такой гармонии семейной жизни и творчества не было больше ни у кого из русских композиторов XIX века.

В жизни Римского-Корсакова все стало соразмерно: гармония и алгебра, творчество и быт. Все радовались благополучию Корсакова, кроме Мусоргского, хотя он и был свидетелем на свадьбе своего друга. (Мусоргский по натуре был максималистом, Римский-Корсаков предпочитал компромиссы).

В 1877 году Римский-Корсаков составил сборник “100 русских народных песен”. Это была первая хрестоматия по устному народному музыкальному творчеству. Этим сборником Римский-Корсаков достаточно успешно решил чисто технологическую задачу: как средствами классической гармонии и традиционного нотописания передать неповторимое своеобразие русских народных песен.

За оперой “Псковитянка” последовали оперы “Майская ночь” (1878) по Н. Гоголю и “Снегурочка” (1881) по А. Островскому. “Майская ночь” по Гоголю - опера светлого, лирико-комедийного плана с элементами фантастики. Этой оперой начинается серия сказочно-эпических опер Римского-Корсакова.

“Снегурочка” - третья опера композитора. Опера написана на сюжет одноименной пьесы А. Островского. Композитор

определил ее жанр как “весеннюю сказку”. Этой оперой начинается зрелый период в его творчестве.

Опера сочинялась летом 1880 года в глухой деревне под Петербургом. Она занимает одно из первых мест в творческом наследии композитора. В своих автобиографических заметках “Летопись моей музыкальной жизни” сам автор вынес суждение, что “Снегурочка” не только лучшая моя опера, но в целом - как идея и ее выполнение - быть может, лучшая из современных опер. Автор был настолько увлечен сюжетом, что сочинил ее музыку за два с половиной месяца.

Основная идея оперы - прославление могущественных сил природы, несущих людям счастье.

Краткое содержание оперы.

Пятнадцать лет назад у Весны и Деда Мороза родилась дочка Снегурочка, и с тех пор разгневанный Ярило-солнце не дает земле достаточно света и тепла. Появляется Дед Мороз. Он обещает покинуть страну берендеев. Но кто же будет оберегать Снегурочку? Весна и Мороз решают отпустить Снегурочку в слободку Берендеевку под присмотр Бакулы-бобыля. Поручив Лешему охранять Снегурочку, Мороз и Весна уходят.

Толпа берендеев везет в лес чучело Масленицы и справляет веселый обрядовый праздник. К великой радости Бобыля, Снегурочка просит взять ее в дочки.

Вечереет. Пастух Лель идет на ночлег к Бобылю. За песни, что он поет, Снегурочка дарит ему цветок. Заслышав зов веселых подружек, Лель бросает цветок и убегает к ним. Снегурочка обижена. К ней подходит Купава и делится своим счастьем - ее любит Мизгирь, и скоро будет их свадьба. Появляется Мизгирь. По старинному обычаю он должен выкупить невесту у подружек. Увидев Снегурочку, Мизгирь страстно влюбляется в нее и отказывается от Купавы. Народ, возмущенный изменою Мизгирия, советует Купаве просить заступничества у справедливого царя Берендея.

При всем народе судит Берендей Мизгирия. Его приговаривают к изгнанию. Увидев красоту Снегурочки, царь Берендей понимает, что именно через нее будет всем берендеям избавление от немилости Ярилы-солнца. Он объявляет, что тот, кто сумеет до рассвета заставить Снегурочку полюбить себя, получит ее в жены. Мизгирь клянется зажечь сердце Снегурочки.

Вечером, накануне Ярилина дня, молодежь водит хороводы. Лель поет свои прекрасные песни. В награду за это царь предлагает выбрать ему любую девушку. Снегурочка просит выбрать ее, но Лель идет к Купаве и нежно целует ее. Обиженная, Снегурочка убегает в лес. Мизгирь пытается преследовать ее, но Леший заманивает его в непроходимую чащу.

На опустевшую поляну выходят Лель и Купава, которая благодарит своего нового жениха за спасение от позора. Снегурочка в отчаянии просит у

матери Весны сердечного тепла. Та в ответ надевает на голову Снегурочки волшебный венок - и в тот же миг для Снегурочки преобразается весь мир. Счастливым Мизгирь ведет Снегурочку к царю.

Наступает Ярилин день - праздник лета. Но Снегурочка боится солнечных лучей. Яркий луч попадает на Снегурочку, и она начинает таять. Сцена таяния Снегурочки - один из трогательнейших эпизодов в мировой музыкальной литературе. В своей последней арии она воспевает великую силу человеческой любви. Гибнет прекрасная Снегурочка, в отчаянии бросается в озеро Мизгирь. В финале оперы звучит гимн Солнцу - источнику света и жизни на земле.

Мусоргский не заметил “Снегурочки”, чем больно ранил Римского-Корсакова.

Примерно со второй половины 90-х гг. начинается наиболее интенсивный период оперного творчества Римского-Корсакова. Открывается этот период оперой “Ночь перед рождеством” по Гоголю.

В этой опере большое количество оркестровых пейзажных картин: вступление, рисующее морозный зимний вечер, полет Вакулы на Черте в Петербург и обратно, игры и танцы звезд, утренняя заря над Диканькой, помпезный бал в Екатерининском дворце.

На протяжении 80-х годов композитор сочиняет преимущественно инструментальную музыку. К лучшим сочинениям в этом жанре относятся “Испанское каприччио” и симфоническая сюита “Шехеразада”.

Сюита состоит из четырех частей. Первая часть называется “Море и синдбадов корабль”; вторая часть - “Рассказ Календора-царевича”; третья часть - “Царевич и царевна”; четвертая часть - “Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником”. Эти эпизоды заимствованы композитором из восточных сказок “1001 ночь”, в которых красавица Шехеразада в течение двух с половиной лет еженощно рассказывает грозному султану Шахриару занимательные истории и тем спасает свою жизнь, ибо Шахриар поклялся казнить каждую из своих жен после первой ночи, настолько он разуверился в верности женщин.

Четыре контрастные части сюиты связаны между собой двумя сквозными темами. Первый раз они звучат во вступлении

к сюите. Первая тема - это тема грозного султана Шахриара. Вторая - рисует обаятельный образ самой рассказчицы Шехеразады. Эту изысканную, прихотливую и в то же время мечтательно-задумчивую тему композитор поручил скрипке-соло в сопровождении мягких арпеджированных аккордов арфы.

Музыка сюиты носит ярко выраженный восточный колорит.

* * *

Опера-былина “Садко” была закончена композитором в 1896 году. Это 6-я опера композитора. В основу либретто положены былины новгородского цикла о гусяре и мореплавателе Садко.

Опера не была принята к постановке дирекцией императорских театров. Как вспоминал сам композитор, царь Николай II заявил: “Нечего ставить “Садко”. Пусть вместо этой оперы дирекция подыщет что-нибудь повеселее”. Постановку оперы взял на себя Московский частный оперный театр С.И. Мамонтова.

В опере объединены два мира: мир реальный и мир фантастический (подводное царство). Эти два мира соединяет гусляр Садко.

Главная тема оперы - волшебная сила искусства. Своим даром воздействия на людей и силы природы Садко напоминает античного Орфея. Однако их рознит мотивация собственных поступков: Орфей действовал во имя любви, а Садко - во славу Отечества.

Краткое содержание оперы.

На пиру богатых новгородских купцов молодой гусляр Садко укоряет их, что не ездят они в дальние страны, не приумножают славу Новгорода. Прогнали Садко с пира. Пошел он на берег Ильмень-озера и запел печальную песню “Ой ты, темная дубравушка”. Понравилась песня гусяра молодой морской царевне Волхове. Пообещала она ему, что выловит он утром в озере три рыбки золото-перо. Обернувшись лебедями, царевна и ее подруги уплывают в даль.

Грустит в одиночестве жена Садко Любава. Ждет она мужа, но тот околдован красотой царевны Волховы. Слышится трезвон. Садко приходит на торговую пристань и бьется об заклад с купцами, что сумеет выловить в озере

три золотых рыбки. Купцы ставят на кон все свои лавки с товарами, Садко - свою буйную голову. Гуслир выигрывает спор и становится самым богатым человеком в Новгороде. Из числа бедняков набирает Садко дружину, снаряжает товарами “тридцать и один корабль”, но не может решиться, куда путь держать. Садко просит заморских гостей поведать о своих странах. Варяжский, Индийский и Веденецкий гости по очереди рассказывают о чудесах своих стран. Мнение народа единодушно: надо путь держать в город Венец (Венецию). Попрошавшись с народом и неутешной женой, Садко всходит на корабль. Дружина запевае мореходную песню “Высота ли, высота поднебесная, глубота, глубота - окиян море”. Корабли скрываются из вида.

Двенадцать лет торговал Садко в разных странах и многократно приумножил свое богатство. Плывут корабли назад в Великий Новгород. Вдруг корабль, на котором плывет сам Садко, останавливается. Чтобы умиловить Морского царя, с корабля в море бросают бочки золота, серебра, жемчуга, но все напрасно. Понимает Садко, что именно его ждет Морской царь к себе. Бросили на воду дубовую доску, и как только Садко ступил на нее, так тут же поднялся ветер - паруса надулись, и корабль скрылся из вида.

Оставшись один посреди моря, дважды ударяет Садко по струнам своих гуслей. В ответ из водных глубин доносится голос Морской царевны Волховы. На раковине, запряженной дельфинами, Садко опускается на дно морское. Морской царь приказывает ему петь величальную песню. Пение гуслира так понравилось царю, что он предлагает Садко остаться и взять себе в жены царевну Волхову. Начинается свадебный обряд. По окончании его Садко берется за гусли, и все царство пускается в неистовую пляску. На поверхности моря от этого начинается страшная буря, тонут корабли, гибнут люди, но вот появляется Старчище, могучий богатырь. Тяжелой палицей выбивает он гусли из рук Садко. Пляска прекращается. Старчище повелевает морскому царству погрузиться в бездну, а царевне Волхове стать рекой. Приговор произнесен. Волхова с Садко устремляются на поверхность моря, а дворец морского царя погружается в бездну.

Последняя седьмая картина оперы начинается большим оркестровым вступлением. На берегу Ильмень-озера спит Садко. Волхова поет ему колыбельную песнь. Наступает рассвет, и царевна, навек простившись с любимым, рассеивается утренним туманом по лугу. Садко просыпается от голоса жены Любавы, оплакивающей свою женскую долю. Садко устремляется ей навстречу. Пока они беседовали, туман рассеялся и на его месте оказалась река Волхов, по которой плывут корабли Садко. Появляется новгородский люд. Все дивятся чуду-чудному. В ответ на приветствия и восхваления Садко скромно отвечает: “Я-то, Садко, только петь горазд, а выше меня славный Новгород”. Восклицаниями “Морю синему слава! Волхове реке слава!” торжественно заканчивается опера.

* * *

После этой оперы Римский-Корсаков отходит от сказочных сюжетов, переключаясь в сферу психологической драмы.

Сначала появляется одноактная опера “Моцарт и Сальери” на пушкинский текст, а затем - “Царская невеста” по одноименной пьесе Л. Мея. “Моцарт и Сальери” - камерная речитативная опера в традициях “Каменного гостя” Даргомыжского. Первая постановка оперы состоялась в Москве, в Частной опере Мамонтова, в ноябре 1898 года. Партию Сальери пел Ф.И. Шаляпин, а декорации написал М.А. Врубель.

“Царская невеста” повествует о том, как женственная и нежная Марфа Собакина, насильно разлученная с женихом Иваном Лыковым и обреченная в жены Ивану Грозному, гибнет в царском дворце. Рядом с ней в отчаянной борьбе за свое счастье погибает другая женщина - гордая и страстная Любаша, покинутая царским опричником Григорием Грязным, также влюбленным в кроткую красавицу Марфу. Сюжет достаточно богат для оперы: разрушенное счастье, сломанная жизнь, бессилие против неумолимого царского произвола.

Почти все действующие лица оперы имеют своих исторических прототипов. Вот как описывает историк Н. Карамзин в “Истории Государства Российского” этот эпизод из жизни Ивана Грозного: “Скучая вдовством, хотя и нецеломудренным, Грозный давно искал себе третьей супруги. Из всех городов свезли невест в Александровскую слободу числом более двух тысяч: каждую представляли ему особенно. Сперва он выбрал двадцать четыре, а после двенадцать. Наконец предпочел всем Марфу Васильевну Собакину, дочь новгородского купца. Но царская невеста занемогла, начала худеть, сохнуть: сказали, что она испорчена злодеями, ненавистниками Иоаннова семейного благополучия, и подозрение обратилось на ближних родственников цариц умерших, Анастасии и Марии. Многие из них погибли. Злобный клеветник доктор Елисей Бомелий предложил царю истреблять лиходеев ядом и составлял, как уверяют, губительное зелье с таким адским искусством, что отравленный издыхал в назначенную тираном минуту. Так Иоанн казнил одного из своих любимцев Григория Грязнова и многих других, признанных участниками в отравлении царской невесты или в измене.

Между тем царь женился 28 октября 1572 года на больной Марфе, надеясь спасти ее сим действием любви и доверенности

к милости Божией. Но свадебный пир закончился похоронами: 13 ноября Марфа скончалась, быв или действительно жертвою человеческой злобы или только несчастной виновницей казни невинных”.

Именно этот фрагмент “Истории Государства Российского” стал тем зерном, из которого вырос сюжет пьесы Мея, а затем и опера Римского-Корсакова.

Опера изобилует большим количеством прекрасных мелодий, что в соединении с остродраматическим сюжетом сделало эту оперу одной из самых репертуарных вплоть до наших дней.

Возвращение к сказочной тематике происходит в “Сказке о царе Салтане, сыне его славном и могучем богатыре Гвидоне Салтановиче и прекрасной царевне-лебеди”. Таково полное название оперы, созданной композитором к столетней годовщине со дня рождения А.С. Пушкина (1899). Опера задумана автором в духе народно-театрального представления, пронизана мягким юмором и иронией над обитателями Тмутараканского царства. Эта опера - одно из совершеннейших созданий автора, в котором неистощимая изобретательность драматурга-сказочника сочетается с отточенным до блеска мастерством композитора.

Значительную роль в опере играют симфонические эпизоды. Они органично включены в сценическое действие. Особой популярностью пользуются оркестровое вступление ко 2-му действию оперы (“В синем небе звезды блещут, в синем море волны хлещут”) и вступление ко второй картине IV действия, которое называется “Три чуда”. Разделяясь праздничными фанфарами, в этом вступлении сменяют друг друга темы города Леденца, тема Белки - изящно оркестрованная народная песня “Во саду ли, в огороде”, мужественный марш, характеризующий морских витязей, и обаятельные мелодии царевны Лебедь.

Большую известность приобрел также симфонический эпизод из первой картины III действия, который называется “Полет шмеля”.



Опера была поставлена в Москве в Частной опере в прекрасных декорациях М. Врубеля и имела колоссальный успех.

Свою последнюю оперу-сказку “Золотой петушок” (1907), по Пушкину, сам автор назвал “небылицей в лицах”. Директор императорских театров хотел сразу же поставить ее, но московский генерал-губернатор не позволил, усмотрев в опере сатиру на российских монархов.

В “Золотом петушке” нет традиционного для оперы деления на арии, ансамбли, речитативы. Музыка в ней течет непрерывно. Отдельные арии Шемаханской царицы не нарушают общего хода действия. В этой опере нет даже общепринятого деления действия на сцены.

Опера начинается и заканчивается появлением Звездочета. В начале Звездочет говорит зрителям: “Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок”. В конце оперы он объясняет зрителям, что кровавая развязка не должна их волновать. Только он да Шемаханская царица “были здесь живые лица, остальные - бред, мечта, призрак бледный, пустота”.

События 9 января 1905 года побудили Римского-Корсакова, всегда далекого от политики, присоединиться к волне студенческих забастовок. За открытое письмо в поддержку студенчества он был уволен из числа профессоров консерватории. Вместе с ним ее покинули С. Танеев, С. Рахманинов, А. Глазунов, А. Лядов. За композитором был учрежден негласный полицейский надзор. В это время силами бастующих студентов готовилась постановка его оперы “Кощей бессмертный”. Сбор от постановки предполагалось отдать семьям погибших 9 января.

Напряженная педагогическая и композиторская деятельность сказалась на здоровье Римского-Корсакова.

Тяжелая сердечная недостаточность 21 июня 1908 года оборвала жизнь великого русского композитора.

**Контрольные вопросы по теме
“Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова”**

1. Где Н.А. Римский-Корсаков получил образование?
2. Как называлась музыкальная картина, сочиненная композитором в 1867 году и принесшая ему известность?
3. Где служил Римский-Корсаков после 1871 года?
4. В чем состоит значение сборника “100 русских народных песен”?
5. На чей сюжет написана третья опера Римского-Корсакова? Кратко изложите его.
6. Какие оперы написаны Римским-Корсаковым на сюжеты Н.В. Гоголя?
7. Как называется симфоническое произведение, написанное по мотивам арабских сказок “1001 ночь”? Сколько в нем частей? Как они называются?
8. Как назвал композитор свою шестую оперу и как он сам определил ее сюжет?
9. Какого античного героя напоминает главный герой Шестой оперы Римского-Корсакова? Что их различает?
10. Кто помог Садко выиграть спор с новгородскими купцами?
11. Сколько лет плывал Садко в поисках счастья?
12. Где происходит действие предпоследней, шестой, картины оперы?
13. Какова судьба морской царевны? Как ее звали?
14. Какие сюжеты являются основными в операх Римского-Корсакова?
15. Назовите действующих лиц оперы “Царская невеста”.
16. Как называется симфоническое вступление ко второй картине VI действия оперы “Сказка о царе Салтане”?
17. На чей сюжет написана последняя опера Римского-Корсакова?
18. Был ли счастлив Римский-Корсаков в личной жизни?

Глава 4

Творчество П.И. Чайковского - основоположника московской школы русских композиторов

Петр Ильич Чайковский (1840-1893)



Родился П.И. Чайковский 7 мая 1840 года. Он был третьим ребенком в семье. Первые годы жизни будущего композитора протекали мирно и счастливо. Большая и дружная семья жила в Воткинске - уральском городке. Глава семейства служил управляющим Камско-Воткинского сталелитейного завода. До Петербурга - три недели езды. У Чайковских был свой большой дом, множество прислуги.

Первой музыкальную одаренность Чайковского заметила его гувернантка Фанни Дюрбах, швейцарка по национальности. Она называла его “Пьер” и “стеклянный мальчик” за склонность к мечтательности.

Первой учительницей музыки у Чайковского была М.М. Пальчикова, пианистка-самоучка из крепостных. В течение нескольких лет она помогала развиваться незаурядным музыкальным способностям Чайковского. У будущего композитора был очень тонкий музыкальный слух. Много произведений он подбирал на фортепиано по памяти. Когда Пьер сумел подобрать несколько мазурок Шопена, то гувернантка Дюрбах окончательно уверовала в незаурядное будущее этого ребенка и стала собирать его старые тетради, называя это “музеем Пьера”.

По прошествии многих лет, будучи уже мировой знаменитостью, Чайковский разыскал своих воспитательниц и из личных средств до конца их жизни выплачивал им пенсии.

В 1848 году отец выходит в отставку в чине генерал-майора, и семья уезжает в Петербург. Чайковского определяют на учебу: в начале в Горный корпус, а через год переводят в Училище правоведения. Семья разделилась: он с сестрой Зинаидой остался в Петербурге, а родители с остальными детьми уехали на новое место службы отца.

Одинокая жизнь в пансионе принесла будущему композитору первый опыт страданий и размышлений. Он начал играть на рояле “для себя”. Мать думала, что эта “вредная привычка” (игра) пройдет с возрастом, но получилось наоборот. Чайковский решил для себя, что он и музыка - это тайна для других.

В 1852 году Чайковские окончательно переезжают в Петербург, и до окончания Училища правоведения Петр Ильич жил в семье.

Летом 1854 года Чайковский испытал первое сильнейшее горе: болеет и скоропостижно умирает от холеры его мать. Отец с шестью детьми на руках переезжает жить к брату.

Учеба в Училище правоведения мало увлекала Чайковского: на первом плане там были специальные дисциплины. Но были и музыкальные классы для желающих - училище правоведения было аристократическим учебным заведением, куда принимались только дети дворян. Чайковский учился хорошо, но особых надежд не подавал.

По окончании училища в 1859 году Чайковский был зачислен на службу в Министерство юстиции в чине титулярного советника. Началась обычная по тем временам светская жизнь молодого человека. Днем - скучная служба, вечером - привычные развлечения. Так продолжалось два года. Позже Чайковский вспоминал: “Беззаботная и пустая юность не оставила после себя ничего”. Назревал кризис, который повернул жизнь молодого человека. А тогда никто и предполагать не мог, что этот обеспеченный молодой человек превратится в почти нищего студента, зарабатывающего на жизнь дешевыми уроками, проводящего дни и ночи в упорной учебе.

“Не подумай, что я воображаю сделаться великим артистом, просто я хочу делать то, к чему меня влечет призвание; буду ли

я знаменитый композитор или бедный учитель, но совесть моя будет спокойна, и я не буду иметь тяжкого права роптать на судьбу и на людей”, - так писал в 1861 году Чайковский своей сестре Александре. Желание круто изменить свою судьбу росло в Чайковском с каждым днем.

Он решается начать новую карьеру и с сентября 1861 года в возрасте 21 года начинает посещать музыкальные классы при Русском музыкальном обществе. Занятия в классах начинались в 8 утра, так что Чайковский к 11 часам успевал на службу в департамент, где его регулярно обходили в чинах и жалованье.

Жизненно важная для Чайковского проблема “артист или чиновник” разрешилась в следующем, 1862 году, когда в Петербурге усилиями Николая Григорьевича Рубинштейна открылась первая русская консерватория. Чайковский одним из первых подал прошение о зачислении его студентом по классу композиции. К этому времени он прекратил посещать департамент юстиции и начал вести типичную для молодого музыканта жизнь: гоняться за рублевыми уроками, зубрить теорию, писать по две композиции в неделю, решать бесконечные задачи по гармонии и полифонии. (Чайковский донашивал заштопанные кухаркой жилеты и отрастил волосы).

