

# ПОПУЛЯРНАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

**Автор-составитель**

*Екатерина Геннадьевна Горбачева*

**Вниманию оптовых покупателей!**

Книги различных жанров  
можно приобрести по адресу:

Издательство «Вече»

129348, г. Москва, ул. Красной сосны, 24.

Тел.: 188-16-50, 188-88-02, 182-40-74,

тел./факс: 188-89-59, 188-00-73.

e-mail: [veche@veche.net](mailto:veche@veche.net)

<http://www.veche.ru>

С лучшими книгами издательства «Вече»

можно ознакомиться на сайте

[www.100top.ru](http://www.100top.ru)

Эта книга не может быть переведена или издана в любой форме –  
электронной или печатной, включая фотокопию, репринтное воспроизведение,  
запись или использование в любой информационной системе –  
без получения разрешения от издательства.

Музыка появилась еще на заре человечества. Правда, в то время ее формы были еще очень далеки от привычных нам.

Постепенное развитие музыки и изменения, произошедшие в ней (например, возникновение новых жанров и стилей), отразили огромный исторический путь, пройденный человеческим обществом. В своих многообразных формах музыка запечатлела жизнь того или иного народа, мысли и стремления его отдельных представителей, социальные процессы и т. д. Однако главная заслуга музыки, на наш взгляд, заключается в том, что во все времена она с необычайным проникновением и глубинной раскрывала сложный духовный мир человека. Наверное, именно этим свойством музыки, способной отразить чувства, стремления и настроения, можно объяснить то, что она и по сей день сопровождает нас и в горе, и в радости. Подумайте только, ведь ни одно событие, будь то свадьба, день рождения или что-то еще, не обходится без исполнения каких-либо музыкальных произведений, и неважно, что в некоторых случаях это лишь запись, а не «живая» музыка.

Наша книга – это своеобразная повесть о музыке, а также о тех людях, чья жизнь, в силу различных обстоятельств, оказалась напрямую связана с ней. Весь материал разделен на части в соответствии с историческими эпохами (античность, Средневековье, Возрождение, Новое и Новейшее время, современность), каждая из которых отличается характерными чертами жизни людей, их культуры (в том числе и музыкальной) и быта.

В первой части рассказывается о музыке времен античности, Средневековья и Возрождения. Такие, казалось бы, совершенно разные эпохи были объединены не случайно. Дело в том, что переход к средневековой музыкальной культуре обозначился противопоставлением развивающихся традиций христианской культуры угасающим античным. Характерные черты зрелой культуры Средневековья, полностью подчиненной канонам католической церкви, также совершенно отличны от тех, что определяли эпоху античности. В наступившем вслед за Средневековьем периоде Возрождения, или Ренессанса, намечается обращение к античным идеалам в искусстве (в том числе и музыке), хотя, конечно, полностью восстановить их в первоначальном виде было невозможно, да и не нужно, т. к. веяния времени брали свое.

Следующая часть посвящена музыке Нового и Новейшего времени. Здесь приведены характерные черты, определяющие такие направления в искусстве того времени, как барокко, классицизм, романтизм. Также даны описания различных музыкальных произведений и биографические сведения из жизни их авторов, чья деятельность и обрисовала очертания того или иного стиля в музыке.

Последняя, третья, часть повествует о многочисленных направлениях современной музыки, что, как представляется авторам данной книги, будет особенно интересно для молодого поколения. Людей более старшего возраста эти темы тоже не должны оставить равнодушными, ведь речь пойдет не только о тяжелом «металле», но и о популярной музыке, джазе, блюзе и т. д. Читатель узнает историю возникновения и развития этих стилей, познакомится с их выдающимися представителями — отдельными музыкантами и целыми группами. Кроме того, у него появится возможность совершить путешествие по некоторым странам, не выходя из дома, и узнать о тех фольклорных музыкальных традициях, которые там существуют.

Итак, открывайте нашу книгу и погружайтесь в прекрасный мир звуков и гармонии, талантов и их поклонников.

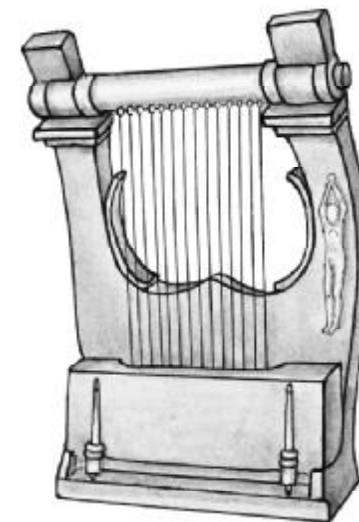
### Музыка античности

Наиболее ранним историческим этапом развития европейской музыкальной культуры принято считать античную музыку, традиции которой берут свое начало в более древних культурах Ближнего Востока, но не повторяют их путь. Однако в настоящее время сделать какие-либо выводы о музыкальной культуре античности затруднительно. Дело в том, что в распоряжении музыковедов имеются лишь единичные образцы древнегреческой и древнеримской музыки. Найдено всего 11 образцов музыки (в основном гимны и оды), относящихся к античной эпохе, и по ним, увы, невозможно отразить направление музыкального процесса того времени.

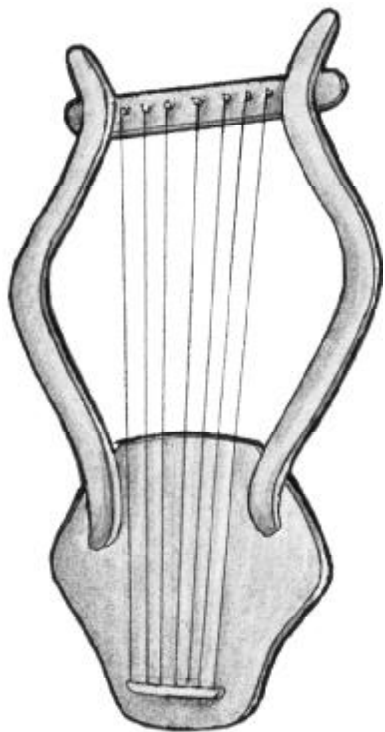
Музыкальные исполнители являются героями многих древнегреческих мифов, воспевавших волшебную силу этого искусства (мифы об Орфее, гомеровский эпос). Изображения музыкальных инструментов обнаружены при археологических раскопках на территории Древней Греции и Рима. Упоминания о певцах и музыкантах-виртуозах, играю-



Музыкант, играющий на двойной флейте. Роспись на древнегреческой вазе  
(V вк до н. э.)



Кифара



Лира



Аполлон с кифарой.  
Роспись на древнегреческой вазе  
(V век до н. э.)

ших на различных инструментах (кифара, тибия, лира, вавилонская волынка, орган, труба, систр), содержатся во многих литературных источниках.

Следует заметить, что в системе наук античности музыка занимала значительное место, была предметом обсуждения философских и эстетических работ, написанных Пифагором, Аристотелем и другими известными мыслителями того времени.

Важнейшим свойством культуры Древней Греции и Древнего Рима (как и других древних культур) является существование музыки в единстве с другими видами искусства. Поэты с острова Lesbos сопровождали свое пение игрой на лире (отсюда, кстати, ведет свое происхождение слово «лирика»). Античная трагедия вообще немыслима без музыки: диалоги в ней переходили в напевную речитацию и пение, каждый эпизод

Святой Амвросий



завершался хоровым номером. Естественно, что при таком положении дел драматургу приходилось выступать и как поэту, и как музыканту, и как режиссеру, а иногда и как актеру. Разделение этих профессий произойдет значительно позднее.

В конце рассматриваемой эпохи отмечается медленное угасание античной культуры, что в свою очередь обусловило становление и развитие традиций христианского искусства. Причем принципы последнего зачастую были прямо противоположны эстетическим взглядам, музыкальным формам античности и во многом приближались к культуре Средневековья, на традиции которого влияла церковь.

Одним из самых замечательных музыкантов этого периода являлся святой Амвросий, епископ Миланский. Он родился в Трире (в Галлии) в 333 году. Получив воспитание в Риме, он в 369 году по воле императора Валентиниана стал наместником Северной Италии с резиденцией в Милане, а в 374 году был рукоположен в сан епископа Миланского.

Амвросий сыграл немаловажную роль в истории церковной музыки. Собразуясь с принципом, что единая церковь Христова должна стремиться к единству в богослужении, епископ вводил во всех церквях единообразное духовное пение. Для осуществления этой цели он установил четыре лада, заимствовав их из древнегреческой музыки и использовал их в качестве стержня для церковных мелодий.

С тех пор лады, выбранные епископом, стали называться его именем, т. е. амвросианскими, и рассматриваться как основа всего христианского пения. Построенные на них мелодии именуются тропами, а само пение (только диатоническое) — амвросианским.

Характер каждого лада зависел от местонахождения полутонов. Рим пения — от размера долгих и кратких слогов текста, что обуславливало его схожесть с древнегреческим.

Амвросианское пение быстро распространилось по всем христианским церквам. В дальнейшем система амвросианских ладов была расширена Папой Григорием Великим.

Амвросий является не только составителем духовных песен, но и одним из первых композиторов духовной музыки. Он умер в 397 году и был похоронен под алтарем Амвросианской базилики. Останки его открыли в 1871 году, а спустя два года их признали за истинные мощи.

### Музыка Средневековья

Музыкальная культура Средневековья – чрезвычайно объемное и разностороннее историческое явление, хронологически располагающееся между эпохами античности и Возрождения. Его трудно представить себе как единый период, т. к. в разных странах развитие искусства шло своими особыми путями.

Специфической особенностью эпохи Средневековья, наложившей отпечаток на все сферы жизнедеятельности человека в то время, являлась руководящая роль церкви в политике, этике, искусстве и т. д. Музыка также не избежала такой участи: она еще не была отделена от религии и имела в основном духовную функцию. Ее содержание, образность, вся ее эстетическая сущность воплощали отрицание ценностей земной жизни ради воздаяния после смерти, проповедь аскетизма, отрешенности от внешних благ. Народное искусство, продолжавшее нести отпечаток языческих верований, нередко подвергалось нападкам со стороны «официального» искусства католической церкви.

Первый период – раннее Средневековье – принято исчислять с эпохи, последовавшей сразу после падения Римской империи, т. е. с VI века н. э. В это время на территории Европы существовало и мигрировало множество племен и народов, находящихся на разных ступенях исторического развития. Однако сохранившимися памятниками музыкального искусства этого периода является только музыка христианской церкви (в основном в более поздней нотации), наследующая, с одной стороны, культуре Римской империи, с другой – музыке Востока (Иудея, Сирия, Армения, Египет). Предполагается, что исполнительские традиции христианского пения – антифон (противопоставление двух хоровых групп) и респонсорий (чередование сольного пения и «ответов» хора) – сложились на основе восточных образцов.

К VIII веку в европейских странах постепенно формируется традиция литургического пения, основой которого становится григорианский хорал – свод систематизированных Папой Григорием I одноголосных хоровых песнопений. Здесь следует подробнее остановиться на личности самого Григория, удостоенного, благодаря значимости своей фигуры в истории, титула Великий.

Он появился на свет в Риме в 540 году в семье знатного происхождения, не испытывавшей денежных затруднений. После смерти родителей Григорий получил богатое наследство и смог основать несколько монастырей в Сицилии и один в Риме, на Целийском холме, в своем родовом доме. Последнюю обитель, называвшуюся монастырем Святого апостола Андрея, он избрал местом для проживания.

В 577 году Григорий был посвящен в сан дьякона, в 585 году – избран настоятелем основанного им монастыря, в 590 году его по единогласному решению римского сената, клира и народа избрали на папский престол, который он занимал вплоть до своей кончины, последовавшей в 604 году.

Еще при жизни Григорий пользовался огромным уважением на Западе, не забыли его и после смерти. Существует множество рассказов о чудесах, совершенных им. Прославился он и как писатель: биографы приравнивают его в этом отношении к великим философам и мудрецам. Кроме того, Григорий Великий является одним из главнейших деятелей в области разработки церковной музыки. Ему принадлежит заслуга в расширении системы амвросианских ладов и в создании особой школы пения, называемой *cantus gregorianus*.

К 4 ладам святого Амвросия Григорий добавил еще 4 лада, сформировав их путем перенесения 4 верхних тонов амвросианских ладов на октаву вниз. После этого прежние лады стали называться автентическими, а образованные – плагальными.

Григорий многие годы собирал напевы разных христианских церквей, сделав из них впоследствии сборник под названием «Антифонарий», который приковали цепью к алтарю церкви Святого Петра в Риме как образец христианского пения.

Папа ввел октавную систему взамен греческой системы тетрахордов, а названия тонов, бывшие ранее греческими, обозначил латинскими буквами А, В, С и т. д., прием восьмой тон получал опять название первого. Весь звукоряд Григория Великого состоял из 14 тонов: А, В, с, d, е,

f, g, a, b, ċ, ḋ, ė, ḟ ġ. Буква В (b) имела двойное значение: В кругле (В rotundum) и В квадратное (В quadratum), т. е. си-бемоль и си-бемар, смотря по необходимости.

Но вернемся к Папе Григорию, который, ко всему прочему, стал основоположником певческой школы в Риме, ревностно следил за обучением и даже сам преподавал, строго наказывая учеников за нерадивость и леность.

Следует заметить, что постепенно григорианский хорал, состоящий из песнопений двух типов — псалмодий (мерной речитации текста Священного Писания, преимущественно на одной звуковой высоте, при которой на один слог текста приходится одна нота напева) и гимнов-убиляций (свободные распевы слогов слова «аллилуйя»), выпеснил из церкви амвросианское пение. От последнего он отличался тем, что был ровным, независимым от текста. Это в свою очередь давало возможность мелодии литься естественно и гладко, а музыкальный ритм отныне становился самостоятельным, что явилось важнейшим событием в истории музыки.

Воздействие хорального пения на прихожан усиливалось акустическими возможностями церкви с их высокими сводами, отражающими звук и создающими эффект Божественного присутствия.

В последующие века с распространением влияния Римской церкви григорианский хорал вводился (порой насильственно насаждался) в богослужениях практически всех европейских стран. В результате к концу XI века вся католическая церковь была объединена общими формами богослужения.

Музыкальная наука в это время развивалась в тесной связи с монастырской культурой. В VIII–IX веках на основе григорианского хорала складывается система церковных ладов Средневековья. Эта система связана с одноголосным музыкальным складом, с монодией, и представляет собой восемь диатонических звукорядов (дорийский, гиподорийский, фригийский, гипофригийский, лидийский, гиполидийский, миксолидийский, гипомиксолидийский), каждый из которых воспринимался средневековыми теоретиками и практиками как сочетание определенных выразительных возможностей (первый лад — «ловкий», второй — «серьезный», третий — «стремительный» и т. д.).

В этот же период начинает формироваться нотация, на первых порах представленная так называемыми невмами — значками, наглядно пока-

зывавшими движение мелодии вверх или вниз. Из невм впоследствии развились нотные знаки. Реформу нотного письма осуществил во второй четверти XI века итальянский музыкант Гвидо Д'Ареццо, который родился в 990 году. О его детских годах известно немного. Доспевнув же зрелого возраста, Гвидо стал монахом бенедиктинского монастыря Помпозы близ Равенны.

Природа щедро одарила его различными талантами, что давало ему возможность в учении без труда превосходить своих товарищей. Последние завидовали его успехам и тому, как хорошо проявил себя Гвидо в качестве преподавателя пения. Все это влекло за собой резко негативное, а отчасти даже и враждебное отношение окружающих к Гвидо, и тот в конце концов вынужден был перейти в другой монастырь — в Ареццо, от названия которого и получил свое прозвище Аретинский.

Итак, Гвидо был одним из выдающихся музыкантов своего времени, и его нововведения в области преподавания духовного пения дали блестящие результаты. Он обратил внимание на нотацию и изобрел четырехлинейную систему, на которой точно определил местонахождение полутонов (от них, попадавших между ступенями григорианских ладов, зависели характерные черты того или иного лада, а также основанной на этом ладу мелодии).

Стремясь как можно точнее записать мелодию, Гвидо придумывал различные правила, которые были им оформлены в сложную и запутанную систему с новыми названиями тонов: ut, re, mi, fa, sol, la. Несмотря на различные затруднения, вызываемые использованием такой системы, она продержалась весьма долго, и ее следы встречаются у теоретиков XVIII века.

Интересно, что сначала Гвидо Д'Ареццо за свои нововведения подвергся гонениям. Но поскольку сис-



Гвидо Д'Ареццо

тема талантливого музыканта во многом облегчала запись и чтение мелодий, Папа с почестями возвратил его в монастырь Помпозы, где Гвидо Д'Арrezzo и прожил до самой смерти, т. е. до 1050 года.

В XI–XII веках в развитии художественной культуры Средневековья наметился перелом, обусловленный новыми социально-историческими процессами (рост городов, Крестовые походы, выдвигание новых общественных слоев, в том числе рыцарства, складывание первых центров светской культуры и т. д.). Новые культурные явления распространяются по всей Европе. Происходит складывание и распространение средневекового романа, готического стиля в архитектуре, в музыке идет развитие многоголосного письма, формирование светской музыкально-поэтической лирики.

Главной особенностью развития музыкального искусства в этот период становится утверждение и развитие многоголосия, в основу которого был положен григорианский хорал: к основной церковной мелодии певцы присоединяли второй голос. В ранних примерах двухголосия, зафиксированных в нотных образцах IX–XI веков, голоса движутся параллельно в едином ритме (в интервалах квинты, квинты или октавы). Позже появляются образцы непараллельного движения голосов («Один певец ведет основную мелодию, другой искусно бродит по другим звукам», — пишет теоретик Гвидо Д'Арrezzo). Такой тип двух- и многоголосия по названию присоединяемого голоса именуется органумом. Позже присоединяемый голос начали украшать мелизмами, он стал двигаться свободнее в ритмическом отношении.

Развитие новых форм многоголосия особенно активно проходило в Париже и Лиможе в XII–XIII веках. В историю музыкальной культуры этот период вошел как «эпоха Нотр-Дам» (по названию всемирно известного памятника архитектуры, где работала певческая капелла). Среди авторов, имена которых сохранила история, — Леонин и Перотин, сочинители органумов и других многоголосных произведений. Леонин создал «Большую книгу органумов», рассчитанную на годовой круг церковного пения. С именем Перотина связан переход к трех- и четырехголосию, дальнейшему обогащению мелодического письма. При этом следует заметить, что значение школы Нотр-Дам существенно не только для Франции, но и для всего европейского искусства того времени.

Формирование светских жанров в этот период было подготовлено творчеством бродячих народных музыкантов — жонглеров, менестрелей

и шпильманов. Отвергаемые и даже гонимые официальной церковью, бродячие музыканты явились первыми носителями светской лирики, а также чисто инструментальной традиции (использовали различные духовые и смычковые инструменты, арфу и т. д.).

В то время артисты были актерами, циркачами, певцами и инструменталистами в одном лице. Они путешествовали из города в город, выступали на празднествах при дворах, у замков, на рыночных площадях и т. д. К жонглерам, шпильманам и менестрелям присоединялись также ваганты и голиарды — неудачливые студенты и беглые монахи, благодаря которым в «артистической» среде распространялась грамотность. Постепенно в этих кругах наметилась специализация, бродячие артисты стали образовывать цехи, оседать в городах.

В этот же период выдвигается своеобразная «интеллигентская» прослойка — рыцарство, в среде которого (в периоды перемирий) также разгорается интерес к искусству. В XII веке в Провансе зарождается искусство трубадуров, ставшее основой особого творческого движения. Трубадуры по большей части были выходцами из высшей знати, владели музыкальной грамотой. Они создавали сложные по форме музыкально-поэтические произведения, в которых воспевали земные радости, героики Крестовых походов и т. д.

Трубадур был прежде всего стихотворцем, мелодия же нередко заимствовалась им из бытового обихода и творчески переосмысливалась. Иногда трубадуры нанимали менестрелей для инструментального сопровождения своего пения, привлекали жонглеров к исполнению и сочинению музыки. Среди трубадуров, чьи имена дошли до нас сквозь пелену веков, — Джуафрэ Рудель, Бернарн де Вентадорн, Бертран де Борн, Рамбаут де Вакейрас и др.

Поэзия трубадуров оказала непосредственное влияние на формирование творчества труверов, которое было более демократичным, т. к. большинство труверов — выходцы из горожан. Некоторые труверы создавали произведения на заказ. Наиболее же известным из них являлся Адам де ла Аль, уроженец Арраса, французский поэт, композитор, драматург второй половины XIII века.

Искусство трубадуров и труверов распространялось по всей Европе. Под его воздействием в Германии столетием позже (XIII век) сложились традиции школы миннезингеров, представители которой, одаренные музыканты и композиторы, в основном служили при дворах.

Своеобразным переходом к эпохе Ренессанса можно рассматривать XIV век. Данный период по отношению к французской музыке принято обозначать «Ars Nova» («Новое искусство») по названию научного труда, созданного около 1320 года парижским теоретиком и композитором Филиппом де Витри.

Следует отметить, что в указанное время в искусстве действительно появляются принципиально новые элементы: например, происходит утверждение (в том числе на теоретическом уровне) новых принципов ритмического деления и голосоведения, новых ладовых систем (в частности, альтераций и тональных тяготений — т. е. «диезов» и «бемолей»), новых жанров, выход на новый уровень профессионального мастерства.

В ряд крупнейших музыкантов XIV века, помимо Филиппа де Витри, создававшего на собственные тексты мотеты, нужно поставить и Гийома де Машо, родившегося в городе Машо, в Шампани, около 1300 года.

Гийом де Машо одно время состоял на службе при дворе Иоанны Наваррской, супруги Филиппа Красивого, позднее стал личным секретарем короля Богемии Иоанна Люксембургского, а под конец жизни находился при дворе Карла V Французского. Современники почитали его необыкновенный музыкальный талант, благодаря которому он был не только блестящим исполнителем, но и прекрасным композитором, оставившим после себя громадное количество произведений: до нас дошли его мотеты, баллады, рондо, каноны и другие песенные (песенно-танцевальные) формы.

Музыка Гийома де Машо отличается утонченной экспрессивностью, грациозностью и, по мысли исследователей, является выразителем духа эпохи «Ars Nova». Главная же заслуга композитора состоит в том, что он написал первую в истории авторскую мессу по случаю вступления на престол Карла V.

### Музыка Возрождения

Эпоха Возрождения (Ренессанса) является временем расцвета всех видов искусств и обращения их деятелей к античным традициям и формам. Существенные изменения происходят и в музыкальной культуре, которую теперь представляют несколько новых влиятельных творческих школ и не-

посредственно связанные с ними выдающиеся композиторы: Франческо Ландини (XIV век), Гийом Дюфай и Иоханнес Окегем (XV век), Жоскен Дебре (XVI век) и др.

Ренессанс имеет неравномерные историко-хронологические границы в разных странах Европы. В Италии он наступает в XIV веке, в Нидерландах начинается в XV столетии, а во Франции, Германии и Англии его признаки наиболее отчетливо проявляются в XVI веке. Вместе с тем развитие связей между различными творческими школами, обмен опытом между музыкантами, переезжавшими из страны в страну, работавшими в разных капеллах, становится знаменем времени и позволяет говорить о тенденциях, общих для всей эпохи.

Художественная культура Ренессанса — это личностное начало с опорой на науку. Необычайно сложное мастерство полифонистов XV–XVI веков, их виртуозная техника уживались вместе с ярким искусством бытовых танцев, изысканностью светских жанров. Все большее выражение в произведениях получает лирико-драматизм. Кроме того, в них ярче проявляется личность автора, творческая индивидуальность художника (это характерно не только для музыкального искусства), что позволяет говорить о гуманизации как о ведущем принципе ренессансного искусства. В то же время церковная музыка, представленная такими крупными жанрами, как месса и мотет, в известной мере продолжает «готическую» линию в искусстве Возрождения, направленную, прежде всего, на воссоздание уже существующего канона и через это на прославление Божественного.

К XV веку складывается так называемая полифония «строгого письма», правила (нормы голосоведения, формобразования и др.) которой были зафиксированы в теоретических трактатах того времени и являлись непреложным законом создания церковной музыки. Композиторы сочиняли свои мессы, используя в качестве основного тематизма заимствованные мелодии (григорианский хорал и другие канонические источники, а также народно-бытовую музыку) — так называемые *cantus firmus*, придавая при этом огромное значение технике полифонического письма, сложному, порой изощренному контрапункту. В то же время шел непрерывный процесс обновления и преодоления сложившихся норм, в связи с чем постепенно все большее значение получают светские жанры.