Его профессором по музыкальной композиции был А.Г. Рубинштейн, который, впрочем, не видел у своего ученика особого музыкального таланта. Сам А.Г. Рубинштейн вошел в историю музыки как один из самых величайших пианистов своего времени и основатель первой в России консерватории. Как композитор А.Г. Рубинштейн не добился такого же признания у современников, хотя и был необычайно плодовит. Опера “Демон”, 2-3 салонных пьесы - вот, пожалуй, все, что осталось от композитора Рубинштейна.

Нужны были воля, мужество, сила духа, соединенные с гениальными способностями и любовью к искусству, чтобы за четыре года из дилетанта сделаться мастером. Чайковский преодолел этот барьер.

Одновременно с открытием музыкальных классов при Русском музыкальном обществе в Петербурге, а позже и консерватории, целью которых было музыкальное образование талантливой русской молодежи, в Петербурге зимой 1861/62

годов на квартире у М.А. Балакирева субботними вечерами начинают собираться альтернативные музыкальные классы, не столь многочисленные, как официальные, но оказавшие несравнимо большее влияние на всю историю русской музыки. Эти курсы получили название Балакиревского кружка или “Могучей кучки”.



К окончанию консерватории (29 декабря 1865 года) Чайковский был уже автором нескольких крупных сочинений. Это симфоническая увертюра к драме А. Островского “Гроза”, “Характерные танцы”, исполненные публично в Павловском концертном зале под управлением “короля вальсов” И. Штрауса. Выпускным сочинением Чайковского стала кантата “К радости” на текст Ф. Шиллера. Консерваторию

Чайковский окончил с серебряной медалью и званием “свободный художник”.

Сразу же после экзаменов в “Санкт-Петербургских ведомостях” была опубликована рецензия Ц. Кюи, члена союза композиторов “Могучая кучка”, на кантату П. Чайковского “К радости”. Вот что писал этот автор: “Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб. Правда, что это его сочинение написано в самых неблагоприятных обстоятельствах: по заказу, к данному сроку, на данную тему и при соблюдении известных форм. Но все-таки, если бы у него было дарование, то оно хоть где-нибудь прорвало консерваторские оковы”.

Позже Чайковский вспоминал: “Когда я прочел этот ужасный приговор, я не знаю, что со мною сделалось. У меня потемнело в глазах, голова закружилась, и я, как безумный, целый день бесцельно бродил по городу, повторяя: “Я пустоцвет, я ничтожество, из меня ничего не выйдет, я бездарность”. Однако время все расставляет на свои места. Имя профессора фортификации и немного композитора Ц. Кюи известно сейчас

лишь знатокам музыки, а имя П.И. Чайковского известно всем во всем мире.

Вскоре Чайковского, как одного из самых талантливых выпускников консерватории, приглашают на должность профессора в открывшуюся Московскую консерваторию. Это предложение оказалось как нельзя более кстати, так как к периоду окончания консерватории Чайковский оказался в бедственном положении: его отец лишился всего состояния и не мог обеспечить сына.

С переезда в Москву (5 января 1866 года) начался новый период в жизни и творчестве П.И. Чайковского. Он начал свою преподавательскую деятельность с оклада в 50 рублей в месяц при недельной нагрузке 28 часов. Преподавал Чайковский гармонию, свободное сочинение и инструментовку. Молодой преподаватель привлекал к себе людей мягкостью и деликатностью обращения, умением пройти и не задеть, возразить и не обидеть.

Директором Московской консерватории был Николай Григорьевич Рубинштейн. В отличие от брата, он понимал и любил музыку Чайковского, в течение многих лет был первым исполнителем почти всех его симфонических и фортепианных произведений.

В московский период особенно ярко проявилась исключительная работоспособность молодого профессора. Меньше чем за 30 лет активной творческой деятельности Чайковский успел написать огромное количество самых разнообразных сочинений. Его полное собрание сочинений насчитывает 62 тома музыкальных произведений и еще 15 томов литературного наследия, куда входят статьи и письма композитора.

Свое творческое кредо Чайковский определил следующим образом: техническое совершенство, тщательное изучение музыкального искусства, анализ творений предшествующих художников, умение быть смиренным. Всю жизнь Чайковский следовал раз и навсегда определенному для себя девизу: труд, познание, скромность.

Композитор признавался, что для него “труд необходим как воздух. Как только я предаюсь праздности, меня начинают

одолевать тоска, сомнения в своей способности достигнуть совершенства, недовольство собой, даже ненависть к самому себе”.

Единственным издателем всех сочинений П.И. Чайковского был П. Юргенсон. Этот человек, пройдя путь из мальчиков в фабриканты, стал владельцем целой сети типографий, печатающих ноты. Именно он угадал гениального музыканта в тогда еще мало кому известном профессоре консерватории и заключил с ним бессрочный контракт, по которому приобретал исключительное право на издание как написанных, так и еще не написанных сочинений композитора, с которым его связывала и личная дружба.

Постепенно Чайковский “пускает корни” в Москве. Он нанимает собственную квартиру, заводит лакея Алешу, с которым не расставался в течение всей своей жизни, и собаку левретку Бишку. Столовался Чайковский дома - еду приносили из ресторана в судках. Материальное положение Чайковского в Москве складывалось следующим образом: 2 тыс. рублей в год составляла зарплата профессора консерватории, 500 рублей Чайковский получал в Московском отделении РМО, около 300 рублей ему платили как музыкальному рецензенту в “Московских ведомостях”.

Свою первую симфонию Чайковский назовет “Зимние грезы”. Это была первая симфония, сочиненная отечественным композитором, получившим образование в России. До этого история русской музыки знала лишь фантазии или программные увертюры на русские темы. В своей симфонии композитор обобщенно отразил и впечатления от путешествия на остров Валаам, и характерные образы зимней природы, созданные русской живописью и литературой. Музыкальные темы всех четырех частей симфонии песенные, связанные с русским фольклором. Сочинял эту симфонию Чайковский ночами, отрывая время от сна, так как целый день был занят в консерватории. Такое перенапряжение физических и душевных сил привело к серьезным нервным припадкам. После этой симфонии ни одна нота из всех его сочинений не была написана ночью

Публика очень тепло приняла Первую симфонию Чайковского. Говорили, что эту музыку мог написать лишь русский человек.

Зимой 1868 года, во время консерваторских каникул, П.И. Чайковский отдыхал у родных в Петербурге. Там он познакомился с художественным критиком В.В. Стасовым и с известным петербургским композитором, пианистом и дирижером Милием Балакиревым. Отношения складывались не просто. Стасов и Балакирев резко отрицательно относились к идее консерваторского воспитания русских музыкантов. Они считали, что композиторами становятся “по милости Божией”, а консерватория, для русских музыкантов особенно, противопоказана, так как лишает их национальной самобытности и воспитывает их на немецкий манер.

Через несколько месяцев Чайковский еще раз посетил Петербург и тогда же познакомился с остальными членами “Могучей кучки” - Н.А. Римским-Корсаковым, А.П. Бородиным, М.П. Мусоргским и небезызвестным уже Ц. Кюи. К Чайковскому в кружке относились если не свысока, то несколько небрежно, как к детищу консерватории.

Позже, в 1880 году, в одном из писем к Н.Ф. фон Мекк Чайковский высказывался так: “Все эти новейшие петербургские композиторы - народ очень талантливый, но все они до мозга костей заражены своим ужасным сомнением и чисто дилетантской уверенностью в своем превосходстве над всем остальным музыкальным миром. Исключение из них в последнее время составляет Римский-Корсаков, которому пришла мысль, что все проповедуемые кружком идеи, в сущности, ни на чем не основаны, что их презрение к школе, к классической музыке, ненависть к авторитетам и образцам есть не что иное, как невежество. Никому из консерваторцев и в голову не приходило знакомиться с молодой шайкой безграмотных в музыке инженеров, военных, химиков, о которых печатно и устно гудел Стасов. Они называли Моцарта - пустяком, симфонии Бетховена - неинтересными вещами, Вагнера - ерундой, а итальянскую музыку - позором. В европейской музыке для них хорошо было только то, что

непризнано. Родословную эти композиторы вели от Глинки через Даргомыжского”.

И.С. Тургенев терпеть не мог этих новых русских композиторов. Он говорил, что всех этих Даргомыжских, Балакиревых волна смоеет и унесет вместе с песком и всяческой пылью. Исключение составляет лишь Чайковский, которого нельзя смешивать с каким-нибудь Мусоргским, что он (Чайковский) даже немного похож на Шопена.

Следующим этапным сочинением П.И. Чайковского стала увертюра-фантазия “Ромео и Джульетта”. Ее первое исполнение состоялось в марте 1870 года в Москве. Дирижировал Н.Г. Рубинштейн. Сюжет этой симфонической увертюры предложил Чайковскому М. Балакирев. Шекспировский сюжет оказался созвучным уже сложившемуся мировоззрению композитора. Чайковского всегда увлекали темы “освобождения личности” и “всепобеждающей силы любви”. В Увертюре композитор не пересказывает известный сюжет, а излагает темы, характеризующие основных действующих лиц и драматические события. Тему любви из этой увертюры Н.А. Римский-Корсаков определил как “самую красивую во всей русской музыке, если не в мировой музыке вообще, находя ее “выражением страсти и любви в чистом виде”.

Свою Вторую симфонию Чайковский шуточно называл “Журавель”. Поводом к этому было использование украинской народной песни “Журавель” в финале симфонии. Первое исполнение этой симфонии закончилось поднесением композитору лаврового венка и серебряного кубка от слушателей. Музыкальная критика называла эту симфонию “малороссийской”.

В декабре 1874 года Чайковский задумал создать на основе народных песенных тем классический фортепианный концерт. Вскоре состоялось первое прослушивание нового концерта самими близкими друзьями автора. Концерт был ими не принят. Со всех сторон посыпались замечания, поправки. Чайковский не соглашался с ним и опубликовал концерт таким, как написал.

В основу главной темы первой части концерта он положил напев слепых лирников, а песню-веснянку “Выйди, Иваньку” из сборника народных песен он взял в качестве основы финала

концерта. Этот концерт открыл целую эпоху в русской фортепианной музыке необычностью своей образности, фактуры и симфоническим развитием музыкальных тем.

В 1875 году дирекция императорских театров заказала Чайковскому балет “Лебединое озеро”. Сочинить его композитор должен был за год.

Премьера балета состоялась 20 февраля 1877 года. Авторами либретто стали драматург В. Бегичев и артист Большого театра В. Гельцер. Это была эпохальная премьера. Впервые в России балет стал драматическим искусством. До этого момента музыке в балете отводилась вспомогательная роль, хотя балетмейстеры и пытались сблизить танец и музыку. Большие композиторы неохотно брались за балет, считая его “прикладным” жанром. Никому и в голову не приходило требовать от балетной музыки “чего-либо серьезного”.

Процесс сближения музыки и танца, зарождение сквозной музыкальной драматургии в балетной музыке начался во Франции, в балетах А. Адана и Лео Делиба. Один из первых романтических балетов - “Жизель” А. Адана - раскрывал содержание лирической любовной драмы не только в хореографии, но и в музыке. Именно этот балет, произведший в свое время большое впечатление на П.И. Чайковского и изученный им до тонкостей, следует считать непосредственным предшественником “Лебединого озера”.

Другим образцом для Чайковского была танцевальная музыка, включенная М.И. Глинкой в оперы “Иван Сусанин” и “Руслан и Людмила”. Это были первые образцы настоящей симфонической балетной музыки в русском искусстве.

Новаторство Чайковского заключается в том, что он насытил сквозным симфоническим развитием музыку целых классических балетов от первой до последней сцены. Музыкальная драматургия стала определять и драматургию танца от первого до последнего “па”.

В балете П.И. Чайковский предпочитал сказочные сюжеты, в опере - изображение реальной жизни. Сказочность его балетов весьма условна. Сам композитор называл свои балеты “серьезной музыкой на воздушный сюжет”. Средствами музыки Чайковский умел раскрыть в фантастическом сюжете реальные

жизненные прообразы действующих лиц и сценических ситуаций. “Лебединое озеро” - сказочный балет, но история чувств, рассказанная в нем, человечна и подлинна.

Краткое содержание балета.

Действие балета “Лебединое озеро” происходит в средние века в немецких землях. На фоне средневековых замков и девственной природы разворачивается типично романтическая драма любви. Принц Зигфрид на празднике по случаю собственного совершеннолетия увидел пролетающую неподалеку стаю прекрасных лебедей. В состоянии неясного лирического томления он берет арбалет - подарок матери - и в одиночестве отправляется на берег озера поохотиться. Там он с удивлением видит, как лебеди превращаются в прекрасных девушек. Одна из них - самая прекрасная - увенчана короной. Она упрекает Зигфрида в том, что он хотел убить её и объясняет ему, что она заколдована злым волшебником и только по ночам вместе со своими подругами может принять свой подлинный облик, днем же снова превращается в лебедя. Её имя - Одетта. Корона на её голове - подарок матери, доброй феи, защищает её от козней злого гения, стремящегося погубить ее. И только верная любовь, как во всех сказках мира, может освободить ее от злых чар. Зигфрид клянется Одетте в вечной любви и верности. Одетта предупреждает, что его чувство и данная клятва подвергнутся большому испытанию: злой волшебник Ротбарт готовит свои козни.

На балу, где принц Зигфрид должен по велению своей матери выбрать себе невесту, появляется Ротбарт и подводит к Зигфриду свою дочь Одиллию (“черного лебедя”), как две капли похожую на Одетту. Зигфрид восторженно приветствует её. Сама же Одетта в виде лебедя появляется в высоком готическом окне замка, предостерегая любимого от злых чар волшебника, но принц, увлеченный Одиллией, ничего не видит и не слышит.

Зигфрид объявляет своей невестой Одиллию и тем самым предаёт клятву вечной любви, данную Одетте, цель злого волшебника достигнута. В распахнувшееся окно Зигфрид видит белого лебедя с короной на голове. Он понимает, что обманут, и в отчаянии бежит к озеру.

Ночь. Подруги Одетты ждут её возвращения. Они танцуют и учат танцам маленьких лебедей (“Танец маленьких лебедей”). Одетта рассказывает подругам о своем горе. Вбегающий Зигфрид умоляет Одетту простить его, но это уже не в ее власти. В образе филина появляется злой гений. Теперь Одетта должна погибнуть. Зигфрид клянётся умереть вместе с нею. Начинается буря, озеро выходит из берегов. Одетта, последний раз обняв Зигфрида, вбегает на скалу, чтобы броситься с нее в воду. Зигфрид спешит на помощь, но вместо этого также исчезает в волнах озера. Погибает и злой гений: смерть Зигфрида ради любви к Одетте - его гибель.

Заключение и апофеоз балета, построенные на основной лейттеме балета, вырастают в гимн любви и верности. В музыке эта идея выражена настолько значительно, ее звучание в

мажорном варианте так торжественно, что в сценической жизни “Лебединого озера” прочно утвердилась традиция благополучной финальной развязки. Однако музыка Чайковского оставалась прежней. Знаменитым этот балет стал в постановке 1895 года двух гениальных хореографов: француза Мариуса Петипа и русского Льва Иванова. Хореография этих балетмейстеров стала хрестоматийной и изучается во всем мире. В их постановке балет заканчивался счастливо, победой истинной любви. В таком виде он шел и на советской сцене. И лишь в последнее время балетмейстер Ю. Григорович вернул спектаклю его трагический финал. Постановка эта осуществлена на сцене Большого театра в 2001 году.

В период создания своего первого балета П.И. Чайковский начал работу еще над одним из самых популярных своих сочинений. В декабрьском номере журнала “Новеллист” за 1875 год было напечатано, что “знаменитый композитор П.И. Чайковский обещал редакции свое сотрудничество и намерен в будущем году поместить целую серию своих фортепианных композиций, характер которых будет вполне соответствовать как названию пьес, так и впечатлению от того месяца, в котором каждая из них появится в журнале...”. Так появились знаменитые “Времена года”.

В искренних и правдивых музыкальных образах этих 12 пьес Чайковский сумел воплотить существенные черты русского национального характера. Поэтические эпитафии к пьесам подбирал сам издатель из произведений русских поэтов.

Одна из лучших пьес цикла “Осенняя песня” - глубоко обобщенный лирический образ. Это элегия о жизни человека, а не только осенняя песня о расставании с уходящим летом. Музыкальная тема в этой пьесе - одна из прекраснейших мелодий Чайковского. Её особенная певучесть сочетается с интонациями живой человеческой речи, в которой слышатся и душевная боль, и безысходная тоска.

* * *

В мае 1876 года экзамены в консерватории закончились, и П.И. Чайковский поехал в качестве корреспондента

“Московских ведомостей” в Германию, в город Байрёйт, на открытие фестиваля вагнеровских опер. С творчеством немецкого композитора и дирижера Рихарда Вагнера Чайковский познакомился еще в годы студенчества, когда знаменитый композитор гастролировал в России.

Вагнер в то время был самым знаменитым оперным композитором. И хотя Чайковский отрицательно относился к стилю вагнеровских опер, он тем не менее очень ценил его как композитора-симфониста, при этом понимая, что вагнеровский путь неизбежно заведет жанр оперы в тупик.

В эту поездку Чайковскому было приятно узнать, что имя его стало весьма популярным среди западноевропейских композиторов.

В 1876 году Чайковский посетил Париж, где присутствовал на представлении оперы Ж. Бизе “Кармен”, не имевшей тогда успеха у публики. Чутьем гениально одаренного музыкального драматурга Чайковский сразу же распознал в этой опере шедевр мирового значения и предсказал, что через 10 лет “Кармен” станет самой популярной оперой в мире. Так и случилось.

* * *

Однако все поездки когда-нибудь заканчиваются, и предстоит возвращение домой. А дома, в Москве, Чайковского ждали неустроенный быт, утомительные обязанности преподавателя и полное одиночество.

В 1877 году Чайковский писал одному из близких приятелей: “Я очень изменился за это время и физически, и в особенности морально. Веселости и охоты дурачиться не оказывается вовсе. Молодости не осталось ни на грош. Жизнь страшно скучна, пуста и пошла. Сильно подумываю о женитьбе или другой порочной связи. Но единственно, что осталось в прежнем виде, - это охота писать. Если б обстоятельства сложились иначе, если б своему стремлению творить я бы не встречал на каждом шагу препятствия в виде, например, консерваторских уроков, которые с каждым днем делаются все противнее и противнее, то мог бы написать что-нибудь вполне хорошее. Но, увы, к консерватории я прикован”. Чайковским

овладело твердое желание жениться “во что бы то ни стало” и быть “как все”. Чайковский понимал, что женитьба изменит весь его образ жизни. Это очень пугало его и удерживало от решительного шага.

Первой женщиной, увлекшей композитора, была известная итальянская певица Дезире Арто (в переводе с французского Дезире - желанная). Ей он посвятил свой знаменитый Романс для фортепиано, мгновенно получивший самое широкое распространение. Певица была на пять лет старше Чайковского. Между ними состоялась даже помолвка, однако друзья композитора сделали все, чтобы её расстроить. Они говорили композитору: “Пойми, ты нам, России, нужен, а не в прислужении знаменитой иностранке”. Друзья оберегали композитора от непоправимых для творчества компромиссов.

Второй женщиной, привлечшей его внимание, была никому не известная студентка консерватории по классу фортепиано Н. Милюкова. Она написала композитору письмо с признанием в любви. Чайковский подумал, что это судьба, и в конце концов согласился на этот достаточно странный брак без настоящей любви хотя бы с одной из сторон. Вот как позже сам Чайковский описывал историю этого знакомства в письме к Н.Ф. фон Мекк: “В один прекрасный вечер я отправился к своей будущей супруге, сказал ей откровенно, что не люблю её, но буду ей во всяком случае преданным и благодарным другом; я подробно описал ей свой характер: свою раздражительность, нервность темперамента, свое нелюдимость - наконец, свои обстоятельства. Засим я спросил её, желает ли она быть моей женой. Ответ был, разумеется, утвердительным. Она среднего роста, блондинка, обладает того рода красотой, которая называется смазливостью. Цвет лица розовый, губы тонкие. Вообще она очень моложава, держится очень жеманно; эта искусственность очень вредит ей. Как в голове, так и в сердце у нее абсолютная пустота. Она говорила мне, что влюблена в меня четыре года, но не знала ни единой ноты из моих сочинений. Этот факт поставил меня в совершенный тупик”.



Жизнь очень быстро доказала всю призрачность заключенного союза. Уже через полгода их совместная жизнь стала совершенно невозможной. Развод, обошедшийся Чайковскому в 10 тысяч рублей, оплатила Н.Ф. - его единственный спаситель.

Заочное знакомство с Надеждой Филаретовной фон Мекк стало важнейшим событием в его жизни. Ей было 45 лет, ему 37. Она была вдовой

железнодорожного магната, владелицей миллионного состояния, матерью 11 детей, он - молодым талантливым композитором, одиноким и испытывающим материальные затруднения. Сначала Чайковский стал получать от своей благодетельницы пустяковые музыкальные заказы, оплачиваемые более чем щедро, потом началась активная переписка. Н.Ф. предложила Чайковскому ежемесячный пенсioen в 500 рублей и согласилась оплачивать все его дополнительные крупные расходы с тем, чтобы он мог оставить тяготившую его работу в консерватории и полностью отдаться творчеству. Чайковский с благодарностью принял это предложение, почувствовав, что наконец-то над ним “распахнулось теплое, широкое крыло ангела”.

Своеобразие этих отношений состояло в том, что Н.Ф. поставила условием никогда лично не встречаться. Она считала, что это могло бы вызвать пересуды. Всю силу своей платонической любви она обращала на то, чтобы сохранить его пленником на расстоянии. У нее было твердое убеждение, что брак - это всегда несчастье, что “близкие отношения” - это конец любви.

Наиболее значительные сочинения московского периода: Четвертую симфонию и оперу “Евгений Онегин” Чайковский завершает в Италии. Симфонию Чайковский посвятил своему “лучшему другу” - Надежде Филаретовне фон Мекк. Симфония

эта в творчестве композитора занимает особое место. Это его первая инструментальная драма. В ней композитор языком музыки выразил собственные переживания и размышления о смысле жизни, об отношении художника к народу. По просьбе фон Мекк Чайковский описал в общих чертах содержание каждой из четырех частей симфонии. В финале Четвертой симфонии Чайковский использовал мелодию русской народной песни “Во поле березонька стояла”. Финал симфонии - попытка создать коллективный образ русского народа, но данный “не изнутри”, а как бы со стороны, глазами художника. Автор говорит: “Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей, ступай в народ. Пеняй на себя и не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем, жить все-таки можно”.