Итак, как мы видим, период Ренессанса — сложный период в истории развития музыкального искусства, поэтому представляется разумным



рассмотреть его более подробно, уделяя при этом должное внимание отдельным личностям.

### **Раннее Возрождение**

С началом XV века в музыкальной культуре ряда европейских стран все отчетливее проступают черты, присущие эпохе Ренессанса. Несколько слов следует сказать о самых крупных музыкантах данного периода. Прежде всего это Джон Данстейбл в Англии — первоклассный мастер-полифонист, великолепный мелодист, автор крупных произведений для хора, в том числе месс.

Далее необходимо назвать Гийома Дюфаи (около 1400–1474), произведения которого, по сути, являются более чем полувекowym этапом в истории нидерландской школы музыки, сложившейся во второй четверти XV века.

Дюфаи руководил несколькими капеллами, в том числе папской в Риме, работал во Флоренции и Болонье, а последние годы жизни провел в родном Камбрэ. Наследие Дюфаи богато и обильно: оно включает около 80 песен (камерные жанры — виреле, баллады, рондо), около 30 мотетов (как духовного содержания, так и светских, «песенных»), 9 полных месс и их отдельные части.

Примечательно, что Дюфаи вносит в мессу много нового: шире разворачивает композицию целого, свободнее пользуется контрастами хорошего звучания. Одними из самых лучших его сочинений являются мессы «*Se la face au pale*» («Бледное лицо») и «*L'homme arme*» («Вооруженный человек»), в которых использованы заимствованные одноименные мелодии песенного происхождения.

Творчество младших современников Дюфаи — Иоханнеса Окегема и Якоба Обрехта — относят уже к так называемой второй нидерландской школе. Оба композитора являются крупнейшими фигурами своего времени, определившими развитие нидерландской полифонии во второй половине XV века.

Иоханнес Окегем (1425–1497) большую часть жизни работал при капелле французских королей. Важнейшее место в его творчестве занимала месса. Он обнаружил потрясающее мастерство развития мелодических линий в полифонических ансамблях. Его музыке присущи некоторые готические черты: образность, внеиндивидуальный характер выразительности и т. д. Он создал 11 месс, в том числе и на тему «*L'homme arme*».

Якоб Обрехт (1450–1505) работал в капеллах Антверпена, Камбрэ, Брабте и др., служил также в Италии. Он создал 25 месс, около 20 мотетов и 30 полифонических песен. Унаследовал от своих предшественников и старших современников виртуозную полифоническую технику, сложившиеся традиции нидерландской полифонической школы. Однако для его сплели характерны индивидуальные черты, в том числе отход от готической отрешенности, вызывающие противопоставления, сила эмоций, связь с бытовыми жанрами.

### **Высокое Возрождение**

Первая треть XVI века в Италии — период Высокого Ренессанса, время творческого подъема и небывалого совершенства, воплотившихся в великих произведениях Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Складывается определенная общественная прослойка, силами которой устраиваются театральные спектакли, музыкальные праздники. Развивается деятельность различных академий искусств.

Чуть позже период высокого расцвета наступает и в музыкальном искусстве, причем не только Италии, но и Германии, Франции, других стран. Огромное значение для распространения музыкальных произведений имеет изобретение нотопечатания.

Традиции полифонической школы остаются по-прежнему сильными (в частности, имеет прежнее значение опора на образец, принцип сочинения месс на *cantus firmus*), но отношение к выбору тем меняется, увеличивается эмоционально-образная насыщенность произведений, усиливается личностное, авторское начало. Все эти черты проявляются уже в творчестве итальянского композитора Жоскена Дебре, родившегося около 1450 года в Бургундии и бывшего одним из величайших композиторов нидерландской школы конца XV — начала XVI века.

В молодые годы Дебре учился искусству композиции у И. Окегема, у которого он также совершенствовался и в игре на различных музыкальных инструментах.

В дальнейшем Жоскен Дебре попробовал свои силы во всех существовавших в то время музыкальных жанрах, создавая псалмы, мотеты, мессу, музыку на Страсти Господни, сочинения в честь святой Марии и светские песни.

Первое, что бросается в глаза в сочинениях Дебре, — это поразительная контрапунктическая техника, позволяющая считать автора на-

стоящим контрапунктом-виртуозом. Однако, несмотря на полное владение материалом, Дебре писал очень медленно, очень критично рассматривая свои произведения. Во время пробного исполнения сочинений он вносил в них массу изменений, стремясь достигнуть безукоризненного благозвучия, которое никогда не приносил в жертву контрапунктическим сплетениям.

Используя только полифонические формы, композитор в некоторых случаях придает верхнему голосу необыкновенно красиво лькующую мелодию, благодаря чему его произведение отличается не только благозвучием, но и мелодичностью.

Не желая выходить за рамки строгого контрапункта, Дебре для смягчения диссонансов как бы подготавливает их, употребляя диссонансирующую ноту в предыдущем созвучии в виде консонанса. Весьма удачно в качестве средства для усиления музыкальной экспрессии Дебре использует и диссонансы.

Нужно отметить, что Жоскена Дебре с полным правом можно считать не только талантливым контрапунктистом и чутким музыкантом, но и великолепным художником, способным передать в своих произведениях самые тонкие оттенки чувств и различные настроения.

До своей смерти, наступившей в 1521 или в 1524 году, Дебре руководил лучшими капеллами в Риме, Флоренции, Ферраре, Париже. Всегда был одинаково предан своему делу, способствуя распространению и признанию музыки.

Но вернемся к развитию музыкального искусства в целом. Итак, в Италии в эпоху Высокого Ренессанса наблюдается расцвет светских жанров. Вокальные жанры развиваются по двум главным направлениям — одно из них близко к бытовой песне и танцу (фроттолы, вилланеллы и др.), другое же связано с полифонической традицией (мадригал).

Мадригал как особая музыкально-поэтическая форма давал необыкновенные возможности для проявления композиторской индивидуальности. Основным содержанием его была лирика, жанровые сцены, однако в творчестве Карла Джезуальдо де Венозы мадригальная образность получила трагическую, скорбную окраску. В венецианской школе расцветали жанры сценической музыки (попытка возрождения античной трагедии). Обретали самостоятельность инструментальные формы (пьесы для лютни, виуэлы, органа и других инструментов).

Стремясь отстоять и усилить свое влияние, католическая церковь во второй половине XVI века ввела жесткую цензуру, инквизиторские методы борьбы со всевозможными «ересями». Тем не менее и в этот период расцветают таланты таких гениальных музыкантов, как Джованни Пьерлуиджи Палестрина, одного из величайших композиторов церковной музыки, появившегося на свет в 1525 году в небольшом населенном пункте под названием Палестрина, что неподалеку от Рима, откуда композитор и получил свое прозвище.

Закончив учебу в строгой школе Гудимеля, Палестрина в 1544 году стал органистом и капельмейстером при соборе в Палестрине. Спустя 6 лет он занял должность преподавателя музыки в Ватиканской капелле, а затем стал ее капельмейстером. Папа Марчелло II оказался снисходительным к Палестрине, благодаря чему последнего вскоре пригласили в члены певческой коллегии папской капеллы.

После смерти Марчелло II папский престол занял Павел IV, прославивший человеком весьма строгих правил. Палестрине, как человеку неженатому и лицу недуховному, сначала было предписано покинуть папскую капеллу, но затем ему предложили должность капельмейстера в римской церкви Святого Джованни, где он проработал около шести лет, а затем перешел на аналогичную службу в церковь Санта-Мария Маджоре.

Несмотря на большую занятость, Палестрина умудрялся выделять время для занятий композицией. Так, к 1560 году он написал несколько импроперий — псалмов, поющих на Страстной неделе, привлекавших внимание широкой публики своей простой, красивой и гармоничной музыкой.

Вскоре после этого Палестрина получил заказ от Тридентского собора (1543-1563) на сочинение пробной мессы, которая доказала бы



Палестрина

возможность сохранения контрапункта в церковной музыке. Дело в том, что несколько ранее на Тридентском соборе, стремившемся очистить католицизм от всяких элементов протестантизма, предложили исключить из церковной музыки контрапункт и возвратиться к одноголосному григорианскому пению. Считалось, что многоголосная музыка из-за контрапунктических сплетений отесняет текст на второй план, при этом нарушает и музыкальное благозвучие произведения. Чтобы разрешить спор, разгоревшийся вслед за этим предложением между присутствующими на Тридентском соборе, была избрана специальная комиссия, в обязанность которой вменялось определить, возможно ли при вышеизложенном требовании духовенства сохранить в церковной музыке контрапунктический стиль. С этой целью комиссия и поручила Палестрине создать контрапунктическую мессу, отвечающую также и выдвинутым на соборе притязаниям.

Понимая, насколько важной является просьба Тридентского собора, композитор создал 3 шестиголосные мессы, которые решили участь контрапунктической музыки. Папа Пий IV отозвался о произведениях Палестрины следующим образом: «Здесь Иоанн (т. е. Палестрина) в земном Иерусалиме дает нам предчувствие того пения, которое святой апостол Иоанн в пророческом экстазе слышал в небесном Иерусалиме».

Влияние, оказанное мессами на духовенство, было настолько сильным, что выступления против использования в церковной музыке контрапункта прекратились. Кроме того, Тридентский собор постановил за правило всем композиторам духовной музыки писать в стиле Палестрины.

Творчество Джованни Пьерлуиджи Палестрины ознаменовало собой вершину развития контрапунктической духовной музыки а *capella*. В его произведениях контрапунктического стиля всевозможные комбинации сочетаются с ясностью текста.

Лучшими сочинениями его является сборник четырех- и пятиголосных месс, а также упомянутые выше шестиголосные мессы. Кроме того, композитор написал 14 книг четырех-, пяти- и шестиголосных месс; 1 книгу восьмиголосных; 10 книг четырех-, пятиголосных мотетов; 1 книгу офферториев; 3 книги литаний; 1 книгу пяти-, шести- и восьмиголосных магнификатов; 3 книги ламентаций; 4 книги четырех- и пятиголосных мадригалов.

Орландо Лассо

Палестрине вместе с композитором Джованни Мария Нанино принадлежит заслуга в основании в Риме музыкальной школы, которая в свое время выпустила немало хороших музыкантов.

Умер Палестрина в 1594 году в Риме.

Другим выдающимся музыкантом эпохи Высокого Возрождения является Орландо Лассо (настоящее имя Ролан де Лассо), появившийся на свет около 1532 года в Монсе, близ Геннегау (Бельгия).

Еще в раннем детстве стало ясно, что мальчик одарен от природы выдающимися музыкальными способностями: особенно обращал на себя внимание его великолепный голос. Службы о необыкновенно музыкальном ребенке дошли до генерала Фердинанда де Гонзаго, приближенного вице-короля Сицилии. Он, удостоверившись, что Ролан действительно очень талантлив, взял его под свое покровительство и увез в Италию, где Лассо и получил образование.

Пробыв некоторое время в Италии, Лассо отправился в Сицилию, занимался два года в Неаполе, затем вернулся на родину. Побывал во Франции и Англии, некоторое время жил в Антверпене, где посвятил себя исключительно композиции, и вскоре о нем заговорила уже вся Европа.

В 1557 году герцог Баварский Альберт V предложил Лассо занять должность главного придворного капельмейстера, последний охотно согласился на это, т. к. в то время баварская капелла являлась одной из лучших в Европе.

Мастерство Лассо как капельмейстера способствовало тому, что значение капеллы, где он служил до самой смерти, еще более возросло. Герцог Альберт пожаловал ему звание обер-капельмейстера, император Максимилиан II возвел в дворянское достоинство, Папа Григорий XIII — в рыцари золотой шпоры.



Кроме того, прославился Лассо и как прекрасный композитор, чьи произведения изобилуют элементами эпико-драматической силы, оказывающей огромное воздействие на слушателя. Его музыкальное письмо отличается поразительной легкостью во многом благодаря тому, что он отказывался от сухих идей предшествовавших ему композиторов нидерландской школы. При создании духовных сочинений Лассо стремится к естественному ведению голосов и впервые расширяет формы мотета, начав работать на создаваемые им самим темы. В своих произведениях он применяет хроматизмы и модуляции, а временами встречающиеся в музыке Лассо, основанной еще на церковных ладах, гармонические сочетания приближаются к современным.

Лассо принадлежит огромное количество сочинений, написанных во всех формах музыки той эпохи. Из них наиболее известны 51 месса, 2 реквиема, 780 мотетов, около 40 гимнов, музыка на Страсти Господни, канцонеты, мадригалы, песни, диалоги, ламентации и т. д.

Величайшими произведениями Лассо считаются его покаянные псалмы. Один из его современников сказал об этих сочинениях так: «В них выражено настроение сильной, благородной души, внушающей доверие, что после падения она снова героически поднимется».

Жизненный и творческий путь Лассо завершился в 1594 году в Монпелье. Его талант явился достойным завершением нидерландской школы, последним композитором которой и был Лассо.

Говоря об эпохе Высокого Возрождения, необходимо также рассказать еще и о таком гениальном ее представителе-музыканте, каковым является Томас Таллис — знаменитый английский композитор XVI века. Он появился на свет в 1505 году. В царствования Генриха VIII, Эдуарда VI и Елизаветы I Таллис занимал должность придворного органиста.

Сочинения Таллиса по праву считаются образцами того времени в смысле техники. Число голосов в них в некоторых случаях достигает до сорока. Широко используя хроматизм, композитор везде точно обозначает повышение и понижение тонов.

Чтобы создать образ с определенным характером и добиться необходимой экспрессии, Таллис избегает строгих правил контрапункта, употребляя диссонансирующие интервалы. В отличие от композиторов английской школы более раннего периода он заканчивает свои произведения и отдельные их части широко развитыми, красивыми каденциями.

Вплоть до самой смерти, последовавшей в 1585 году, Таллис был верен музыке и стремился создавать новые сочинения.

Наиболее талантливым учеником Таллиса был Уильям Бёрд, впоследствии ставший одним из тех, кто сформировал школу, своими традициями напоминающую нидерландскую.

Родился Бёрд в 1543 году в Линкольншире. В 1563 году Бёрд занял должность органиста в Линкольншире, в 1569 году — певца в Королевской капелле, а в 1575 году получил титул органиста этой капеллы.

Будучи прекрасным композитором, Бёрд в совершенстве владел контрапунктической техникой и по красоте и простоте своего стиля мог сравниться разве что с Палестриной и Орландо Лассо.

В произведениях Бёрда встречаются тональности, близкие современному мажору и минору, правильные модуляции, безукоризненная гармония и прекрасная мелодия. Из всех сочинений композитора наиболее выделяются *Cantiones*, 2 книги «*Sacrae Cantiones*», 2 книги «*Gradualia ac Sacre cantiones*», псалмы и 3 мессы. Прием гениальность Бёрда ярко проявилась в псалмах и мотетах, которые принадлежат к лучшим музыкальным произведениям XVI века. Кроме того, композитор создавал многоголосные светские песни и сочинял для органа и клавесина.

Умер Уильям Бёрд в 1623 году во Флоренции.

## Барокко

Барокко (итальянское *barocco*, буквально – «странный, причудливый»), одно из плавных стилевых направлений в европейской и американской культуре конца XVI–XVIII века. Характерными чертами искусства данного периода являются грандиозность, пышность и динамика, патетическая приподнятость, накал страстей, пристрастие к эффектным зрелищам, совмещению иллюзорного и реального, к сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактуры, света и тени.

Музыке барокко также свойственны контрастность, напряженность, динамичность образов, тяготение к величавой пышности, совмещению действительности и вымысла (опера, оратория, культовая музыка). Кроме того, музыка обретает полную независимость от слова, в связи с чем возникают крупные циклические формы (например, сольная и ансамблевая сонаты), а также жанры *concerto grosso* и солы, причем в последних гармонично сочетаются театральные увертюры, бытовые танцы, арии, импровизации.

Гениальными представителями эпохи барокко были следующие музыканты.

### **Клаудио Монтеверди**

Клаудио Монтеверди – один из первых композиторов-контрапунктистов, чье творчество обусловило развитие музыкальной драмы, возникшей в Италии во второй половине XVI века. Родился Монтеверди 15 мая 1567 года в Кремонне, однако большую часть своей жизни он провел в Венеции, где занимал место капельмейстера собора Святого Марка.

Увлеченный флорентийскими музыкально-драматическими тенденциями, Монтеверди нашел свое призвание в опере. В 1637 году в Венеции открылся первый оперный театр, и композитор стал сочинять для него музыку. В его операх речитатив характеризуется большой оживленностью, выразительностью и певучестью, что особенно заметно в лирических моментах.

Чтобы передать наиболее сильные чувства, волнующие действующих лиц, Монтеверди использовал неприготовленные диссонансы, чем



Клаудио Монтеверди

заслужил неодобрение музыкальных теоретиков того времени. Но композитор отчетливо сознавал всю важность сделанных им нововведений и не обращал внимания на различные порицания, которые навлекали его открытия.

В оркестровке Монтеверди впервые в истории музыки применил такие звуковые эффекты, как тремоло и пиццикато у струнных инструментов, и обогатил оркестр новыми оркестровыми комбинациями.

Самыми выдающимися среди произведений, написанных Монтеверди, по праву считаются оперы «Орфей», «Ариадна», «Похищенная Прозерпина», «Возвращение Улисса», «Коронация Поппеи». Прославился он

и как композитор духовной музыки, сочинив множество месс, псалмов, гимнов, магнификатов и мотетов. Большой популярностью пользовались также его светские мадригалы.

Умер Монтеверди в 1643 году в Венеции.

### **Михаэль Преториус**

Один из самых знаменитых немецких композиторов, к тому же содействовавший распространению традиций итальянской музыки в германских землях, Михаэль Преториус (настоящая фамилия Шульц) родился в 1571 году в Крейцбурге, в Тюрингии. Благодаря своим выдающимся музыкальным способностям, Преториус до самой смерти, до 1621 года, был придворным капельмейстером и секретарем у герцога Брауншвейгского.

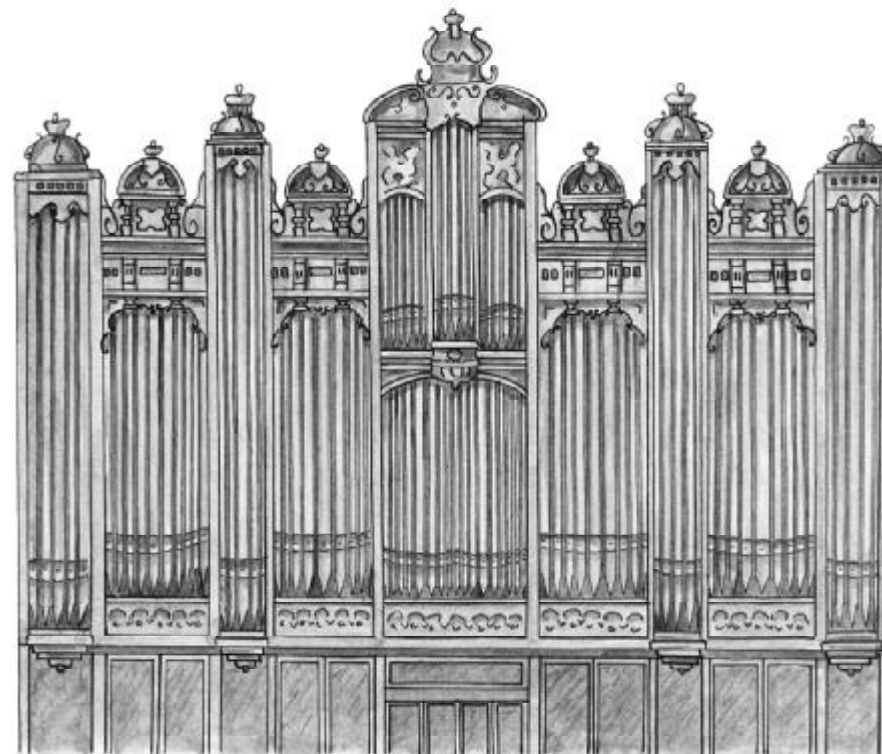
Творческое наследие композитора составляет огромное количество духовной и светской музыки. Среди всех его произведений лучшими считаются «*Sacrarum motetarum primitiae*», включающие мотеты, мессы и магнификаты; «*Musae Sioniae*» в 9 частях, содержащие 1244 песни; «*Eulogedia Sionia*» — двух- и восьмиголосные мотеты; «*Megalynodia*» — пяти-, восьмиголосные гимны, мадригалы и мотеты; «*Terpsichore*» — французские и английские танцы и др.

### **Джироламо Фрескобальди**

Имя Джироламо Фрескобальди навсегда осталось в истории музыки как величайшего органиста и композитора XVII века. Родился он в 1583 году в Ферраре. Первым наставником музыканта стал его соотечественник Франческо Миллевилле, серьезное же музыкальное образование он получил во Флоренции, где органная игра в то время была на вершине совершенства.

В 1615 году Фрескобальди занял должность органиста в соборе Святого Петра в Риме и пробыл там вплоть до 1630 года, когда переехал во Флоренцию. Как органист он пользовался огромной популярностью. Известно, что, когда музыкант в первый раз сел к органу в упомянутом соборе, 30 тыс. человек собралось его слушать.

Будучи прекрасным композитором, Фрескобальди создал множество сочинений для органа, а также несколько вокальных произведений. Примечательно, что в своем творчестве он использовал, наряду с церковными ладами, привычные нам мажор и минор, благодаря чему его произведения



Орган

явились своеобразным переходным этапом между древней и новой музыкальными эпохами. Церковные лады являются основой его контрапунктически разработанных мелодий, предназначенных для исполнения в духовных заведениях, а мажор и минор — стержень созданных композитором *canzoni*, *ricercari* и т. п. Кроме того, Фрескобальди в некоторых случаях использует и такие новые музыкальные элементы, как диссонансы и хроматизмы. Музыкальные фразы у Фрескобальди заканчиваются красивыми и широко развитыми каденциями, которые делят его произведения на части.

Именно Фрескобальди стал первым итальянским композитором, окончательно установившим главный характер фуги, заключающийся в сохранении целостности тональности между темой и ее ответом.

Первыми произведениями композитора были пятиголосные мадригалы, изданные в 1608 году в Антверпене. Из других его сочинений

известны «*Fantasia a due, tre, quattro voci*», «*Ricercari e canzoni francese*», 2 книги «*Toccate e partite d'intavolatura di cembalo*», «*Canzoni a 1-4 voci per sonare e per cantare*», «*Arie musicale*» и др. Кроме того, Фрескобальди написал большое количество магнификатов, гимнов, антифонов и пр.

Жизненный и творческий путь Джироламо Фрескобальди завершился в 1643 году в Виме.

### **Генрих Шютц**

Генрих Шютц, прославившийся как музыкант и композитор, родился в 1585 году в Кестрице, в Тюрингии. Еще в раннем детстве он поражал окружающих своим тонким музыкальным слухом и прекрасным голосом, благодаря которому его, достигшего одиннадцатилетнего возраста, приняли в гессен-кассельскую придворную капеллу, где он получил всестороннее образование.

В 1607 году Шютц отправился в Марбург, поступил в университет на юридический факультет. Спустя два года он с успехом сдал выпускные экзамены, получив ученую степень. В это время ландграф Мориз, восхищенный музыкальным талантом молодого человека, предложил Шютцу поехать в Венецию учиться музыке у известного в то время Джованни Габриели и даже выделил ему на это довольно крупную сумму ежегодного пособия.

Шютц, конечно, не мог упустить такой шанс и, ответив ландграфу согласием, поехал в Венецию, где занимался так упорно, что уже через два года смог издать книгу пятиголосных мадригалов. Однако в это время его постигло неожиданное несчастье – умер его учитель Габриели, и Шютцу не оставалось ничего другого, как вернуться на родину. Здесь он довольно скоро занял место придворного капельмейстера в Дрездене, которое сохранял за собой, с некоторым промежутком, до самой смерти.

Шютц прилагал все усилия, чтобы устроить свою капеллу по итальянскому образцу, для чего приглашал в Германию итальянских музыкантов и отправлял подчиненных на стажировку в Италию. Несмотря на сильную занятость на работе, Шютц тем не менее находил время для педагогической деятельности и подготовил множество прекрасных музыкантов.

Между тем в Европе разразилась Тридцатилетняя война, которая самым отрицательным образом сказалась на состоянии дрезденской капел-

лы: число музыкантов и певцов в ней сократилось до минимума. Вследствие этого Шютц вынужден был прервать свою деятельность, после чего отправился в Копенгаген, затем в Брауншвейг, Лüneбург, Ганновер, Веймар и другие города, а в 1642 году вернулся в Дрезден, где начал усиленно хлопотать о восстановлении капеллы. Старания его увенчались успехом, и после окончания Тридцатилетней войны к дрезденской капелле вернулась ее былая слава.

Будучи композитором, Шютц создал оперу «Дафна». Ему принадлежит заслуга во введении оперных драматических форм в обработку библейских сюжетов, что способствовало развитию ораториального жанра. В духовно-драматических произведениях композитор соединил вокальную музыку с инструментальной и пение соло сопровождал самостоятельным инструментальным аккомпанементом. Из подобных сочинений наиболее известны «Священные симфонии», «Воскресение Христово», «Семь слов Спасителя на кресте» и музыка на Страсти Господни.

Мелодия всех перечисленных произведений отличается строгой, возвышенной простотой. Одну из главных ролей в данных сочинениях играют хоры, драматическое значение которых Шютц прекрасно осознавал. Композитор также очень искусно пользовался различными музыкальными эффектами для иллюстрации текста.

Кроме перечисленных выше произведений, Шютцу принадлежит большое число арий, дуэтов, мотетов и других вокальных и инструментальных сочинений.

Умер композитор в 1672 году в Дрездене.

### **Арканджело Корелли**

Арканджело Корелли, являющийся родоначальником виртуозной скрипичной игры и камерной музыки, родился в 1653 году в городе Фузильяно. Премудрости искусства композиции он постигал под руководством певца папской капеллы Симонелли, а игре на скрипке обучался у известного в то время музыканта Джованни Басани.

В 1672 году Корелли для усовершенствования своего мастерства скрипача отправился в Париж. Однако надолго он во Франции не задержался. Затем Корелли некоторое время пребывал при дворе баварского курфюрста в Мюнхене, а с 1681 года поселился в Риме, где служил в местной опере и выступал на концертах в качестве скрипача.

В свободное от работы время Корелли сочинял скрипичные сонаты, терцеты и другие камерные произведения, сюиты и концерты (*concerti grossi*).

Его творческий и жизненный путь оборвался в 1713 году в Риме.

### **Генри Пёрселл**

Генри Пёрселл, выдающийся композитор и органист, родился около 1659 года в Лондоне в семье певца Королевской капеллы. Родители определили, что у сына незаурядные музыкальные способности еще в то время, когда ему было совсем немного лет. Мальчик пел в капелле с 10 лет, а кроме того, учился играть на органе, клавесине и других инструментах, постигал азы композиции и пения у самого руководителя капеллы Г. Кука. Свое первое сочинение, посвященное королю Карлу II, Пёрселл написал в 11 лет.

В конце 1670-х годов он занял должность придворного музыканта, композитора ансамбля «24 скрипки короля» и хранителя королевских музыкальных инструментов, а в 1679 году — органиста Вестминстерского аббатства.

Расцвет творчества Пёрселла приходится на 1680-е годы, когда он служил клавесинистом в апартаментах короля. В этот период композитор сочиняет множество песен — сольных, многоголосных и хоровых, инструментальные сольные произведения и ансамбли, клавирные сюиты и пьесы. Однако самые выдающиеся его сочинения относятся к жанру оперы: среди них — «Дидона и Эней», ставшая первой национальной английской оперой.

Другие известные произведения Пёрселла — «Пророчица», «Король Артур», «Королева фей», «Буря» и «Королева индейцев». Следует заметить, что все сочинения композитора отличаются оригинальной манерой музыкального письма, высоким техническим мастерством, яркостью и избытком красок.

Однако жизнь талантливого музыканта и композитора оборвалась очень рано: Пёрселл умер в 1695 году в Вестминстере. В дальнейшем так никому и не удалось превзойти его творческие достижения, но музыку его вскоре забыли, вспомнив о ней только в конце XIX века.

### **Алессандро Скарлатти**

Алессандро Скарлатти прославился не только как талантливейший композитор и музыкант второй половины XVII века, но и как основатель неаполитанской школы. Он появился на свет в 1660 году в Палермо, в Сицилии, получил музыкальное образование, а в 1680 году отправился

в Вену и в Мюнхен. Вернувшись спустя некоторое время в Италию, он получил место придворного капельмейстера в Неаполе, каковое и занимал до самой своей смерти.

Скарлатти создал более 100 опер, около 200 месс и 500 кантат, 7 ораторий, множество мотетов, псалмов и духовных концертов. Известен Скарлатти не только как композитор, но и как виртуоз игры на арфе и клавире, как прекрасный певец. Кроме того, он создал и несколько научных трудов: например, брошюру «*Discorso di musica*» в 1717 году.

Проявил себя Скарлатти и как умелый педагог, взрастив целую плеяду замечательных композиторов, значительно превосходивших в мастерстве своего наставника, которого стала забывать публика. Среди учеников Скарлатти наиболее прославлены имена Ф. Дуранте, Л. Лео.

Считается, что именно Скарлатти принадлежит заслуга в установлении формы итальянской увертюры (*allegro, andante, allegro*), а также в создании трехчастной арии.

Умер композитор в 1725 году в Неаполе. Его деятельность, приходящаяся на стык двух резко отличающихся одна от другой музыкальных эпох — эпохи полифонии и эпохи гомофонии и развития оперы, оставила заметный след в истории музыки.

### **Франсуа Куперен**

Франсуа Куперен, замечательный французский композитор, органист и клавесинист, представитель семьи, давшей Франции несколько поколений выдающихся музыкантов, появился на свет в 1668 году в Париже. Музыкальные способности мальчика выявились очень рано, после чего он стал целенаправленно заниматься музыкой под руководством отца, Шарля Куперена.

В 1685 году Франсуа получил место органиста церкви Сен-Жерве



Франсуа Куперен





Клавесин

в Париже, а через 8 лет стал придворным органистом, а затем еще и клавесинистом. Именно для клавесина написаны Купереном его лучшие произведения (всего более 250), из которых в первую очередь необходимо назвать «Тростники», «Бабочки», «Сборщицы винограда», «Жницы», «Испанка», «Кокетливая», «Желание», «Верность» и др.

Сочинения Куперена пользовались огромной известностью не только у его соотечественников, но и за рубежом. С легкой руки поклонников композитор даже получил прозвище Великий Куперен.

Кроме клавесинных пьес, он создал 10 концертов и 4 Королевских концерта, несколько трио-сонат, органье мессы, мотеты, 3 предпастельные обеды. Куперену также принадлежит труд «Искусство игры на клавесине», в котором он изложил свои исполнительские принципы.

В 1730 году Куперен вышел в отставку, а место придворного клавесиниста заняла его дочь Маргарита Антуанетта. Три года спустя Великий Куперен скончался в Париже.

### **Антонио Вивальди**

Антонио Вивальди, выдающийся композитор, скрипач, дирижер и педагог, родился в 1669 году в Венеции в семье скрипача капеллы собора Святого Марка. Его первым наставником в игре на скрипке был отец, затем он поступил в ученики к известному в то время музыканту Лепренци.

Очень скоро Вивальди прославился как виртуоз, в связи с чем его в 1703 году пригласили преподавателем женской консерватории «Пьетта». Некоторое время спустя молодой человек стал дирижером оркестра, а с 1713 года и ее директором. К этому времени он принял монашество, но не смог отказаться от мирских удовольствий, за что впоследствии был лишен сана.

В 1718–1722 годах Вивальди служил при мантуанском дворе, а затем совершил большое концертное путешествие по различным странам Европы, везде удивляя слушателей своей виртуозной игрой, проникнутой необыкновенным драматизмом.

Последние годы жизни Вивальди провел в Вене, где и умер в 1741 году. Знаменитого при жизни музыканта достаточно быстро забыли. О его музыке вспомнили только в XX веке, когда она получила новое и очень широкое признание.

Творческое наследие Вивальди очень богато и разнообразно. Им написаны оперы «Роланд», «Нерон, ставший Цезарем», «Коронация Даярия», «Обман, торжествующий в любви», «Фарначе», «Кунегонда», «Олимпиада», «Гризельда», «Аристид», «Оракул в Мессении» и др., оратории «Моисей, бог фараона», «Торжествующая Юдифь», «Поклонение волхвов», кантаты, произведения духовного характера, в том числе

«Stabat Mater», мотеты и псалмы. Огромное значение имеют инструментальные произведения – концерты и сонаты, в основном скрипичные, которых создано композитором более 500. Именно в творчестве Вивальди окончательно сформировался жанр сольного инструментального концерта в современном понимании. Характерными чертами его музыки являются яркость музыкальных тем, лиричность, разнообразие скрипичной техники.

### **Жан Филипп Рамо**

Жан Филипп Рамо прославился как основатель учения об аккордах, а также как превосходный органист и знаменитый композитор. Он появился на свет в 1683 году в Дижоне. Когда Жан подрос, родители определили его в коллегию иезуитов. Однако мальчик, отличавшийся весьма беспокойным и энергичным характером, не хотел подчиняться строгой учебной дисциплине, к тому же наука не слишком привлекала его. В результате он покинул данное заведение после четвертого класса и целиком посвятил себя музыке. В то время он не только не был знаком с произведениями классиков, но и толком не знал премудростей родного языка.

В 1701 году отец отправил Жана в Италию, чтобы тот и думать забыл о своих чувствах к молодой вдове, с которой он проводил все время. Возвратясь через несколько лет на родину, молодой Рамо занял место органиста в Сен-Шапели в Дижоне, но все помыслы музыканта были только о Париже, где, как представлялось Жану, его ждал огромный успех. Руководители дижонской капеллы, дорожа хорошим органистом, всеми силами старались помешать его отъезду, но в конце концов Рамо удалось вырваться на свободу и отправиться навстречу своей мечте.

Прибыв в Париж, Рамо стал учеником Луи Маршана. Последний же, разглядев в своем подопечном настоящий талант, сначала оказывал ему всяческое покровительство, а затем превратился в завистника, стремившегося воспрепятствовать развитию музыкального дарования Рамо ради собственной славы. Жан Филипп понял, что Маршан не даст ему спокойно заниматься любимым делом, и потому вернулся в провинцию, где занял место органиста в Лилле, а через некоторое время в Клермон-Ферране. Здесь он написал «Трактат о гармонии».

В 1721 году Рамо вторично приехал в Париж, а в следующем году издал свой теоретический труд. Вслед за этим произведением вышли

в свет его кантаты и сонаты, благодаря которым имя композитора становится известным широкой публике.

Первая опера Рамо «Самсон», написанная на текст Вольтера, из-за библейского сюжета не попала на сцену, и он впоследствии ее переделал, дав ей название «Зороастр». В 1733 году появилась на сцене опера «Ипполит и Арисия», имевшая выдающийся успех. Далее следуют «Голландская Индия» и «Кастор и Поллукс».

Благодаря французскому стилю своих опер, Рамо снискал себе известность и признание. По воле Людовика XV он стал придворным композитором. Занимая столь ответственную должность, Рамо сочинял оперы, оперы-балеты и комедии-балеты, а также кантаты, мотеты и произведения для фортепиано. Время от времени издавались и его теоретические труды.

Оперы Рамо характеризуются интересным аккомпанементом с самостоятельными мотивами, футурованными хорами и богатством гармоний. Композитор стремится к верности декламации, достижению наибольшего драматизма. Его творчество оказало большое влияние на развитие национальной французской оперы.

Умер талантливый музыкант в 1764 году в Париже.

### **Георг Фридрих Гендель**

Георг Фридрих Гендель появился на свет в 1685 году в немецком городе Галле. Спустя несколько лет стало ясно, что мальчик обладает незаурядными музыкальными способностями. Однако его отец, занимающий должность придворного хирурга у герцога Саксонского, как и большинство зажиточных бюргеров тех лет, не признавал профессию музыканта «настоящим делом» и считал, что его сын должен стать юристом. Мечтам Генделя-старшего не суждено было сбыться: непреодолимая тяга к музыке маленького Георга победила упорство его отца.



Георг Фридрих Гендель

В семилетнем возрасте мальчику удалось удивить своей игрой на органе герцога Саксонского. Это событие ознаменовало собой начало творческого пути Генделя, с которым начал заниматься лучший музыкант и педагог города Галле, органист Фридрих Вильгельм Цахау. Последний был умным и широко образованным человеком, талантливым композитором. Современник и друг Генделя, немецкий теоретик и музыкальный писатель Маттесон так описывал занятия Цахау с Генделем: «Этот человек (имеется в виду Цахау) был очень силен в своем искусстве, и в нем было столько же таланта, сколько и доброжелательства.. он направил все свои усилия на ознакомление ученика с основами гармонии. Потом он обратил его мысли на искусство композиции; он научил его придавать музыкальным идеям наиболее совершенную форму; он утончил его вкус. У него была замечательная коллекция итальянских и немецких композиторов. Он раскрыл Генделю различные способы писать и сочинять у разных народов и в то же время достоинства и недостатки каждого композитора».

К тому времени, когда Генделю исполнилось 10 лет, он был уже автором серии пьес: 6 трио для двух гобоев и баса. В 12 лет мальчик впервые выступил с концертом при дворе курфюрста Бранденбургского, тому же, в свою очередь, так понравилась игра Генделя, что он решил оставить его у себя на службе и даже предложил ему предварительно поехать в Италию, чтобы там развить свой талант. Однако категорически против подобного путешествия выступил отец Георга, по-видимому, все еще надеявшийся увидеть сына крестом. По его настоянию Гендель-младший продолжил учение в гимназии и, закончив полный курс, поступил в университет на юридический факультет.

Одновременно с занятиями в данном учебном заведении молодой музыкант поступил на службу в качестве церковного органиста и вместе с тем преподавателя музыки в гимназии. С хором и оркестром, в состав которых входили учащиеся, Гендель выступал по воскресным дням в различных церквях города, причем его подопечные исполняли произведения, написанные преимущественно им самим.

Спустя некоторое время, а точнее, в 1703 году Гендель решает целиком посвятить себя музыке, оставляет университет и едет в Гамбург — на родину немецкой национальной оперы. В этом городе он знакомится с разными талантливыми людьми: например, с оперным композитором Рейнгардтом Кейзером, выдающимся музыкантом Маттесоном и др.

Здесь же ему удастся и снискать определенную славу как исполнителю и педагогу, что повлекло за собой творческие заказы и предложения.

В 1704 году Гендель приступает к работе над музыкальной композицией на написанное известным гамбургским поэтом Постелем стихотворное либретто по евангельским главам. В результате появляется первая оратория Генделя «Страсти по Евангелию от Иоанна». Следующими сочиненными им произведениями монументальной формы были опера «Альмира», постановка которой имела огромный успех, и опера «Нерон».

Признание этих опер упрочило положение Генделя в Гамбурге, но вместе с тем возник вопрос и о дальнейших творческих перспективах. Гамбургская опера в то время постепенно приходила в упадок, поэтому оставаться в данном городе и дальше молодому и талантливому композитору не было смысла. И он решил ехать в Италию — на родину оперного искусства.

В Италии, куда Гендель прибыл осенью 1706 года, он прожил около четырех лет, задерживаясь подолгу в наиболее крупных и знаменитых своей художественной культурой городах: Флоренции, Риме, Венеции, Неаполе. Через год после своего приезда Гендель представил на суд широкой публики свою первую итальянскую оперу «Родриго». Успех этой постановки способствовал тому, что композитор немедленно приступил к сочинению следующей оперы — «Агриппина», которая была поставлена в карнавальном сезоне 1709–1710 годов в Венеции.

Весной 1708 года Гендель приехал в Рим. Популярность композитора в то время уже настолько возросла, что его наперебой приглашают в свои салоны римские меценаты, где собираются крупные представители художественного мира. Здесь Гендель знакомится с Алессандро Скарлатти — главой итальянской оперной школы — и его сыном Доменико Скарлатти, блестящим виртуозом-клавесинистом, одним из основоположников жанра клавирной сонаты, с Арканджело Корелли, крупнейшим композитором и скрипачом-виртуозом и др.

По мере того как Гендель постигал музыкальное искусство Италии, он все более смело демонстрировал свои музыкальные опыты в итальянском стиле. Для концертов во дворце Оттобони он создал две оратории — «Воскресение» и «Триумф Истины и Времени», а также множество псалмов, кантат, камерных вокальных дуэтов. И вскоре немецкий музыкант удостоился чести быть причисленным к ряду лучших итальянских мастеров.

Между 1711–1716 годами Гендель жил попеременно то в Ганновере, то в Лондоне, причем в столице Англии ему пришлось очень трудно в том смысле, что там в то время находилось много талантливых музыкантов. Чтобы завоевать и укрепить свое положение среди них, композитор в 1713 году пишет хвалебный гимн «Te Deum» по случаю заключения Утрехтского мира, а также хвалебную оду на день рождения королевы Анны. Восхищение двора последним его произведением обусловило исполнение «Te Deum» на торжественной церемонии в присутствии парламента (по английскому законодательству музыку иностранцев разрешалось исполнять на официальных празднествах лишь в самых исключительных случаях). Вопреки национальным традициям Гендель стал официальным композитором английских королей.

В пору своего пребывания на должности капельмейстера у английских вельмож Гендель все свободное время посвящал изучению хорового искусства Англии, и в результате появились 12 так называемых «Антемов» – английских псалмов для хора, солистов и оркестра, написанных в традициях английской духовной музыки на библейские тексты. К тому же периоду творчества композитора относятся и такие его произведения, как «Страсти» на текст Вокеса.

Большая часть произведений, написанных Генделем в его первое десятилетие жизни в Лондоне, характеризуется усилением драматического начала и поисками средств, которые помогли бы выразить стремление композитора к монументальности стиля. Эта тенденция реализовалась частично в «Антемах», затем в оратории «Эфира».

1720 год явился своеобразной вехой на творческом пути композитора. В Лондоне на средства некоторых аристократов и при поддержке короля был открыт оперный театр («Королевская академия музыки»), руководство которым поручается Генделю. Последний же надеялся на успех своих произведений в кругах людей, признававших музыку, способную, по выражению одного лондонского журнала, «разогнать скуку и освободить порядочных людей от заботы думать». В то же время композитор, придерживаясь общих принципов итальянской музыки, привносил в нее серьезность содержания, что не находило понимания среди поверхностной придворной публики.

В результате Гендель оказался между двух огней, т. к. для передовых кругов, ратовавших за реалистическое национальное искусство, он представлял чужеземную, полную условностей итальянскую оперу, а для ари-

стократической аудитории был итальянизированным немцем, серьезным и скучным. Жизнь придворного музыканта в Лондоне осложнялась еще и непрекращавшимися интригами дворцовых партий, жертвой которых он не раз становился.

В то же время Генделю приходилось работать с предельной затратой сил, ставить по 2–3 новых оперы в зиму, не считая чужих, которые ему же приходилось репетировать и исполнять.

В 1728 году итальянской опере, которую представлял Гендель, был нанесен жестокий удар в связи с постановкой небольшой музыкальной комедии под названием «Опера нищих». Ее создателями явились поэт Джон Гей и музыкант Иоганн Кристоф Пепуш, сюжет принадлежал Джонатану Свифту.

«Опера нищих» произвела настоящий фурор: только за один зимний сезон 1728 года ее исполнили 62 раза. В том же году Королевскую академию музыки, не пользующуюся больше популярностью среди публики, пришлось закрыть, а вместе с тем рухнула и карьера Генделя как ее директора. Однако он не оставил попыток проникнуть в гущу английской жизни и перестать быть чужаком. Так, еще в 1726 году он принял английское подданство, в следующем году сочинил «Коронационные антемы», в которых прославил дух старой Англии.

В то же время Гендель развил и бурную исполнительскую деятельность. Первоначально ему приходилось играть на клавесине и органе в частных домах: во дворцах знатных меценатов, у богатых лондонских купцов. Постепенно эти выступления принимают вид открытых концертов, доступных многим лондонцам и состоящих из импровизаций на клавесине в антрактах между действиями опер и на органе – между частями ораторий. Репутацию Генделя как первоклассного виртуоза-импровизатора никто не осмеливался оспаривать, и даже враждебно настроенная по отношению к нему английская периодическая печать помещает хвалебные отзывы о его выступлениях, например следующие: «О ветры, тихо, тихо трепещите вашими золотыми крыльями среди ветвей! Да будет всегда тишина – заставьте умолкнуть даже шепот зефира... Слушайте, слушайте. Как играет несравненный Гендель... О! Смотрите, как этот могучий человек заставляет звучать силы органа... Радость собирает свои когорты, вражда утихла... Молчите, пачкуны искусства! Здесь вам ни к чему милостивое отношение лордов. Здесь царь – Гендель».

Для Генделя артистические выступления являлись мощным источником вдохновения. Много инструментальных пьес создал он для исполнения на открытом воздухе в парках. Подобные концерты пользовались большой популярностью у широкой английской публики. Композитору в знак уважения и благодарности еще при жизни воздвигли статую из белого мрамора. Однако все помыслы его тяготели к оперному творчеству.

Между тем в 1730-е годы в итальянской опере *seria* все ярвственнее чувствуется, что концертный характер и самодовлекая роль сольного пения отходят на задний план, уступая место большей связи музыки и драмы. Такое положение дел полностью отвечает стремлениям самого Генделя. Некоторые его произведения этих лет насыщены обычно отсутствующими в опере *seria* хорами, усиливается выразительность оркестрового звучания.

Гендель, в целом сообразуясь с принципами драматургии оперы *seria*, располагает материал, чередуя арии с речитативами, при этом в речитативы выносятся действия, а в ариях передаются чувства и состояния героев. В первую половину 1730-х годов композитор создает свои лучшие оперные сочинения: «Поро», «Ариадна», «Ариодант».

В 1734 году Гендель берется за организацию оперного театра, вкладывая в это дело всю энергию и все имеющиеся денежные средства. Однако его соперники, в роли которых на сей раз выступают Никола Порпора и Адольф Гассе — блестящие мастера итальянского вокального искусства, не дремлют и ведут широкую антигенделевскую кампанию.

Композитор отчаянно борется со своими врагами: одну за другой он ставит новые оперы, в антрактах выступает с концертами, но ничто не помогает — памфлеты, демонстрации подрывают его репутацию и возможность успеха. В результате в 1737 году предприятие Генделя, в которое он вложил все свои сбережения, терпит крах. Будучи не в силах выдержать все это, композитор тяжело заболевает. На несколько месяцев Гендель, разбитый параличом, оказывается оторванным от жизни, но как только силы начинают понемногу возвращаться, он с прежней страстностью приступает к работе.

Гендель отказывается от оперы *seria* и обращается к жанру оратории. В 1738–1739 годах он создает библейские оратории «Саул» и «Израиль в Египте», а затем и еще ряд ораториальных сочинений, в том числе

«Самсон» и «Мессия». Кажется, что теперь успех близок к нему, как никогда, но появляется новый враг в лице церкви. Против Генделя выступает все духовенство, обвиняя его в кощунстве и святотатстве. Его концерты бойкотируются, специально нанятые люди срывают афиши, дамы из высшего общества в дни его выступлений устраивают приемы с тем, чтобы отвлечь от них наибольшее число посетителей. В конце концов Гендель, понимая всю безысходность своего положения, решает покинуть Англию.

Осенью 1741 года он получает приглашение из Дублина — столицы Ирландии — провести там цикл концертов и, естественно, принимает его. Выступления Генделя в Ирландии имеют огромный успех, что возвращает композитору веру в свои собственные силы. Полный новых музыкальных планов, Гендель возвращается в Лондон, но здесь его ждут лишь новые разочарования: никогда еще прежде отношение к нему не было настолько враждебным.

Однако именно в то время, когда Гендель уже окончательно оставил мысль покорить столицу Англии, в его судьбе происходит коренной перелом. В 1745 году претендент на английский престол Чарльз Эдуард Стюарт при поддержке реакционной католической партии организует восстание в Шотландии, после чего со своей армией движется на Лондон. В ответ в Англии поднялась волна патриотического движения: на борьбу с гализмом встали практически все слои населения этой страны. Гендель же, став на сторону передового общественного движения, выражает чувства, мысли и настроения, волновавшие английскую публику, посредством музыки. В гимне для добровольцев, а затем в двух ораториях — «Оратории на случай» и «Иуде Маккавее» — автор призывает англичан к борьбе с врагами родины и прославляет победителей, освободивших отечество от нашествия захватчиков. Данные произведения принесли широкое признание и популярность, этого Гендель упорно добивался в течение 35 лет.

В 1750 году Гендель совершил последнее путешествие на родину, в Галис. По возвращении в Лондон он принялся за работу над новой ораторией — «Иевфай», но здесь его снова постигло несчастье — он начал слепнуть. Убедившись в неизлечимости своей болезни, Гендель смирился с неизбежностью и слепым закончил ораторию «Иевфай», кроме того, руководил исполнением своих произведений, давал концерты.