“Евгений Онегин” - пятая опера Чайковского. Композитор искал интимной, но сильной драмы, основанной на конфликтах положений, им самим испытанных и пережитых. В отличие от композиторов “Могучей кучки”, тяготевших к народно-историческим драмам, Чайковский тяготел к лирическим операм, в основе драматургии которых лежала бы душевная драма героя. Чайковский все более убеждался, что опера как жанр чуждается исторической проблематики. Не движения народов, не социальные конфликты лежат в ее основе, но изображение внутренней духовной жизни героев - чаще всего простых людей - вот основная тема оперного жанра. История докажет правоту композитора.

Сюжет пушкинского “Евгения Онегина” предложила композитору певица Е. Лавровская. Работал над новой оперой композитор как всегда увлеченно и целенаправленно. Подлинный пушкинский текст при переделке его в оперное либретто нуждался в специфическом редактировании. Надо было литературное произведение - роман в стихах - переделать в драматический сценический жанр. Многие места в либретто сочинены самим Чайковским, обладавшим незаурядным литературным талантом.

Жанр своей оперы Чайковский обозначил как *“лирические сцены”*, подчеркивая тем самым интимный, личностный конфликт основных героев оперы. В своих операх Чайковский

никогда не пренебрегал, подобно Вагнеру, сложившимися оперными формами: ариями, хорами, ансамблями и так далее. Отдельные номера (арии, ариозо, дуэты и т.д.) органично вписаны композитором в сквозные сцены-картины, где происходит действие.

Опера сочинена автором в 7 картинах.

1 картина - завязка драмы. Ленский привозит Онегина в имение Лариных.

2 картина - Татьяна пишет Онегину письмо с признанием в любви.

3 картина - встреча Татьяны и Онегина, их объяснение и крушение романтических надежд героини.

4 картина - драматическая кульминация. На балу у Лариных происходит ссора Ленского и Онегина.

5 картина - трагическая кульминация. Дуэль Ленского и Онегина, смерть Ленского.

6 картина - развязка драмы. Татьяна и Онегина несколько лет спустя встречаются на балу. Онегин влюбляется в Татьяну, но она уже замужем. Их союз невозможен.

7 картина - последнее свидание и окончательный разрыв Онегина с Татьяной.

Чайковский понимал, что его новая опера, в которой отсутствуют внешне эффектные сцены, вряд ли заинтересует официальную императорскую сцену. Готовую партитуру он доверил студентам оперного класса консерватории под руководством Н.Г. Рубинштейна. Чайковский полагал, что интерес к его опере должен начаться “снизу”, а не “сверху”. Так и случилось.

Премьера “Евгения Онегина” 17 марта 1879 года прошла с большим успехом. Авторитетные музыканты Москвы и Петербурга выражали Чайковскому свое искреннее восхищение оперой и полагали, что она является новым крупным достижением русского искусства. Публика же на премьере “Евгения Онегина” больше всего хлопала Куpletsам Трике - проходному номеру оперы. Хочется провести интересную параллель. В Париже на премьере оперы Бизе “Кармен” наибольший успех у публики имели тоже куплеты - Куплеты тореадора Эскамильо, которые сам автор называл “свинской музыкой”. Видимо, в подобных случаях публика оказывалась не

готовой к восприятию этих новаторских сочинений и принимала то, что было привычно и не вызывало размышлений.

Ещё одна интересная подробность. На первом представлении опера заканчивалась счастливо: Татьяна падала в объятия Онегина. Сразу же после премьеры, почувствовав фальшь такой развязки, Чайковский переделал заключительную сцену оперы.

В 1881 году оперу поставил Большой театр, через три года - Петербургский Мариинский театр. Успех оперы все возрастал. Постепенно опера завоевывала сцены зарубежных оперных театров.

Седьмая опера Чайковского называется “Мазепа”. Современной публике эта опера наиболее известна по симфонической картине “Полтавский бой” - вступлению к III действию оперы. В этой опере композитору органически удалось соединить лирико-психологическую и историческую драмы.

Действие оперы происходит на Украине в начале XVIII века. Одним из источников либретто послужила пушкинская поэма “Полтава”. Драма основных действующих лиц - Марии, её отца Кочубея; престарелого гетмана Украины Мазепы, задумавшего отторгнуть ее от России, молодого казака Андрея, влюбленного в Марию - заканчивается для всех трагически. Кочубея казнят, Андрей умирает от ран, Мария сходит с ума, а гетман Мазепа спасается от петровских войск.

В опере есть еще три значительных симфонических эпизода. Это интродукция со знаменитым “бешеным скаканием на лошади”, вступление к I картине I-го действия (сцена в тюрьме) и вступление ко II картине II-го действия (картина украинской ночи). Эти симфонические эпизоды не потеряли своей интонационной свежести до наших дней и часто используются в качестве музыкального материала при оформлении театрализованных представлений.

Как только Чайковский оправился от моральной травмы, полученной при разводе с Милюковой, брат Анатолий увёз его для поправки здоровья за границу, в Швейцарию. Так окончился московский период и началось время странствий, переездов из города в город.

* * *

С 1878 года начинается новый этап его деятельности - *исполнительский*. К тому времени Чайковский неоднократно убеждался, что имя его приобрело всемирное признание. Многие признанные музыкальные авторитеты и представители самой широкой интеллигенции считали его самой замечательной музыкальной личностью того времени.

“Годы странствий” (1878-1885) принесли Чайковскому не только возможность уединения, погружения в творчество, но и обогатили его новыми культурно-художественными впечатлениями. Во время своих гастрольных поездок Чайковский много внимания уделял изучению литературы, истории и других видов искусства.

Композитор начинает постоянные гастрольные поездки за границу в качестве дирижера своих собственных сочинений. Чайковский очень заботился о своей внешности: на нем всегда было модное пальто, серый цилиндр, лайковые перчатки и коралловая золотая булавка в лиловом шелковом кашне....

Встав за дирижерский пульт, Чайковский дирижировал как симфоническими произведениями, так и целыми оперными спектаклями. Он включал в программы своих концертов не только собственные сочинения, но и сочинения Глинки, Моцарта, Бетховена, Верди и многих других. С авторскими программами Чайковский побывал практически во всех крупных городах Европы и всюду ему сопутствовал феноменальный успех.

В сорок с небольшим лет Чайковский в глазах соотечественников был почти что знаменитостью. Он стал директором Московского отделения РМО, оркестр вставал при его появлении, его оперы регулярно и с успехом шли в Большом и Мариинском театрах, он имел все, что хотел, был свободен, как птица, мог позволить себе любую прихоть, однако именно в эти внешне благополучные годы в сознании Чайковского все более укореняется ощущение трагической предопределенности и безнадежности собственной жизни. Он понимал, что большая часть жизни уже прожита и старость не за горами.

Идея роковой предопределенности, невозможности достичь счастья в реальной жизни становится одной из сквозных тем в творчестве Чайковского, особенно в последний период его

творческой деятельности. Вести жизнь “публичного человека” для Чайковского становилось все более обременительным. Он хотел иметь собственный дом и непременно в деревне, где он мог бы уединиться от пристального внимания общества, от бесконечных и ненужных встреч. Он хотел быть “у себя дома” и быть самим собой.

После кончины Н.Г. Рубинштейна дирекция Русского музыкального общества просит композитора принять на себя обязанности директора консерватории и Московского отделения музыкального общества. Но Чайковский для себя уже принял твердое решение: никогда больше не возвращаться на службу. Он соглашается принять звание почетного члена Московской консерватории, чтобы присутствовать на выпускных экзаменах, участвовать в обсуждении организационных и административных вопросов, вести переписку и переговоры с известнейшими зарубежными исполнителями об их выступлениях в Москве.

В феврале 1885 года Чайковский поселился в деревне Майданово около Клина. На собственные средства он открывает для деревенских детей церковно-приходскую школу. В Майданове Чайковский сочинил оперу “Кузнец Вакула” и программную симфонию “Манфред” по одноименной драматической поэме Дж. Байрона. Сюжет этот предложил композитору М. Балакирев. Сочинение было сразу высоко оценено публикой и специалистами.

В этом же году Чайковский пишет свою следующую оперу “Чародейка” по одноименной драме И. Шпажинского.

Краткое содержание оперы.

Действие оперы происходит в XV веке, неподалеку от Нижнего Новгорода. У перевоза через Оку стоит постоялый двор. Хозяйка его - молодая вдова Настасья, прозванная Кумой, - слывет в народе за свою привлекательность и доброту Чародейкой. Она пленила старого князя Никиту Курлятева - наместника Нижнего Новгорода.

Покинутая князем жена грустит одна. Она думает, что Чародейка Настасья околдовала её мужа. О своем горе она рассказывает сыну Юрию, который клянется отомстить за позор матери и убить Чародейку, околдовавшую отца.

Старому князю так и не удалось добиться от Настасьи любви. Он в гневе уходит. Ночью в эту же корчму пробирается с обнаженным кинжалом Юрий,

но, пораженный красотой Настасьи, не может совершить задуманное убийство. Настасья открывает княжичу свою любовь. В душе Юрия разгорается ответное чувство.

Влюбленные встречаются в лесу, чтобы бежать вместе из этих мест. Но этим планам не суждено осуществиться. Настасью встречает Княгиня, переодетая нищей странницей. Она раздобыла у знахаря яд и подносит сопернице ковшик с отравленной водой. Настасья умирает на руках Юрия. Княгиня торжествуяще открывает княжичу причину смерти Чародейки. В отчаянии Юрий проклинает мать. По приказу Княгини тело Кумы бросают в реку.

Появляется старый князь. Он требует, чтобы Юрий указал, где скрывается Настасья. Уверенный в том, что Юрий спрятал от него возлюбленную, он в припадке ревности убивает сына.

Внезапно начинается буря. Князь остается один в лесу. Ужас охватывает князя, разум его помутился. Не в силах вынести тяжести содеянного, он падает замертво.

Как видим, сюжет оперы изобилует мелодраматическими эффектами с почти неизбежной кровавой развязкой. Лишь благодаря прекрасной музыке Чайковского эта опера до сих пор не сходит со сцен оперных театров.

* * *

К концу 80-х годов российская и европейская слава П.И. Чайковского достигает своего апогея. В марте 1888 года композитор совершает триумфальную концертную поездку по городам Европы.

Каждый раз, возвращаясь из-за границы “к себе” домой, Чайковский с радостью предавался творчеству. Он считал, что время, потерянное для творчества, равносильно вычеркнутому из жизни.

В 1888 году П.И. Чайковский познакомился с А.П. Чеховым. Без имен этих двух великих художников невозможно представить себе русскую культуру 80-90-х годов XIX века, как невозможно представить себе его первую половину без имен А.С. Пушкина и М.И. Глинки. Знакомство состоялось на квартире Модеста Ильича Чайковского, куда Чехов был приглашен к завтраку.

Одна встреча в Петербурге, одна в Москве и по три письма от каждого - таково внешнее проявление дружбы двух великих

людей, прерванной смертью Чайковского. Они обсуждали перспективу сочинения новой оперы на сюжет лермонтовской “Бэлы”. Чехов обещал написать либретто, но план остался неосуществленным.

“Он хороший человек, - писал Чехов после знакомства, - и совсем не похож на полубога”. Писатель посвятил ему сборник рассказов “Хмурые люди”. В одном из частных писем Чехова можно прочесть следующие слова: “Я готов день и ночь стоять почетным караулом у крыльца того дома, где живет Петр Ильич, - до такой степени я уважаю его...”

* * *

В то время, как Чайковский начал сочинять свою Пятую симфонию, он получил письмо от И.А. Всеволожского - директора императорских театров с предложением написать балет на сюжет сказки Ш. Перро “Спящая красавица”. Либретто будущего балета составил сам Всеволожский.

В сказочном сюжете, сочиненном почти 200 лет назад, Чайковского привлекла прежде всего возможность снова воплотить в драматической музыке вечные проблемы жизни: борьбу Добра со Злом, победу, в конечном итоге, идеалов Красоты, Радости, Любви. Драматургию балета Чайковский строит на противопоставлении нежного и светлого образа феи Сирени и зловеще-гротескового образа феи Карабос. Их музыкальные характеристики последовательно проводятся на протяжении всего балета.

Краткое содержание балета.

Во дворце короля Флорестана XIV происходят крестины его дочери принцессы Авроры. Трубы возвещают о прибытии волшебниц - добрых фей. Главная среди них - фея Сирени - крестная мать маленькой принцессы. Волшебницы одаривают Аврору всеми мыслимыми и немыслимыми добродетелями. Когда же приходит черед Феи Сирени, то раздается сильный шум. Пажи объявляют о прибытии злой феи Карабос, которую забыли пригласить. Злая волшебница появляется в люльке, запряженной шестью крысами. Король и Королева вместе с добрыми волшебницами умоляют простить их. Фея Карабос в ответ лишь злобно смеется. Она предсказывает, что Аврора заснет от первого укула пальца, и сон её будет вечен.

Тогда из своего укрытия выступает фея Сирени. Она говорит, что не в силах отменить предсказания злой сестры, однако сон Авроры будет не вечен. Настанет день, когда молодой принц, очарованный её красотой, поцелует её и тем пробудит от вечного сна. Аврора станет его женой.

Прошло время. Авроре минуло двадцать лет. Король издал строжайший указ, запрещающий употребление иголок и булавок на сто миль от его дворца.

Четыре принца претендуют на руку прекрасной Авроры. Король и Королева уговаривают дочь выбрать себе жениха. Весело танцуя, она замечает в толпе гостей старуху, отбивающую веретеном такт. Принцесса выхватывает у нее веретено и начинает с ним танцевать. Вдруг танец её прерывается, она видит на пальце кровь от укола и падает замертво. Старуха сбрасывает плащ, и все узнают в ней злоую фею Карабос. Принцы с обнаженными мечами бросаются на нее, но старуха исчезает в облаке дыма. В этот момент фонтан в глубине сцены озаряется волшебным светом и появляется фея Сирени. Она утешает родителей Авроры: принцесса проспит сто лет, и все заснут вместе с ней. Её пробуждение будет сигналом ко всеобщему пробуждению.

Пажи уносят принцессу во дворец. По знаку волшебной палочки феи Сирени все засыпают, а появляющийся из-под земли плющ превращает королевский сад в непроходимый лес.

Прошло много лет. Неподдалеку от заколдованного леса охотится принц Дезире. Придворные дамы и кавалеры придумывают различные игры и танцы, чтобы развлечь принца. Как только все уходит и Принц остается один, на реке появляется перламутровая ладья. С нее на берег сходит фея Сирени. “Ты еще не полюбил?” - спрашивает она принца. Принц отвечает отрицательно. По знаку волшебной палочки феи скала расступается, и принц видит призрак спящей Авроры. Он влюбляется в это видение и умоляет фею Сирени показать ему путь к Авроре. Волшебница ведет его к своей ладье, и они тотчас отправляются в путь.

Начинается замечательный номер балета, который называется “Панорама”. На сцене ладья изображает движение по реке. Чтобы иллюзия движения была полной, за кулисами с одного огромного барабана на другой медленно перекручивается рисованный задник, изображающий изменение пейзажа и времени суток. Все это сопровождается прекрасной симфонической музыкой Чайковского.

Наконец туман рассеивается, и появляется спальня принцессы. Принц бросается к спящей Авроре и целует её. Колдовство злой Карабос исчезает: Аврора просыпается, а вместе с нею весь двор. Принц умоляет Короля отдать ему дочь в жены. Король соединяет руки молодых.

Последней акт балета представляет собой большой дивертисмент по случаю бракосочетания Дезире и Авроры. Перед зрителями проходит череда характерных танцев персонажей волшебных сказок Шарля Перро. Здесь и Кот в сапогах, и Мальчик с пальчик, Золушка и Красная шапочка, серый Волк, Синяя птица и многие другие. Завершается апофеоз грандиозным адажио Авроры и Дезире.

Раньше балет завершался апофеозом. На сцене появлялся король-солнце Людовик XIV в костюме Аполлона.

Постановщиком балета стал главный балетмейстер императорской сцены Мариус Петипа. Премьера “Спящей красавицы” состоялась 3 января 1890 года. Постановка была роскошной, а успех у публики превзошел все ожидания.

* * *

На следующий день после премьеры “Спящей красавицы” Чайковский уезжает во Флоренцию с заданием в два месяца сочинить новую оперу. Это была “Пиковая дама”. Либретто оперы сочинил брат Петра Ильича Модест Ильич Чайковский. Сам композитор активно вмешивался в процесс написания либретто. Он прекрасно знал все законы сцены и драматургические основы построения спектакля. Помимо общей планировки действия Чайковский самостоятельно сочинил полные тексты некоторых номеров оперы.

Авторы оперы существенно изменили и дополнили пушкинскую повесть “Пиковая дама”. Они перенесли время действия в эпоху Екатерины II, ввели необходимую для оперы любовно-драматическую линию. Изменен был и характер действующих лиц. У Пушкина Германн - инженер, а у Чайковского Герман - гусар. Лиза у Пушкина - бедная приживалка при старой Графине, у Чайковского Лиза - богатая наследница, внучка Графини, способная в своих чувствах идти до конца. Для обострения конфликта авторы придумали образ жениха Лизы - богатого князя Елецкого.

Изменена была и мотивация поступков основных действующих лиц. У Пушкина Германн лишь притворяется влюбленным, чтобы проникнуть через Лизу в тайну трех карт. Герман Чайковского влюблен самозабвенно. Деньги для него не самоцель, но средство, возможность соединиться с возлюбленной. Эта страсть приводит его к настоящему безумию и конечной гибели. Таков трагический финал оперы.

Пушкинская повесть - забавный анекдот, опера Чайковского - большая трагедия человеческой жизни.

В краткой интродукции Чайковский сжато излагает основной музыкально-драматический конфликт. Он сопоставляет тему эпического повествования, трагическую тему трех карт и лирическую тему любви. Именно эти три темы станут основой сквозного музыкального развития оперы.

Краткое содержание оперы.

Опера открывается оживленной сценой в Летнем саду. “Наконец-то Бог послал нам солнечный денек”, - восклицают гуляющие по аллеям сада нянюшки, бабушки, гувернантки, дети.

Гусары Сурин и Чекалинский беседуют о своем приятеле Германе: все ночи напролет он проводит в игорном доме, наблюдая за игрой, но сам к картам не притрагивается.

Появляется Герман. Он мрачен и задумчив. Графу Томскому Герман открывает тайну: он страстно влюблен в прекрасную незнакомку, но она богата, и принадлежать ему не может. В этом месте звучит его первое ариозо “Я имени ее не знаю”, которое заканчивается страстными репликами Германа “Я болен, болен, я влюблен”.

Появляется князь Елецкий. Он сообщает друзьям о предстоящей женитьбе. Его невеста Лиза как раз в этот момент входит вместе со своей бабушкой, старой Графиней, в сад. В Лизе Герман узнает свою возлюбленную. При этой встрече тягостные предчувствия охватывают всех участников сцены. “Мне страшно”, - одновременно говорят Лиза, Графиня, Герман, Томский и Елецкий. Их голоса полны тревоги и ужаса.

Тягостное оцепенение рассеивает Томский. Он рассказывает светский анекдот о графине, которая в дни молодости в Париже проиграла целое состояние. Ценой любовного свидания молодая красавица узнала от графа Сен-Жермена тайну трех карт, поставив на которые, вернула весь проигрыш.

Анекдот, рассказанный Томским, оказался Сурину и Чекалинскому забавным. Они в шутку предлагают Герману воспользоваться тайной старой Графини. Но все мысли Германа поглощены Лизой. Внезапно начинается гроза. В бурном порыве страсти Герман клянется добиться любви Лизы или погибнуть.

С первой картиной резко контрастирует идиллически-светлым настроением вторая картина оперы - девичник в комнате Лизы. С одной из своих подруг, Полиной, она поет элегический дуэт “Уж вечер, облаков померкнули края...” на стихи В.А. Жуковского. По просьбе девушек Полина поет любимый Лизин романс “Подруги милые”. Этим романсом Чайковский передает и тревогу, охватившую Лизу, и предчувствие страданий, которые ей еще предстоит перенести. Мрачное настроение Лизы девушки пытаются рассеять русской пляской с пением “Ну-ка, светик Машенька, ты попой, попляши...”. Лиза не принимает участия в общем веселии подруг. Танцы прерывает вошедшая гувернантка. Она выговаривает этим молодым княжнам и графиням: “Девушкам вашего круга надо приличия знать. Не стыдно ли вам плясать по-русски!”

Подруги расходятся. Оставшись одна, Лиза не может больше притворяться. В ее ариозо - тоска и сомнения. Она поет: “Откуда эти слезы, зачем оне...”. Она не любит своего знатного жениха. Лиза поверяет ночи, что любит Германа. Внезапно её ариозо прерывается: в дверях балкона появляется Герман. Он признается Лизе в любви. Покорно и печально звучит его ариозо “Прости, небесное создание, что я нарушил твой покой...”. Лиза просит Германа уйти.

Стук в дверь прерывает свидание. Входит старая Графиня, разбуженная шумом в комнате внучки. Скрывшийся за портьерой Герман вспоминает о трех картах. У него возникает мысль овладеть тайной, разбогатеть и соединиться с любимой, но страх побеждает: “Могильным холодом повеяло вокруг. О, страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!”. Когда Лиза, проводив бабушку, возвращается, Герман приходит в себя. Жажда жизни и любви с новой силой пробуждается в нем. Лиза охвачена ответным чувством, но тяжелые аккорды медных духовых инструментов, сопровождающие музыку дуэта, вносят зловещий колорит и предвещают трагическую развязку.

Третья картина как бы отстраняет основные драматические события оперы. На сцене - бал-маскарад в доме богатого екатерининского вельможи. Елецкий, встревоженный холодностью невесты, уверяет Лизу в своей любви и преданности.

Среди гостей Герман. Его приятели Чекалинский и Сурин продолжают подшучивать над ним. Начинается вставное интермеццо - спектакль в спектакле - под названием “Преданность пастушки”, разыгранный для “дорогих гостей” силами домашнего театра. Музыка этого номера стилизована Чайковским под французские оперы XVII века. Особенно известен галантный дуэт Прилепы и Миловзора “Мой миленький дружок”. Тем не менее именно в этой вроде бы отстраняющей основное действие картине происходит важнейшее событие в развитии драмы. Идея обладания тайной трех карт становится для Германа маниакальной. В его сознании совершается необратимый перелом: средство превращается в цель.

Лиза дает ему ключ от спальни Графини и Герман понимает, что судьба его решена. Сомнений уже нет: “Сама судьба так хочет, и я буду знать три карты”. Симфоническое заключение этой картины не оставляет никакой надежды на благополучное разрешение ситуации.

Четвертая картина оперы - кульминация в развитии мотивированных, т.е. осмысленных отношений действующих лиц оперы до тех пор, пока управлять действием и поведением героев не стал рок. То, что происходит с героями оперы в четвертой картине, могло бы произойти с каждым человеком в реальной жизни. Потусторонние силы пока не вмешиваются в ход событий.

Ночь. Темно. При свете свечей в пустую спальню Графини входит Герман. Он с волнением всматривается в ее портрет в молодости, но, услышав приближающиеся шаги, прячется. Старую графиню под руки ведут горничные и приживалки. Их раболопный хор “Благодетельница наша...” Графиня прерывает грубым окриком. Усаженная в кресло и освобожденная от всех париков и наколок, графиня предается воспоминаниям: “Ах, постыл мне этот свет!”. Она поет песню своей молодости - романс из оперы французского

композитора Гретри “Ричард - львиное сердце”. Эта прямая цитата Чайковского воспринимается в напряженном сценическом действии как “голос с того света”. Песня звучит все тише и тише. Графиня засыпает. Неожиданно перед ней появляется Герман. Смертельный испуг старухи передает звучание оркестра. Герман в страстном ариозо умоляет ее открыть ему тайну трех карт. Графиня молчит. Возбешенный, Герман грозит ей пистолетом. Испуганная старуха умирает, а вместе с ней от Германа уходит и тайна трех карт. Близкий к безумию, Герман не слышит упреков прибежавшей на шум Лизы, которая понимает, что уже не она, а тайна трех карт была нужна её любимому.

Пятая картина оперы происходит в полковых казармах, где живет Герман. Поздним вечером он перечитывает письмо Лизы, в котором она просит его в полночь прийти на свидание и рассеять все её подозрения. Герман вновь переживает все случившееся. В его воображении встают картины смерти и похорон Графини. В вое ветра за стенами его комнаты ему слышится зауспокойное пение. Германа охватывает ужас. Наступает душераздирающая кульминация этой картины - перед Германом появляется призрак Графини. Она пришла, чтобы открыть Герману тайну. Призрак Графини монотонно и бесстрастно, на одном тоне, произносит: “Я пришла к тебе против воли, но мне велено исполнить твою просьбу: возьми Лизу, женись на ней, и три карты выиграют кряду. Запомни: тройка, семерка, туз”. Герман, как в бреду, повторяет эти слова. Зрители понимают, что наконец-то последнее препятствие перед надвигающейся трагедией устранено. Герман овладел тайной. Теперь развязка не заставит себя ждать.

Шестую картину оперы Чайковский посвящает Лизе. Её открывает очень мрачное оркестровое вступление, готовящее зрителей к трагическому завершению картины. Лиза любит Германа и еще надеется, что не он стал причиной смерти Графини. Как горестная жалоба звучит ее ариозо “Ах, истомилась, устала я”. Башенные часы бьют полночь, но Германа все нет. Наконец он появляется, и из его бессвязных слов Лиза убеждается, что он убийца старухи. Маниакальная страсть завладеть несметными богатствами настолько прочно вошла в сознание Германа, что он не узнает даже Лизу. Лиза понимает, что он погиб. В порыве безумия Герман отталкивает Лизу и с криком: “В игорный дом!” - убегает. Гибель любимого означает гибель и для Лизы. Она бежит к набережной и бросается в ледяную реку.

Седьмая картина оперы происходит в игорном доме. Начинается она беззаботным хором игроков “Будем петь и веселиться, будем жизнью играть!” Хор сменяется шуточной песней Томского “Как в ненастные дни собирались они часто...”. Это веселье нарушается появлением мрачного Германа. Друзья в ужасе от его вида. Они его спрашивают, уж не в аду ли он был. Герман просит разрешения поставить карту, потом другую. Обе выигрывают огромную сумму. Все потрясены происходящим и начинают подозревать, что “здесь что-нибудь не так”. Упоенный победой, Герман поет свою знаменитую арию “Что наша жизнь? - Игра! Добро и зло - одни мечты! Труд, честность - сказки для бабья! Кто прав, кто счастлив здесь, друзья! - Сегодня ты, а завтра я!” После этого Герман решает разыграть третью карту, но банкомет отказывается с ним играть.

Вызов Германа принимает князь Елецкий. В этом был тонкий драматургический расчет авторов оперы. Именно Елецкого, несостоявшегося мужа, судьба выбрала орудием возмездия. Такой поворот событий смущает Германа, но он твердо уверен в предсказании Графини. Не глядя на карту, он объявляет: “Мой туз!”. - “Нет, ваша дама бита” - слышит он в ответ. В руках Германа вместо туза оказывается дама пик. Герману кажется, что дама на карте превратилась в старуху и злобно подмигнула ему. Не в силах перенести это потрясение, Герман закаляется. Когда в последнее мгновение к нему возвращается сознание, то ему чудится прекрасный образ Лизы, которая прощает его. С ее именем на устах Герман умирает.

В зале и на сцене глубокое оцепенение. Хор мужских голосов поёт последнюю заупокойную молитву несчастному Герману: “Господь, прости ему и упокой его мятежную и измученную душу”. Под тихо звучащую мелодию несостоявшейся любви медленно закрывается занавес.

Такое завершение оперы имеет глубокий смысл: Чайковский возвращает Герману подлинно человеческий облик и тем самым подчеркивает, что в своем герое он видит жертву судьбы и жизненных обстоятельств, которые привели к гибели и его, и Лизу.

* * *

В апреле 1891 года Чайковский, единственный из иностранных композиторов, был приглашен участвовать в грандиозном музыкальном фестивале по случаю открытия в Нью-Йорке Карнеги-холла - крупнейшего концертного зала Америки на 2 тысячи человек. Прием был радушным и искренним. Концерты Чайковского на открытии Карнеги-холла прошли с грандиозным успехом.

Одним из свидетельств необычайной популярности и славы Чайковского за пределами России стало присвоение ему в 1893 году почетного звания доктора Кембриджского университета в Англии без защиты диссертации. Одновременно с Чайковским этого звания были удостоены Эдвард Григ и Камиль Сен-Санс.

Годом раньше Чайковский был избран членом-корреспондентом Парижской Академии изящных искусств.

В мае 1892 года Чайковский наконец-то находит для себя постоянное место жительства. Чтобы обеспечить необходимые для творчества уединение и покой, Чайковский купил небольшой дом на окраине Клина. Выбор был сделан не случайно. Клин находится у магистральной железной дороги, связывающей Москву с Петербургом. Чайковскому одинаково удобно было ездить по делам в эти обе столицы. При желании и

друзья его могли без особых дорожных проблем посещать Чайковского. Сам композитор все более убеждался в том, что жить в русской деревне - настоящая потребность его натуры.

* * *

Исключительно разнообразно творчество П.И. Чайковского последних трех лет жизни. Сразу же после “Пиковой дамы” был сочинен струнный секстет “Воспоминание о Флоренции”. Позже появляются камерная лирическая опера “Иоланта” на сюжет из “рыцарских времен” и балет “Щелкунчик”. Дирекция императорских театров, заказавшая эти два сочинения, предлагала ставить их в один вечер: первое отделение - опера, второе - балет.

В основу двухтактного балета “Щелкунчик” положена подробнейшая программа, составленная балетмейстером Мариусом Петипа по мотивам сказки Гофмана “Щелкунчик и Мышиный король”. Сам автор назвал этот балет феерией, а исследователи - лирико-характеристическим балетом, в котором классический танец сочетается с характерным и пантомимой, а музыкальное развитие насыщено симфонизмом.

Краткое содержание балета.

“Щелкунчик” открывается небольшой увертюрой, рисующей мир беззаботного детства. Первое действие балета происходит в доме советника Штальбаума. На рождественский праздник приглашено много детей. Они украшают елку. На празднике танцуют взрослые и дети.

Появляется крестный Маши и Фрица - детей советника - Дроссельмейер. Принесенные им заводные куклы пускаются в пляс.

Среди его подарков есть и кукла-щелкунчик. Брат Маши, Фриц, засовывает Щелкунчику в рот слишком большой орех и ломает игрушку. Маша жалеет Щелкунчика. Между тем Дроссельмейер рассказывает детям сказку о прекрасном принце, который был превращен злым Мышиным царем в безобразного Щелкунчика. Рождественский праздник заканчивается комическим танцем Гросфатер, который танцуют все взрослые.

Ночь. Маше не спится. Она спускается в зал проведать больного Щелкунчика. Часы бьют полночь. Вдруг сова на часах превращается в Дроссельмейера, а из щелей в полу появляется множество блестящих огоньков. Это мыши. Елка вдруг начинает расти и превращается в огромное сказочное дерево.

Наиболее драматичный эпизод первого действия - война мышей и кукол. Мышиный царь напал на Щелкунчика. Война идет с переменным успехом. В критический момент битвы Маша, преодолев свой страх, снимает с ноги

башмачок, бросает его в Мышиного царя и убивает его. Мыши разбегаются, а Щелкунчик превращается в прекрасного Принца. Он благодарит Машу за спасение и приглашает её следовать за ним. Они подходят к елке и скрываются в ее ветвях.

Сцена превращается в зимний еловый лес. Начинает падать снег, поднимается метель. Звучит “Вальс снежных хлопьев” - самый симфоничный из всех балетных вальсов Чайковского. В музыку вальса включен хор мальчиков за сценой, поющих прекрасную мелодию без слов.

Центральным эпизодом второго акта является знаменитый дивертисмент - сюита из характерных танцев: “Чай”, “Кофе”, “Пастушки”, “Мамаша Жигонь и паяцы”, “Шоколад”, “Трепак”. Завершается сюита поэтичным “Вальсом цветов” - одним из самых популярных номеров балета.

После характерной сюиты следует кульминационный номер всего балета - Адажио Маши и Принца. В конце балета звучит финальный вальс, в котором заняты все участники спектакля. Этот блестящий вальс - своеобразный апофеоз радости первой любви.

Премьера “Щелкунчика” состоялась на сцене Мариинского театра в конце декабря 1892 года и прошла с большим успехом. Балет сразу же стал восприниматься публикой как символ Рождества Христова.

Музыку “Щелкунчика” отличает легкий и прозрачный стиль оркестрового письма, яркая характеристичность образов, присущая детским сказкам, и в то же время глубокий драматизм, символика и порой авторская ирония. Именно музыка, как и во всех трех балетах композитора, поднимает действие сказки на лирико-философский уровень. Чайковский увидел в плане Петипа не феерию, а драму детской души на пороге юности, на пороге радостей и тревог сердца и огромной уверенности в счастье. Этот психологический подтекст от “автора” и стал основным содержанием балета.

Основную тему балета можно сформулировать как “тему духовного роста человека, юношеского предчувствия любви, ожидания счастья и огромного доверия и любви ко всем людям”.

Как известно, музыка живет вечно, танец в классическом варианте живет столетия, а сценическая версия конкретного балетного спектакля живет до тех пор, пока живы ее авторы. После смерти Чайковского и Петипа были многочисленные попытки иного сценического прочтения партитуры Чайковского. Особенно большим переделкам подвергся второй акт балета. Из последних редакций балета Чайковского наиболее удачной представляется

постановка балета в Большом театре балетмейстером Ю. Григоровичем.

* * *



В 1893 году появляется кульминационное сочинение П.И. Чайковского - его Шестая симфония.

Мысль о грандиозной симфонии, которая была бы завершением всей его симфонической карьеры, впервые пришла к Чайковскому во время недельного путешествия через океан в Америку. Чайковский предполагал, что это будет необычная симфония. Он даже разработал для нее предварительную программу. Первая часть - порыв, уверенность, жажда деятельности; вторая часть - любовь; третья - разочарование; четвертая

кончается смертью.

Непосредственно к сочинению новой симфонии Чайковский приступил лишь в декабре 1892 года, когда завершил работу по подготовке к изданию партитур “Щелкунчика” и “Иоланты”.

П.И. Чайковский говорил, что его симфония программна, но программна не в сюжетно-изобразительном смысле, а как воплощение обобщенной идеи роковой предопределенности человеческой жизни, которая приводит к смерти. Трагический исход борьбы героя симфонии со смертью предопределен уже с самого начала сочинения, с его скорбного вступления.

Финал симфонии написан Чайковским как инструментальный реквием - заупокойная служба.

Первоначально Чайковский думал назвать свою новую симфонию “Жизнь”, но после дал название “Трагическая”. По совету брата Модеста оно было заменено на “Патетическую”.

9 октября композитор выехал в Петербург, чтобы лично дирижировать премьерой симфонии. Впечатление, произведенное ею на публику, было совершенно неожиданным и ошеломляющим: не было привычных для композитора

восторгов и оваций. Все были настолько смущены неведомой до того силой трагизма и исповедальностью этой музыки, что даже не решились на аплодисменты.

Через неделю после этой премьеры жизненный путь П.И. Чайковского оборвался. В одном из трактиров он выпил сырой воды, заразился холерой и скоропостижно скончался.

Похоронен Чайковский в Петербурге в Некрополе Александро-Невской лавры, рядом с Глинкой, Мусоргским, Римским-Корсаковым, Бородиным.

* * *

Основная масса произведений П.И. Чайковского отразила настроения, которые переживала определенная часть русского общества - раскаяние и тоску о загубленной жизни, самобичивание, плач о несбывшихся надеждах, тяжкие душевные переживания. Он жил в обществе, которое страдало и тосковало.

Чайковский, как никто из русских композиторов, сумел создать музыкальный портрет своей эпохи. Будучи человеком эмоционально чутким и впечатлительным, он сумел настолько проникнуться духом своего времени, что, по выражению некоторых музыкальных критиков, ловил интонации своих сочинений прямо “из воздуха”. Может быть, именно в этой современности его музыки и заключался один из секретов его прижизненной небывалой славы. Ведь, как известно, в России надо сперва умереть, чтобы потом прославиться.

Контрольные вопросы по теме “Творчество П.И. Чайковского - основоположника московской школы русских композиторов”

1. Где родился П.И. Чайковский? Как в детстве называла его гувернантка Фанни Дюрбах?
2. Кто был первым учителем музыки у Чайковского?
3. Где Чайковский получил общее образование?
4. Какую жизненную проблему решил Чайковский в возрасте 21 года?
5. Когда и кем была открыта первая русская консерватория? Кто был учителем композиции у Чайковского в консерватории?
6. Как Чайковский окончил консерваторию?
7. Как относились к Чайковскому композиторы-“кучкисты”?
8. Где служил Чайковский после окончания консерватории?
9. Кто был музыкальным издателем Чайковского?
10. Как Чайковский назвал свою первую симфонию?

11. Кто предложил Чайковскому сюжет увертюры-фантазии “Ромео и Джульетта”?
12. Почему вторую симфонию Чайковского критики назвали “малороссийской”?
13. Как назывался первый балет Чайковского? Когда состоялась его премьера?
14. Какую балетную музыку Чайковский считал образцовой для своего времени?
15. Как сам композитор назвал свои балеты?
16. Кто невольно спровоцировал встречу Зигфрида с Одеттой?
17. Чем заканчивается балет “Лебединое озеро”?
18. Для какого журнала и в каком году сочинил Чайковский фортепианный цикл “Времена года”?
19. Какую роль в жизни Чайковского сыграла Н.Ф. фон Мекк? В чем состояла особенность их отношений? Как называл Чайковский свою благодетельницу?
20. Как сам композитор определил жанр оперы “Евгений Онегин”? Почему?
21. Из каких картин состоит опера “Евгений Онегин”?
22. Как называется симфоническое вступление к III действию оперы Чайковского “Мазепа”?
23. Назовите основные темы творчества Чайковского среднего и особенно позднего периодов творчества.
24. В каком году Чайковский встал за дирижерский пульт?
25. Какая опера Чайковского изобилует мелодраматическими эффектами и имеет кровавую развязку?
26. С каким великим русским писателем познакомился Чайковский в 1888 году?
27. Кто предложил Чайковскому написать балет “Спящая красавица” и написал к нему либретто? Кто автор этой сказки?
28. Назовите имена главных действующих лиц балета.
29. Кто поставил балет Чайковского на императорской сцене?
30. Когда состоялась премьера балета “Спящая красавица”?
31. Какую оперу Чайковский сочинил за 40 дней?
32. В чем состоит отличие повести А.С. Пушкина “Пиковая дама” от оперы П.И. Чайковского?
33. Какие произведения написал композитор после “Пиковой дамы”?
34. Почему для постоянного места жительства Чайковский выбрал Клин?
35. Что послужило литературным источником балета “Щелкунчик”?
36. Как Чайковский назвал свою последнюю симфонию?

Глава 5 Выдающиеся русские композиторы XX века

Сергей Васильевич Рахманинов (1873-1943)



С.В. Рахманинов был равновелик в трех лицах: композитора, пианиста и дирижера. Но в то же время, безмерно одаренный, всеветно знаменитый, богатый, счастливый в семейной жизни, Рахманинов был фигурой трагической. Свидетельство тому - его музыка.

Рахманинов - один из крупнейших русских композиторов конца XIX - начала XX века. Силой своего таланта он дал музыкальное воплощение кризисного, переломного этапа в развитии русской культуры: с одной стороны - пафос грядущих перемен, с другой - ностальгия по уходящей России.

Прожив почти половину XX века, Рахманинов так и не поддался соблазнам модернизма. Он оставался верен себе. Музыкальные снобы упрекали Рахманинова за три “греха”: старомодность, отсталость и салонность. Рахманинов не был ни социальным мыслителем, ни стихийным революционером в музыке. Новые музыкальные идеи он развивал в русле традиций русской классической музыки. Наиболее глубоки и тесны его связи с творчеством П.И. Чайковского.

Рахманинов был из тех музыкантов, которые считали мелодию важнейшим элементом музыки. Он - ярчайший мелодист XX века. Красота рахманиновских мелодий сделала его музыку доступной и понятной всем социальным слоям слушательской аудитории как в России, так и за рубежом. Музыка Рахманинова любили Толстой, Чехов, Репин, Станиславский, Шаляпин, Горький. В его творческом наследии

много произведений, которые прочно вошли в музыкальный быт, развивая и облагораживая музыкальные вкусы просвещенной России.

Музыкальная одаренность как бы накапливалась в роду Рахманиновых, чтобы вылиться в полную силу в Сергее Васильевиче. Нечто подобное было и с великим музыкальным родом Бахов.

Композиторский талант проявился у Рахманинова необычайно рано. Дед композитора, Аркадий, был выдающимся музыкантом-любителем, которых немало насчитывалось в России первой половины XIX века. Из этой касты вышли лучшие русские музыкальные дарования: Глинка, Даргомыжский, Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский.

Отец Рахманинова, Василий, настаивал, чтобы сын сделал карьеру военного и поступал в Пажеский корпус - привилегированное учебное заведение для гвардейских офицеров. Он считал, что “для достойного человека музыка никогда не может быть профессией, но лишь удовольствием”. Однако, когда сыну исполнилось 9 лет, оказалось, что большинство принадлежащих матери имений отец промотал и проиграл в карты. Пажеский корпус, очень дорогое учебное заведение, отпал сам собой. Решено было делать музыкальную карьеру и поступать в консерваторию.

К тому времени атмосфера в семье сделалась крайне напряженной, и в 1882 году родители разошлись. Мать с детьми переехала в Санкт-Петербург. Здесь девятилетний Рахманинов поступил в младшее отделение Санкт-Петербургской консерватории. Учеба не задалась. Уверенный в своих незаурядных способностях, Рахманинов ленился, пропускал занятия, не выполнял задания. Кончилось это тем, что консерваторию пришлось оставить.

Помощь пришла от двоюродного брата Рахманинова Александра Зилоти, любимого ученика Ф. Листа, ставшего звездой первой величины в московских музыкальных кругах. Зилоти перевел тринадцатилетнего Рахманинова в Московскую консерваторию в класс к своему бывшему педагогу Н. Звереву и взял на себя все расходы по его дальнейшему воспитанию и образованию. Пианистическая школа Зверева считалась одной

из самых строгих и в то же время самых результативных в консерватории. Для Рахманинова началась жизнь, подчиненная суровой дисциплине и серьезным занятиям. Четыре года, проведенные в классе Зверева, выработали у Рахманинова строжайшую дисциплину и высокую культуру творческого труда. Из ленивого, буйного шалопада, готового на всяческие проделки, Рахманинов превратился в сдержанного юношу, со всей серьезностью относящегося к будущей профессии.

На заключительном консерваторском экзамене по гармонии присутствовал П.И. Чайковский. Ему так понравились сочиненные С. Рахманиновым прелюдии, что он поставил ему “5”, окружив ее четырьмя плюсами.

Занятиями по композиции руководили А.С. Аренский и С.И. Танеев. В 1892 году Рахманинов окончил консерваторию с золотой медалью, представив в качестве экзаменационной работы одноактную оперу “Алеко” на сюжет поэмы А.С. Пушкина “Цыгане”. Либретто этой оперы сочинил В.И. Немирович-Данченко. Сам П.И. Чайковский очень высоко оценил оперу юного музыканта. В том же году она была поставлена в Большом театре и имела огромный успех.

В тот год в Большом театре состоялись две премьеры: первой оперы Рахманинова “Алеко” и “Иоланты” - последней оперы Чайковского. Этот факт как бы символизировал эстафету поколений.

Несмотря на видимый успех и известность, материальное положение Рахманинова продолжало оставаться неопределенным. Осенью 1894 года Сергей Васильевич поступает на службу преподавателем теории музыки в Мариинское училище, чтобы иметь хоть какой-то постоянный заработок.

Материальная помощь Зилоти позволила Рахманинову лишь в конце 1901 года оставить тяготившую его работу в Мариинском училище и всецело отдаться творчеству.

Еще будучи студентом консерватории Рахманинов много сочиняет и становится известен в музыкальных кругах Москвы как автор Первого фортепианного концерта, симфонической поэмы “Утес”, “Элегического трио”, посвященного памяти П.И. Чайковского, большого количества романсов и Первой

симфонии. Именно это сочинение послужило причиной первого сильнейшего творческого кризиса Рахманинова, длившегося три года. Дело в том, что на премьере эта симфония под управлением А. Глазунова с треском провалилась. Музыкальная критика была беспощадна. От всего этого Рахманинов впал в состояние крайней апатии, перестал сочинять.