За несколько дней до смерти, 6 апреля 1759 года, Гендель дирижировал ораторией «Мессия», а уже 14 апреля великий композитор скончался.

Творческое наследие Генделя огромно, разнообразно и включает в себя произведения различных жанров: оперу с ее разновидностями, хоровую музыку — светскую и духовную, многочисленные оратории, камерную вокальную музыку и сборники инструментальных пьес.

Как уже было отмечено выше, в центре внимания композитора всегда стояла опера. Он прекрасно понимал ее силу воздействия как драматического музыкально-театрального жанра. Однако в опере *seria* Гендель не мог полностью воплотить свои намерения, т. к. данный жанр уже не отвечал современным запросам. Работа над ораторией означала для Генделя выход из творческого тупика. Именно в ораториальном жанре он создал произведения, являющиеся подлинными шедеврами, причем помог ему в этом богатейший опыт, накопленный во время изучения итальянских опер, сочинения «Антемов» и инструментальной и оркестровой музыки.

Темы, выбранные Генделем для своих ораторий, соответствовали его гуманным этическим и эстетическим установкам. Сюжеты для данных произведений композитор черпал из самых разных источников: исторических, античных, библейских. Примечательно то, что оратории Генделя носят светский характер. Сам композитор предназначал их для театра и исполнения в декорациях. Содержание же ораторий составляет патристическая борьба народа.

Эпико-героический характер образов определил формы и средства их музыкального воплощения. Гендель был настоящим мастером оперы, и все достижения оперной музыки он сделал достоянием оратории. Но в отличие от оперы *seria*, основывавшейся на сольном пении, стержнем оратории стал хор как форма передачи мыслей и чувств народа. Именно хоры сообщают произведениям Генделя величественный, монументальный облик.

Гендель, в совершенстве владея виртуозной техникой хорового письма, добивается разнообразнейших звуковых эффектов. Он использует хоры в самых контрастных положениях: при проявлении скорби и радости, героического подъема, гнева и возмущения. При этом композитор то заставляет хор звучать с грандиозной мощью, то низводит его звучание до пианиссимо. В некоторых случаях Гендель пишет хоры в

аккордово-гармоническом складе, сплетая голоса в единое целое и усиливая с помощью полифонии движение. Полифонические и аккордовые элементы следуют один за другим, а иногда и объединяются.

П. И. Чайковский отзывался о Генделе как о мастере хорового жанра следующим образом: «Гендель был неподражаемый мастер относительно умения распоряжаться голосами. Нисколько не насыщая хоровые вокальные средства, никогда не выходя из естественных пределов голосовых регистров, он извлекал из хора такие превосходные эффекты масс, каких никогда не достигали другие композиторы.»

Следует заметить, что в ораториях, где главным действующим лицом является народ, значение хора неизмеримо возрастает. Примером тому может служить хоровая эпопея «Израиль в Египте». В «Самсоне» партии отдельных героев и народа, т. е. арии, дуэты и хоры, распределены равномерно и дополняются один другим.

Драма в оратории — единственное музыкальное средство. Отсутствие декораций и театрального разыгрывания действия компенсируется новой функцией оркестра — живописать звуками происходящее, обстановку, в которой совершаются события.

Как и в опере, формой сольного пения в оратории является ария. Причем Гендель переносит в этот жанр все многообразие видов и типов арий, сформировавшихся в творчестве различных оперных школ: это и большие арии героического характера, драматические арии, виртуозные, в которых голос выступает соперником солирующего инструмента, пасторальные, а также арии с хором.

У Генделя ария предстает как одна из составляющих композиции, представляет собой важную часть общей линии музыкально-драматического развития и носит индивидуальный характер.

Музыкальному письму композитора свойственны яркая выпуклость и контрастность образов, при этом он не стремится к передаче тонких оттенков мысли или лирического чувства. Музыковед Т. Н. Ливанов сказал как-то, что музыка Генделя передает «большие, прослые и сильные чувства; стремление победить и радость победы, прославление героя и светлую скорбь о его славной смерти, блаженство мира и покоя после тяжелых битв, благостную поэзию природы».

Бетховен, изучая генделевские оратории, говорил: «Вот у кого нужно учиться скромными средствами добиваться потрясающих эффектов». Русский композитор и музыкальный критик А. Н. Серов писал: «Как да-

леки нынешние композиторы от такой простоты в мысли. Впрочем, и то правда, что эта простота встречается только у гениев первой величины, каким, без сомнения, был Гендель».

Достаточно обширную область творчества Генделя составляет инструментальная музыка, интересная своей многожанровостью, живой непосредственностью и полнотой чувств. Ее главной характерной чертой является целеустремленная энергия, оттеняемая лирическими благородными образами. Песенные мелодии и танцевальные ритмы в инструментальных пьесах композитора роднят их с бытовым народным искусством.

Очень заметна связь между инструментальной и вокальной музыкой Генделя. Сам композитор несколько раз подставлял слова к инструментальным фугам, отдельным частям сонаты или концертов, превращая их таким образом в ораторную или оперную музыку.

Ромен Роллан однажды заметил, что в инструментальном творчестве Генделя отражены не только внутренние переживания самого мастера, но и реальные события и явления, и «если бы можно было точно указать источники вдохновения в любой из инструментальных вещей Генделя, можно было бы найти воспоминания о днях, пейзажах, сценах, виденных или пережитых им. Среди них встречаются произведения, явно вдохновленные природой. Другие родственны произведениям вокальным и драматическим».

Как правило, все инструментальное творчество Генделя разделяют на три группы. В первую из них входят произведения для клавишных инструментов (клавесина и органа), вторую составляют камерные сочинения (пьесы для отдельных инструментов с сопровождением чембало и для небольших ансамблей), а третья включает в себя оркестровые произведения, в том числе известные *concerti grossi* («большие концерты»), «Музыка на воде», «Музыка фейерверка», симфонии и увертюры из опер и ораторий.

Стержень клавирной музыки Генделя — 3 сборника *скит*. Первый сборник из 8 *скит* был издан в 1720 году под наблюдением самого автора, остальные же публикации производились без участия композитора, а иногда и против его воли.

Обращаясь к жанру *скиты*, Гендель сосредотачивает внимание на цикличности, т. е. организации разнохарактерного материала и отдельных завершенных пьес в единую композицию. Стремление добиться це-

лостности побуждает композитора игнорировать традиционную схему старинной танцевальной *скиты* и менять установившийся порядок следования танцевальных номеров, а в некоторых случаях ставить на их место и пьесы нетанцевального склада. Для исполнения своих замыслов он иногда меняет метро-ритмическую структуру танца.

Среди *скит* первого сборника наиболее выделяется седьмая, соль-минорная. В ней подчинение всех частей целому обусловлено закономерностями развития музыкальной идеи. Композиционную опору произведения составляют крайние части цикла, т. е. увертюра и пассакалия. Первая из них изложена торжественно и пышно, вторая вплотную прилькает к лучшим образцам «строгий» вариаций в клавирном творчестве Моцарта.

Оригинальна оркестровая музыка Генделя, большую часть которой составляют *concerti grossi*, характеризующиеся тем, что солирует в них не один инструмент, а группа однородных инструментов или несколько солистов.

В циклической композиции *concerti grossi* количество частей произвольно, колеблется от 3 до 5-6. При этом Гендель не обращает особого внимания на контраст сопоставляемых частей, в результате чего у него встречаются несколько идущих подряд быстрых или медленных пьес.

Наибольшей популярностью пользуются 12 *concerti grossi*, созданные в конце 1730-х годов. В этих произведениях сочетаются вдохновенные лирические образы с героикой и искрящимся весельем, тонкий юмор с танцевальными образами.

Помимо *concerti grossi*, есть у Генделя вид оркестровой музыки, в которой он предстает как подлинный новатор, — это «Музыка на воде» и «Музыка фейерверка». Оба сочинения предназначены для исполнения на открытом воздухе, улицах и площадях. В первом произведении, представленном рядом миниатюрных пьес, увеличена роль духовых инструментов, а «Музыка фейерверка» создана только для духового состава (несколько позже при переработке Гендель включил в нее струнную группу).

Оркестровая музыка Генделя, наряду с «Бранденбургскими концертами» Баха, — лучшее, что было создано в этой области до появления симфонических произведений венских классиков Гайдна и Моцарта.

### Иоганн Себастьян Бах

Иоганн Себастьян Бах — великий немецкий композитор XVIII века, не получивший при жизни заслуженного признания.

Он родился в 1685 году в небольшом немецком городке Эйзенахе. Первые навыки игры на скрипке Иоганн получил от отца, который был городским скрипачом. Кроме того, мальчик обладал прекрасным голосом (сопрано) и пел в хоре городской школы. Таким образом, ярко выраженная музыкальность маленького Иоганна предопределила его будущее: никто не сомневался, что он станет музыкантом.

В девять лет ребенок потерял своих родителей и остался на попечении старшего брата, служившего церковным органистом в городе Ордруфе. Он отдал своего воспитанника в гимназию и продолжил обучать музыке. Однако учитель из старшего брата был неважный. Современники отзывались о нем, как о сухом и неуклюжем музыканте, а русский писатель и музыкальный критик В. Ф. Одревский в своей новелле «Себастьян Бах» описал его следующим образом: «Сорок лет он прожил органистом в одной и той же церкви. Сорок лет каждое воскресенье играл почти один и тот же хорал, 40 лет одну и ту же к нему прелюдию, и только по большим праздникам присоединял к ней в некоторых местах один форшлаг и две трели, и тогда слушатели говорили между собой: «О! Сегодня наш Бах разгорячился!».



Занятия музыкой под руководством брата проходили для Иоганна столь же однообразно, что являлось для лбознательного ребенка настоящей пыткой. Ему не оставалось ничего другого, как заниматься самообразованием. Узнав, что у брата в запертом шкафу хранится тетрадь с произведениями знаменитых композиторов, мальчик тайком по ночам доставал тетрадь и переписывал ноты при лунном свете. Эта утоми-

Иоганн Себастьян Бах

тельная работа, вследствие которой зрение Иоганна значительно ухудшилось, длилась шесть месяцев, пока однажды брат не застал своего маленького подопечного за его ночными занятиями и не отобрал уже переписанные ноты.

Когда Иоганну Себастьяну исполнилось пятнадцать лет, он решил начать самостоятельную жизнь и переехал в Лüneбург. В 1703 году молодой человек закончил гимназию и получил право поступить в университет. Но продолжить учебу он не смог, т. к. надр было добывать средства к существованию.

В течение своей жизни Бах несколько раз переезжал из города в город, меняя место работы. Однако на новом месте его ждало то же самое: неудовлетворительные условия для развития своей деятельности, унижительное зависимое положение. Но как бы ни была неблагоприятна обстановка для жизни и творчества композитора, его никогда не покидало желание овладеть новыми знаниями и стремление к самосовершенствованию. Иоганн Бах постоянно изучал музыку не только своих соотечественников, но также итальянских и французских композиторов (например, А. Скарлатти, Ф. Куперена). Не упускал Бах случая и лично познакомиться с выдающимися музыкантами, изучить манеру их исполнения. Однажды, не располагая деньгами на поездку, молодой человек отправился в другой город пешком, чтобы послушать игру прославленного органиста Букстехуде.

Такое же упорство, как в учении, Бах проявлял и в отстаивании своих взглядов на творчество и музыку. Вопреки преклонению придворного общества перед иностранной музыкой, композитор изучал и широко использовал в своих произведениях народные немецкие песни и танцы.

Следует заметить, что талант Баха не ограничивался областью композиции. Он был лучшим среди своих современников исполнителем на органе и клавесине. Рассказывают, что однажды Баха пригласили в Дрезден, чтобы участвовать в состязании со знаменитым в то время французским органистом и клавесинистом Луи Маршаном. Накануне состоялось предварительное знакомство музыкантов, оба они играли на клавесине. В ту же ночь Маршан постепенно уехал, признав тем самым неоспоримое превосходство Баха.

С 1708 года Иоганн Бах обосновался в Веймаре, где поступил на службу в качестве придворного музыканта и городского органиста.



Здесь он создал свои известнейшие произведения для органа, в том числе токкату, фугу ре-минор и пассакалию до-минор. Эти сочинения отличаются глубиной содержания, звучностью и совершенством по мастерству.

В 1717 году Бах с семьей переехал в Кеттен. В этом городе он писал в основном клавирную и оркестровую музыку. Блеснуть своим искусством игры на органе он не мог, т. к. при дворе принца Кетенского такого инструмента просто не было. Зато в обязанности композитора входило руководить небольшим оркестром, сопровождать пение принца и развлекать его игрой на клавесине. Все свое свободное время Бах, как и прежде, отдавал творчеству. Созданные в это время произведения для клавира представляют собой вторую—после органных сочинений—вершину в его творчестве. В Кеттене были написаны двухголосные и трехголосные инвенции (трехголосные инвенции Бах называл симфониями), «Французские» и «Английские» сюиты, 24 прелюдии и фуги, составившие первый том большого труда под названием «Хорошо темперированный клавир», а также известная «Хроматическая фантазия и фуга» ре-минор.

Из Кеттена в 1723 году Бах переехал в Лейпциг, где и остался до конца своих дней. Здесь композитор занял должность кантора (руководителя хора) певческой школы при церкви Святого Фомы.

Данное положение обязывало его ограничить свое творчество довольно узкими рамками и сочинять такую музыку, которая бы «не была слишком продолжительной, а также.. опероподобной, но чтобы возбуждала в слушателях благоговение». Однако Бах, как всегда, жертвуя многим, никогда не поступался главным—своими художественными убеждениями. Действуя в соответствии с этим принципом, композитор смог, даже будучи стеснен различными условностями, создать свои лучшие вокально-инструментальные композиции: большую часть кантат, «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», мессу си-минор, «Итальянский концерт». Примерно в это же время он закончил и второй том «Хорошо темперированного клавира», куда вошли 24 новые прелюдии и фуги.

Помимо огромной творческой работы и службы в церковной школе, Бах принимал активное участие в деятельности «Музыкальной коллегии» города—общества, объединявшего любителей музыки, время от времени дававших светские концерты для жителей города.

Специально для подобных выступлений перед публикой, в которых он и сам не раз принимал участие в качестве солиста и дирижера, Бах написал много оркестровых, клавирных и вокальных произведений светского характера.

Между тем основная работа Баха—руководителя школой певчих—приносила ему одни огорчения и неприятности. Средства, выделяемые церковью на школу, были настолько малы, что певчие мальчики не могли нормально питаться и одеваться. Их музыкальные способности также оставляли желать лучшего, а оркестр школы состоял всего лишь из четырех труб и столько же скрипок. Все прошения об оказании помощи учебному заведению, поданные Бахом городскому начальству, оставались без внимания. Ответственность же за все неполадки тяжелым бременем ложилась на его плечи.

Отрадой композитору служило его творчество и семья. Сыновья Вильгельм Фридеман, Филипп Эмануэль, Иоганн Кристианн рано обнаружили свой музыкальный талант и впоследствии стали известными музыкантами и композиторами. Музыкальные способности были и у второй жены Баха Анны Магдалены, хорошо пела и старшая дочь. Поэтому в доме композитора часто звучала музыка, а сам он сочинял для своей семьи вокальные и инструментальные ансамбли.

Последние годы жизни Бах страдал серьезной болезнью глаз. Неудачная операция привела к тому, что он полностью ослеп, но и тогда он продолжал сочинять, диктуя свои произведения для записи.

Смерть великого композитора осталась незамеченной. О нем скоро забыли, а его могила при перепланировке церковного двора исчезла под мостовой. Трагически сложились судьбы жены и младшей дочери Баха. Первая умерла десять лет спустя в доме призрения для бедных, а другая влачила нищенское существование.

### **Джованни Баттиста Перголези**

Джованни Баттиста Перголези (настоящая фамилия Драги) родился в 1710 году в Йези. Когда ему исполнилось 13 лет, он поступил в неаполитанскую консерваторию «Деи повери ди Джезу Кристо», где его наставником по классу игры на скрипке стал Доменико Маттеи. Искусство композиции он постигал у Гаэтано Греко, а когда тот умер, у Франческо Дуранте.

Еще учась в консерватории, Перголези в 1731 году сочинил духовную драму под названием «Святой Вильгельм Аквитанский», с успехом

исполненную в монастыре Санта-Агнессы Маджоре. Однако последующие произведения, написанные начинающим композитором, остались незамеченными, что несколько охладило интерес Перголези к театру: он на некоторое время перестал сочинять драматическую музыку и стал создавать инструментальные произведения. За небольшой промежуток времени он написал 33 трио для двух скрипок и баса, прекрасную 10-голосную двуххорную мессу и магнатификат, принешие ему всемирную славу.

После этого композитор вновь обратился к области оперной музыки и создал для неаполитанской сцены оперу «Служанка-госпожа», переведенную несколько позже на французский язык. В Париже «Служанка-госпожа» выдержала 190 представлений.

Перголези был назначен регентом капеллы Санта-Мария в Лорето и написал 10 опер-seria. Однако большим успехом пользовались его комические оперы «Влюбленный монах» и «Маэстро музыки», хотя композитора и нельзя считать создателем стиля оперы-буфф.

В последние годы жизни Перголези опять сосредоточился на создании духовной музыки. Его «Stabat Mater» и «Salve Regina» относятся к числу самых известных церковных произведений.

На 26-м году жизни композитор заболел туберкулезом и вынужден был уехать в Поццуоли, близ Неаполя, где перед смертью, наступившей в 1736 году, усиленно работал над переделкой «Stabat Mater». Его поклонники горячо сожалели о столь невозполнимой утрате. Несколько лет подряд произведения Перголези не снимались с репертуара театров, а во всех церквях Италии исполнялась его духовная музыка.

### Классицизм

Классицизм (от латинского *classicus* – «образцовый») – стиль и направление в литературе и искусстве XVII – начала XIX века, обратившиеся к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Сформировался в XVII веке во Франции. Стремился воплотить представления о разумной закономерности мира, о прекрасной облагороженной природе, возвышенные героические и нравственные идеалы.

Основоположником классицизма в музыкальном театре стал Ж. Б. Люлли (создатель лирической трагедии), черты классицизма и барокко объединены в жанре оперы-seria. Высшей стадией развития музыкального классицизма стало искусство венской классической школы.

### Жан Батист Люлли

Великий французский композитор Жан Батист Люлли родился в 1632 году во Флоренции в семье мельника. Спустя 12 лет мальчик был привезен герцогом Гизом в Париж и определен в штат придворной прислуги поваренком. Но даже в таких условиях Жан умудрился проявить свои выдающиеся музыкальные способности, научившись самостоятельно играть на скрипке и гитаре. Благодаря таланту мальчик снискал покровительство некоторых приближенных к королю лиц, которые предоставили ему возможность брать уроки игры на скрипке. Люлли же, в свою очередь, будучи самолюбивым и тщеславным человеком, задался целью завоевать себе лучшее положение. Забегая вперед, отметим, что это ему вполне удалось, благодаря колоссальной энергии, заложенной в него самой природой.

Людовик XIV, узнав о необычном таланте юного поваренка, обратил на него свое внимание. Через некоторое время Люлли по воле правителя Франции стал членом и инспектором придворного оркестра «24 скрипки короля». Свои обязанности он исполнял настолько хорошо, что король поручил ему устроить новый, малый оркестр «16 скрипок короля». Люлли, с желанием взявшись за дело, вскоре добился того, что малый оркестр под его умелым руководством затмил большой.

Не ограничиваясь лишь дирижерской работой, Люлли писал для своего оркестра различные пьесы, стремясь усовершенствовать оркестровую игру. Проявив себя таким образом уже как композитор, он удостоился чести создать балет на сюжет Мольера (в этом представлении должен был принять участие сам Людовик XIV).



Жан Батист Люлли

Естественно, такое возвышение никому не известного флорентийца, не отличавшегося к тому же знатностью происхождения, вызвало много толков при дворе. Некоторые пытались так или иначе оттеснить Люлли в тень, целая плеяда поэтов во главе с Лафонтеном писала на него злые сатиры, но тот, завоевав симпатии Расина, Мольера и находясь под покровительством самого короля, чувствовал себя в безопасности.

С 1672 года музыкальное направление Люлли резко изменилось: став во главе французской оперы, он проявил весьма энергичную деятельность как дирижер и оперный композитор. Познакомившись в это время с поэтом Кино, Люлли стал с ним сотрудничать и сочинил несколько опер, из которых в первую очередь нужно назвать следующие: «Кадм и Гермиона», «Альцеста», «Тезей», «Атис», «Исида», «Психея», «Персей», «Армида», оперы-балеты «Триумф любви», «Храм мира», «Идиллия мира».

Люлли внес неоценимый вклад в развитие музыкального искусства, первым из музыкантов установив форму увертюры и введя в оркестр новый инструмент — литавры. Он не достиг в своих произведениях полной законченности вокальных форм, но внес в оперную музыку большое разнообразие инструментовки, хотя и несложной, но красивой и оригинальной.

Кроме того, Люлли считается основателем французской национальной оперы. Он стремился усилить с помощью музыки драматические эффекты, для чего подчинял мелодии слову. Для большего блеска спектакля он ввел в оперу балет. Также композитору принадлежит множество симфоний, трио, арий для скрипки, дивертисменты и увертюры.

Следует заметить, что все оперы Люлли, благодаря эффектным постановкам, хорошему либретто и удачной музыкальной иллюстрации текста, продержались на сцене почти 100 лет.



Литавры

Композитор, возможно, сделал бы для музыки еще больше, но несчастный случай оборвал его жизнь. Будучи от природы человеком увлекающимся, Люлли, разучивая со своим оркестром «Te Deum», предназначенный к исполнению по случаю нездоровья короля, ушиб себе дирижерской палочкой ногу. Эта неосторожность привела к тяжелой болезни, а отказ музыканта от операции стал роковым: его состояние здоровья все ухудшалось и, наконец, наступила развязка — смерть. Данные события происходили в Париже в 1687 году.

Биографы приводят много интересных фактов из жизни Люлли. Вот, например, один из них: посетивший композитора незадолго до его кончины духовник советовал ему в знак раскаяния в своей греховной деятельности музыканта сжечь партитуру последней оперы. Люлли согласился исполнить требование священника, предварительно спрятав расписанные на голоса партии этой оперы.

### Кристоф Виллибальд Глюк

Знаменитый композитор XVIII столетия Кристоф Виллибальд Глюк, являющийся одним из реформаторов классической оперы, родился 2 июля 1714 года в городе Зрасбахе, расположенном неподалеку от границы графства Верхний Пфальц и Чехии.

Отец композитора был простым крестьянином, который после нескольких лет службы в армии поступил к графу Лобковицу в качестве лесничего. В 1717 году семья Глюка переехала в Чехию. Годы жизни в этой стране не могли не сказаться на творчестве прославленного композитора: в его музыке можно уловить мотивы чешского песенного фольклора.

Детство Кристофа Виллибальда Глюка нельзя назвать безоблачным: денег семье часто не хватало, и мальчик был вынужден помогать отцу во всем. Однако трудности не сломили композитора, напротив, они способствовали выработке жизненной стойкости и упорства. Эти качества характера оказались для Глюка незаменимыми при проведении в жизнь реформаторских идей.

В 1726 году, в 12-летнем возрасте, Кристоф Виллибальд начал учебу в иезуитской коллегии города Комотау. Правила этого учебного заведения, проникнутого слепой верой в догматы церкви, предусматривали безоговорочное подчинение начальству, но юному дарованию было трудно удерживать себя в рамках.

Положительными моментами шестилетнего обучения Глюка в иезуитской коллегии можно считать развитие вокальных данных, овладение такими музыкальными инструментами, как клавир, орган и виолончель, греческим и латинским языками, а также увлечение английской литературой. В те времена, когда главной тематикой оперного искусства являлись греческие и римские древности, подобные знания и умения были просто необходимы оперному композитору.

В 1732 году Глюк поступил в Пражский университет и переехал из Комотау в столицу Чехии, где продолжил свое музыкальное образование. С деньгами у молодого человека по-прежнему было туго. Иногда в поисках заработка он отправлялся в окрестные деревни и игрой на виолончели развлекал местных жителей, довольно часто будущего музыкального реформатора приглашали на свадьбы и народные праздники. Практически все деньги, заработанные таким путем, уходили на еду.

Первым настоящим учителем музыки для Кристофа Виллибальда Глюка стал выдающийся композитор и органист Богуслав Черногорский. Знакомство молодого человека с «чешским Бахом» произошло в одном из пражских храмов, где Глюк пел в церковном хоре. Именно от Черногорского будущий реформатор узнал, что такое генерал-бас (гармония) и контрапункт.

Многие исследователи творчества Глюка отмечают 1736 год как начало его профессиональной музыкальной карьеры. Граф Лобковиц, в имени которого молодой человек провел детские годы, проявил неподдельный интерес к незаурядному дарованию Кристофа Виллибальда. Вскоре в судьбе Глюка произошло важное событие: он получил должность камерного музыканта и главного певчего венской капеллы графа Лобковица.

Стремительная музыкальная жизнь Вены полностью поглотила молодого композитора. Знакомство с известнейшим драматургом и либреттистом XVIII века Пьетро Метастазию вылилось в написание Глюком первых оперных произведений, не получивших, правда, особого признания.

Следующим этапом в творчестве молодого композитора стало путешествие в Италию, организованное итальянским меценатом графом Мельци. На протяжении четырех лет, с 1737 по 1741 год, продолжалась учеба Глюка в Милане под руководством прославленного итальянского композитора, органиста и дирижера Джованни Баттисты Саммартини.

Результатом итальянского путешествия стало увлечение Глюка оперой *seria* и написание музыкальных произведений на тексты П. Метастазию («Артаксеркс», «Деметрий», «Гипермнестра» и др.). Ни одно из ранних произведений Глюка не сохранилось до настоящего времени в полном варианте, тем не менее отдельные фрагменты его сочинений позволяют судить о том, что уже тогда будущий реформатор заметил ряд недостатков в традиционной итальянской опере и попытался преодолеть их.

Признаки грядущей оперной реформы в наибольшей степени проявились в «Гипермнестре»: это стремление к преодолению внешней вокальной виртуозности, повышению драматической выразительности речитативов, органическая связь увертюры с содержанием всей оперы. Однако творческая незрелость молодого композитора, еще не осознавшего в полной мере необходимость изменения принципов написания оперного произведения, не позволили ему стать в те годы реформатором.

Тем не менее между ранними и более поздними операми Глюка нет непреодолимой пропасти. В сочинения реформаторского периода композитор часто вносил мелодические обороты ранних произведений, а иногда использовал и старые арии с новым текстом.

В 1746 году Кристоф Виллибальд Глюк переехал в Англию. Для высшего лондонского общества им были написаны оперы *seria* «Артамена» и «Падение гигантов». Встреча с прославленным Генделем, в произведениях которого прослеживалась тенденция к выходу за рамки стандартной схемы серьезной оперы, стала новым этапом в творческой жизни Глюка, постепенно осознававшего необходимость в оперной реформе.

Для привлечения на свои концерты столичной публики Глюк прибегал к помощи внешних эффектов. Так, в одной из лондонских газет за 31 марта 1746 года было дано объявление следующего содержания: «В большой зале города Гикфорда, во вторник 14 апреля 1746 года Глюк, оперный композитор, даст музыкальный концерт с участием лучших артистов оперы. Между прочим, он исполнит в сопровождении оркестра концерт для 26 рюмок, настроенных с помощью ключевой воды.».

Из Англии Глюк отправился в Германию, затем в Данию и Чехию, где занимался написанием и постановкой опер *seria*, драматических серенад, работал с оперными певцами и в качестве дирижера.

В середине 1750-х годов композитор возвратился в Вену, где получил приглашение от интенданта придворных театров Джакомо Дураццо начать работу во французском театре в качестве композитора. В период с 1758 по 1764 год Глюком был написан целый ряд французских комических опер: «Остров Мерлина» (1758), «Исправленный пьяница» (1760), «Одураченный кади» (1761), «Неожиданная встреча, или Пилигримы из Мекки» (1764) и др.

Работа в этом направлении оказала значительное влияние на формирование реформистских взглядов Глюка: обращение к истинным истокам народной песенности и использование новых бытовых сюжетов в классическом искусстве обусловили рост реалистических элементов в музыкальном творчестве композитора.

В наследии Глюка имеются не только оперы. В 1761 году на сцене одного из венских театров был поставлен балет-пантомима «Дон Жуан» – совместное произведение Кристофа Виллибальда Глюка и известного балетмейстера XVIII столетия Гаспаро Анджелини. Характерными чертами этого балета явились драматизация действия и выразительная музыка, передающая человеческие страсти.

Таким образом, балет и комические оперы стали очередным шагом на пути Глюка к драматизации оперного искусства, к созданию музыкальной трагедии, венца всей творческой деятельности знаменитого композитора-реформатора.

Многие исследователи считают началом реформаторской деятельности Глюка его сближение с итальянским поэтом, драматургом и либреттистом Раниеро да Кальцабиджи, противопоставлявшим придворной эстетике сочинений Метастазии, подчиненных стандартным канонам, простоту, естественность и свободу композиционного построения, обусловленную развитием самого драматического действия. Выбирая для своих либретто античные сюжеты, Кальцабиджи наполнял их высоким моральным пафосом и особыми гражданскими и нравственными идеалами.

Первой реформаторской оперой Глюка, написанной на текст либреттиста-единомышленника, стала «Орфей и Эвридика», поставленная на сцене Венского оперного театра 5 октября 1762 года. Данное произведение известно в двух редакциях: в венской (на итальянском языке) и парижской (на французском языке), дополненной балетными сценами, завершающей первое действие арией Орфея, переинструментовкой отдельных мест и др.

Сюжет оперы, заимствованный из античной литературы, заключается в следующем: у фракийского певца Орфея, обладавшего удивительным голосом, умерла жена Эвридика. Вместе с друзьями он оплакивает любимую. В это время неожиданно появившийся Амур объявляет волю богов: Орфей должен спуститься в царство Аида, отыскать там Эвридику и вывести ее на поверхность земли. Главное условие – Орфей не должен смотреть на жену, пока они не выйдут из подземного мира, иначе она останется там навсегда.

Это первое действие произведения, в котором печальные хоры пастухов и пастушек образуют вместе с речитативами и ариями оплакивающего жену Орфея стройный композиционный номер. Благодаря повторности (музыка хора и ария легендарного певца исполняются трижды) и тональному единству создается драматическая сцена со сквозным действием.

Второе действие, состоящее из двух картин, начинается входением Орфея в мир теней. Здесь волшебный голос певца успокаивает гнев грозных фурий и духов подземного мира, и он беспрепятственно прохо-



А. Головин. Эскиз декораций к опере К. Глюка «Орфей и Эвридика»

дит в Элизий — место обитания блаженных теней. Найдя любимую и не глядя на нее, Орфей выводит ее на поверхность земли.

В этом действии драматический и зловещий характер музыки переплетается с нежной, полной страсти мелодией, демонические хоры и неистовые пляски фурий сменяются светлым, лиричным балетом блаженных теней, сопровождающимся вдохновенным соло флейты. Оркестровая партия в арии Орфея передает красоты окружающего мира, наполненного гармонией.

Третье действие происходит в мрачном ущелье, по которому главный герой, не оборачиваясь, ведет свою любимую. Эвридика, не понимая поведения мужа, просит его хотя бы раз взглянуть на нее. Орфей уверяет ее в своей любви, но Эвридика сомневается. Взгляд, брошенный Орфеем на жену, убивает ее. Страдания певца бесконечны, боги скаливаются над ним и посылают Амура для воскрешения Эвридики. Счастливая супружеская пара возвращается в мир живых людей и вместе с друзьями прославляет силу любви.

Частая перемена музыкального темпа способствует созданию взволнованного характера произведения. Ария Орфея, несмотря на мажорный лад, является выражением скорби по поводу потери любимой, и сохранение этого настроения зависит от правильного исполнения, темпа и характера звука. Кроме того, ария Орфея представляется измененной мажорной репризой первого хора первого действия. Таким образом, перекинутая через произведение интонационная «арка» сохраняет его целостность.

Музыкально-драматургические принципы, обозначенные в «Орфее и Эвридике», нашли развитие в последующих оперных сочинениях Кристофа Виллибальда Глюка — «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1770) и др. В творчестве композитора 1760-х годов отразились особенности складывающегося в тот период венского классического стиля, окончательно сформировавшегося в музыке Гайдна и Моцарта.

В 1773 году начался новый этап в жизни Глюка, ознаменовавшийся переездом в Париж — центр оперного искусства Европы. Вена не приняла реформаторские идеи композитора, изложенные в посвящении к партитуре «Альцесты» и предусматривавшие превращение оперы в музыкальную трагедию, проникнутую благородной простотой, драматизмом и героикой в духе классицизма.

Музыка должна была стать лишь средством эмоционального раскрытия душ героев; арии, речитативы и хоры, сохраняя самостоятельность,

объединялись в крупные драматические сцены, причем речитативы передавали динамику чувств и обозначали переходы из одного состояния в другое; в увертюре следовало отражать драматическую идею всего произведения, а использование балетных сцен мотивировалось ходом действия оперы.

Внесение в античные сюжеты гражданских мотивов способствовало успеху произведений Глюка в среде передового французского общества. В апреле 1774 года в «Королевской академии музыки» в Париже была показана первая постановка оперы «Ифигения в Авлиде», в полной мере отразившая все нововведения Глюка.

Продолжением реформаторской деятельности композитора в Париже стали постановки опер «Орфей» и «Альцеста» в новой редакции, приведшие театральную жизнь французской столицы в большое волнение. На протяжении ряда лет не утихали споры между сторонниками реформиста Глюка и итальянского оперного композитора Никколо Пиччини, стоявшего на старых позициях.

Последними реформаторскими произведениями Кристофа Виллибальда Глюка стали «Армида», написанная на средневековый сюжет (1777), и «Ифигения в Тавриде» (1779). Постановка последней мифологической сказки-оперы Глюка «Эхо и Нарцисс» не имела большого успеха.

Последние годы жизни знаменитого композитора-реформатора прошли в Вене, где он работал над написанием песен на тексты различных композиторов, в том числе и Кляпштока. За несколько месяцев до своей смерти Глюк начал писать героическую оперу «Битва Арминия», однако его замыслу не было суждено осуществиться.

Умер прославленный композитор в Вене 15 ноября 1787 года. Его творчество оказало влияние на развитие всего музыкального искусства, и оперного в том числе.

### **Йозеф Гайдн**

Йозеф Гайдн — известный австрийский композитор, написавший огромное количество произведений: свыше 100 симфоний, более 80 струнных квартетов, 52 сонаты для клавира, около 30 опер и др.

Гайдна очень часто называют «отцом» симфонии и квартета. До него было создано немало подобных произведений, но только в его творчестве эти жанры стали классическими. Так, симфонии окончательно оформились в четырехчастный цикл с определенной последовательностью частей, каждая из которых

Франц Йозеф Гайдн

имеет свой характер и строение. Первая часть этих произведений идет в быстром темпе и звучит, как правило, энергично и взволнованно. Вторая часть — медленная. Третья — менуэт, отличающаяся оживленным, танцевальным характером. В четвертой, финальной, части музыка вновь исполняется в быстром темпе и передает ликующе-праздничное настроение.

Состав оркестра также установился в творчестве Гайдна. Его основу составляют четыре группы инструментов. В струнную, ведущую группу входят скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Деревянная группа представлена флейтами, гобоями, кларнетами и фаготами. Группа медных инструментов включает в себя валторны и трубы. Из ударных Гайдн использовал в оркестре только литавры.



Итак, великий композитор появился на свет в 1732 году в деревне Хорнау, расположенной неподалеку от столицы Австрии, Вены. Отец Йозефа, будучи простым ремесленником, тем не менее обладал небольшими музыкальными способностями, и потому в его доме часто собирались любители музыки, чтобы попеть, потанцевать и послушать пение гостеприимного хозяина, аккомпанировавшего себе на арфе.



Альт

Музыкальность главы семейства передалась по наследству его детям. Маленький Йозеф своим прекрасным слухом, памятью, чувством ритма уже в пять лет привлек к себе внимание профессиональных музыкантов. Когда мальчик стал постарше, его определили сначала в церковный хор небольшого городка Хайнбурга, а затем в хоровую капеллу при кафедральном соборе Святого Стефана в Вене. Способности Йозефа при постоянной практике быстро развивались, и вскоре ему стали поручать трудные сольные партии. Свободное время Гайдн посвящал игре на скрипке и клавикорде и достиг на этом поприще значительных успехов. Однако его попытки сочинять музыку не находили поддержки со стороны руководителей церковного хора: они не желали дать талантливому мальчику хотя бы несколько уроков, которые помогли бы ему.

Когда у Йозефа стал ломаться голос и он не смог больше петь в хоре, его бесцеремонно уволили. Это событие ознаменовало начало самостоя-



Клавикорд

тельной жизни юноши, полной невзгод и лишений, непрерывного и упорного труда. Чтобы не умереть с голоду, юноша брался за любую работу музыканта: давал за гроши уроки музыки, играл на скрипке на праздничных вечерах, а иногда и на дорогах.

В это время он сочинил на заказ несколько своих первых крупных произведений, в том числе музыкальную комедию под названием «Новый храмой бес», квартеты (произведения для двух скрипок, альты и виолончели), симфонии. Однако все заработки были лишь от случая к случаю, а чтобы стать профессиональным композитором, Гайдну предстояло еще долго учиться.

Не имея средств заплатить известному итальянскому педагогу, композитору и певцу Никколо Порпора, Гайдн поступил к нему аккомпаниатором, вместе с тем исполняя обязанности и лакея. За это Никколо Порпора давал молодому человеку ценные советы по композиции. А тот на своем старинном разбитом клавикорде прилежно изучал произведения прославленных композиторов.

Забегая вперед, скажем, что судьба была благосклонна к Гайдну и в дальнейшем в полной мере вознаградила его за все пережитые трудности. Так, в 1761 году молодого, но уже довольно известного в Вене композитора пригласил принять руководство капеллой богатый венгерский князь Эстерхази. В результате Гайдн провел 30 лет в должности капельмейстера (дирижера) в небольшом венгерском городке Эйзенштадте, а в летнее время — в загородном дворце в Эстерхазе.

В обязанности капельмейстера входило управление оркестром и певцами. Гайдн должен был также по заказу князя сочинять симфонии, оперы, квартеты и другие произведения. Причем нередко капризный Эстерхази приказывал написать новое сочинение уже к следующему дню. Впрочем, талант и необычайное трудолюбие позволяли Гайдну с честью выходить из подобных ситуаций. Одна за другой появлялись оперы, а также симфонии, среди которых — «Медведь», «Детская» и «Школьный учитель».

Пребывая на посту капельмейстера, композитор мог прослушивать в живом исполнении создаваемые им произведения. Это давало ему возможность исправлять все то, что недостаточно хорошо звучало, и запоминать, что получалось особенно удачным.

Мастерство Гайдна со временем достигло совершенства. Его музыка неизменно приводила в восторг многочисленных слушателей. Имя ком-

позитора стало широко известно и за пределами его родины — в Англии, Франции, России. Но поехать куда-нибудь за пределы княжеского поместья, напечатать свои произведения или просто подарить их Гайдн не имел права без согласия на то князя, а последний не собирался делиться своим талантливым капельмейстером с кем-либо еще. Он призывал, чтобы Гайдн вместе с другими слугами в любое время ожидал в передней его распоряжений.

Как быстро пролетало для композитора то время, когда ему все же удавалось побывать в Вене и повидать знакомых и друзей. В числе последних был и Вольфганг Амадей Моцарт, с которым Гайдн не только беседовал, но и исполнял различные произведения. Но такие встречи проходили крайне редко, в основном Гайдн вынужден был пребывать в настоящем заточении в княжеском дворце.

Существует легенда, что однажды музыканты оставались из-за прихоти князя в летнем дворце до поздней осени. Наступили холода, а с ними и болезни. Болотистая местность, окружающая Эстерхазу, постоянно вызвала заболевания малярией. Измученные недугами музыканты страдали и от разлуки со своими семьями, т. к. в летнее время видеться с родными им было запрещено, а зависимое положение не позволяло уйти со службы. Однако князь делал вид, будто ничего этого не замечает. И тогда Гайдн сделал своему нечуткому хозяину своеобразный намек. Он написал симфонию, которая впоследствии получила название «Прощальной». Во время исполнения данного произведения музыканты один за другим покидали оркестр и гасили свечи у своих ктиторов. В конце концерта остались двое скрипачей (в том числе и сам Гайдн), которые, закончив играть, тоже погасили свечи и ушли со сцены. После этого князь «милостиво» отдал распоряжение собираться в город.

В 1791 году, когда Гайдну было уже около 60 лет, князь Эстерхази умер. Его наследник, не питавший особой любви к музыке, распустил капеллу. Однако он испытывал своеобразную гордость за то, что Гайдн, ставший к тому времени известным композитором, числился его капельмейстером. Подобные чувства побудили молодого Эстерхази назначить Гайдну пенсию, достаточную для того, чтобы тот мог безбедно жить, не поступая на новую службу. Таким образом, композитор наконец-то получил долгожданную свободу и независимость.

Спустя некоторое время Гайдн отправляется с концертами в Англию. Здесь его ожидает триумфальный успех: он получает заслуженное при-





Отрывок из первой части Симфонии ми-бемоль мажор Й. Гайдна

знание и у профессиональных музыкантов. Университет в городе Оксфорде избирает его своим почетным членом.

Во время обратного путешествия в Австрию композитор познакомился с кнзем Бетховеном, которому он в дальнейшем дал несколько уроков композиции.

Всего же Гайдн побывал в Англии дважды. За эти годы он написал свои знаменитые 12 «Лондонских симфоний». Талант его достиг наивысшего расцвета. Глубже и выразительнее стали его произведения, богаче и разнообразнее краски оркестра.

Несмотря на огромную занятость, Гайдн успевал слушать много новой для себя музыки. Особенно сильное впечатление произвели на него оратории немецкого композитора Генделя, его современника. Именно под влиянием его сочинений Гайдн, вернувшись в Вену, написал две оратории: «Сотворение мира» и «Времена года». После этого он уже почти ничего не создал, т. к. слух его иссяк.

Последние годы своей жизни композитор провел в маленьком домике на окраине Вены. Здесь он умер в 1809 году и был похоронен в столице Австрии. В дальнейшем его останки перенесли в Эйзенштадт, где он провел столько лет своей жизни.

### Доменико Чимароза

Доменико Чимароза известен как талантливейший композитор неаполитанской школы. Он родился в 1749 году в Авересе, неподалеку от

Неаполя, в семье бедного каменщика. Подобное происхождение лишило его возможности получить хорошее образование.

Мальчик рано потерял отца, а его матери с большим трудом удалось поместить его в школу для бедных в Неаполе. В этом учебном заведении Доменико начал заниматься музыкой, и уже с первых его шагов на данном поприще учителям мальчика стало ясно, что он обладает исключительными способностями.

В 1761 году Чимароза поступил в консерваторию «Санта-Мария ди Лорето». 1772 год ознаменовал собой начало его блестящей карьеры оперного композитора. Одна за другой ставятся его оперы, и все они неизменно пользуются огромным успехом. Слава об их создателе вскоре разносится по всей Европе. В 1789 году Чимароза прибывает в Россию по приглашению императрицы Екатерины II. По дороге туда композитора всюду встречают толпы его поклонников.

В России Чимароза находился в течение трех лет. За это время он написал одни из лучших своих произведений: кантаты «Нежданное счастье» и оперы «Два солнца», «Клеопатра» и др.

В 1792 году композитор переехал в Вену и здесь написал самую известную свою оперу «Тайный брак», отличительными особенностями которой являются чарующие мелодии. Именно данному произведению Чимароза обязан своей славой величайшего драматического композитора.

Интересно, что гениальный музыкант принимал участие в Неаполитанском восстании 1799 года и был приговорен к смертной казни. Однако по воле короля Фердинанда этот приговор заменили тюремным заключением. Пребывание в сырых и холодных стенах подорвало здоровье Чимарозы. Вскоре после освобождения он умер в Венеции (1801 год).

Творческое наследие Чимарозы составляют около 70 опер, большое количество церковных произведений, несколько месс, 2 реквиема, оратории «Одиф» и «Торжество религии», кантаты и 105 вокальных пьес, созданных специально для петербургского двора.

### Антонио Сальери

Антонио Сальери появился на свет в 1750 году в Леньяго, близ Вероны. С раннего детства мальчика привлекала игра на фортепиано и на скрипке. Его первыми наставниками были брат Франческо и органист Симони.



Антонио Сальери

В 15 лет Сальери отправился в Венецию, где продолжил свой путь в мире музыки сначала под руководством Пешетти и Пачини, а затем стал брать уроки у капельмейстера императорской капеллы Гасмана, который увез молодого человека в Вену.

Поставленная в столице Австрии первая опера Сальери «Образованные женщины» имела огромный успех. После нее он написал еще несколько опер.

В 1774 году Гасман скончался, и Сальери занял его место. В том же году он издал две большие кантаты с оркестром, концерты, а в последующие годы продолжал сочинять оперы в итальянском духе.

Однако молодого композитора затмевает слава Глюка. Сальери, преклоняясь перед талантом великого музыканта, становится его учеником и поклонником. Глюк, в свою очередь, всячески помогает своему подопечному и даже поручает ему вместо себя написать оперу «Данаиды». Опера получила признание широкой публики. За ней композитор создает оперы «Гораций» и «Тарар», после чего его имя становится известным по всей Европе. Людовик XVIII делает Сальери кавалером ордена Почетного легиона и жалует ему звание члена Академии художеств.

Умер великий композитор в 1825 году в Вене.

Его творческое наследие представлено примерно 40 операми, 5 мессами, реквиемом, 4 «Te Deum», несколькими трагедиями, офферториями, мотетами, ораториями, вокальными произведениями, симфонией, концертом для органа, 2 концертами для фортепиано, пьесами для флейты, гобоя, скрипки и виолончели.

### **Дмитрий Степанович Бортнянский**

Дмитрий Бортнянский родился в 1751 году в Глухове Черниговской губернии. С раннего детства он привлекал внимание окружающих своим

необыкновенным голосом, во многом благодаря которому и определилась его дальнейшая судьба. Мальчика увезли в Петербург и отдали в придворную певческую капеллу. Его талант и здесь помог ему: узнав о выдающемся маленьком певце, императрица Елизавета дала указание директору капеллы вплотную заняться его музыкальным образованием. В результате Бортнянский стал учиться теории музыки у известного в то время музыканта Галулли.

Между тем на российский престол взошла Екатерина II, которая также проявила интерес к подающему большие надежды музыканту и высказала пожелание, чтобы Бортнянский закончил свое образование за границей. Он воспользовался такой прекрасной возможностью усовершенствоваться и, не прерывая своих занятий с Галулли, переехавшим к тому времени на родину, отправился в путешествие по итальянским городам с тем, чтобы познакомиться с музыкальными традициями этой страны. Тогда же он впервые пробует свои силы и как композитор, сочинив несколько сонат для клавесина, хорошие произведения, две оперы и несколько ораторий.

В 1779 году Бортнянский вернулся в Россию и представил написанные произведения на суд придворных и самой Екатерины II. Они произвели на всех столь сильное впечатление, что их создателя удостоили звания композитора придворной капеллы и наградили денежной премией. А в 1796 году Бортнянского назначили директором придворной певческой капеллы.

Прекрасно справляясь со своими обязанностями, он довел звучание хора до совершенства и способствовал тому, что в церквях был восстановлен строгий порядок пения, в соответствии с которым предписывалось исполнять вокальные партии только по печатным нотам.

Из многочисленных сочинений Бортнянского придворной певческой капеллой изданы 35 концертов, 8 духовных трио с хором, трехголосная литургия, 7 херувимских, 21 мелкое духовное песнопение, собрание псалмов, четырехголосных и двуххорных хвалебных песен и др. Одними из самых интересных в музыкальном отношении концертов композитора являются «Гласом моим ко Господу воззвах», «Скажи ми, Господи, кончину мою», «Вскую прискорбна еси, душе моя», «Да воскреснет Бог», «Коль возлюбленна селения Твоя, Господи».

Жизненный и творческий путь Бортнянского завершился в 1825 году в Петербурге.

### **Муцио Клементи**

Муцио Клементи появился на свет в 1752 году в Виме в семье ювелира, страстного любителя музыки, мечтавшего о том, чтобы его сын стал музыкантом. Талант мальчика раскрылся очень быстро: уже в шесть лет Муцио пел по нотам.

На одаренного ребенка обратили внимание известные в то время органист Кардичелли, контрапунктист Карпини и певец Санторелли. Они взялись заниматься с мальчиком и к девяти годам подготовили его к участию в конкурсе на место органиста, которое тот благополучно и занял.