Положение отчасти спас Савва Мамонтов, меценат, владелец собственного оперного театра. В мамонтовской частной опере были осуществлены постановки опер М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Серова, многих сочинений композиторов “Могучей кучки”. Этот театр сыграл значительную роль в утверждении на русской оперной сцене принципов реалистичности и художественной цельности спектакля. Вот в этом-то театре Савва Мамонтов в 1899 году и предложил “безработному” Рахманинову занять место второго дирижера. В театре Рахманинов познакомился и подружился с великим русским певцом и артистом Ф.И. Шаляпиным, художниками В. Васнецовым, М. Врубелем, К. Коровиным, И. Левитаном, В. Серовым и др. В театре Рахманинов прослужил два года.

Теплые и дружеские отношения у Рахманинова устанавливаются со многими представителями аристократической, литературной и музыкальной Москвы. Среди них - с артистами Московского художественного театра, в особенности с К.С. Станиславским. Взаимной симпатией отмечены отношения С.В. Рахманинова с писателями А.П. Веховым и И.А. Буниным.

К тому же времени относятся знакомства Рахманинова с деятелями Московского художественного театра, встречи с А.П. Чеховым и И.А. Буниным. В театре Рахманинов прослужил два года.

Выйти из состояния глубокого душевного кризиса помог Рахманинову известнейший врач-гипнотизер Н. Даль, сын создателя “Толкового словаря живого русского языка”. Ему Рахманинов посвятил свой знаменитый Второй концерт для фортепиано с оркестром.

Тяжелая депрессия, длившаяся около трех лет, обернулась для него “периодом накопления творческих сил”.

В 1904 году за Второй фортепианный концерт Рахманинову была присуждена Глинкинская премия, учрежденная известным меценатом М.П. Беляевым.

После трехлетнего кризиса композитор вступает в полосу интенсивного творчества. Его итог - кантата “Весна”, две оперы “Скупой рыцарь” и “Франческо да Римини”, десять фортепианных прелюдий и 27 романсов.

В 1904 году Рахманинов становится дирижером Большого театра, завоевывая сразу же непререкаемый авторитет. Осуществленные под руководством С. Рахманинова новые постановки “Ивана Сусанина” М.И. Глинки, “Пиковой дамы” П.И. Чайковского, “Князя Игоря” А.П. Бородина явились событиями в музыкальной жизни Москвы и в истории сценической жизни самих опер.

В течение 12 лет, вплоть до революционных событий в России, не ослабевает интенсивность рахманиновского творчества. В 1910 году Рахманинов обращается к духовной музыке. Он пишет целиком Литургию св. Иоанна Златоуста, а несколько позже - целиком “Всенощное бдение”. В основу этих монументальных сочинений для хора без сопровождения положены старинные знаменные распевы. Эти сочинения далеко выходят за пределы прикладной богослужебной музыки и представляют собой крупные произведения типа хоровой кантаты, обладающие самостоятельной эстетической ценностью. В настоящее время эти духовные сочинения чаще исполняются на концертной эстраде, чем на церковном клиросе (клирос - место в церкви, где располагается хор певчих).

В разнообразном творческом наследии Рахманинова центральное место занимают фортепианные сочинения. Композитор сам был величайшим пианистом своего времени. Свою знаменитую до-диез-минорную прелюдию (“Колокольную”) Рахманинов написал, когда ему было 18 лет, и продал ее издателю за 40 рублей.

Позже появляются два цикла прелюдий (1903 и 1910 гг.) и два цикла под названием “Этюды-картины” (1911, 1917 гг.). Эти циклы не считаются программными, но в них чувствуется стремление композитора показать живописно выразительный и конкретный образ. Нередко таким образом являлся колокольный

звон, ассоциировавшийся в сознании композитора с темой вечности, родины, России, с этапами человеческой жизни. Звон колоколов - центральная звуковая идея фортепианных концертов Рахманинова, и прежде всего самого популярного - Второго (1901). С поразительной точностью и простотой этот образ воссоздается аккордовым вступлением к первой части концерта.

Подобно П.И. Чайковскому, Рахманинов много и постоянно размышляет о человеческой жизни, о судьбе, о смерти, о вечных проблемах бытия. Эта лирико-философская линия рахманиновского творчества наиболее полно воплотилась в симфонической поэме для оркестра, хора и солистов “Колокола”. Сочинена эта поэма на стихи Эдгара По в переводе Бальмонта в 1913 году. В четырехчастной композиции запечатлелось все: серебряный звон весенней поры жизни; золотой свадебный звон, тревожный гул набата и “железный скорбный звук” похоронного перезвона колоколов. Вместе со Вторым и Третьим фортепианными концертами “Колокола” - одна из вершин рахманиновского творчества.

Особое место в творчестве композитора занимают романсы. Рахманинов сочинял их преимущественно на тексты русских поэтов. Из 80 романсов лишь шесть написаны на стихи Гёте, Гейне, Гюго. Во всех романсах Рахманинова вокальную мелодию сопровождает тщательно разработанное фортепианное сопровождение. Уже в юношеские годы Рахманинов создал романсы, ни в чем не уступающие лучшим образцам жанра. Особой проникновенностью и тонкостью эмоциональной нюансировки отличаются романсы “Сирень” (сл. Е. Бекетовой), “Здесь хорошо” (сл. Г. Галиной). У Рахманинова есть и романсы, проникнутые бурным жизнеутверждающим пафосом (“Весенние воды” на сл. Ф. Тютчева). Образцом мелодического дара Рахманинова справедливо считают его “Вокализ”.

Перед первой мировой войной Рахманинов много гастролирует в России и за рубежом. Приезжал Рахманинов с концертами в Курск и в Орел.

В обычной повседневной жизни Рахманинов был достаточно необщительным и даже замкнутым человеком. Будучи по духу последним русским романтиком

композитором, Рахманинов в свой интимный душевный мир не допускал никого. Это была самозащита легкоранимой личности, оберегающей свой внутренний мир от постороннего вторжения. Рахманинов говорил о себе: “Во мне 85% музыканта и только 15% человека”.

Рахманинов был женат на своей двоюродной сестре Наталье Сатиной, ставшей ему верным и преданным помощником во всех жизненных трудностях. Никогда не имевший своего дома, Рахманинов покупает у своего тестя имение Ивановку и делает из неё “табакерку”, образцовое хозяйство. Он выписывает из-за границы трактор, сельскохозяйственные машины; для личного пользования - легковой автомобиль. Для ежедневных упражнений и сочинений был приобретен великолепный рояль американской фирмы “Стейнвей”. Все средства, получаемые Рахманиновым от гастрольных выступлений, вкладывались в Ивановку.

Все рухнуло в революцию. Ивановские мужики не пощадили “доброе барина”. Имение и дом были разграблены, а любимый рояль просто выкинули из окна второго этажа. Рахманинов понимает, что в “новой” России ему места нет, и принимает решение эмигрировать.

В ноябре 1917 года с разрешения Советского правительства Рахманинов с семьей выезжает за границу. Еще через год Рахманинов переезжает на постоянное место жительства в Америку. Здесь развернулась многолетняя концертная деятельность великого русского музыканта. Вскоре Рахманинов завоевывает положение первого пианиста мира.

Концертировал Рахманинов по Америке очень интенсивно. Чтобы избавиться от гостиниц и поисков хорошего рояля, упростить свое походное существование, Рахманинов приобрел пульмановский мягкий вагон, оборудовал его под жилье и поставил рояль. По мере надобности этот вагон или прицепляли к очередному экспрессу, или отводили на тупиковые пути.

В свои концерты, наряду с исполнением собственных сочинений, Рахманинов включал и музыку других композиторов: Скрябина, Метнера, Бетховена, Листа, Шопена, Грига, Брамса.

Рахманинов много записывался на пластинки. Благодаря этому, сейчас любой интересующийся пианистическим стилем

Рахманинова может составить собственное мнение об игре этого величайшего пианиста.

В последние годы жизни Рахманинова постоянно терзали ностальгические воспоминания о России. Рахманинов никогда не считал себя космополитом и всегда подчеркивал, что он русский музыкант, что всеми корнями, средой, воспитанием, творчеством он неразрывно связан с родиной. Он писал: “Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желаний творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия и воспоминаний”. Рахманинов был слишком русским композитором, чтобы “привиться” к дереву западного искусства, как это удалось Игорю Стравинскому.

За 25 лет заграничной жизни Рахманинов создал всего шесть произведений. Из них особо следует отметить “Рапсодию на тему Паганини” для фортепиано с оркестром (1934), “Симфонические танцы” (1940), Третью симфонию (1936). Третья симфония стала явлением в эволюции национального русского симфонизма. В этой симфонии с потрясающей силой выражена тоска по родной земле, по родине. Многие исследователи рахманиновского творчества считают, что Третья симфония - произведение автобиографическое.

“Симфонические танцы” сам Рахманинов выделял как свое лучшее сочинение. Он надеялся, что известный хореограф Михаил Фокин поставит балет на эту музыку. Композитор с балетмейстером даже обсуждали сценарный план будущего балета. Реализовать замысел не удалось из-за смерти Фокина, последовавшей в 1942 году.

Патриотизм Рахманинова особенно ярко проявился во время Второй мировой войны. Передавая сбор с одного из своих концертов в Фонд обороны СССР, он написал: “От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу”.

* * *



Глубоко упрямая печаль никогда не покидала Рахманинова. Даже в его юношеских сочинениях чувствовалась какая-то омраченность. Рахманинов рано миновал пору беззаботного детства. Тогда же началась жизнь по чужим людям, нужда, доходившая до нищеты: богатые дальние родственники в складчину покупали ему пальто. Постоянная зависимость от всех и вся унижала гордость Рахманинова. Успех консерваторских экзаменов и смелые надежды на будущее вскоре сменились отчаянием, в которое поверг его провал Первой симфонии.

Признание приходило не сразу. Аплодисменты доставались пианисту и дирижеру, но не композитору. С потерей Родины в 1917 году для широкой публики останется лишь Рахманинов-виртуоз. Все это вместе взятое, несмотря на весь внешний блеск и шум, позволило Б. Асафьеву говорить о Рахманинове как о человеке с “навек раненным сердцем”.

Скончался Рахманинов после продолжительной болезни (рак позвоночника) в Беверли Хилз 28 марта 1943 года, не дожив несколько дней до 70 летия.

“Никогда не было более чистой, святой души, чем Рахманинов”, - писал о нем пианист И. Гофман.

Контрольные вопросы по теме “Жизнь и творчество С. Рахманинова”

1. В чем упрекали С. Рахманинова музыкальные снобы?
2. В каком возрасте Рахманинов начал свое музыкальное образование?
3. Был ли Рахманинов прилежным учеником?
4. Какое сочинение было дипломной работой Рахманинова к окончанию Московской консерватории?
5. Что послужило причиной глубокого творческого кризиса молодого Рахманинова?

6. Кто такой Савва Мамонтов?
7. Кому посвятил Рахманинов свой Второй концерт для фортепиано с оркестром?
8. Как называется самая знаменитая фортепианная прелюдия Рахманинова? Когда она сочинена?
9. Какая вокально-симфоническая поэма Рахманинова написана на стихи Эдгара По?
10. Сколько романсов сочинил Рахманинов?
11. Где провел Рахманинов последние 25 лет жизни?
12. Сколько произведений создал Рахманинов за границей?
13. Кто собирался ставить “Симфонические танцы” на балетной сцене?
14. Как называл Рахманинова Б.В. Асафьев?
15. С кем из русских композиторов второй половины XIX века наиболее тесно связано творчество С.Р. Рахманинова?

Александр Николаевич Скрябин (1872-1915)



А.Н. Скрябин родился в Москве в 1872 году в семье военнослужащего. Скрябин принадлежал к дворянскому сословию.

С 13 лет Скрябин начал серьезно заниматься фортепиано и теорией музыки под руководством одного из лучших московских педагогов, Н. Зверева. У этого педагога одновременно со Скрябиным учился и С.

Рахманинов.

В 15 лет Скрябин - студент Московской консерватории, которую он окончил через пять лет с золотой медалью. Скрябин много сочиняет фортепианной музыки, много выступает как в России, так и за границей. Травма правой руки не позволила ему стать концертующим пианистом. К концу 90-х годов Скрябин почти целиком сосредоточился на сочинении музыки, а на концертной эстраде исполнял лишь собственные произведения.

Значительную роль в жизни Скрябина сыграл М.П. Беляев, лесопромышленник-миллионер, страстный любитель и пропагандист русской музыки. Вокруг этого человека в конце XIX века организовался творческий союз композиторов, подобный распавшейся к тому времени “Могучей кучке”. В Беляевский кружок входили композиторы А. Глазунов, А. Лядов, Н. Черепнин, А. Бородин, В. Стасов. Возглавлял Беляевский кружок Н.А. Римский-Корсаков. Сюда же входил и молодой Н. Скрябин. М. Беляев владел собственным музыкальным издательством. Он увидел в Скрябине незаурядный музыкальный талант и взял над молодым композитором опеку в качестве импресарио и издателя. Благодаря его усилиям в 1896 году с произведениями Скрябина познакомилась Европа. Композитору в это время было 24 года.

К этому же времени относится серьезное увлечение Скрябина философией. Под влиянием зарубежных философов-идеалистов Скрябин начал сильно преувеличивать созидательные возможности искусства, считая его средством преобразования мира. Молодой композитор полагал, что создать произведение - значит внушить людям некую важную истину, ведущую в конечном итоге к благотворным переменам. Музыка и философия в сознании Скрябина стали подобны двум сообщающимся сосудам.

Скрябин - философствующий лирик, избравший предметом своего художественного творчества духовный мир человека и всеобщие законы развития мира в их идеалистическом понимании. Из взаимодействия обобщенно-философической образности и лирики и родилась скрябинская поэдность.

Выдающийся русский музыковед Б.Ф. Асафьев дал образное определение жанру симфонической поэмы как “проекции личности в мир”.

Многим своим сочинениям Скрябин предпосылал литературные программы. Они абстрактно-философские и не раскрывают всей сущности его музыки. Вот несколько образцов такого рода программных обозначений: “душа бросается в пучину страдания и скорби”, “благоухания гармонии просвечивает ущербленная и беспокойная душа”, “любовь,

грусть, смутные желания, невыразимые мысли”, “победное пение звучит торжествующе”.

В силу необычности содержания и формы сочинений Скрябин многие из них называл поэмами. Это относится как к фортепианным, так и к симфоническим сочинениям. Среди последних наиболее значительной является Третья симфония (1904), которую автор назвал “Божественной поэмой”. В поэме три части. Они называются “Борьба”, “Наслаждение”, “Божественная игра”.

После премьеры “Божественной поэмы” Скрябин в течение пяти лет жил за границей: московская жизнь не устраивала композитора; московская публика его не понимала. Смерть М. Беляева (1904) ухудшила и без того трудное материальное положение композитора. Он лишился своего преданного друга, советчика и мецената.

В 1907 году Скрябин завершает работу над “Поэмой экстаза”. Эта поэма вбирает в себя черты многих его произведений последних лет. Симфонические сочинения Скрябина строятся не на непрерывном развитии основных контрастных тем, как это было у композиторов-классиков, а на сцеплении разнохарактерных музыкальных тем-символов, определяющих этапы сквозного действия. “Тема мечты” сцепляется с “Темой полета”. Следующие “Тема протеста” и “Тема воли” подготавливают основную тему поэмы - “Тему самоутверждения”, которая, пройдя многочисленные фазы развития, превращается в “Тему экстаза”. В оркестре эту тему исполняет сольная труба. Общая звучность оркестра в конце достигает такой ослепительной силы, что ее часто сравнивают с солнечным светом.

Основной драматургический стержень этого скрябинского сочинения можно сформулировать так: “От высшей утонченности к высшей грандиозности”.

Вслед за “Поэмой экстаза” Скрябин создает свое последнее завершенное произведение для оркестра - “Поэму огня”, которую он назвал “Прометей” (1909). Скрябин посвятил свою поэму герою, совершившему дерзновенный подвиг - похищение огня ради счастья людей. Вполне можно предположить, что

автор музыки ассоциировал себя с героем древнегреческого мифа.

Мощь оркестрового звучания в этой поэме усилена еще солирующим фортепиано, органом и хором, поющим без слов. Кроме того, Скрябин решил еще воздействовать на публику и светом, специально обозначив в партитуре моменты вступления, изменения интенсивности освещения зала различными цветами. Это был первый опыт создания *цветомузыки*. В начале века цветомузыка была открытием. (Известно, что у Скрябина, как и у Римского-Корсакова, был “цветной” слух: они каждую тональность слышали в определенной цветовой гамме). Первое исполнение этой “цветомузыкальной” поэмы состоялось в Нью-Йорке в “Карнеги Холле” в 1915 году.

В последний период творчества (1910-1915) сочинение музыки Скрябиным все более приобретало характер мистического священнодействия.

Творчество его завершилось набросками “Мистерии” - произведения, рассчитанного на грандиозный исполнительский состав и адресованного десяткам тысяч слушателей. Оно призвано было изменить ход истории и сделать жизнь всего человечества счастливой. Скрябин полагал, что у “Мистерии” не будет публики: будут участники и “посвященные”, которые под воздействием скрябинской музыки должны будут пережить космогоническую историю “божественного” и “земного”, достигнув в конце желанной цели - великого чуда объединения мира и духа. Скрябин полагал, что своей “Мистерией” он поможет человечеству приблизиться к Богу.

В качестве подготовительного варианта “Мистерии” Скрябин задумал театрализованную композицию под названием “Предварительное действие”. Были сочинены поэтические и музыкальные эскизы, но дальнейшую работу по реализации грандиозного замысла прервала скоропостижная смерть композитора. Его жизненный путь оборвался довольно нелепо: он умер в неполных 44 года от фурункула на губе, приведшего к общему заражению крови.

Скрябину не дано было убедиться в утопичности своих идей. Проживи он еще два года, он был бы свидетелем Октября 1917 года и тех событий, которые последовали за этим.

Современник Скрябина, социалист Г.В. Плеханов говорил о нем: “Музыка его - грандиозного размаха. Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика”.

* * *

Творчество Скрябина - пример исключительного новаторства в области музыки. Скрябин, как и Рахманинов, начинал свой творческий путь подражая Шопену. Но буквально через несколько лет каждый из них проявил себя как яркий композитор-новатор. Если музыкальный язык Рахманинова более традиционен и опирается на русскую крестьянскую песенность, то музыкальный язык Скрябина, не имеющий такой национальной почвы, более субъективен, сложен для восприятия неподготовленной публики.

С живым народным творчеством, так же как и с народным бытом, Скрябин соприкасался очень мало. Особенности домашней обстановки, в которой он рос, рано оставшись без матери, усилили в нем черты отъединенности от окружающего мира. С ранних лет творчество составляло главный смысл его жизни. У Скрябина рано проявилась склонность к “умному” творчеству, к переводу непосредственных эмоциональных впечатлений в рациональные концепции.

Скрябин никогда не ощущал себя частью народа. По своему мировоззрению он - субъективный идеалист. Скрябин ненавидел прозу жизни, устремляясь мечтой в недостижимые туманные дали. Он жил в мире своих идей, своих образов, по своему воспринимал действительность, мало заботясь о том, соответствуют его представления действительности или нет.

Творчество Скрябина - яркий пример музыкального символизма, аналогичный поэтическому символизму К. Бальмонта, Д. Мережковского, З. Гиппиус, Н. Бердяева. Вместе с тем в своих философских исканиях Скрябин, как и столетием раньше Бетховен, также отдавший дань социальным утопиям, оставался прежде всего тонко и глубоко чувствующим художником с присущим ему стихийным ощущением целостности человеческого бытия. При всей утопичности

скрябинских идей о переустройстве мира, его музыка излучает энергию исключительной силы, прославляя могущество человеческого духа, зовущего к героическому подвигу.

“Иду сказать людям. Что они сильны и могучи”, - говорил он. Эти слова - не просто декларация. Композитор создал незабываемые образы героической борьбы за счастье, которые в накаленной атмосфере предреволюционных лет прозвучали как эстетические призывы к невыразимо прекрасным мирам “в пространстве тонущих светил”.

Диапазон эмоциональных состояний в его музыке необычайно широк. На одном его полюсе - хрупкость, застенчивость, трепетная лирика. На другом - волевые призывы, неистовый темперамент, жесткий натиск.

Скрябин одним из первых нашел способ музыкой передать космический полет, космическую безграничность.

Контрольные вопросы по теме “Жизнь и творчество А.Н. Скрябина”

1. Где Скрябин получил музыкальное образование?
2. Какую роль в жизни Скрябина сыграл М.П. Беляев?
3. Какой философией увлекался Скрябин?
4. Как называется Третья симфония Скрябина?
5. Какое знаменитое сочинение Скрябина появляется в 1907 году?
6. В чем заключается необычность скрябинской поэмы “Прометей”?
7. Каким сочинением Скрябин намеревался изменить ход истории и сделать все человечество счастливым?
8. С кем из поэтов-символистов близко соприкасается Скрябин?

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891-1953)



С.С. Прокофьева называют классиком XX века. Он - смелый композитор-новатор, открывший новые средства музыкальной выразительности в области мелодики, ритма, гармонии, инструментовки.

Творчество Прокофьева необычайно многогранно. Он

писал и сложнейшие произведения для взрослых слушателей, и музыку, предназначенную для самых маленьких. Он создал оперы, балеты, симфонии, концерты, сонаты и сюиты, кантаты, музыку для театра и кино.

* * *

Прокофьев родился 23 апреля 1891 года в селе Солнцевка в интеллигентной русской семье. Отец его был ученым-агрономом, управлявшим большим поместьем. Здесь под руководством матери, хорошей пианистки, и начались занятия музыкой будущего композитора.

В “Автобиографии” Прокофьев упоминает, что к девяти годам он был уже автором двух “опер”: “Великан” и “На пустынных островах”. Разумеется, это были по-детски наивные сочинения, но сам факт их появления свидетельствовал о незаурядном даровании и настойчивости их автора в достижении поставленной цели.

Видя незаурядные успехи сына, мать решает показать его С.И. Танееву, профессору Московской консерватории. Признав у мальчика несомненное дарование, Танеев посоветовал ему начать серьезные занятия гармонией и изучение музыкальной литературы с кем-нибудь из выпускников консерватории. С этой целью в Солнцевку приехал Р.М. Глиэр - будущий композитор, а в то время выпускник консерватории с золотой медалью.