В 14 лет Клементи отправился в Англию, где выступал с концертами, пользующимися огромной популярностью у публики. Вскоре его пригласили капельмейстером итальянской оперы в Лондон.

Продолжая совершенствовать свое мастерство игры на фортепиано, Клементи постепенно снискал славу блестящего виртуоза и замечательного педагога. В 1771 году он предпринял артистическое путешествие по континенту. Через Страсбург и Мюнхен он прибыл в Вену, где познакомился с Моцартом и Гайдном. В 1785 году Клементи приехал в Париж, где благодаря своей игре вызвал бурю восхищения у слушателей.

С 1785 по 1802 год Клементи пребывал в Лондоне, где в основном занимался педагогической деятельностью. В 1802 году он вместе со своим учеником Филдом совершил второе артистическое турне — через Париж и Вену в Петербург. Филд задержался в столице России, а Клементи отправился странствовать по городам Германии. В Берлине он женился, но спустя некоторое время его жена умерла, и он, чтобы отвлечься от своего горя, вновь отправился в Петербург.

В 1810 году Клементи через Австрию и Италию возвращается в Лондон, где, за исключением зимы 1820–1821 годов, проведенной в Лейпциге, остается до самой смерти, последовавшей в 1832 году.

Клементи внес неоценимый вклад в развитие музыки, став основателем школы новейшей игры на фортепиано. Как композитору ему присущи легкость и изящность стиля, впрочем, не лишенного также некоторой сухости мелодий. Его творческое наследие составляют оратории и увертюры, 58 фортепианных сонат, сонатины, вариации, пьесы, инструментальные этюды для фортепиано.

### **Джованни Баттиста Виотти**

Джованни Баттиста Виотти, известный итальянский композитор и скрипач-виртуоз, основатель современной скрипичной школы, родился в 1755 году в Фонтанетто-да-По, провинция Верчелли. Отец Джованни был простым кузнецом, не лишенным тем не менее музыкальных способностей и прекрасно игравшим на валторне. Его сын с ранних лет проявлял живой интерес к музыке и с огромным удовольствием брал уроки у скрипача Джованини, играя на маленькой скрипке, которую ему купили родные на ярмарке.

Дарование мальчика тем временем быстро развивалось, и уже совсем скоро он стал участвовать в концертах оркестров, играя без репетиций партии первых скрипок. Как-то раз на его выступлении присутствовал принц de la Cisterna и, будучи пораженным мастерством молодого музыканта, поселил его у себя во дворце и предоставил возможность заниматься музыкой у профессора Пиньяни.

В сопровождении своего наставника Виотти в 1770 году отправился с концертами по Германии, Польше и России, и всюду его ожидало признание слушателей. Окрыленный успехом, он через три года отправился в Париж, но здесь публика не обратила на него должного внимания. Несмотря на это, королева Мария Антуанетта, частенько выступавшая в роли протекже по отношению к молодым талантливым музыкантам, назначила Виотти придворным аккомпаниатором, а в дальнейшем помогла ему получить место капельмейстера у герцога Субиза.

Виотти мог бы совершенствоваться дальше как композитор и скрипач, но допустил крупную ошибку, став импресарио итальянской оперы в Париже. Административная деятельность отнимала у него столько времени и сил, что он был вынужден забросить работу над произведениями. Под руководством Виотти дела театра сначала шли успешно, но начавшиеся через некоторое время политические смуты во Франции вызвали массовую эмиграцию из этой страны. Лишившись поклонников и меценатов, Виотти оказался на грани разорения. Он уехал в Англию, но и там ему не повезло.

В 1802 году музыкант, воспользовавшись амнистией, вернулся во Францию, где выступал с концертами, и вновь обратился к композиции. Его сочинения занимают в скрипичной литературе одно из ведущих мест. Он создал 29 скрипичных концертов, 21 струнный квартет, 21 струнное

трио, 50 скрипичных дуэтов, 18 скрипичных сонат и множество мелких пьес для скрипки.

Умер Вюгни в 1824 году в Лондоне.

### **Вольфганг Амадей Моцарт**

Жизнь гениального австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта удивительна и необычна. Моцарт прожил всего 35 лет, но, несмотря на непрерывную концертную деятельность, он сумел создать за это время около 50 симфоний, 19 опер, сонаты, квартеты, квинтеты, рекеми и другие произведения различных жанров.

Используя в качестве основы достижения Гайдна в области сонатно-симфонической музыки, Моцарт привнес в нее и много нового, оригинального. Колоссальную художественную ценность представляют и его оперы.

Композитор появился на свет в 1756 году в городе Зальцбурге в семье музыканта. Его отец служил при дворе князя, правителя города, где играл на скрипке, органе, руководил оркестром, церковным хором, писал музыку. Помимо этого, глава семейства был превосходным педагогом и, обнаружив у сына талант, он сразу же стал с ним заниматься.

В три года мальчик уже находил на клавишине консонирующие интервалы, в четыре года он повторял за старшей сестрой Анной-Марией маленькие пьесы, моментально их запоминая. Тогда же он впервые попытался и самостоятельно сочинить концерт для клавишны.

Природная беглость пальцев и непрерывные тренировки по ее усовершенствованию позволили Вольфгангу уже к шести годам исполнять сложные виртуозные произведения. К этому времени он, незаметно для отца, научился играть на скрипке и органе.

Леопольд Моцарт не переставал удивляться столь быстрому развитию таланта сына. Меньше всего он хотел, чтобы жизнь Вольфганга была такой же тяжелой и однообразной, как его собственная. Несмотря на его многолетнюю работу, семья Моцартов вела скромный образ жизни, подчас не имея даже средств, чтобы расплатиться с долгами. Кроме того, возможности главы семейства ограничивались рамками зависимого положения придворного музыканта. Поэтому музыкальная одаренность Вольфганга дала надежду его отцу устроить жизнь сына по-иному, в связи с чем он и решает взять шестилетнего мальчика с его сестрой в концертное путешествие.

Итак, семья Моцартов побывала в Мюнхене, Вене, Париже, Лондоне, Амстердаме, Гааге и Женеве. Путешествие, длившееся три года, обернулось настоящим триумфом для мальчика. Его концерты, где он выступал вместе с сестрой Анной-Марией, неизменно вызвали восхищение слушателей.

Произведения, исполняемые маленьким Моцартом, были разнообразны и трудны. Кроме того, он очень часто импровизировал на заданную мелодию и аккомпанировал певцам незнакомые ему произведения. Ради забавы слушатели заставляли ребенка играть по клавишам, закрытым полотенцем или платком, исполнять трудные пассажи одним пальцем. Иногда публика развлекалась и проверкой тончайшего слуха ребенка, который мог улавливать разницу между интервалами в одну восьмую тона и определять высоту звука, взятого на любом инструменте или звучащем предмете.

В редкие свободные часы Леопольд Моцарт занимался дальнейшим обучением сына. Он знакомил его с лучшими произведениями музыкантов того времени, водил в театры и давал ему уроки композиции. В Париже Вольфганг создал свои первые сонаты для скрипки с клавиром, а в Лондоне — симфонии, исполнение которых покровило его еще большей славой. Маленький виртуоз и композитор окончательно покорила Европу. Счастливая семья Моцартов в 1766 году вернулась в родной Зальцбург.

Предоставив сыну возможность немного отдохнуть, Леопольд Моцарт вскоре стал готовить его к новым выступлениям. Наряду с этим, Вольфганг усиленно занимался историей, географией, рисованием, арифметикой, изучал французский, английский, латинский и итальянский языки.

К маленькому гению продолжали поступать и заказы на новые произведения, он наравне со взрослыми сочинял музыку. Так, венский оперный театр заказал ему комическую оперу «Мнимая проститутка», и он благополучно справился с таким сложным жанром. Однако данное произведение по ряду причин не попало на венскую сцену, несмотря на все хлопоты старшего Моцарта. Эту неудачу мальчика обусловило неблагоприятное отношение профессиональных музыкантов к своему маленькому сопернику, которому в ту пору было всего 12 лет.

Видя, что обстоятельства складываются не совсем удачно, отец решил взять Вольфганга в Италию. Он был уверен, что, покорила своим



Вольфганг Амадей Моцарт

необыкновенным талантом итальянцев, его сын завсегдатей себе достойное место в жизни. В результате отец и сын отправились в Италию вдвоем.

За три года (1769–1771) Моцарты побывали в крупнейших городах этой страны: Риме, Милане, Неаполе, Венеции, Флоренции. Везде концерты четырнадцатилетнего необыкновенно талантливого музыканта проходили с потрясающим успехом. Вновь он выступал как клавиеснист-виртуоз (особенно изумля-

ла всех необычайная подвижность его левой руки) и аккомпаниатор, как скрипач и органист, а также как дирижер и певец-импровизатор. Причем иногда программа концерта состояла целиком из произведений, созданных самим исполнителем.

Миланский оперный театр, славившийся на весь мир своими певцами и музыкантами, заказал Моцарту оперу «Митридат, царь Понтийский». Вольфганг справился с этим заданием всего за полгода, и его опера вошла в число самых популярных произведений того времени.

Выше уже говорилось, что Вольфганг Амадей обладал чрезвычайно тонким слухом и гениальной памятью. В Италии с ним произошел такой случай. Находясь в Риме, в Сикстинской капелле, во время исполнения многоголосного хорового сочинения «Мизерере» итальянского композитора XVIII века Аллегри, Моцарт запомнил его и, придя домой, записал. Произведение это считалось собственностью церкви и исполнялось всего два раза в год. Выносить ноты из церкви или переписывать их запрещалось под страхом тяжелого наказания. Однако перед талантом Моцарта церковь оказалась бессильна: ведь он, по сути, не сделал ничего преступного, не вынес и не списал ноты, а лишь запомнил их.

Избрание Вольфганга в члены Болонской академии явилось для современников еще более поразительным событием. Такой чести он удосто-

тоился за то, что всего за полчаса написал очень трудное многоголосное сочинение. В результате Моцарт стал самым юным членом академии за всю историю ее существования.

Однако талант и слава Моцарта не могли ему помочь добыть средства к существованию: все попытки молодого человека, имя которого было у всех на устах, найти работу в Италии терпели поражение. Дело в том, что итальянцы, отдавая должное гению молодого композитора, все же оказались не способны оценить его по-настоящему, понять самобытность этого юного дарования, очень часто отступавшего от музыкальных традиций того времени. И пришлось Моцарту возвращаться на родину, но и там будущее не предвещало ему ничего хорошего.

Старый правитель Зальцбурга, снисходительно относившийся к долгим отлучкам Моцартов, умер, а занявший его место граф Колоредо оказался человеком властным и жестоким. В юном музыканте, которого он назначил дирижером своего оркестра, граф почувствовал независимость мыслей и решил поставить Моцарта на место, требуя от него полной покорности. Отец Вольфганга, понимая всю безысходность ситуации, советовал сыну смириться со своим положением, но тот, в силу своего гордого нрава и стремления к свободе, сделать этого не мог.

С величайшим трудом получив отпуск, Вольфганг Моцарт, которому уже в то время исполнилось 22 года, едет вместе с матерью в Париж. Однако и в столице Франции для молодого гения места не нашлось. Несмотря на все усилия, ему не удалось устроить концерт или получить заказ на оперу. В результате Моцарт был вынужден жить в дешевом гостиничном номере, добывая себе на пропитание уроками музыки. Чаша его терпения переполнилась в тот момент, когда, не выдержав лишений, тяжело заболела и умерла его мать. Одиному и никому не нужному композитору не оставалось ничего другого, как вернуться в Зальцбург, где его ждал хоть и скромный, но постоянный заработок. Но поездка в Париж не прошла даром: именно в этом городе Моцарт написал 5 замечательных сонат для клавира, отразивших всю силу и зрелость таланта композитора.

Между тем граф Колоредо, раздраженный своеволием музыканта, запрещал ему даже выступать в концертах без своего разрешения. Чтобы еще больше унижить, он заставлял его обедать вместе со слугами в людской, где Моцарт должен был сидеть выше лакеев, но ниже пова-



Отрывок из арии Фигаро. Опера «Свадьба Фигаро» В. Моцарта

ров. А в это время в Мюнхене с огромным успехом шла новая опера композитора «Идоменей, царь Крита». Естественно, что долго так продолжаться не могло.

Моцарт подал прошение об отставке, но граф не подписал его. Музыкант продолжал настаивать, и тогда с ним произошел «несчастный случай»: по приказу хозяина его столкнули с лестницы. Это явилось тяжелейшим нервным потрясением для Моцарта, но вместе с тем укрепило его желание жить независимо.

В 1781 году композитор переезжает в Вену, где и остается до конца своих дней. В своем письме к отцу он пишет: «Счастье мое начинается только теперь».

Вскоре он женится на некоей Констанции Вебер, обладавшей мягким, веселым нравом. Семейная жизнь протекает в основном спокойно и размеренно.

По заказу Немецкого театра в Вене Моцарт написал комическую оперу «Похищение из сераля», которая была благосклонно принята публикой, и только императору она показалась чересчур сложной. «Ужасно много нот, мой милый Моцарт», — недовольно заметил он композитору. На что тот с чувством собственного достоинства ответил: «Ровно столько, сколько нужно, Ваше Величество».

Мастерство Моцарта еще больше проявилось в трех последующих операх: «Свадьба Фигаро», «Дон Жуане» и «Волшебной флейте». Мелодичность и красота музыки произведений вызвала восторг слушателей. Особенную популярность у публики снискала опера «Дон

Жуан», написанная Моцартом по заказу Пражского театра и впервые там поставленная.

На эти годы приходится расцвет творчества композитора. Так, лишь в течение одного лета 1788 года он написал три свои последние, лучшие симфонии. К данному жанру он уже не возвращался. Произведения для клавира (сонаты, концерты), которые Моцарт создавал в изобилии в этот период, тесно связаны с его исполнительской деятельностью.

Однако яркая, интересная, полная творческих достижений жизнь композитора имела и другую сторону — семья Моцартов постоянно испытывала нужду. С годами интерес публики к выступлениям замечательного виртуоза снизился, издание произведений оплачивалось скудно, а оперы композитора быстро сходили со сцены. Сам же он, как и прежде, не хотел потакать вкусам придворной знати, считавшей его музыку слишком серьезной. Ценители искусства того времени не находили в произведениях Моцарта веселости и легкости, которые бы улаждали слух. Непонятый, он и при дворе императора числился как сочинитель танцевальной музыки, за что получал мизерную плату. Лучшего применения таланту Моцарта найти не смогли.

Последним сочинением великого композитора является реквием (от латинского слова *requiem* — «покой») — хоровое произведение траурного характера, исполнявшееся в церкви в память о покойном. Тайные обстоятельства заказа сочинения сильно поразили воображение уже больного в то время композитора. Незнакомый ему человек, одетый в черное, не захотел назвать своего имени. Впоследствии выяснилось, что это был слуга знатного вельможи, графа Вальзегга, желавшего исполнить реквием по случаю кончины своей жены, выдав при этом его за собственное сочинение. Воображение же Моцарта, не



«Турецкий марш» — финал сонаты ля мажор В. Моцарта

знавшего всего этого, настойчиво подсказывало, что он пишет музыку на свою смерть.

Реквием Моцарта далеко выходит за рамки строго церковного произведения. В исполнении данного сочинения участвуют квартет солистов (сопрано, альт, тенор, бас), смешанный хор и оркестр с органом. Создание этого музыкального шедевра отняло у композитора последние силы. Он уже не мог присутствовать на представлении своей последней оперы «Волшебная флейта», которая с блестящим успехом шла в то время в Вене. С часами в руках он мысленно следил за развитием действия. Директор театра Шиканедер, по чьей просьбе больной композитор написал эту оперу, получал с каждого представления немалые деньги, но о Моцарте он забыл.

В 1791 году Моцарт умер и был похоронен в общей могиле для бедняков.

### **Луиджи Керубини**

Луиджи Керубини появился на свет в 1760 году во Флоренции. Его отец был аккомпаниатором в оперном театре, и он же стал первым учителем для своего сына. В 1778 году молодой Керубини отправился в Болонью, где под руководством некоего Сарли постиг премудрости палестриновского церковного стиля. К тому же времени относятся его первые произведения из области духовной музыки. В дальнейшем Керубини пробует свои силы и в опере.

В 1784 году он отправляется в Лондон, а два года спустя приезжает в Париж. Здесь ставится опера Керубини «Демофонт», ознаменовавшая собой начало его карьеры оперного композитора. В течение своей жизни он создает множество опер, среди которых в первую очередь необходимо назвать «Лодоиску», «Элизу», «Медею», «Водовоза», «Анакреона» и «Али-Бабу».

В 1795 году Керубини занимает место профессора Парижской консерватории, а в 1821 году — ее директора. Его творческий и жизненный путь оканчивается в 1842 году в столице Франции.

Наследие композитора огромно. В качестве наиболее характерного примера его духовной музыки можно рассматривать реквием, в котором он проявил замечательную контрапунктическую технику старого стиля. Будучи итальянцем по рождению, Керубини тем не менее являлся типичным немецким симфонистом. Среди современников ему не было равных

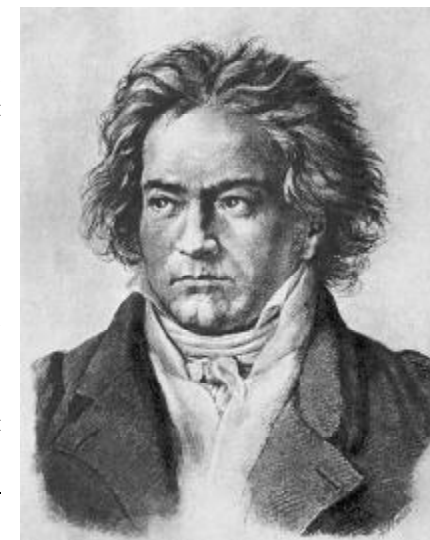
в умелой, тщательной инструментальной отделке симфонических произведений, а также в технике композиции. Из его сочинений а capella наиболее выделяются «Credo» (двуххорное) и «Crucifixus». Кроме того, его наследие составляют также несколько месс и отдельные части месс, 2 диксита, магнификат, «Miserere», «Te Deum», 4 литании, 2 ламентации, 2 реквиема, оратория, 38 мотетов, 15 итальянских и 14 французских опер, симфония, увертюра, 6 струнных квартетов, струнный квинтет, 6 сонат, фантазия для фортепиано, романсы, итальянские песни, революционные гимны и пр. Керубини принадлежит и теоретическое сочинение «Курс контрапункта и фуги».

### **Людвиг ван Бетховен**

Творчество великого немецкого композитора Людвиг ван Бетховена явилось вершиной расцвета классической музыки. Родился этот замечательный музыкант в 1770 году в небольшом немецком городе Бонне. Родные Людвигу обладали музыкальными способностями: так, его дед играл на скрипке и пел в хоре придворной капеллы князя, наместника Бонна. Здесь же в качестве певца-тенора работал и отец композитора Иоганн ван Бетховен.

Музыкальный талант Людвиг дал знать о себе очень рано, но его отец, занявшийся обучением сына, был весьма неумелым педагогом, нечутким музыкантом. Слава маленького Моцарта не давала ему покоя. Сначала он учил Людвигу играть на клавишине, затем его друзья научили играть мальчика на скрипке, органе и альте.

По настоянию отца Людвиг должен был по 7–8 часов в день разучивать различные упражнения и играть гаммы. Иногда Иоганн ван Бетховен заставлял сына играть и по ночам перед своими друзьями, с которыми он приходил после веселой



Людвиг ван Бетховен

вечеринки. Увещевания перепуганной госпожи Бетховен, не знавшей, как ей уговорить мужа оставить сына в покое, в таких случаях не действовали. И только ярко выраженная музыкальная одаренность ребенка, его непреодолимое влечение к музыке помогли ему перенести такое жестокое обращение и не отпугнули навсегда от искусства.

Когда мальчику исполнилось восемь лет, он выступил в городе Кёльне со своим первым концертом. Его отец, понимая, что не может дать сыну ничего нового, перестал заниматься с ним. Вскоре Людвигу пришлось оставить и общеобразовательную школу, т. к. развлечения отца требовали денег, которых у семьи оставалось все меньше. Ко всему прочему, измученная лишениями и невзгодами, тяжело заболела мать Людвига, и тот, чтобы добыть хоть какие-нибудь средства к существованию, вынужден был пойти работать: он поступил в придворную капеллу в качестве органиста.

Самым счастливым событием тех трудных для маленького музыканта лет стала встреча с Кристианом Нефе, произошедшая в 1782 году. Прекрасный педагог, композитор, органист, Нефе сразу распознал в мальчишке замечательного музыканта, а главное — сумел понять своеобразие его таланта. Именно Нефе познакомил Бетховена с лучшими произведениями немецких композиторов — Иоганна Себастьяна и Филиппа Эмануэля Бахов, Генделя, Гайдна, Моцарта. Кроме того, он помог своему ученику в издании своих первых сочинений, среди которых фортепианные вариации на тему марша композитора Дресслера и три сонаты для клавесина.

Усовершенствовав под руководством Нефе свое мастерство, Бетховен приехал в Вену, чтобы встретиться с Моцартом и выслушать его рекомендации. Он исполнял в присутствии прославленного композитора свои произведения и импровизировал, что произвело должное впечатление на последнего. Пораженный смелостью фантазии юноши и необычайно бурной манерой исполнения, Моцарт, обращаясь к тем, кто был в это время в комнате, воскликнул: «Обратите внимание на него! Он всех заставит о себе говорить!»

Однако встречаться дальше музыкантам не пришлось. Умерла мать Бетховена, и тот принял на себя все заботы о своих двух маленьких братьях. Он поступил на работу в оперный театр, где играл в оркестре на альте, а в свободное время выступал с концертами и давал бесчисленное количество уроков. В те редкие минуты, когда Бетховен мог позволить себе отдохнуть, он выезжал на природу в окрестности Вонна.

В эти годы у Бетховена формируются взгляды на жизнь, чему в незначительной степени способствовало посещение им, правда, очень недолго, занятий в университете. В 1789 году во Франции свершилась Великая революция, что произвело огромное впечатление на Бетховена и оставило в его душе неизгладимый след. Заветам революции он остался верен до конца своей жизни.

В то же время энергичный юноша ищет возможность осуществить свои замыслы в новых сочинениях, в концертной деятельности. В родном городе ему тесно. Встреча с Гайдном, проезжавшим через Бонн, подтолкнула его принять решение ехать в Вену и учиться у знаменитого композитора.

В 1792 году Бетховен приехал в столицу Австрии с тем, чтобы остаться здесь до конца своей жизни. Вскоре о молодом музыканте, проявившем себя вначале как пианист, заговорила уже вся Вена. Он вскоре забросил клавесин с его звонким, но быстро затухавшим звуком, и стал играть на новом еще тогда инструменте — фортепиано, способном издавать громкие и певучие звуки. Молодой виртуоз покорила слушателей, намного превзойдя всех современных ему пианистов.

Не менее поразительными для Вены, привыкшей к ясной и жизнерадостной музыке Гайдна, к изящной и выразительной музыке Моцарта,

**Очень быстро, с жаром**

Отрывок из Патетической сонаты Л. Бетховена



были произведения Бетховена. Бурная, стремительная и порывистая музыка «Патетической» и «Лунной» сонат, грандиозная мощь и сила «Героической симфонии» выражали какие-то новые чувства, порою остававшиеся еще непонятными, но потрясающие слушателей.

Внешний облик Бетховена был столь же оригинальным, как и его творчество. Без парика, с привой густых черных волос, он, по понятиям того времени, одевался слишком небрежно и просто. Нередко Бетховен позволял себе резкости в отношении богатых и знатных вельмож, т. к. не переносил их высокомерия или снисхождения к искусству. В одном из писем композитора есть такие слова: «Князей существует и будет существовать тысячи. Бетховен же один».

Известен случай, когда Бетховен, находясь на курорте возле Вены, стремительно прошел мимо императрицы, едва прикоснувшись к шляпе. Придворное общество вынуждено было расступиться и дать ему дорогу. А в это время Гёте, выдающийся немецкий поэт, стоял на краю дороги без шляпы, с низко склоненной головой. Это происшествие запечатлел на холсте немецкий художник Ромлинг.

Трагедией жизни Бетховена являлась его глухота. Тяжелая болезнь, первые признаки которой проявились в то время, когда композитору было 26 лет, заставила сторониться друзей, сделала замкнутым и нелюдимым. Он подумывал о том, чтобы расстаться с жизнью, но от самоубийства его спасла любовь к музыке, сознание того, что он может с помощью своих произведений подарить людям радость. Вся сила характера и воли Бетховена отражена в его словах: «Я схвачу судьбу за плотку и не позволю, чтобы она меня сокрушила».

1802 год ознаменовал начало нового этапа в творчестве композитора, талант которого достиг вершины своего расцвета. В последующее десятилетие им написаны многие из лучших произведений, среди которых нужно в первую очередь назвать увертюры «Этмонт», «Кориолан»,



Отрывок из пятой симфонии Л. Бетховена

«Аппassionату», «Фрейцерову сонату» для скрипки с фортепиано. Тогда же были созданы фортепианные концерты, концерт для скрипки с оркестром, квартеты и, наконец, героическая опера «Фиделио».

Имя Бетховена становится известным во всем мире, к нему приходят слава и уважение. Однако композитор продолжает совершенствовать свое мастерство, обращая за советами то к одному, то к другому прославленному музыканту того времени.

Но все когда-то заканчивается: счастье и успех сменились неудачами и огорчениями. Прошение Бетховена о постоянной работе при оперном театре осталось без ответа. Материальные затруднения с годами становились все ощутимее. Сословные предрассудки общества не дали ему возможности создать семью, ведь его любимая, Тереза Брунsvик, была графиней, и ее аристократические родичи воспротивились их женитьбе.

Со временем глухота у Бетховена усилилась, что сделало его еще более замкнутым и одиноким. Он перестал выступать с сольными концертами, все реже и реже бывал в обществе. Чтобы облегчить себе общение с людьми, композитор начал пользоваться слуховыми трубками, которые помогали ему воспринимать и музыку.

За годы, последовавшие за бурным подъемом, Бетховен написал значительно меньше. Это фортепианные сонаты, песни, объединенные в цикл «К далекой возлюбленной». В 1824 году он создает «Торжественную мессу» ре-мажор — величественное хоровое произведение духовного содержания на латинском языке, а вслед за ним Девятую симфонию, по праву считающуюся венцом всего творчества композитора. В ней в дополнение к оркестру композитор ввел певцов-солистов и хор. Прекрасная музыка финала данного произведения, напоминающая гимн, призывает всех людей к объединению, счастью и радости. Последними сочинениями Бетховена были квартеты, необычные по своему строению, сложные по замыслу.

К концу жизни ко всем прочим несчастьям великого композитора прибавилась тяжелая болезнь почек. Он перенес четыре операции, но спасти его уже не представлялось возможным. Бетховен скончался ночью в 1827 году, и у его смертного одра в тот момент не было никого из родных. Похороны замечательного музыканта превратились в грандиозное шествие: в последний путь его провожала двадцатитысячная толпа поклонников. Останки Бетховена покоятся на кладбище в Вене, а дом в Бонне, где он родился, превращен в музей.

### **Катерино Альбертович Кавос**

Катерино Альбертович Кавос родился в 1775 году в Венеции. Его первым наставником был знаменитый музыкант Бьянки. Замечательный талант Кавоса раскрылся довольно рано: уже в 12 лет он написал прекрасную кантату, чем обратил на себя внимание императора Леопольда II, посетившего Венецию.

Проявил себя Кавос и как виртуозный органист. В 1790 году он одержал победу в конкурсе на место органиста собора Святого Марка в Венеции, но великодушно отказался от этой должности, уступив ее престарелому нуждавшемуся органисту.

В 1798 году начавшиеся в Венеции беспорядки заставили музыканта покинуть город, и он отправился в Петербург, где стал композитором и капельмейстером сначала итальянской, а затем французской и русской опер.

Примечательно, что Кавос, музыкант итальянского происхождения, насыщал свои произведения национальными русскими элементами. В 1805 году на сцене придворного театра была поставлена его первая опера на русский текст «Князь-невидимка, или Личарда-волшебник».

Свои обязанности капельмейстера Кавос совмещал с преподаванием музыки учащимся Смольного института. В 1821 году его назначили инспектором. А в 1832 году — директором оркестров императорских театров.

В 1836 году Кавос принял непосредственное участие в постановке оперы «Жизнь за царя» Глинки. При этом несмотря на то, что у него самого был готовый вариант данного произведения под названием «Иван Сусанин», Кавос, признав оперу Глинки лучшей, лично ходатайствовал у дирекции театра о принятии ее к постановке.

Умер талантливый музыкант в 1840 году в Петербурге.

Его творческое наследие огромно и включает в себя оперы и оперетты-водевилы «Беглец от невесты» (1806), «Илья-богатырь» (1806), «Три брата-горбуна» (1808), «Казак-стихотворец» (1812), «Крестьяне, или Встреча незваных» (1814), «Откупщик Бражкин», «Иван Сусанин» (1815), «Вавилонские развалины» (1818), «Добрыня Никитич» (1818), «Жар-птица» (1822), «Светлана» (1822), «Юность Иоанна III» (1823), «Пьемонтские горы, или Взорванный Чертов мост» (1825) и «Мирослава, или Костер смерти» (1825).

Кавос создал немало балетов: «Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1810), «Любовь к отечеству» (1813), «Аидис и Галатеея» (1815), «Роланд и Моргана» (1825), «Федра» (1825), «Сатана» (1825). Именно он написал музыку к водевилю Шаховского «Любовная почта» (1806), к переводной комедии «Мнимый невидимка» (1813), к пьесам и переложениям Шаховского «Александр и София», «Сокол князя Ярослава», «Ивангоз», «Буря», «Женщина-лунатик», «Фингал», «Аристофан», «Керим-Гирей» и пр.

### **Никколо Паганини**

Никколо Паганини — один из самых выдающихся скрипачей в истории музыки — родился в Генуе в 1782 году. Его отец играл на мандолине и, заметив, что сын обладает музыкальными способностями, решил сделать из него музыканта. Однако на роль педагога он, в силу своей раздражительности, подходил мало. Тем не менее Никколо получил начальные сведения по музыке, а когда ему исполнилось шесть лет, отец отдал его некоему Дж. Косте. Занятия с последним у маленького музыканта проходили весьма успешно, способствуя раскрытию его таланта. И уже в восемь лет Никколо сочинил первую сонату, а в девять участвовал в концерте в Генуе. В 13 лет Паганини-старший вывозит сына в концертное путешествие по городам Северной Италии, где тот приобретает много поклонников.

Достигнув 16-летнего возраста и освободившись от опеки отца, Никколо уезжает в Пизу, где его ожидает громадный успех. С тех пор он разъезжает по городам один, и вскоре его имя становится известным далеко за пределами Италии. Но молодой человек не выдерживает испытания славой: он начинает вести бурную жизнь, увлекается азартными играми, не раз проигры-



*Н. Паганини*

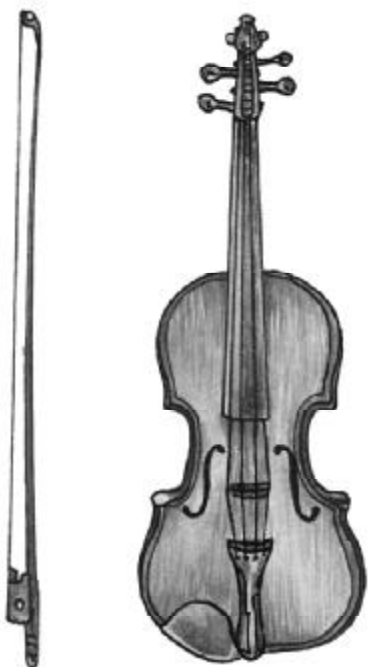
ваegt, доходя порой до такого бедственного положения, что бывает вынужден продать инструмент, на котором играет. Все же в конце концов ему удается взять себя в руки и расстаться с пагубными увлечениями.

До 1808 года Паганини посетил практически все крупные города Италии. Его необычайный талант вызывает неприязнь к нему завистников, которые не брезгают никакими средствами, лишь бы повредить Паганини, но известность последнего продолжает расти.

Следует заметить, что популярность Паганини была обусловлена не столько его музыкальным дарованием, сколько необыкновенной техникой его игры и той чистотой, с которой он исполнял самые трудные пассажи. Изучив сочинения своих предшественников, скрипач-виртуоз стал открывать новые технические возможности. Он часто употреблял разнообразные пиццикато, стаккато, применял смычковые штрихи, играл на одной (4-й) струне.

Великий скрипач собрал целую коллекцию скрипок знаменитых мастеров: Страдивари, Гварнери, Амати и др. Свой же любимый инструмент работы Гварнери Паганини завещал родному городу Генуе, т. к. не хотел, чтобы он после его смерти перешел в руки какого-либо другого музыканта.

В 1838 году Паганини обнаружил у себя первые признаки болезни, которая спустя время свела его в могилу. При жизни имя музыканта было овеяно таинственностью, чему в немалой степени способствовал он сам, распространяя слухи о том, что его игра имеет необычайные секреты, которые станут достоянием широкой публики лишь после его смерти. Паганини почти не издавал своих сочинений, опасаясь обнаружить тайны виртуозной техники. Его



Скрипка

необыкновенная жизнь и смерть, в которой многие также находили нечто странное, обусловили отказ католического духовенства провести похороны. И только с разрешения Папы Паганини был погребен около церкви одной из итальянских деревенок.

Следует заметить, что Паганини являлся также и композитором, в свободное от концертов и репетиций время сочинявшим различные произведения. Среди них 24 каприза, 12 сонат для скрипки и гитары, 6 концертов для скрипки, несколько квартетов для скрипки, альт, гитары и виолончели, вариации и этюды для скрипки и др.

### Михаил Иванович Глинка

Михаил Иванович Глинка родился 20 мая 1804 года в селе Новоспасское Смоленской губернии. Это имение располагалось примерно в 20 км от города Ельня и было окружено густыми лесами, которые соединялись со знаменитыми Брянскими лесами.

Родители будущего композитора, Иван Николаевич и Евгения Андреевна Глинка, вскоре после его рождения передали сына на воспитание бабушке Фекле Александровне. Со своей бабушкой, няней и кормилицей ребенок находился около 4 лет. Все это время с родителями он почти не виделся по причине слабого здоровья. Его очень редко выпускали на свежий воздух, кутали в теплую одежду, поили теплыми настояками и отварами, закармливали кренделями и ватрушками. Как говорил впоследствии сам Михаил Иванович: «Нет сомнения, что это первоначальное воспитание имело сильное влияние на развитие моего организма и объясняет мое непреодолимое стремление к теплым климатам».

Фекла Александровна была очень набожным человеком и это же качество старалась привить своему внуку, поэтому он рос тихим и спокойным ребенком. В детстве он любил рисовать мелом на полу, изображая в основном деревья и храмы. Михаил Иванович очень рано научился чи-



Михаил Иванович Глинка

тать и приводил в умиление свою бабушку и ее набожных подружек чтением священных книг. Уже в то время он страстно любил слушать колокольный звон. Вскоре он на двух медных тазах уже мог изображать эти звуки. Довольно часто бабушка во время болезни внука приказывала приносить в его комнату маленькие колокола, для того чтобы развлечь больного ребенка.

После того как Фекла Александровна умерла, жизнь Михаила Ивановича совершенно изменилась. Евгения Андреевна пыталась приучить сына к свежему воздуху, заставляя его чаще гулять, но эти попытки не приносили успеха. У Глинки была сестра младше его на один год. Они жили вместе в детской, и у каждого из них была своя няня. Магь хотя и не очень их баловала, но сильно любила, поэтому детство будущего композитора было счастливым и безмятежным.

Когда мальчик подрос, для него наняли гувернантку-француженку Розу Ивановну и архитектора, который учил его рисовать. Уроки рисования начались с того, что маленький Миша изображал на бумаге человеческие носы, уши, глаза, причем учитель требовал механического и точного подражания. Получалось у мальчика очень хорошо. У родителей Миши имелся один дальний родственник, который был мягким, добрым и весьма любознательным человеком. Он часто навещал семью Михаила Ивановича. Долгими вечерами он рассказывал о далеких краях, о разных климатах, диких людях, диковинных животных. Видя, с каким вниманием мальчик слушает его, он привез ему книгу, изданную во времена Екатерины II. Она называлась «О странствиях вообще» и рассказывала о путешествиях знаменитого Васко да Гама. Маленький Миша с таким рвением принялся за чтение, что родственник вскоре привез ему еще несколько томов этой книги. В них рассказывалось о Яве, Суматре, Цейлоне и других островах Индийского архипелага. Прочитанное так поразило мальчика, что он принялся делать выписки из книг в отдельную тетрадь. Это, вероятнее всего, послужило началом страсти к путешествиям и географическим изысканиям.

Мише Глинке было 8 лет, когда они всей семьей вынуждены были бежать в Орел, спасаясь от французов. В этом городе мальчик с упреждением слушал перезвон колоколов и усердно воспроизводил его на медных тазах.

Довольно скоро семья Глинки вернулась в свое имение. Там у подросшего Миши появилась еще одна страсть — оркестр его дяди. Иван

Николаевич довольно часто приглашал музыкантов к себе в дом, чтобы они поиграли по случаю торжества или приезда гостей. Музыканты гостили в их доме по нескольку дней, и когда гости уезжали, прекращались танцы. Тогда оркестр просто играл разные пьесы. После прослушивания музыки мальчик долго находился в каком-то лихорадочном состоянии, был рассеян, плохо рисовал и не слушал учителя. Вскоре учитель укорил Мишу, что он все время думает о музыке и поэтому плохо рисует. По словам Михаила Ивановича, он ответил учителю: «Что ж делать? Музыка — душа моя!»

С этого времени Глинка страстно полюбил музыку. Оркестр его дяди был для него самым большим удовольствием. Он порой сам подпрыгивал музыкантам на маленькой скрипке или флейте. Отец Миши сердился за то, что он не танцует и оставляет гостей, но князя при первой же возможности вновь играл с оркестром. На танцах обычно играли экосезы, кадрили и вальсы, но во время ужина чаще всего исполняли русские народные песни, переложенные на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота. Михаилу Ивановичу так запали в душу эти грустно-нежные и родные звуки, что впоследствии он стал разрабатывать именно русскую народную музыку.

Когда Михаилу исполнилось 13 лет, его мама, дядя, он сам и его сестра поехали в Санкт-Петербург. Евгения Андреевна решила поместить сына в только что открытый благородный пансион при Главном педагогическом институте. Город произвел на князя очень сильное впечатление, смешанное с восторгом и удивлением. Эти чувства к городу на Неве сохранились в его душе на всю оставшуюся жизнь.

В пансионе ученикам преподавали множество предметов, и Глинка очень усердно занимался во всех классах. Больше всего он любил заниматься языками: латинским, французским, немецким, английским и персидским. Из наук ему нравились география и зоология. Пансионеры получали весьма хорошие знания, потому что все профессора, особенно в старших классах, были людьми образованными. Практически все из них получили образование в германских университетах.



Фагот

Из Петербургского благородного пансиона вышло много видных представителей русской культуры, бывших однокашниками Глинки, которые оставили весьма заметный след в литературе и искусстве. В этом пансионе так же, как и в Царскосельском лицее, воспитывались будущие декабристы.

У Михаила Ивановича в пансионе был гувернер — Вильгельм Карлович Кюхельбекер, который считался в то время передовым литератором, был другом Пушкина, участником движения декабристов. После подавления восстания его приговорили к смертной казни, но потом заменили ее ссылкой в Сибирь.

Кюхельбекер привил юному Глинке любовь к народному искусству и поэзии. В 1820 году Вильгельма Карловича уволили из пансиона за то, что он открыто сочувствовал Пушкину, который был сослан на каторгу. Вскоре, в феврале 1821 года, из пансиона был исключен Лев Пушкин и многие его товарищи. Все это произвело огромное впечатление на 16-летнего Глинку.

Пока Михаил Иванович учился в пансионе, он часто вместе с родственниками, родственниками или знакомыми посещал Русский театр. Оперы и балеты действовали на него просто ошеломляюще и приводили в полный восторг. В это же время Глинка начал заниматься у знаменитого пианиста Фильде, но взял всего несколько уроков, потому что музыкант уехал в Москву. После этого он менял несколько учителей, пока не попал к Карлу Мейеру, ставшему позднее его близким другом.

В 1822 году Глинка познакомился с одной семьей, в которой была молодая женщина, игравшая на арфе и обладавшая прекрасным голосом. Ее выступления на званых вечерах очень нравились Михаилу Глинке. Для того чтобы порадовать ее, он решил сочинить вариации на ее любимую оперу Вейтля «Швейцарское семейство». После этого Глинка написал вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта. С того времени он на всю жизнь полюбил арфу.

Летом 1822 года Михаила Глинку выпустили из пансиона первым с правом на чин 10 класса. В марте 1823 года отец отправил Михаила Ивановича на Кавказ лечиться минеральными водами. Хотя он выехал в дорогу по самой распутице, от путешествия у него остались самые хорошие впечатления. Больше всего ему понравились бескрайние украинские степи, заросшие высокой, густой, душистой травой. Вот как

Глинка писал впоследствии о Пятигорске: «Вид теперешнего Пятигорска в то время был совершенно дикий, но величественный; домов было мало.. но так же, как и теперь, тянулся величественный хребет Кавказских гор, покрытых снегом, так же на равнине извивался ленточкой Подкумок и орлы во множестве ширяли по ясному небу».

Через несколько лет кавказские впечатления проявились у композитора в «Грузинской песне», а наиболее полно он их выразил в восточной музыке из оперы «Руслан и Людмила».

Лечение водами и нарзанными ваннами не пошло Глинке на пользу: он почувствовал себя плохо, у него стала сильно болеть голова и суставы. Михаил принимает решение уехать домой. В сентябре 1823 года Михаил Иванович прибыл в отцовское имение в Новоспасском. Немного отдохнув, он принялся с новыми силами сочинять музыку. Будучи еще в Петербурге, он изучал скрипку и фортепиано, занимался пением, в котором достиг довольно больших успехов. Он много музицировал в петербургских салонах и не оставлял мечту создать камерный инструментальный ансамбль.



Сцена из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки

В мае 1824 года Михаил Иванович поступил на службу в канцелярию Совета путей сообщения на должность помощника секретаря. Эта работа сыграла важную роль в судьбе Глинки. Во-первых, он работал всего по 5–6 часов в день и брать работу на дом не заставляли, во-вторых, не было никаких дежурств и ответственности, в-третьих, отношения с сослуживцами были такими, что в короткое время он обзавелся очень полезными, особенно в музыкальном отношении, связями.

В 1825 году Михаил написал свой первый романс на слова Баратынского «Не искушай меня без нужды». В этом же году он познакомился с семейством княгини Хованской, быстро подружился со всеми и часто бывал у них. В этой семье жила девушка Лилле из Вены, которая очень хорошо играла на фортепиано. Глинка очень много играл с ней в четыре руки, а она часто аккомпанировала ему, когда он пел. В 1825 году Михаил Иванович написал первое аллегро сонаты ре-минор для фортепиано с альтом и адажио.

В 1828 году Глинка познакомился с Дельвигом. Навещая его, Глинка встречался в его доме с А. С. Пушкиным, А. С. Грибоедовым, А. П. Керн, О. Сомовым. В июне этого же года они все вместе отправились в Иматру. Один из ямщиков был чухонцем и всю дорогу пел песню, которая очень понравилась Глинке. Он заставил ямщика несколько раз повторить ее, запомнил и впоследствии сделал главной темой баллады Финна в опере «Руслан и Людмила».

Еще до приезда в деревню Михаил очень хотел побывать за границей. Во-первых, он думал, что там доктора помогут ему поправить здоровье, а во-вторых, ему хотелось удовлетворить свою страсть к путешествиям и попрактиковаться в музыке. Приехав в деревню, он попросил отца отпустить его за границу. Но отец был категорически против, хотя и любил сына. Глинка был несказанно огорчен, но ослушаться отца не посмел. На его счастье, к ним в гости заехал полковой доктор Шпидлер, которого Иван Николаевич очень уважал. Осмотрев Михаила, доктор сказал Глинке-старшему, что его сыну нужно прожить не меньше трех лет за границей в теплом климате для поправки здоровья. 25 апреля 1830 года было решено отправиться в путь.

Приехав в Милан, Глинка стал брать уроки пения у директора Миланской консерватории по имени Базили. Но эти уроки показались Михаилу нудными и сухими, поэтому он расстался с Базили. В Италии композитор впервые услышал оперу Доницетти «Анна Болена» и был

очарован ею. В Милане он познакомился со многими профессиональными первоклассными вокалистами, а также с любителями пения. Тесно общаясь с ними, он понял, какое это трудное и капризное искусство — управлять голосом и писать для него.

В эти годы Глинка создал очень много инструментальных пьес, которые были изданы Джованни Рикорди. Как говорил сам Михаил Иванович, он старался подделываться под итальянское «сентименто бриллианте» и угодить жителям Милана. Но вскоре он убедился, что этот путь не для него, что он не итальянец, а значит, должен писать музыку по-русски, а не по-итальянски.

В июне 1833 года композитор принимает решение уехать из Италии. Сначала, проехав через Тироль, Глинка побывал в Вене. В те годы это была уже «старушка Вена», которая видела и слышала Моцарта, Гайдна и Бетховена. Теперь она забавлялась Ланнером и Штраусом. Глинка, послушав их музыку, изобрел тему, которую использовал при написании краковяка в опере «Жизнь за царя».

После Вены Михаил Иванович приехал в Берлин, где встретил своего знакомого по Милану. Тот свел его с Зигфридом Деном, который был педагогом-музыковедом. Глинка учился у него примерно пять месяцев. За это время Ден стал для него не только учителем, но и хорошим другом. Композитор считал себя очень обязанным Дену, потому что тот помог ему упорядочить уже имеющиеся у него музыкальные знания, а кроме того, после лекций учителя о музыке и об искусстве вообще он начал работать осознанно, а не на ощупь.

Будучи в Берлине, Глинка говорил о том, что у него появилась идея написать для русского театра достойное его произведение. Он хотел, чтобы оно было с национальным сюжетом и музыкой, чтобы россияне чувствовали себя дома, слушая эту оперу. Весной 1834 года Михаил получил известие о кончине своего отца. Он мгновенно собрался и въехал на родину.

После смерти отца композитор мало бывал в свете и стал почти домоседом. Но все-таки вечера Жуковского он посещал обязательно. У поэта, который жил в Зимнем дворце, собирались литераторы, музыканты и любители изящного. Среди них можно назвать Пушкина, Вяземского, Гоголя, Плетнева. Когда Глинка сказал Жуковскому, что хочет написать русскую оперу, тот искренне обрадовался и одобрил такое намерение. Более того, он предложил в качестве темы сюжет об Иване Сусанине.

Жуковский даже хотел писать слова для оперы, сочинил для пробы известные стихи «Ах, не мне бедному, ветру буйному», которые потом были использованы для трио с хором в эпилоге.

Но занятия Жуковского не позволили ему помочь Глинке в написании оперы. Чтобы поправить положение, он передал Михаила Ивановича барону Розену, усердному литератору из немцев. В этой опере Глинка решил противопоставить русской музыке польскую и начал работу с того, что написал увертюру в четыре руки для фортепиано. За два месяца (март и апрель) Розен написал слова для первого и второго актов. Он так быстро и легко сочинял стихи, что Жуковский и другие поэты, посмеиваясь, говорили: «У Розена по карманам разложены вперед уже заготовленные стихи, и стоит ему сказать, какого сорта, т. е. размера нужно и сколько стихов, он вынет столько каждого сорта, сколько следует, и каждый сорт из особого кармана».

В апреле 1835 года Глинка женился на Ивановой Марии Петровне. Вместе с ней, а также матерью, сестрой и всей семьей они переехали в Новоспасское. По воспоминаниям Михаила Ивановича, ему там очень хорошо работалось. Он не замечал подробностей жизни, потому что с самого утра садился за работу в самой большой комнате деревенского дома, в которой собиралась вся семья. Чем веселее и шумнее было в комнате, тем лучше шла работа у композитора.

27 ноября 1836 года на сцене Петербургского Большого театра состоялась премьера оперы Глинки «Иван Сусанин». Главные роли в ней исполнили О. А. Петров, А. Я. Воробьева, М. М. Степанова. Опера имела очень большой успех. Накануне премьеры император Николай I выразил личное желание, чтобы опере дали название «Жизнь за царя».

Глинка написал своей матери восторженное письмо о том, как была принята его опера, написанию которой он посвятил так много времени и сил. Все друзья Михаила Ивановича собрались у него дома, чтобы отпраздновать такой большой успех. Там были Жуковский, Пушкин, Вяземский и др. После того как были подняты бокалы за новую, истинно русскую оперу и за ее творца, встал Жуковский. Очень торжественно он произнес:

Пой в восторге, русский хор,  
Вышла новая новинка,  
Веселися, Русь, наш Глинка..  
Уж не глинка, а фарфор.