В течение летних месяцев 1902-1903 годов продолжались эти занятия. Их результатом стало поступление тринадцатилетнего мальчика в петербургскую консерваторию. А.К. Глазунов и Н.А. Римский-Корсаков, входившие в приемную комиссию, были восхищены абсолютным слухом, умением читать с листа и “солидным” творческим багажом абитуриента.

В консерватории учителями Прокофьева были знаменитые русские композиторы А. Лядов и Н. Римский-Корсаков.

Через пять лет Прокофьев заканчивает консерваторию как композитор, позже - как пианист. На выпускном конкурсе пианистов он завоевывает золотую медаль и премию имени А. Рубинштейна - великолепный рояль. На этом конкурсе Прокофьев выступил с исполнением своего Первого концерта

для фортепиано, оценить по достоинству который сумели далеко не все члены жюри. Консерваторы называли музыку этого концерта “варварской” и предлагали надеть на ее автора “смирительную рубашку”.

С этого конкурса начинается громкая слава Прокофьева как композитора. Его концертные выступления были почти всегда сенсационными. Равнодушных к творчеству молодого Прокофьева не было. Этот период в жизни композитора порой называют “вулканически-пламенным”, периодом “бури и натиска”. Композитор стремительно завоевал одно из ведущих мест в музыкальном мире России. С. Прокофьев в полной мере осознавал, что открывает новые горизонты в музыке и был уверен в правильности избранного пути.

За успешнее окончание консерватории Прокофьев получает от матери обещанный подарок - поездку за границу. Он едет в Лондон, после - в Рим и Неаполь. В этой поездке он знакомится с известным антрепренером русской балетной труппы за границей, Сергеем Дягилевым. Дягилев посоветовал молодому автору не слишком увлекаться новомодным западным футуризмом, а писать “по-русски”. У Прокофьева возникает замысел балета на русскую тему. Заимствуя сюжетные линии из сборника русских народных сказок, Прокофьев пишет музыку балета “Сказка про шута, семерых шутов перешутившего”. Балет получился живой, изобилующий остроумными и ироничными эпизодами, напоминавшими скоморошью игры. Постановка “Шута” дягилевской труппой принесла Прокофьеву сенсационный успех в Париже.

Краткое содержание балета.

Шутки главного героя Шута становятся для окружающих просто опасными. Для начала он разыгрывает сцену убийства собственной жены, а затем “воскрешает” ее на глазах изумленной публики ударом плетки. Семеро шутов покупают плетку за 300 рублей и пытаются использовать её волшебную силу на своих женах. Однако ни одна из них не воскресает, и шуты, поняв, что их одурачили, в ярости бросаются отомстить обидчику. Но тот снова перехитрил их, переодевшись в женское платье и прикинувшись собственной сестрой. Шуты уводят её в качестве компенсации к себе домой и поручают мнимой сестре быть кухаркой.

Тем временем к шутам приезжает богатый купец сватать одну из их дочерей. Ни одна не приглянулась, кроме “кухарки”. Шута ведут в качестве

“молодой жены” в спальню купца, но он ускользает, подсунув вместо себя козлиху. Купец решает, что это оборотень, и убивает козлиху. Шут затем появляется в сопровождении семи солдат и требует выкупа за исчезнувшую сестру. Купцу приходится заплатить 300 рублей, и внезапно разбогатевший Шут возвращается к своей Шутихе, чтобы зажить подобру-поздорову.

Музыка этого балета близка музыке И. Стравинского эпохи “Петрушки”. Сам Стравинский признал балет Прокофьева замечательным произведением.

В это же время Прокофьев пишет два оригинальных фортепианных цикла “Мимолетности” и “Сарказмы”.

Молодому композитору всегда были присущи душевное здоровье и оптимизм, волевая устремленность в будущее и категорически чужды упадничество и изнеженность. О молодом Прокофьеве пресса писала: “Он не любит проторенных дорог. Он предпочитает продираться сквозь девственные чащи, уверенной рукой сокрушая препятствия, ломая крепкие скалы и с разбега прыгая через глубоководные ручьи. Шума и грома от его странствий к новым берегам идет страсть как много! Брызги и осколки летят во все стороны. Но это не озорство, не шалость. В его дерзаниях есть своя крепкая и убедительная логика. Направление прокофьевских исканий - к солнцу, к полноте жизни, к праздничной радости бытия”.

Прокофьев в музыке подобен Маяковскому в поэзии. Они познакомились в 1917 году в Петрограде на одном из “Вечеров современной музыки” и по достоинству оценили друг друга. Оба были молоды, очень талантливы и в меру честолюбивы. Обоим хотелось создать свое искусство, созвучное новому времени. Оба были здоровыми и жизнерадостными личностями. В сложные революционные годы они выступали против сложившегося стереотипа изнеженного, расслабленного, “красивого” искусства, против искусства о “розах и соловьях” об “ананасах в шампанском”. Оба отстаивали здоровое и деятельное искусство.

В последний предреволюционный год Прокофьев сочиняет первую “Классическую симфонию”. Эта остроумная и жизнерадостная музыка написана как добродушная пародия на стиль венских классиков XVIII века. В то же время эта симфония своими необычными гармоническими мелодическими оборотами

и сопоставлениями указывает на самобытный прокофьевский стиль.

На исполнении этой симфонии в России присутствовал А. Луначарский - первый нарком просвещения. Уступая просьбе композитора, Луначарский выписывает ему заграничный паспорт и сопроводительный документ, в котором говорится, что композитор едет за границу по делам искусства и для поправки здоровья. Конечный срок поездки не был обозначен. Так начался длительный заграничный период творчества композитора.

* * *

Сначала композитор едет в Америку, затем путешествует по Европе. Итогом пребывания в Америке явилась опера “Любовь к трем апельсинам” на сюжет комедии-сказки Карло Гоцци.

Краткое содержание оперы.

Принц, сын короля Треф, опасно заболел и медленно погибает от черной меланхолии. Только смех может спасти его. Однако первый министр королевства Леандр и племянница короля Клариче, мечтающие захватить власть, всячески мешают излечению Принца.

На праздник, устроенный по приказу короля, приглашен Труффальдино - “человек, умеющий смешить”. Однако ничто не может вывести Принца из меланхолии. Неожиданно появляется злая волшебница Фата Моргана, одетая жалкой старухой. Принц раздражается бурными приступами смеха. Фата Моргана, помогающая заговорщикам, приходит в ярость и заклинает Принца влюбиться в три апельсина.

Принц и Труффальдино, гонимые волшебным вихрем, отправляются на их поиски. После долгих и опасных поисков апельсины, наконец, найдены. Герои возвращаются домой. В пути через пустыню они изнемогают от жажды. Труффальдино разрезает один из апельсинов, и из него появляется принцесса, измученная жаждой. Но воды в пустыне нет - и она гибнет. Та же участь постигает и вторую принцессу. Третью удается спасти, и она становится невестой Принца.

В этой опере, наряду с персонифицированными действующими лицами, на сцену выведены и персонажи как бы творящие действие: комики, лирики, чудачки. Они вмешиваются в ход событий, нередко выручают героев из беды и создают немало комических ситуаций.

Музыка оперы полна тонкого юмора и энергии. Она легко и радостно воспринимается зрителями, несмотря на сложность мелодического и гармонического языка.

Премьера оперы состоялась в Чикаго в 1921 году. Знаменитый Марш из этой оперы обошел все концертные эстрады мира и долгое время оставался самым популярным сочинением композитора.

В лучших произведениях заграничного периода Прокофьев сумел остаться самим собой, избежать растворения в модном музыкальном футуризме, сумел сохранить и развить русские музыкальные начала в своем творчестве.

С 1923 года семья Прокофьевых (Сергей Сергеевич, его жена - певица Лина Любер и сын Святослав) живет в Париже. Там Прокофьев сразу же и легко вошел в общение с мировой музыкальной и художественной элитой. Несмотря на творческие успехи за границей, Прокофьев начинает явственно ощущать приступы ностальгии по Родине. Он писал: “Воздух чужбины не возбуждает во мне вдохновения, потому что я русский и нет ничего более вредного для человека, чем жить в ссылке, находиться в духовном климате, не соответствующем его расе. Я должен снова окунуться в атмосферу моей родины, я должен снова видеть настоящую зиму и весну, должен слышать русскую речь, беседовать с людьми, близкими мне”.

После коротких поездок “на разведку” в Россию в 1927 и 1929 годах, в 1934 году Прокофьев принимает окончательное решение остаться в Советском Союзе.

* * *

Не сразу удалось Прокофьеву войти в музыкальную жизнь Советской России. Многое изменилось на родине за шестнадцать послереволюционных лет: новая публика, новые запросы, новая культура. Пробуя себя в новых условиях, Прокофьев принимает предложение написать музыку к кинофильму “Поручик Кижэ” и спектаклю Камерного театра “Египетские ночи” по А.С. Пушкину. Это были первые опыты в жанре прикладной музыки. Работа для театра и кино, для массового зрителя помогла Прокофьеву найти черты той

высокой простоты стиля, которая будет характерна для его последних сочинений.

В 1935 году руководитель первого и единственного в мире детского музыкального театра Наталья Сац предложила композитору написать симфоническую сказку, которая помогла бы познакомить детей с инструментами симфонического оркестра. Прокофьев согласился и за одну неделю написал на собственный текст очень популярную до сих пор музыкальную сказку “Петя и волк”.

Летом этого же года Прокофьев завершает первый вариант балета “Ромео и Джульетта”.

Краткое содержание балета.

В Вероне живут две семьи - Монтекки и Капулетти. Они издавна враждуют между собой. На балу во дворце Капулетти Ромео встречается Джульетту и узнает, что Джульетта - дочь его заклятого врага. Но любовь оказывается сильнее давней вражды. Ночью Ромео пробрался в сад Капулетти и объяснился с Джульеттой. На утро влюбленных тайно обвенчал папер Лоренцо.

От руки Тибальдо - кузена Джульетты - гибнет друг Ромео Меркуцио. В поединке Ромео убивает Тибальда, отомстив за смерть Меркуцио. Теперь он должен навсегда покинуть Верону и жить в изгнании.

Отец, не зная о тайном браке Ромео и Джульетты, принуждает дочь выйти замуж за графа Париса. В отчаянии Джульетта обращается к паперу Лоренцо. Он дает Джульетте напиток, который заставит ее забыться глубоким сном. Родственники решат, что она умерла и отнесут ее в фамильный склеп. Священник освободит Джульетту и отведет ее к Ромео.

Ромео, услышав о смерти Джульетты, возвращается в Верону. Он приходит в склеп и выпивает яд, чтобы умереть рядом с любимой. Проснувшись, Джульетта видит мертвого Ромео. В отчаянии Джульетта убивает себя. Над телами молодых супругов происходит примирение.

* * *

До Прокофьева крупные музыканты, сочинявшие балетную музыку, не решались обращаться к Шекспиру, полагая, что он слишком сложен для балета. Даже Г.С. Уланова, несравненная создательница образа Джульетты, не сразу поняла Прокофьева. Балет “Ромео и Джульетта” создавался автором прежде всего как музыкально-психологическая драма. Симфонизм партитуры требовал

хореографического рисунка громадной впечатляющей силы. Далеко не каждый балетмейстер-постановщик решился бы взяться за эту партитуру и стать на один уровень с композитором.

Многим деятелям балетного искусства музыка Прокофьева казалась совершенно не танцевальной. Они даже шутили: “Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете”. Музыка балета, отвергнутая Большим театром, завоевывала признание сначала в виде оркестровых сюит, составленных автором для концертного исполнения, и лишь затем, преодолев полосу отчуждения и непонимания, зазвучала на балетной сцене.

Премьера балета в постановке Л. Лавровского состоялась лишь в 1940 году в театре им. Кирова в Ленинграде. Создание спектакля на эту музыку потребовало от всего коллектива Кировского театра больших творческих усилий: ведь никто из балетных артистов не может вести свою партию в балете, не выучив предварительно её музыку наизусть. Это-то и составляло одну из основных трудностей при постановке прокофьевского балета.

Премьера балета стала творческим триумфом Прокофьева. В том же 40-м году балет был показан в Москве, а через несколько лет поставлен на сцене Большого театра. Балет был “открыт”, его полюбили. Он стал классикой русского балетного театра нового времени.

В 1938 году на экране появился фильм С. Эйзенштейна “Александр Невский”. Музыка к нему написал Прокофьев. Он сразу же решил отказаться от использования старинного музыкального материала, так как он “не звучит” в XX веке и, следовательно, эмоционального воздействия оказать не может. Надо было написать современную музыку, но звучащую для зрителя как музыка далекого прошлого.

Сочинение партитуры проходило в тесном контакте с режиссером. Были оговорены все эмоционально-смысловые характеристики, количество номеров, их продолжительность с точностью до секунды, так как музыка сочинялась к уже снятому материалу. Самое непосредственное участие принимал Прокофьев и в записи своей музыки на киноленту.

Позже на основе этого музыкального материала Прокофьев составил кантату “Александр Невский”. Кантата состоит из семи частей: 1) “Русь под монгольским игом”; 2) “Песня об Александре Невском”; 3) “Крестоносцы во Пскове”; 4) “Вставайте, люди русские”; 5) “Ледовое побоище”; 6) “Мертвое поле”; 7) “Въезд Александра во Псков”.

В 1940 году состоялась еще одна премьера. Это была новая опера Прокофьева на современную советскую тему “Семен Котко”. Сюжетной основой послужила повесть В. Катаева “Я - сын трудового народа”, рассказывающая о событиях гражданской войны на Украине.

Известно, что оперному жанру в Советской России пришлось “не сладко”. Партия требовала от композиторов максимальной упрощенности музыкального языка, внедрения в оперные партии народных песен, чтобы сделать жанр оперы понятным самой невзыскательной публике. В моду вошли так называемые “песенные оперы”. Прокофьев же в своем новом сочинении придерживался традиционного для него речитативно-декламационного стиля и непрерывности сценического действия. В новых исторических условиях Прокофьев выступил продолжателем оперных традиций А. Даргомыжского и М. Мусоргского. Опера “Семен Котко” вызвала бурные и даже драматические дискуссии в советской прессе. Сценическая судьба оперы складывалась неудачно.

В годы войны 1941-1945гг С. Прокофьев обращается к военно-патриотической тематике. В центре его внимания - грандиозный замысел оперы-эпопеи “Война и мир” по роману Л.Н. Толстого. Эту оперу композитор сочинял, находясь в эвакуации на Кавказе. Серьезную трудность представляло соотнесение масштабов четырехтомного романа и нескольких часов сценического времени оперного спектакля. Составляя сценарный план, Прокофьев отсекал все побочные сюжетные линии романа, оставив в качестве основы либретто центральную любовную линию романа (Наташа - Андрей) и некоторые военные эпизоды.

Опера написана на прозаический текст, заимствованный непосредственно из романа Толстого. Прокофьев создал на этой

основе не только выразительные речитативы, но и развитые арии, и вокальные ансамбли.

Наиболее известным симфоническим эпизодом оперы является Вальс Наташи Ростовской на её первом балу. Музыка этого вальса заставляет вспомнить знаменитый “Вальс-фантазию” М. Глинки: он столь же элегантен, грациозен и совершенен по средствам художественной выразительности.

Как и многие произведения Прокофьева, опера “Война и мир” принималась музыкантами с большим трудом. Поражали не только сложность и оригинальность музыкального языка, но и масштабы постановки: опера первоначально была рассчитана на исполнение в течение двух вечеров.

“Война и мир” - любимое сочинение Прокофьева. Он совершенствовал его до конца своей жизни.

В победном 1945 году увидели свет еще три значительных произведения композитора: Пятая симфония, первая серия кинофильма “Иван Грозный”, новая совместная работа композитора с кинорежиссером С. Эйзенштейном, и сказочный балет “Золушка”.

В послевоенные годы Прокофьев продолжал работать для музыкального театра. Были сочинены опера “Повесть о настоящем человеке” (по одноименной повести Б. Полевого о летчике Николае Маресьеве) и балет “Сказ о каменном цветке” (по сказке П. Бажова “Хозяйка Медной горы”).



Последние восемь лет жизни С. Прокофьев тяжело болел. Иногда врачи или совсем запрещали ему заниматься творчеством, или отмеряли скудную норму - один час в день. В этих условиях особенно очевидной стала прокофьевская одержимость творчеством. Чтобы сохранить силы для

творчества, Прокофьев вынужден был в последние годы отказаться от посещений театров, концертов. Свой балет “Золушка” он смотрел в три приема - по одному акту каждый раз. От собственного исполнительства он отказался еще раньше, считая, что один концерт стоит ему “полсонаты”

Любимое местопребывание композитора в последние года (1948-1953) - дача на Николиной горе на берегу Москва-реки. Здесь он написал балет “Сказ о каменном цветке”, по П. Бажову, сюиту “Зимний костер”, ораторию “На страже мира”, Седьмую симфонию.

Для стиля Прокофьева последних лет особенно характерно тяготение к лирике. “В лирике мне долго отказывали вовсе. Непоощренная, она развивалась медленно”, с грустью замечает композитор в “Автобиографии”. Долгое время длилось это непризнание хрупкой, “паутинно-нежной” и, по выражению Б. Асафьева, чистой, как ключевая вода, лирики Прокофьева.

Последним сочинением Прокофьева стала его Седьмая симфония. Композитор в 1952 году задумал написать для детского радиовещания несложную симфонию, но в процессе сочинения замысел получил новый поворот. Эта симфония стала для композитора “лебединой песней”, в которой запомнившиеся с детства образы сплелись с размышлениями о пройденном пути и мудрым взглядом в будущее. В советской музыке нет более лучезарного и юного по духу симфонического сочинения. В нем все просто, мудро и светло. Седьмая симфония справедливо оценена музыкальной критикой как высшая ступень композиторского мастерства С. Прокофьева. За эту симфонию Прокофьеву была присуждена высшая награда советского государства того времени - Ленинская премия (посмертно).

С Прокофьевым случилось то, чего так боялся В. Маяковский: умереть в тени другой громадной смерти. С.С. Прокофьев скончался в Москве 5 марта 1953 года в один день со Сталиным. Вследствие этого кончина великого русского композитора не получила сколько-нибудь заметного общественного резонанса.

* * *

По трудолюбию и высокому чувству ответственности Прокофьева можно сравнить разве что с П.И. Чайковским. Эти замечательные и жизненно важные качества, привитые еще в детстве родителями, позволили Прокофьеву создать огромное количество разнообразных шедевров современной музыки.

Великий пианист С.Т. Рихтер вспоминал: “Как-то в солнечный день я шёл по Арбату и увидел необычного человека. Он нес в себе вызывающую силу и прошёл мимо меня, как явление. В ярких желтых ботинках, клетчатый, с ярко-оранжевым галстуком. Я не мог не обернуться ему вслед - это был Прокофьев”.

Контрольные вопросы по теме “Жизнь и творчество С.С. Прокофьева”

1. У кого учился Прокофьев в консерватории?
2. Как называли консерваторы музыку Первого концерта для фортепиано с оркестром Прокофьева?
3. Какое сочинение принесло Прокофьеву сенсационный успех в Париже?
4. Какой русский композитор до Прокофьева писал музыку для балетов Дягилевской труппы?
5. С кем из русских поэтов сравнивают молодого Прокофьева?
6. Как пережил Прокофьев революцию 1917 года?
7. Где и на чей сюжет написана опера “Любовь к трем апельсинам”?
8. В каком году Прокофьев возвращается в Россию?
9. С кем из режиссеров сотрудничал Прокофьев в кино?
10. В каком году завершил Прокофьев балет “Ромео и Джульетта”?
11. Почему балет долго не ставился на сцене?
12. Традиции каких русских композиторов продолжал своим оперным творчеством С. Прокофьев?
13. Кто автор текста оперы Прокофьева “Война и мир”?
14. Какие балеты на сказочные сюжеты сочинил Прокофьев после “Ромео и Джульетты”?
15. За что Прокофьеву была присуждена Ленинская премия?
16. Почему кончина Прокофьева не имела общественного резонанса?

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906-1975)



Д.Д. Шостакович родился в Петербурге 25 сентября 1906 года. Отец был инженером-химиком, мать - пианисткой. Под её руководством будущий композитор получил достаточно серьезную фортепианную подготовку.

Шостакович начал сочинять в 9 лет, в 13 поступил в Петроградскую консерваторию по классу фортепиано и композиции. Директор консерватории А. Глазунов сумел разглядеть в тринадцатилетнем мальчике “одну из лучших надежд нашего искусства”. В экзаменационном листе Шостаковича Глазунов написал: “Исключительно яркое, рано обрисовавшееся творческое дарование. Достоинно удивления и восхищения”.

Первым по-настоящему оригинальным произведением Шостаковича стала его дипломная работа - симфония № 1. После её премьеры о Шостаковиче заговорили как о художнике, способном восполнить пустоту, образовавшуюся в русской музыке после эмиграции С. Рахманинова, И. Стравинского, С. Прокофьева. Симфония 19-ти летнего композитора была первой симфонией из “нового мира”, над которым пронеслась гроза октябрьской революции.

* * *

Ранний период творчества композитора приходится на конец 20-х годов - время бурных дискуссий по основным вопросам новой пролетарской культуры. В это время Шостакович увлекается режиссерскими исканиями В. Мейерхольда. В 1928 году он стал заведующим музыкальной частью в его театре, где, познакомившись с В. Маяковским, написал музыку к его пьесе-сатире “Клоп”.

Шостакович живо интересовался новейшими экспериментами в области музыкального языка современных ему западных авангардистов Шенберга, Берга, Кшенека. Их острый гротеск в сочетании с глубокой трагедийностью стал одним из элементов музыкального языка молодого Шостаковича. В музыке того времени у Шостаковича на первый план выдвигается интерес к тембровой характеристичности, броскости социальных карикатур.

Вершиной раннего периода творчества Шостаковича стала опера “Нос” по одноименной повести Н.В. Гоголя. Она сочинена композитором в 1929 году и поставлена в Ленинграде в 1930 году. Стилиевые черты этой оперы - сатирический гротеск и бытовая сатира. Обращение к творчеству Гоголя весьма показательно для Шостаковича. Так же, как и Гоголь, он был убежден, что искусство может изменить жизнь, сделать её прекрасной - нужно только показать все, что делает её безобразной, подчеркнув, что многое зависит от самих людей.

Музыкальный язык оперы оценивался как крайне радикальный, а сама опера воспринималась как пародийное отрицание традиционных оперных приемов композиции.

В этот же период Шостакович создает балеты “Золотой век” и “Болт” (1931).

В советской России долгое время не было балетов на современную тематику. Лишь в 1927 году появился на сцене балет Р.М. Глиэра “Красный мак”. Он достаточно долго держался в репертуаре театров благодаря удачно составленному либретто и яркой, талантливой музыке. Д. Шостакович, по натуре смелый экспериментатор, не мог пройти мимо такого сложного и противоречивого жанра, как балет. Противоречивость и сложность жанра заключались в первую очередь в несовместимости нового содержания с традиционными формами балетного танца. “Построить трактор из крем-брюле” композиторам и хореографам никак не удавалось.

В 1929 году Ленинградский театр оперы и балета объявил конкурс на лучшее балетное либретто на современную тему. Одной из премий было отмечено либретто “Золотой век”

кинодраматурга А. Ивановского. Либретто сочинено в жанре обозрения.

Краткое содержание балета.

На индустриальную выставку в одной из капиталистических стран приезжает команда советских футболистов. Наиболее существенный экспонат выставки - огромная пушка.

Следуют рекламные выступления к состязанию в боксе между негром и фашистом. В холле на выставке "золотая молодежь" танцует фокстрот. (Сейчас этот наиболее популярный номер балета часто исполняют в концертах). Местная танцовщица - фашистка Дива развлекает гостей. Её эротическим танцам противопоставлена пляска советских спортсменов. Начальник советской команды отказывается от тоста, предложенного фашистами, чем вызывает их возмущение. Первый акт заканчивается смятием фашистов: мяч в руках советского спортсмена они приняли за бомбу.

Второе действие начинается с провокации фашистов - они подбрасывают начальнику советской команды листовки и арестовывают его спутников.

Рабочий стадион. Следует дивертисмент танцев и спортивных игр. Маршируют советские спортсмены. Игра в футбол - кульминационная сцена действия. Показана и карточная игра фашистов (интермедия "Каждый развлекается по-своему").

Третье действие снова происходит на выставке. Чететка, полька и ряд других танцев составляют дивертисмент, в заключении которого звучит канкан.

Рабочие освобождают из тюрьмы политзаключенных. Финал балета - танец солидарности западных рабочих и советских спортсменов.

Либретто было опубликовано в печати. Развернулась дискуссия. Критики отмечали слабость драматургического действия, незавершенность фабулы, называли его "дешевым детективом", упрекали в увлечении наивно-социалистической символикой. Потребовались существенные доработки.

Премьера балета "Золотой век" с музыкой Д. Шостаковича состоялась 26 октября 1930 года. Успеха балет не имел. Менее всего виноват в этом композитор. "Музыка балета глубоко театральна и динамична она несет в себе элементы симфонизма, - писал дирижер спектакля А. Гаук. - Задуманная на ярких контрастах, она разворачивается в стремительном беге как в отношении мелодии, динамики, так и ритма, и что особенно значительно, в силе и колорите самого звучания".

Либретто следующих балетов Шостаковича “Болт” и “Светлый ручей” было попыткой отразить современную жизнь не в абстрактно-символических образах, а в конкретных картинах труда и быта советских людей.

Сюжет балета “Болт” следующий: рабочие празднуют пуск нового цеха. Прогульщика и пьяницу Леньку Гульбу выгоняют с завода. В отместку он уговаривает молодого рабочего Гошку заложить в станок болт. Происходит авария. Комсомольцы находят виновных. На сцене радостное первомайское шествие, пионеры, комсомол. В итоге балетный спектакль получился похожим на представление спектакля “Синей блузы”.

В своем третьем балете “Светлый ручей” Шостакович стремился показать на балетной сцене образы простых советских людей с их повседневными заботами и проблемами. К этому же стремились и постановщики балета, насытившие спектакль весельем и юмором.

Сюжет балета - комедийный, построенный на забавных недоразумениях, веселой путанице, переодеваниях, розыгрыше. По жанру этот балет можно определить как “танцевальную комедию”. Это дало возможность свободного соединения элементов классического балета и характерных народных танцев.

Музыка балета получилась веселой и остроумной. “Я намеренно старался найти здесь ясный, простой язык, одинаково доступный и для зрителя, и для исполнителей, - объяснял Д. Шостакович перед премьерой балета. - Я не могу поручиться, что и третья попытка не окажется неудачной, но даже и тогда это ни в коем случае не отвратит меня от намерения и в четвертый раз взяться за сочинение советского балета”. К сожалению, этим намерениям не суждено было сбыться.

Театральность в широком смысле слова была врожденной чертой дарования Шостаковича. В 30-е годы Шостакович начинает сотрудничать с кинорежиссерами. Он музыкально оформляет кинофильмы “Златые горы”, “Новый Вавилон”, “Встречный”, спектакли “Клоп” (1929) и “Гамлет” (1932). Разные эпохи, разных людей, их чувства и настроения отображали фильмы, музыкально оформленные Шостаковичем. В кинофильм “Человек с ружьем” и кинотрилогию о Максиме композитор ввел песни рабочих окраин

“Тучи над городом встали” и “Крутится, вертится шар голубой”, которые не только верно передавали атмосферу эпохи, но и прочно вошли в музыкальный быт 30-х годов. Одним из первых Шостакович ввел в кинофильм песню как лейтмотив - основное воплощение центральной мысли, настроения или характеристики действующего лица. Например, лейтмотивом кинофильма “Встречный” является знаменитая “Песня о встречном” (“Нас утро встречает прохладой...”), рисующая коллективный образ молодых рабочих. Её напевная мелодия, упругий, волевой ритм, светлый, радостный характер так верно и полно выражали эпоху строительства новой жизни, что сама песня стала её символом.

В 1932 году Шостакович завершил работу над своей второй оперой “Леди Макбет Мценского уезда”. Основу её драматургии составляет одноименный “очерк” Н. Лескова. Словом “очерк” автор как бы подчеркивал достоверность изображенных событий. Шостакович переосмыслил сюжет повести Лескова как драму незаурядной женской натуры в условиях домостроя. Автор определил свою оперу как “трагедию-сатиру”. В её музыкальном языке гротеск в духе “Носа” сочетался с элементами русского романса и протяжной крестьянской песни.

Краткое содержание оперы.

Глухая провинция, купеческий быт, жесткие и деспотичные люди. Скука царит в доме купца Измайлова. Его молодая жена Катерина Львовна изнывает от одиночества. Муж должен ехать на дальнюю мельницу, а свекор заставляет Катерину дать клятву на иконе, что она будет верна мужу.

Кухарка рассказывает Катерине, что во дворе появился новый работник Сергей. Сергей начинает соблазнять Катерину. Свекор, Борис Тимофеевич, застаёт Сергея и Катерину, созывает дворню и запирает Сергея в погребе. Катерина подсыпает крысиной отравы в соленые грибы и дает их свекру. Свекор умирает.

В постели лежат Сергей и Катерина. Они мечтают обвенчаться. Приезжает муж, Зиновий Борисович, и, видя оставленный Сергеем пояс, набрасывается на Катерину. На её крик выходит Сергей. Они вдвоем душат Измайлова и прячут его труп в погребе.

Свадьба Катерины и Сергея. Катерину влечет к погребу. Это замечает задрипанный мужичонка, он взламывает замок и обнаруживает труп купца. Суд приговаривает Сергея и Катерину к каторжным работам в Сибири.

На берегу реки партия каторжан остановилась на ночлег. Катерина и Сергей в разных группах. Катерина упрашивает часового пропустить её к Сергею. Сергей не хочет её видеть и грубо гонит прочь: ведь это она довела его до каторги. Сам он пробирается к молодой каторжанке Сонетке,

обещающей ему любовь. Катерина бросается следом, но товарки осыпают её насмешками и издевательствами. Катерина подходит к Сонетке, стоящей на мостках, и, столкнув её в ледяную воду, бросается следом. Шостакович переосмыслил образ главной героини, многое изменил в её характере. Катерина Львовна осталась причастной к убийству мужа и свекра. Однако Шостакович убедил нас в том, что у Катерины Измайловой красивая и богатая душа, что эта женщина совершила два убийства, будучи вынужденной к этому жестокой бессердечностью окружающего мира. Она раскаивается в финале оперы, когда теряет то единственное, ради чего совершила два убийства - любовь Сергея, оказавшегося пошлым и никчемным человеком.

В финале оперы (путь на каторгу и самоубийство Катерины) трагедия Катерины сливается с народной. Заключительный хор каторжан вызывает сравнение с гениальными народными сценами из опер Мусоргского.

В 1934 году опера “Катерина Измайлова” была поставлена в Ленинграде и Москве. Вскоре последовал ряд премьер в театрах Северной Америки и Европы. Поначалу советская критика почти единодушно оценила новую оперу Шостаковича как замечательную победу советского музыкального театра.

Между тем над Шостаковичем сгустились тучи. В январе 1936 года спектакль “Катерина Измайлова” посетил Сталин. Опера шокировала Сталина, музыкальный слух которого был воспитан на популярной музыкальной классике и примитивных псевдофольклорных поделках. Реакция Сталина нашла свое выражение в редакционной статье “Сумбур вместо музыки”, опубликованной в газете “Правда” и на долгие годы определившей пути развития советской музыки. Спустя несколько дней “Правда” напечатала ещё одну редакционную статью на музыкальную тему - “Балетная фальшь”. На этот раз уничтожающей критике был подвергнут балет Д. Шостаковича “Светлый ручей”.

После этих статей большинство произведений Шостаковича, написанных до 1936 года, было запрещено исполнять. Композитор вынужден был отменить премьеру своей 4-й симфонии. “Катерина Измайлова” вновь появилась на оперной сцене лишь в 1962 году, а “Нос” был возобновлен только в 1974 году. Такая “критика оглоблей” оставила в душе композитора навсегда незаживающую рану. Он очень изменился как человек, практически перестал улыбаться и стал носить темные очки.

Осенью 1937 года в Ленинграде состоялась премьера Пятой симфонии Шостаковича. В советской печати это произведение, написанное относительно традиционным музыкальным языком, было благосклонно охарактеризовано как “творческий ответ художника на справедливую критику”. С позиций сегодняшнего дня её точнее было бы назвать глубоко трагическим документом эпохи сталинского террора, потрясающим своей эмоциональной достоверностью. Эту симфонию современники называли “Оптимистической трагедией”. “Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая”, - говорил об этой симфонии писатель А. Фадеев.

В 33 года Шостакович становится преподавателем Ленинградской консерватории и через два года получает звание профессора.

Война 1941 году отодвинула осуществление замыслов мирного времени. Шостакович пытался записаться в народное ополчение, но ему отказали. Борьбу с фашизмом Шостакович вел силой своего искусства. В осажденном блокадном Ленинграде, в доме, сотрясаемом взрывами, композитор сочиняет свою Седьмую Ленинградскую симфонию. Своей музыкой Шостакович выразил мысли и чувства миллионов советских людей. “Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу - Ленинграду - посвящаю свою 7-ю симфонию”, - написал на партитуре Шостакович летом 1941 года.

Общее содержание 7-й симфонии - противопоставление и борьба двух непримиримых враждебных образов - мира советских людей и фашизма.

Завершалась симфония в Куйбышеве, куда Шостаковича, больного, ослабевшего от голода, с двумя малолетними детьми, вывезли самолетом.

9 августа 1941 года, когда по плану фашистского командования Ленинград должен был пасть, эта симфония прозвучала в зале Ленинградской филармонии. Это исполнение имело для советских войск огромное морально-психологическое значение.

Не меньший энтузиазм симфония встретила за рубежом. Её партитура на микропленке была самолетом переправлена за

океан, где её уже ждали лучшие дирижеры Америки. Заокеанскую премьеру симфонии слушало все население США, Канады и Латинской Америки.

Наиболее запоминающимся фрагментом этой симфонии является *эпизод нашествия* из первой части симфонии: в мир философских раздумий, поэтичных пейзажей вторгается жестокая и страшная сила; она пришла, чтобы уничтожить этот чистый мир. Вкрадчиво, издали доносится еле слышный шорох малого барабана, и на его четком ритме выступает жесткая, угловатая тема. С тупой механичностью, повторяясь одиннадцать раз и набирая силу, она обрастает хриплым, рычащим звучанием: во всей устрашающей наготе по земле ступает человеко-зверь.

Эпизод нашествия построен в форме одиннадцати вариаций на одну мелодически неизменную тему в тональности ми-белоль мажор. Постоянной остается и барабанная дробь, постоянно усиливающаяся к концу. От вариации к вариации меняются оркестровые тембры, уплотняется фактура, динамика, присоединяются новые полифонические голоса. При помощи этих средств композитор постепенно раскрывает страшную сущность темы, которая в первоначальном виде казалась просто пошлой, тупой и марионеточной.

В противовес “теме нашествия” в музыке зарождается и крепнет “тема мужества”, вступающая с ней в активную борьбу.

Заканчивается симфония победно звучащим финалом.

* * *

Кончилась война. Произведения Шостаковича с огромным успехом звучит в исполнении лучших музыкантов всего мира. И тем не менее в этот период композитор вновь был подвергнут уничтожающей критике. Его произведения были названы ненужными и даже вредными формалистическими опытами. Волна нападок в прессе превзошла ту, что поднялась в 1936 году. Вынужденный подчиняться диктату, Шостакович, “осознав ошибки”, сочиняет ораторию “Песнь о лесах”, кантату “Над родиной нашей солнце сияет”, музыку к ряду фильмов исторического и военно-патриотического содержания.

1953 год в СССР принес большие перемены. Эпоха “оттепели” в советской музыке открылась симфонией № 10 - исповедью высоко нравственного человека, отстаивавшего свое человеческое достоинство в противостоянии сталинизму.

Творчество Шостаковича последних двадцати лет жизни достаточно неоднородно, но основным жанром по-прежнему оставалась симфония. Последние пять симфоний композитора неповторимо индивидуальны. Чтобы быть максимально понятным, Шостакович использовал в этих симфониях, как когда-то Бетховен, поэтический текст. Сначала это были лишь программные названия частей симфонии. Такова Одиннадцатая симфония, которая носит название “1905 год” и посвящена композиторам первой русской революции. Каждая из её четырех частей также озаглавлена: 1 - “Дворцовая площадь”, 2 - “9 января”, 3 - “Вечная память”, 4 - “Набат”. Музыка этой симфонии пронизана мелодиями старых революционных песен. Эти мелодии исполняются инструментами оркестра, но благодаря своей широкой известности, они входят в сознание слушателей как песни со словами.

Теме Октябрьской революции Шостакович посвятил Двенадцатую симфонию “1917”. Симфония посвящена памяти В.И. Ленина. Её части называются: 1 - “Революционный Петроград”, 2 - “Разлив”, 3 - “Аврора”, 4 - “Заря человечества”.

Литературной основой Тринадцатой симфонии, написанной в 1961 году, стали стихи Е. Евтушенко. Симфония написана для необычного состава: симфонического оркестра, хора басов и солиста баса.

После семилетнего перерыва, в 1969 году, композитором создана Четырнадцатая симфония, написанная для камерного оркестра, ударных инструментов и двух голосов - сопрано и баса. В симфонии звучат стихи Гарсия Лорки, Гийома Аполинера, Р. Рильке, Вильгельма Кюхельбекера. Эта симфония - одно из самых глубоких философских сочинений великого композитора, в котором он утверждает ценность человеческой жизни. Поэтическое слово и музыка являются в этом произведении равнозначными элементами выразительности.

Истинный масштаб позднего Шостаковича проявляется в серии автобиографических партитур, каждая из которых

представляет собой прощание композитора-мыслителя с прожитой, исчерпавшей себя жизнью. Эту серию скорбных “автобиографий” составляют 14 и 15 симфонии, Сюита на стихи Микеланджело для баса и фортепиано. Соната для альты и фортепиано - последнее сочинение композитора.

Пятнадцать симфоний Шостаковича - это пятнадцать глав летописи советского времени. По своему значению они далеко выходят за рамки советского искусства и имеют общечеловеческое значение. Для адекватного восприятия произведения Шостаковича требуют глубокого и многократного вслушивания, долгого “вчитывания” как в сложный роман или тонкую психологическую новеллу.

Композитор скончался 9 августа 1975 года.

При жизни он был удостоен всех мыслимых званий и премий. Его творчество получило всеобщее международное признание.

Контрольные вопросы по теме “Жизнь и творчество Д. Шостаковича”

1. В каком возрасте поступил Шостакович в Петроградскую консерваторию?
2. Как критики назвали Первую симфонию Шостаковича?
3. С кем из театральных режиссеров сотрудничал Шостакович?
4. Назовите основные сценические произведения Шостаковича раннего периода творчества.
5. Музыку к каким кинофильмам написал Шостакович?
6. Как называлась вторая опера Шостаковича, написанная по повести Лескова? Назовите основных действующих лиц.
7. Как называлась разгромная для Шостаковича статья в “Правде”?
8. За что критиковали Шостаковича?
9. Какую симфонию сочинял Шостакович в 1941 году в блокадном Ленинграде?
10. Какой жанр был основным в творчестве Шостаковича?
11. О чем повествуют Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии? Как они называются?
12. В чем особенность последних симфоний композитора?
13. Кто из русских композиторов XIX века наиболее близок Шостаковичу?
14. Творчество какого русского композитора настоящего времени сопоставимо по значимости с творчеством Шостаковича?

Приложение

ОПЕРА

(краткий очерк исторического развития)

Оперой называется музыкально-драматическое произведение, требующее сценического воплощения. Специфика оперы состоит в органичном единстве и равновесии драмы и музыки. Если в силу каких-либо причин это равновесие нарушается, возникают кризисные ситуации. Появляются композиторы-реформаторы, решающие проблему в пользу или слова (драмы) или музыки.

Опера возникла в Италии на рубеже XVI-XVII веков в период позднего Возрождения. Возникновение жанра было подготовлено повсеместным распространением сольного пения с аккомпанементом. Выразительная одnogолосная мелодия оказалась способной передавать самые разнообразные оттенки человеческих переживаний.

Родилась опера во Флоренции в аристократическом салоне графа Барди, занимавшего пост устроителя развлечений при дворе герцога Лоренцо Медичи. Собиравшиеся там музыканты, поэты, историки, ученые решили воссоздать древнегреческую трагедию. Из летописей они знали, что актеры в этих спектаклях не просто разговаривали, а как бы полупели, *мелодекламировали*.

Члены кружка пытались создать вокальную мелодию, основанную на интонациях итальянской речи. Впервые профессиональные композиторы писали не отвлеченные прелюдии, фуги, ричеркары, основанные на “ученых” темах, а сочиняли вокальные мелодии, в которых “отражалась” живая речь. Речевые интонации: гневные, просящие, призывные, настороженные удалось зафиксировать нотами. Со временем в вокальной музыке типизировались мелодические и гармонические обороты, с помощью которых наиболее доходчиво и однозначно выражался тот или иной психологический аффект.

Так родилась вокальная мелодия нового типа - полудекламационного характера, предназначенная для сольного

исполнения с аккомпанементом. Она получила название “*речитатив*”, что в переводе означает “речевая мелодика”.

Сюжеты своих первых опер авторы черпали в древнегреческой мифологии.

Первыми операми были “Дафна” (1598) и “Эвридика” (1600). Их авторы - либреттист Оттавио Ринуччини и композитор Якопо Пери. Действия в этой опере не было. Обо всех событиях сюжета зрителям повествовали вестницы. Не было в этой опере и оркестра: за сценой певцам аккомпанировал небольшой ансамбль струнных инструментов.

В 1607 году появляется пятиактная опера К. Монтеверди “Орфей”, в которой значительная роль отводилась оркестру. Его состав достигал небывалой по тем временам цифры - 40 человек. Кульминационные моменты этой оперы композитор впервые решал чисто музыкальными средствами выразительности. В этой опере появились *арии* - сольные характеристики главных действующих лиц и первый в истории жанра *дуэт* Орфея и Аполлона.

Первый публичный оперный театр открылся в Венеции в 1637 году. Опера становится доступной для широкой публики.

Постепенно оперные композиторы все дальше уходят от аккомпанированного речитатива. Вокальные партии действующих лиц становятся очень мелодичными, широкого дыхания, с большим количеством музыкальных украшений. Этот оперный вокальный стиль получил название *бельканто* и распространился в качестве образцового по всей Европе.

Появляются первые *примадонны* - исполнители-виртуозы, диктовавшие композиторам свои требования и постепенно превратившие оперу из драматического спектакля на музыке в состязание певцов.

Опера, написанная на мифологический или исторический сюжет, имеющая номерную структуру, называется оперой-серией. Основу этих опер составляли арии действующих лиц, строящиеся по трехчастной схеме.

Опера того времени не была искусством “жизненной правды”. Это был прекрасный увлекательный вымысел, разыгранный певцами-актерами на сцене в костюмах и декорациях. Такие оперы писали композиторы Д. Скарлатти, А.

Вивальди, Т. Альбиниони. Позже подобные оперы сочинялись немцем Г. Генделем, русским композитором Д. Бортнянским и молодым В. Моцартом.

Постепенно в своей общей массе композиторы стали осознавать присущие новому жанру закономерности: броскость и доступность сюжета, наглядность действия, впечатляющие сценические приемы. Новый жанр требовал от композиторов умения впечатлять.

К середине XVII века итальянская опера распространилась по всей Европе. Итальянские оперные труппы давали спектакли практически во всех европейских столицах. Эти спектакли стимулировали своих композиторов к созданию национальных опер.

Первую оперу на английском языке создал Генри Пёрсел. Она называлась “Дидона и Эней”. Плач Дидоны из этой оперы считается одной из лучших арий во всей оперной литературе.

Во Франции также появляется своя национальная опера. Её родоначальником был Ж.Б. Люлли. Называлась эта опера *лирической трагедией*.

В самой же Италии в 30-х годах появляется как антипод ранее возникшей серьезной опере - *опера-буффа* - комическая опера. Сюжетом для неё служили сценки из жизни и быта простого народа. В этих операх между ариями и ансамблями вставлялись шуточные разговорные диалоги. Опера как бы останавливалась, и начинался драматический спектакль. Позже на этой основе родился жанр *оперетты*.

В европейских странах также не замедлили появиться подобные комические оперы. Во Франции она называлась *опера-комик*, в Англии - *балладная опера*, в Германии - *зингшпиль*.

* * *

В середине XVIII века опера проникает и в Россию. Сначала это были спектакли заезжих итальянских оперных трупп для аристократической публики, исполнявшиеся по торжественным праздничным дням.

Первые оперы на русском языке были комическими (“Мельник-колдун, обманщик и сват” В. Пашкевича, “Ямщики на подставе” Е. Фомина). Разыгрывались эти оперы преимущественно смешанными музыкально-балетно-драматическими труппами.

Австрийский композитор К.В. Глюк предпринял попытку вернуть опере её драматическое начало. Одной из наиболее известных реформаторских опер Глюка была опера “Орфей”. В этой опере композитор последовательно воплотил целый ряд новых для этого жанра эстетических принципов: главенство слова и драмы над музыкой, правдивое, без нарочитой аффектации, выражение больших страстей, отказ от готовых ходульных схем в построении оперного либретто.

В XVIII веке лучшим оперным композитором был В.А. Моцарт. Он отказался от мифологических сюжетов и умел делать героев своих опер живыми людьми, невзирая на все условности жанра. Наиболее известны его оперы “Свадьба Фигаро” (1786), написанная на сюжет комедии П. Бомарше, “Дон Жуан” (1787) и “Волшебная флейта” (1791).

В XIX веке в европейском искусстве классицизм сменяется романтизмом. Новая эстетика художественного творчества сказалась и на состоянии оперного жанра. В XIX веке оперы сочиняли такие композиторы, как Д. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Д. Верди, Р. Вагнер и др. Сюжеты опер часто основывались на народных сказках, легендах, историческом прошлом страны, литературных сюжетах.

Действующие лица, особенно главные герои, показывались композиторами и драматургами многопланово, в резко контрастных душевных состояниях и сценических ситуациях. Реальные сцены переплетались в романтических операх с фантастическим вымыслом.

Ведущей тенденцией развития оперного жанра в XIX веке следует считать создание в Европе национально-самобытных как по сюжету, так и по языку и музыке опер. В Чехии национальную классическую оперу создал Б. Сметана. Каждый спектакль его оперы “Проданная невеста” превращался в национальный праздник.

Появляется национальная классическая опера и в России. Её основоположником справедливо считается М.И. Глинка. Его оперы “Иван Сусанин” (1836) и “Руслан и Людмила” (1841) стали важнейшими событиями в музыкальной культуре России XIX века.

Несмотря на развитие оперного жанра “вширь” и появление национальных оперных школ, Италия - родина оперы - продолжала и в XIX веке оставаться “законодательницей моды”. Ведущим оперным композитором в то время был Дж. Россини. Его перу принадлежат оперы “Севильский цирюльник” (1816), “Золушка”, “Сорока-воровка” (1817), “Вильгельм Телль” (1829).

В 30-е годы на мировую оперную сцену выдвигаются еще два итальянских композитора - В. Беллини (опера “Норма”, 1831) и Г. Доницетти (опера “Любовный напиток”, 1832).

Вершину итальянской оперы XIX века составляет творчество Дж. Верди (1813-1901), прошедшего более чем за 50 лет творческой жизни путь от восторженного романтика до величайшего реалиста. Такие его оперы, как “Риголетто”, “Трубадур”, “Травиата”, “Аида”, “Отелло” до настоящего времени сохраняют свою художественную ценность и составляют основу репертуара лучших оперных театров мира.

К 40-м годам XIX века на немецкой оперной сцене в качестве ведущего композитора выдвигается Рихард Вагнер. Он провозглашает новые принципы национальной оперной драматургии, отказывается от деления оперы на арии, ансамбли, хоры, сцены, речитативы ради достижения непрерывности музыкального развития. Чтобы быть правильно понятым публикой, он даже пишет специальный трактат под названием “Опера будущего”.

Р. Вагнер - величайший симфонист XIX века. В его операх идут как бы параллельно два действия - одно на сцене, другое - в оркестре. Одним из способов достижения непрерывности музыкально-драматического развития стала у Вагнера развитая система *лейтмотивов* - кратких и хорошо запоминающихся музыкальных тем, закрепленных за определенным действующим лицом.

Вершиной оперного творчества Вагнера стала знаменитая тетралогия “Кольцо нибелунга” - цикл из четырех оперных

спектаклей, связанных единым сюжетом и исполняющихся четыре вечера подряд. Сочинял эту тетралогию Вагнер почти 25 лет. Оперы называются “Золото Рейна”, “Валькирия”, “Зигфрид”, “Гибель богов”.

Романтизм способствовал обновлению оперного жанра и во Франции. Там возникают еще две разновидности оперы: *большая романтическая опера* (гранд опера), ярким представителем которой был композитор Дж. Мейербер (оперы “Роберт-дьявол”, “Тугеноты”) и *лирическая опера*. Большая опера была пятиактным спектаклем с массовыми и балетными сценами. Лирическая опера была более скромной по масштабам. Её сюжеты и действующие лица были лишены ореола героизма и романтической исключительности. К этому типу опер относят оперу Ж. Гуно “Фауст” на сюжет Г. Гёте. В лирической опере личная драма героев часто разворачивается на фоне экзотического быта и природы восточных стран. Таковы сюжеты и музыка опер Ж. Бизе “Искатели жемчуга”, “Джамиле”. Бизе сочинил в 1875 году лирическую оперу “Кармен”, ставшую шедевром оперного реализма.

В XIX веке достигает творческой зрелости и русская опера. Первая же опера М.И. Глинки “Иван Сусанин” (1836), героем которой стал простой русский крестьянин, положила начало основному оперному жанру на русской сцене - народной музыкальной драме. Эта опера включает в себя ряд больших хоровых сцен (заключительный хор “Славься”), придающих всему спектаклю ощущение эпической монументальности.

Глинка жил и творил в пушкинскую эпоху и не мог пройти мимо творчества великого поэта. Вторую свою оперу Глинка создал на сюжет поэмы “Руслан и Людмила” (1842). Эта опера отличается большим количеством разнохарактерных образов, показанных на фоне величественных картин жизни Древней Руси и живописных волшебного-фантастических сцен.

М.И. Глинка своим творчеством показал последующим поколениям композиторов, как можно достичь народности собственной музыки, не цитируя народных песенных мелодий.

Мировое значение русской оперной школы после Глинки утвердили:

- А.С. Даргомыжский, создавший народную бытовую драму “Русалка” (1855);
- А.П. Бородин, автор историко-патриотической оперы “Князь Игорь” (1887);
- М.П. Мусоргский - композитор, которому удалось показать на оперной сцене русский народ, остроту социальных конфликтов в русском обществе (оперы “Борис Годунов”, 1872 и “Хованщина”, 1886);
- Н.А. Римский-Корсаков, создавший оперу-сказку “Снегурочка”, оперу-былину “Садко” (1896), оперу-сатиру “Золотой петушок” (1907);
- П.И. Чайковский, отразивший в своем оперной творчестве психологический конфликт личности и общества. Основными операми П.И. Чайковского являются: “Евгений Онегин” (1878) - глубоко национальная как по характеру образов, так и по музыкальному языку лирических сцен - и “Пиковая дама” (1899) - опера-трагедия, насыщенная сквозным симфоническим развитием. Эти две оперы написаны на сюжеты А.С. Пушкина.

Основу творческого кредо русских композиторов-классиков составляли *народность* и *реализм*.

В западно-европейском оперном искусстве на рубеже XIX и XX веков появляется новое творческое направление - *веризм*. Наибольшее распространение он получил в Италии.

Композиторы-веристы изображали на оперной сцене жизнь простых людей - крестьян, ремесленников, интеллигенции, их любовь и ревность, трагедии, происходящие в обыденной, прозаической обстановке. Это, в свою очередь, привело к отказу от масштабных хоровых сцен, развернутых арий-монологов, присущих “настоящим” оперным героям, а не простолюдинам, живущим за стенами оперного театра.

Стремясь приблизить речь действующих лиц к обычному разговорному языку, композиторы-веристы писали свои оперы на нерифмованный прозаический текст либретто (простолюдины не говорят стихами).

В композиционном строении своих опер веристы использовали приём, который позже кинематографисты назовут

“кадровым монтажом” - калейдоскопическая смена параллельно происходящих событий.

Композиторами-веристами были П. Москаньи (“Сельская честь”, 1890), Р. Леонковалло (“Паяцы”, 1892 - драма из жизни деревенских комедиантов). Высшими достижениями итальянского оперного веризма являются оперы Дж. Пуччини “Манон Леско”, “Богема”, “Тоска”, “Чио-чио-сан” (“Мадам Баттерфляй”).

В Германии, Франции и в России оперный веризм не получил распространения.

* * *

Импрессионизм, пришедший на смену романтизму, не дал убедительных художественных результатов в жанре оперы. Сама природа импрессионизма, с культом недосказанности, неясных предчувствий и томлений, мало подходила для оперной сцены.

Уникальным образцом импрессионистической оперы является “Пеллеас и Мелизанда” (1902) французского композитора К. Дебюсси.

К концу XIX века на немецкой почве место романтизма занял экспрессионизм. Отличительная черта этого стиля - доведенная до крайности напряженность звучания. Музыка композиторов-экспрессионистов как бы не рассказывала, а кричала о своих проблемах, о душевном надломе, граничащем с полным распадом.

Опера, бывшая длительное время усладой для ушей и глаз зрителей, в новых социальных условиях перестала быть таковой. В первые десятилетия XX века даже высказывалось мнение о том, что опера не имеет перспектив дальнейшего развития. “Опера - искусство прошлого, отчасти - настоящего”, - говорили многие критики.

В это время появляется еще одна разновидность оперного жанра - *моноопера*, одноактный спектакль с одним действующим лицом. Исполнитель в таких операх не поет, как в больших операх, а как бы мелодекламирует, переходя изредка на обычную разговорную речь. Нет в таких операх ни ансамблей, ни хоров.

Первую экспрессионистскую монооперу написал в 1909 году австрийский композитор А. Шёнберг, считающийся

основоположником музыкального экспрессионизма. Опера называлась “Ожидание”. Это развернутый монолог женщины, пришедшей в лес на свидание с возлюбленным и нашедшей его мертвым. В опере почти нет внешнего сценического действия. Весь смысл заключался в непрерывном нагнетании тревожного предчувствия, завершавшегося взрывом отчаяния и ужаса.

Многие композиторы, наблюдавшие попытки проникновения экспрессионизма на оперную сцену, сразу отчетливо осознали всю их бесперспективность. Эти композиторы называли себя неоклассицистами. Наиболее последовательными композиторами-неоклассицистами были русский композитор И. Стравинский и немец П. Хиндемит. Они не видели современной темы, достойной воплощения в оперном жанре, и обращались к величественным образам полубогородного библейского мира, античности и средневековья. Таковы опера-оратория И. Стравинского “Царь Эдип”, мелодрама “Персефона”, оперы “Художник Матис” и “Гармония мира” П. Хиндемита. Главным действующим лицом оперы “Гармония мира” является астроном позднего средневековья Иоганн Кеплер (1575-1630), открывший три закона движения планет вокруг Солнца.

В это же время в Германии появляется еще одна разновидность оперного жанра - *зонговые оперы*. Наиболее известными авторами такого рода опер были поэт и драматург Б. Брехт и композитор К. Вайль. Ими написана знаменитая “Трехгрошовая опера”, возрождающая в условиях современности принципы английской балладной “Оперы нищих”. Главные действующие лица этой оперы - воры, нищие, убийцы и проститутки, отбросы общества.

Музыка этой оперы проста и доходчива. В её основе лежат интонации эстрадной и джазовой музыки. Арии в этой опере называются *зонгами*. Эта опера в сатирической форме обличает пороки капиталистического образа жизни и обращена к самой широкой демократической аудитории.

В первой трети XX века появляется самобытный тип американской “народной” национальной оперы. Создателем его явился Дж. Гершвин (1899-1937). Родился он в еврейской семье (Гершович), эмигрировавшей из России. Освоив музыку

негритянских спиричуэлов, лирических блюзов и гротесковых джазовых регтаймов, Гершвин на этой интонационной основе в 1935 году создает оперу “Порги и Бесс”, повествующую о жизни негритянской бедноты. Опера получила мировое признание. Многие музыкальные номера этой оперы обрели вторую жизнь в качестве тем эстрадных и джазовых композиций.

В конце 60-х годов на Западе возник особый жанр “*рок-оперы*”, использующий средства современной эстрадно-бытовой музыки. Наиболее выдающимися образцами этого жанра является рок-опера “Иисус Христос - суперзвезда” американского композитора Эндрю Ллойда Уэббера.

РУССКАЯ ОПЕРА В XX ВЕКЕ

В русской музыке начала XX века существенно меняется соотношение различных жанров. Опера, бывшая в центре внимания большинства русских композиторов второй половины XIX века, утрачивает свое главенствующее значение. Последние оперы Н.А. Римского-Корсакова завершили период русской оперной классики.

На рубеже двух столетий из молодых композиторов интерес к опере проявили лишь С.И. Танеев (“Орестея”, 1889) и С.В. Рахманинов (“Алеко”, 1892; “Скупой рыцарь”, 1904 и “Франческа да Римини”). Но и в их творчестве опера осталась лишь эпизодическим явлением.

В период между двумя революциями (1907-1917) среди русских композиторов стал особенно выделяться молодой С.С. Прокофьев. Своими первыми операми - “Игрок” (1916, по роману Ф.М. Достоевского), “Любовь к трем апельсинам” (1921, по К. Гоцци) он доказал ложность суждений об опере как отмирающем жанре. После революции С. Прокофьев длительное время жил за границей.

В советской России эстафету развития оперного жанра принял Д.Д. Шостакович. Новаторскими, как по музыкальному языку, так и по драматургии, стали его оперы “Нос” (1929) и “Леди Макбет Мценского уезда” (1932), названная в новой редакции “Катерина Измайлова”. Оперы неравноценны по своему значению. Если первая опера во многом еще экспериментальная, то вторую можно справедливо поставить в

один ряд с великими созданиями русской оперной классики. В этой опере Д. Шостакович творчески развивает традиции М. Мусоргского. В свое время эта опера была несправедливо обвинена в формализме (статья в газете “Правда” “Сумбур вместо музыки”) и снята почти на 20 лет со сцены. Власти полагали, что вся музыка, независимо от жанра, должна быть понятной простому народу.

Упрощенное толкование лозунга “Искусство принадлежит народу” проявилось в появлении на советской оперной сцене того времени так называемых *“песенных опер”*. Основу их музыки составляли интонации народных и советских массовых песен. Таковы оперы Н. Держинского “Тихий Дон” (1935) и опера “В бурю” композитора Т. Хренникова. Упрощенный подход к жанру, отказ от разнообразия и богатства интонационно-выразительных средств, накопленных веками, привели к тому, что песенные оперы обнаружили свою ограниченность, примитивизм и быстро сошли со сцены.

Большими художественными достоинствами обладает опера вернувшегося в 1933 году в Россию С. Прокофьева “Семен Котко” (1940), повествующая о событиях немецкой интервенции на Украине в период гражданской войны. Либретто оперы написано по повести В. Катаева “Я - сын трудового народа”.

В период Великой Отечественной войны особое звучание приобрели оперы, написанные на национально-патриотическую тему. Не прошел мимо этой темы и С.С. Прокофьев. В 1943 году им написана большая опера (исполнялась в два вечера) “Война и мир” по роману Л.Н. Толстого. Основной композиционный принцип оперы состоит в чередовании монументальных массовых сцен с эпизодами интимно-лирического плана.

В послевоенный период появляются еще две значительные оперы на военную тематику - “Семья Тараса” Д. Кабалевского и “Повесть о настоящем человеке” С. Прокофьева.

В 60-е годы большой вклад в развитие оперного жанра внес Р.К. Щедрин. В 1961 году он написал лирическую оперу “Не только любовь”, посвященную проблемам личных отношений, труда и быта в условиях послевоенной советской деревни. Для характеристики персонажей оперы и ситуаций, в которые они попадают, композитор тонко использует различные типы

частушечных напевов и народных инструментальных наигрышей.

Перу этого же композитора принадлежит еще одна опера - "Мертвые души", написанная по мотивам повести Н.В. Гоголя. Музыка этой оперы отличают яркая характеристичность и новизна.

В 60-70-е годы в России был создан целый ряд опер на историческую тему. Среди них особо выделяется новизной и своеобразием драматургического решения опера А. Петрова "Петр I" (1975).

Одной из ведущих тенденций в оперном искусстве этого периода является повышенный интерес композиторов к жанру *камерной оперы*, написанной для небольшого количества действующих лиц, и к жанру *монооперы*, в которой все происходящие события показаны через призму индивидуального сознания одного персонажа. Такие монооперы сочиняли Ю. Буцко ("Записки сумасшедшего", 1967; "Белые ночи", 1970) и А. Холминов ("Шинель", 1971). Интересно отметить, что все эти монооперы написаны на сюжеты Ф.М. Достоевского.

Используемая литература

1. Альиванг А. Людвиг ван Бетховен. - М., 1977.
2. Асафьев Б. О балете. - Л., 1974.
3. Белецкий М. Вивальди. - Л., 1975.
4. Бернштейн Л. Концерты для молодежи. - Л., 1991.
5. Вольнский Э. Джордж Гершвин. - СПб., 1988.
6. Глинка М. Записки. - М., 1988.
7. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. - М., 1968.
8. Гордеева Е. Композиторы "Могучей кучки". - М., 1986.
9. Грубер Р. Всеобщая история музыки. - М., 1965.
10. Дельсон В. Скрябин. - М., 1971.
11. Друскин М. Игорь Стравинский. - Л., 1979.
12. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. - М., 1982.
13. Конен В. Театр и симфония. - М., 1975.
14. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. - М., 1968.
15. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. - М., 1972.
16. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. - М., 1971.
17. Мартынов В. История богослужебного пения. Учебное пособие. - М., 1994.
18. Мартынов В. Мировая художественная культура. - Минск, 2000.
19. Мартынов В. Сергей Прокофьев. - М., 1974.
20. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах. - М., 1986.
21. Музыкальная культура Древнего мира. Сб. статей /Под ред. М. Грубера. - М., 1937.
22. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. - М., 1973-1982.
23. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения /Под ред. В. Шестакова. - М., 1966.
24. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII вв. /Под. ред. В. Шестакова. - М., 1971.
25. Обри П. Музыка трубадуров и труверов. - М., 1932.
26. Оперы Дж. Верди. Путеводитель. - М., 1970.
27. Оперы Н.А. Римского-Корсакова. Путеводитель. - М., 1975.
28. Перегибина Г. Петр Ильич Чайковский. - М., 1984.
29. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. - М., 1976.
30. Розеншильд К. История зарубежной музыки. - М., 1973.
31. Стендаль А. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазиио. Собр. соч. в 15-ти томах. Т. 8. - М., 1959.
32. Черная Е. Беседы об опере. - М., 1981.
33. Черная Е. Моцарт. Жизнь и творчество. - М., 1960.
34. Штейнпресс Б. Очерки и этюды. - М., 1980.
35. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. - СПб., 1975.

Персоналии композиторов

<i>трубадуры и труверы</i>	23
<i>Джованни Палестрина</i>	32
<i>Антонио Вивальди</i>	44
<i>Георг Фридрих Гендель</i>	52
<i>Иоганн Себастьян Бах</i>	57
<i>Кристофор Виллибальд Глюк</i>	75
<i>Йозеф Гайдн</i>	78
<i>Вольфганг Амадей Моцарт</i>	103
<i>Людвиг ван Бетховен</i>	119
<i>Франц Шуберт</i>	136
<i>Фридерик Шопен</i>	142
<i>Эдвард Григ</i>	154
<i>Жорж Бизе</i>	161
<i>Джузеппе Верди</i>	166
<i>Рихард Вагнер</i>	175
<i>Жак Оффенбах</i>	180
<i>Иоганн Штраус-сын</i>	181
<i>Клод Дебюсси</i>	186
<i>Морис Равель</i>	191
<i>Джордж Гершвин</i>	208
<i>Леонард Бернстайн</i>	213
<i>Михаил Иванович Глинка</i>	229
<i>Александр Сергеевич Даргомыжский</i>	243
<i>Милий Алексеевич Балакирев</i>	248
<i>Модест Петрович Мусоргский</i>	254
<i>Александр Порфирьевич Бородин</i>	262
<i>Николай Андреевич Римский-Корсаков</i>	268
<i>Петр Ильич Чайковский</i>	279
<i>Сергей Васильевич Рахманинов</i>	310
<i>Александр Николаевич Скрябин</i>	319
<i>Сергей Сергеевич Прокофьев</i>	324
<i>Дмитрий Дмитриевич Шостакович</i>	335

Содержание:

Предисловие	3
--------------------------	---

ЧАСТЬ I

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Глава 1. Музыкальная культура Древнего мира.....	6
Глава 2. Музыкальная культура европейского Средневековья.....	20
Глава 3. Музыкальная культура эпохи Возрождения.....	29
Глава 4. Музыкальная культура европейского барокко.....	42
Глава 5. Музыкальная культура европейского классицизма.....	77
Глава 6. Музыка эпохи романтизма.....	140
Глава 7. Европейский музыкальный театр XIX века.....	169
Глава 8. Музыка XX века. Индивидуализация композиторских стилей.....	196
Глава 9. Джаз в контексте мировой музыкальной культуры.....	211

ЧАСТЬ II

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Глава 1. Истоки и становление русской музыки до конца XVIII века.....	227
Глава 2. Творчество русских композиторов первой половины XIX века.....	238
Глава 3. Творчество композиторов “Могучей кучки”.....	259
Глава 4. Творчество П.И. Чайковского - основоположника московской школы русских композиторов.....	293
Глава 5. Выдающиеся русские композиторы XX века.....	325

Приложение	361
-------------------------	-----

Используемая литература	372
--------------------------------------	-----

Персоналии композиторов	374
--------------------------------------	-----

Юрий Георгиевич Кокорев

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Учебное пособие

Технический редактор *Е.А. Фролов*

Корректор *В.А. Поливедкина*

Художник *Ю.Л. Яновская*

Подписано в печать 19.05.2003 г.

Формат 84x108 1/32. Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. п. л. 20.0. Заказ № . Тираж 500 экз.

ОГУП «Орловская областная типография «Труд».

Лицензия ИД № 02146 от 28.06.2000 г.

302028, г. Орёл, ул. Ленина, 1.