После постановки на сцене оперы работу над ней Глинка не закончил. Летом 1837 года он сочинил еще одну сцену — «Ваня у ворот монастыря». Современники Глинки считали, что его опера «Иван Сусанин» стала своеобразной исторической вехой и открыла новую страницу русского искусства. Исторические события, произошедшие в жизни общества, подготовили Михаила Ивановича к созданию оперы, поэтому в ней сквозь 1612 год просматривается война 1812 года.

В прессе того времени было много различных откликов и рецензий. Несмотря на большой успех оперы, нашлись у Михаила Ивановича и недоброжелатели. Например, Фаддей Булгарин напечатал две статьи, в которых он, сам того не желая, показал степень своего невежества в музыке. Некоторые аристократы, обсуждая оперу «Иван Сусанин», говорили, что это кучерская музыка. На это Глинка ответил, что это хорошее и верное высказывание, потому что кучера — более дельные люди, чем господа.

В этом произведении композитор противопоставил поэтическую прелесть русской природы, ее спокойствие и простоту внутренней энергии



Музыкальный образ Ивана Сусанина из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки

русского действия, скромные крестьянские одежды – ослепительному блеску польского бала. Он нисколько не боялся того, что нарядность, праздничность, сияние драгоценностей окажутся ярче и привлекательнее. В процессе развития сюжета пышность и богатство шляхты тускнеют, а народная героика вырастает, горделивые похвальбы панов сменяются громкими стонами.

В журнале «Московский наблюдатель» появилась большая хвалебная статья, в которой рассказывалось о том, как оперу принимала публика. Также давалась оценка самому произведению: «Создать народную оперу – это такой подвиг, который запечатлеет навсегда имя Глинки в летописях отечественного искусства. В России давно уже являлась потребность национальности в музыке...»

В этой опере образ великого русского народа становится центральным музыкальным образом. Впервые в истории композиции оперной музыки Глинка смело ввел хор в число главных действующих лиц. В музыке композитора чувство Родины является главенствующим: оно присутствует во всех характерах и образах, в мелодиях и ритмах, задает тон всему действию. Такая музыка может вызывать только самые прекрасные, самые высокие мысли о человеке, о том, чем всегда было озабочено русское искусство, т. е. красота самого совершенного мастерства не сможет проявиться во всей полноте, если она не народна.

С 1837 по 1842 год Глинка написал много музыкальных произведений, но с полным основанием этот период можно назвать эпохой «Руслана», потому что в это время все его творческие устремления были направлены на создание новой оперы. Помимо работы над оперой, Михаил Иванович написал музыку к трагедии «Князь Холмский», цикл романсов «Прощание с Петербургом», множество других романсов, очень нежный и поэтичный «Вальс-фантазию» и многое другое.

Оперу «Руслан» Глинка задумал сразу же после постановки своей первой оперы «Иван Сусанин». Поэму Пушкина «Руслан и Людмила» Глинка слышал уже давно, он узнал ее в рукописи, еще до того, как она вышла в свет. Так как Михаил Иванович учился вместе с братом Александра Сергеевича – Левушкой, то имел возможность знакомиться с произведениями знаменитого поэта намного раньше остальных читателей.

1 января 1837 года Глинку назначили капельмейстером придворной певческой капеллы. Это было для него почти трагедией, потому что, во-

первых, его начальником стал А. Ф. Львов, который относился к числу недоброжелателей композитора, во-вторых, в капелле ему невозможно было развернуться, т. е. вместо театра, артистов и оркестра – певчие. Кроме этого, его не устраивала роль регента, педагога по сольфеджио и командировки на Украину, где он должен был отбирать самых голосистых мальчиков для капеллы.

Из-за поездки на Украину Глинка вынужден был прервать работу над новой оперой. Обезжая украинские города, композитор встретил в Киеве молодого певца С. С. Гулак-Артемовского, который ему очень понравился. Уговорив его переехать в Петербург, Михаил Иванович не ошибся. Гулак-Артемовский немного позднее стал выдающимся оперным артистом и талантливым композитором. Его перу принадлежит украинская классическая опера «Запорожец за Дунаем».

В те годы Глинка страдал не только от того, что у него оказался неподходящий начальник, но и от зависти своих бездарных соперников, а также от недоброжелательства высших чинов придворной капеллы. Кроме этого, его работе мешали бесконечные светские развлечения, до которых его жена оказалась большой охотницей. Все больше Михаил Иванович разочаровывался в ней, потому что она оказалась пустой, ветреной, тщеславной и не понимала того дела, которому ее муж посвящал свою жизнь. В письме к матери он пожаловался: «От рождения до первой недели поста моя жизнь походила на существование разгонной почтовой лошади: служба в корпусе, во дворце, балы, ужины, концерты не только отнимали у меня все свободное время, но часто лишали возможности успокоить себя нужным отдохновением ночью».

18 декабря 1839 года Глинка по собственному желанию оставил службу в придворной капелле. В это же время он начал утомительную процедуру развода. Высший свет не грыз Глинку так, как Пушкина, но инстинктивно выдавливал его из своего круга. Летом этого же года композитор перебрался на квартиру братьев Кукольников. Близко знавшие его люди удивлялись, как в такой нервной и неприятной обстановке могла возникнуть партитура «Руслана», указывающая не только на богатство и неистощимость музыки, но и на упорную громадную работу, на высокий интеллектуальный труд и стойкость художественных идеалов.

Кроме отрывков из поэмы Пушкина «Руслан и Людмила», либретто оперы содержало стихи, которые были написаны самим Глинкой, Н. Кукольниковым и другими друзьями Михаила Ивановича.





Отрывок из арии Руслана из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки

Работа над оперой продолжалась в течение пяти лет, а ее постановка стала грандиозным памятником погибшему Пушкину.

27 ноября 1842 года состоялась премьера оперы «Руслан и Людмила». Первое и второе представления прошли без особого успеха, потому что заболела артистка, которая должна была петь несколько главных партий. Ее заменили молодой и еще неопытной певицей, провалившей действие. Но зато на третье представление оперы уже пришла выздоровевшая артистка и спела с таким воодушевлением и страстью, что ее пение вызвало бурные овации.

В течение зимы опера выдержала 32 постановки. Всего же в Петербурге было дано 53 представления. Очень высоко оценил эту оперу венгерский композитор Ф. Лист, который был в России в 1842–1843 годах. Он даже сделал собственное переложение «Марша Черномора» и исполнял его в концертах. Передовые люди того времени считали, что опера «Руслан и Людмила» — это одно из тех высоких музыкальных творений, которые никогда не погибают и на которые может указать с гордостью искусство великого народа.

Но придворные круги все время старались предпринимать такие меры, которые бы порочили оперу и имя ее автора. Например, брат царя великий князь Михаил Павлович стал посылать провинившихся офицеров не на гауптвахту, а на представления оперы. Произведение стало исполняться все реже и реже, а потом совсем было снято со сцены. Глинка очень тяжело переживал травлю, устроенную аристократами, и старался забыть ее в работе.

Вместе с лирическими романсами Михаила Ивановича музыкальное произведение «Вальс-фантазия» положило начало самостоятельной вет-

ви русской музыки — не монументально-эпической, а психологически углубленной. Цикл романсов «Прощание с Петербургом» был написан Глинкой на слова Кукольника. В гениальной музыке романсов зазвучало все образное богатство замечательной русской речи, которая была создана русским народом, а отшлифована поэтами. Для своих романсов композитор использовал стихи Баратынского, Батюшкова, Дельвига, Жуковского, Пушкина.

В 1844 году Михаил Иванович, не выдержав петербургских дрязг, уехал в Париж. Там он познакомился и довольно близко сошелся с Пектором Берлиозом, который стал включать в свои концерты номера из опер Глинки («Лезгинка» из «Руслана и Людмила» и каватина из «Ивана Сусанина»). Помимо этого, живя в Париже, Глинка серьезно занимался изучением испанского языка, литературы и культуры этой страны.

31 марта 1845 года он написал матери из Франции: «Я здесь сблизился с Берлиозом, который, по моему мнению, самый гениальный композитор нашего времени. Благодаря ему, я первый из русских композиторов, кто познакомил парижскую публику со своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России. По крайней мере не скажут теперь, как говорили мне при отъезде из Петербурга: «Ты не осмелишься с твоей музыкой вступить в Париж на поприще артиста, потому что там тебя охают, и ты возвратишься искать утешения в кругу своих друзей».

В мае 1845 года Глинка уехал в Испанию, куда привлекало его богатство народной музыки. В этой стране он прожил два года и посетил множество городов. Для того чтобы лучше понимать народную музыку, композитор научился танцевать испанские танцы. Находясь в Испании, в 1845 году Михаил Иванович написал увертюру «Арагонская охота», которая стала образцом нового симфонического жанра — фантазии на народные темы.

28 июля 1847 года Глинка приехал в родное имение Новоспасское. В Петербурге жить он не захотел. Через год он сочинил еще одну испанскую увертюру. В 1851 году она увидела свет с названием «Ночь в Мадриде».

После того как Михаил Иванович вернулся из Испании, он уже не мог жить на одном месте. Из Новоспасского он уехал в Смоленск, где пробыл очень недолго, затем его пристанищем стала Варшава.

31 мая 1851 года у Глинки умерла мать. Ее смерть вызвала такое сильное нервное потрясение, что у композитора временно отнялась правая рука. Немного оправившись от болезни, он занялся переделкой погурри из испанских мелодий. После обработки это произведение получило название «Испанская увертюра № 2». Данная увертюра является последним восхищением Глинки лучшими дарами природы и жизни, восторгом без ложной сентиментальности и вульгарной чувственности, насыщенными негой и страстностью бархатной южной ночи. И это при том, что увертюра писалась в то время, когда maestro был болен, а друзья никак не хотели понять его состояния. Только его сестра, Людмила Ивановна, была рядом, понимала его, ухаживала и оберегала.

2 апреля 1852 года впервые на суд публики была представлена симфоническая фантазия на русские темы – «Камаринская», которая имела просто поразительный успех.

В эти годы Михаил Иванович нашел поддержку у известнейших деятелей русской культуры. Во главе с ним в Петербурге образовался кружок, состоящий из музыкантов разных поколений. В его доме постоянно бывали Даргомыжский, Петров, Стасов, Серов и Балакирев.

27 апреля 1856 года Глинка в четвертый, и последний, раз поехал за границу. В Берлине он поселился недалеко от Зигфрида Дена, с которым много работал. Кроме того, у Глинки было две ученицы, которым он давал уроки пения. В свободное время он гулял, посещал театры, слушал Бетховена и Глюка. Михаил Иванович хотел пробыть в Берлине до мая 1857 года. В это время к нему должна была приехать его сестра, они собирались обсудить вопрос о том, где жить дальше. Но этим планам не суждено было осуществиться.

15 января 1857 года Людмила Ивановна получила от брата последнее письмо: «9 января исполнили в Королевском дворце известное трио из „Жизни за царя“... Оркестром управляет Мейербер, и надо сознаться, что он отличнейший капельмейстер во всех отношениях. Я также был приглашен во дворец.. Если не ошибаюсь, полагаю, что я первый русский, достигший подобной чести.. У меня сильная простуда или грипп, а время мерзкое, просто ничего не видно от тумана и снега..»

После этого письма Михаил Иванович долго не давал о себе знать. И только 12 февраля его сестре сообщили, что он скончался 3 февраля в 5 часов утра. Родственникам даже не сообщили о его смерти. Местные власти распорядились похоронить Глинку в Берлине.

Но Людмила Ивановна не захотела оставлять прах брата на чужбине. 22 мая 1857 года гроб с телом Михаила Ивановича Глинки был доставлен в Россию. В городе Смоленске, на родине композитора, поставлен памятник великому музыканту.

### Ференц Лист

Прославленного композитора и пианиста Ференца Листа по праву называют музыкальным гением, величайшим художником-музыкантом венгерского народа. Его прогрессивная творческая деятельность в полной мере отразила думы и устремления венгерцев, отстаивавших национальную независимость в борьбе с австрийскими Габсбургами.

Обращаясь к различным музыкальным жанрам, этот талантливый композитор отдавал предпочтение фортепианной, симфонической, хоровой (оратории, мессы, небольшие хоровые композиции) и вокальной (песни, романсы) музыке. Во многих своих творениях он старался воплотить живые образы народной жизни и быта.

Ференц Лист родился 22 октября 1811 года в местечке Доборьян области Шопрон, одном из поместий известных венгерских магнатов – князей Эстерхази. Адам Лист, отец прославленного композитора, был смотрителем княжеской овчарни, и мальчик с детских лет помогал ему. Так в обстановке сельского быта и природы прошло детство Ференца Листа.

Первыми музыкальными впечатлениями будущего композитора, оказавшими огромное влияние на развитие его гениального дарования и наложившими отпечаток на все последующее творчество, стали венгерские народные и цыганские песни и пляски.



Ференц Лист

Ференц рано увлекся музыкой. Вероятно, любовь к этому виду искусства передалась ему от отца, страстного поклонника музыкального творчества. Уроки игры на фортепиано под руководством Адама Листа стали первой ступенькой на пути Ференца к карьере музыканта. Вскоре об успехах мальчика-пианиста заговорили многие, начались его публичные выступления.

В 1820 году девятилетний Лист дал концерты в нескольких городах Венгрии, после чего с отцом переехал в Вену, чтобы продолжить свое музыкальное образование. Его учителями стали Карл Черни (фортепианная игра) и итальянский композитор Антонио Сальери (теория музыки).

В Вене Лист познакомился с великим Бетховеном. Отцу мальчика с трудом удалось убедить оплошшего композитора присутствовать на концерте сына и дать ему тему для импровизации. Наблюдая за выражением лица и движениями пальцев юного пианиста, Бетховен сумел по достоинству оценить музыкальный гений двенадцатилетнего Листа и даже в знак признания наградил мальчика поцелуем, который запомнился Ференцу как одна из счастливейших минут его жизни.

В 1823 году, дав концерт в Будапеште, мальчик в сопровождении отца отправился в Париж для поступления в консерваторию. Однако директор этого учебного заведения, знаменитый композитор и музыкальный деятель Керубини, не принял Листа, сославшись на указание принимать в парижскую консерваторию только французов. Отказ Керубини не сломили маленького венгра — он начал заниматься теорией музыки с капельмейстером итальянской оперы в Париже Ф. Паэром и консерваторским профессором А. Рейхом.

К этому периоду творческой деятельности относится написание первого крупного музыкально-драматического произведения — оперы «Дон Санчо, или Замок любви», поставленной в 1825 году в театре «Гранд-опера».

Лишившись в 1827 году отца, Лист оказался предоставленным самому себе. В этой обстановке постепенно формировались художественно-этические убеждения молодого композитора, на которые большое влияние оказали революционные события 1830 года. Откликом на происходящее стала Революционная симфония, от которой в дальнейшем осталась лишь переработанная симфоническая поэма «Плач о герое».

Восстание лионских ткачей в 1834 году вдохновило Листа на написание героической фортепианной пьесы «Лион», ставшей первой в цикле

пьес «Альбом путешественника». В то время идеи социального протеста и возрастающая оппозиционность к правящему режиму спокойно уживались в сознании молодого композитора с религиозно-проповедническими устремлениями.

Важную роль в жизни Листа сыграла встреча с выдающимися музыкантами XIX столетия — Никколо Паганини, Гектором Берлиозом и Фридериком Шопеном. Виртуозная игра гениального скрипача Паганини заставила Листа вновь обратиться к ежедневным музыкальным упражнениям.

Поставив перед собой цель достичь в фортепианной игре мастерства, равного мастерству знаменитого итальянца, Ференц сделал все возможное для ее реализации. Транскрипция произведений Паганини («Охота» и «Кампанелла») в исполнении Листа волновали слушателей так же, как и мастерская игра прославленного скрипача.

В 1833 году молодой композитор создал фортепианную транскрипцию Фантастической симфонии Берлиоза, спустя три года такой же участи удостоилась симфония «Гарольд в Италии». В Шопене Листа привлекало умение понимать и ценить национальные традиции в музыке. Оба композитора являлись певцами своей родины: Шопен — Польши, Лист — Венгрии.

В 1830-х годах талантливый композитор успешно выступал как на большой концертной эстраде, так и в художественных салонах, где происходило знакомство Листа с такими выдающимися личностями, как В. Гюго, Ж. Санд, О. де Бальзак, А. Дюма, Г. Гейне, Э. Делакруа, Дж. Россини, В. Беллини и др.

В 1834 году в жизни Ференца произошло знаменательное событие: он познакомился с графиней Марией д'Агу, ставшей в дальнейшем его женой и писательницей, известной под псевдонимом Даниэль Стерн.

В 1835 году чета Листов отправилась в путешествие по Швейцарии и Италии, итогом которого стало написание фортепианных произведений под названием «Альбом путешественника».

В первой части этого сочинения («Впечатления и поэтические переживания») собрано семь пьес: «Лион», «На Валленштадтском озере», «У родника», «Женевские колокола», «Долина Оберман», «Часовня Вильгельма Телля» и «Псалм», которые спустя несколько лет подверглись переработке. В конце 1840-х годов сюда были включены некоторые пьесы из второй части («Пастораль», «Проза» и др.), так

получился наполненный глубоким психологизмом и лиричностью «Первый год странствий».

Вторая часть «Альбома путешественника» получила название «Цветы альпийских мелодий», а третья — «Парафразы» (сюда вошли обработанные мелодии песен швейцарского композитора Ф. Ф. Губера).

Живя в Женеве, талантливый композитор не только выступал в концертах, но и занимался преподавательской деятельностью, ведя занятия в консерватории. Несколько раз он выезжал в Париж, где его появление приветствовалось криками восторженных поклонников. Большой общественный резонанс в 1837 году вызвало состязание Ференца Листа с представителем академического направления в пианизме Сигизмундом Тальбергом.

В этом же году композитор с женой отправился в Италию. Под впечатлением памятников итальянского Возрождения был написан «Второй год странствий», в который вошли пьесы «Обручение», «Мыслитель», три «Сонета Петрарки», написанные в виде романсов на тексты знаменитого поэта, а также другие произведения, рисующие картины жизни итальянского народа.

Например, в цикле «Венеция и Неаполь» Лист использовал мелодии итальянских народных песен. Основой для написания «Гондольер» стала венецианская баркарола, «Канцона» является фортепианной транскрипцией песни гондольера из rossиниевского «Отелло», а в тарантелле звучат подлинные неаполитанские мелодии, создающие яркую картину праздничного веселья.

Композиторская деятельность сопровождалась концертными выступлениями, среди которых особого внимания заслуживают два: в Вене в 1838 году, сбор от которого был отправлен в Венгрию для оказания помощи пострадавшим от наводнения, и концерты 1839 года, данные Листом для пополнения средств на установку памятника Бетховену в Бонне.

Период с 1839 по 1847 год стал временем триумфального шествия Ференца Листа по городам Европы. Этот гениальный композитор, дававший сольные концерты в Англии, Чехии, России, Дании, Испании и многих других странах, стал самым модным и популярным. Его имя звучало повсюду, принося не только славу, но и богатство и почести, а каждый приезд Листа на родину превращался в национальный праздник.

Репертуар талантливого музыканта был довольно разнообразен. Лист исполнял в концертах оперные увертюры в собственных транскрипциях, парафразы и фантазии на темы из различных опер («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Гугеноты», «Пуритане» и др.), Пятую, Шестую и Седьмую симфонии Бетховена, «Фантастическую симфонию» Берлиоза, песни именитых композиторов, капризы Паганини, сочинения Баха, Генделя, Шопена, Шуберта, Мендельсона, Вебера, Шумана и многочисленные собственные произведения (венгерские рапсодии, «Сонеты Петрарки» и др.).

Характерной особенностью игры Листа являлось умение создать красочные музыкальные картины, наполненные возвышенной поэзией и производящие неизгладимое впечатление на слушателей.

В апреле 1842 года прославленный музыкант посетил Петербург. Спустя год состоялись его концерты в Петербурге и Москве, а в 1847 году — на Украине (в Одессе и Киеве), в Молдавии и Турции (Константинополь). Период многолетних странствий Листа завершился в украинском городе Елизаветграде (ныне Кировоград).

В 1848 году, соединив свою жизнь с дочерью польского помещика Каролиной Вилгенштейн (с графиней д'Агу он расстался в 1839 году), Ференц переехал в Веймар, где началась новая полоса в его творческой жизни.

Отказавшись от карьеры пианиста-виртуоза, он обращается к композиторскому творчеству и литературно-критической деятельности. В своих статьях «Путевые письма бакалавра музыки» и др. он критически подходит к оценке современного состояния искусства, стоящего на службе у верхов буржуазно-аристократического общества.

Работы, посвященные различным композиторам, представляют собой крупные исследования, в которых, помимо анализа творчества выдающихся мастеров, ставится проблема программной музыки, сторонником которой Лист был на протяжении всей своей жизни.

Веймарский период, длящийся до 1861 года, ознаменовался написанием большого количества различных произведений, в которых отражено мировосприятие композитора. Особого внимания заслуживают фортепианные и симфонические сочинения Листа. Ранние работы композитора подверглись тщательной доработке, в результате чего они стали совершеннее и в большей степени соответствовали художественно-поэтическому замыслу.

В 1849 году композитор завершил начатые ранее творения – фортепианные концерты ми-бемоль-мажор и ля-мажор, а также «Пляску смерти» для фортепиано с оркестром, представляющую собой красочные и разнообразные вариации на популярную средневековую тему «*Dies irae*».

К этому же времени относятся шесть небольших лирических пьес, объединенных под названием «Утешение», три нокturna, являющихся фортепианными транскрипциями романсов Листа, и поражающее трагической выразительностью «Траурное шествие», написанное на смерть венгерского революционера Лайоша Батьяня.

В 1853 году Ференц Лист создал одно из своих лучших произведений – фортепианную сонату си-минор, одночастное по композиционному построению произведение, вошедшее в себя части циклической сонаты и ставшее новым типом фортепианной одночастной сонаты-поэмы.

Лучшие симфонические произведения были написаны Листом в веймарский период жизни. Особой красотой звучания поражают симфонические поэмы «Что слышно на горе» (здесь воплощена романтическая идея противопоставления величественной природы человеческим скорбям и страданиям), «Тассо» (в этом произведении композитор использовал песню венецианских гондольеров), «Прелюдья» (в ней утверждаются радости земного бытия), «Прометей» и др.

В симфонической поэме «Орфей», задуманной как увертюра к одноименной опере Глюка, мифическое сказание о сладкоголосом певце воплотилось в обобщенно-философском плане. Орфей для Листа становится неким обобщенным образом, собирательным символом искусства.

Среди других симфонических поэм Листа следует отметить «Мазепу» (по В. Гого), «Праздничные звонья», «Плач о герое», «Венгрию» (национально-героическая эпопея, своеобразная венгерская рапсодия для оркестра, написанная композитором в ответ на посвященное ему стихотворение венгерского поэта Верешмартти), «Гамлета» (музыкальное вступление к шекспировской трагедии), «Битву гуннов» (сочинена под впечатлением от фрески немецкого художника), «Идеаль» (по стихотворению Шиллера).

Кроме симфонических поэм, в веймарский период были созданы две программные симфонии – трехчастный «Фауст» (в финале третьей час-

ти используется мужской хор) и двухчастное произведение по «Божественной комедии» Данте (с заключительным женским хором).

Наиболее популярными в репертуаре пианистов сочинениями Листа являются два эпизода – «Ночное шествие» и «Мефисто-вальс», который существует как в фортепианной, так и в оркестровой обработке, из «Фауста» знаменитого австрийского поэта Н. Ленау. Таким образом, веймарский период оказался наиболее продуктивным в творчестве Ференца Листа.

Однако его жизнь не замыкалась лишь на композиторском творчестве. Получив приглашение занять место дирижера Веймарского оперного театра, прославленный музыкант с энтузиазмом приступил к реализации своих давних художественных замыслов.

Несмотря на все трудности, Листу удалось осуществить постановки таких сложных опер, как «Орфей», «Ифигения в Авлиде», «Альцеста» и «Армида» Глюка, «Гугеноты» Мейербергера, «Фиделио» Бетховена, «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Вильгельм Телль» и «Отелло» Россини, «Волшебный стрелок» и «Эвриганиа» Вебера, «Тангейзер», «Лоэнгрин» и «Летучий голландец» Вагнера и др.

Кроме того, знаменитый венгр пропагандировал на сцене Веймарского театра произведения, не получившие широкого признания («Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Альфонс и Эстрелла» Шуберта и др.). В 1858 году, устав от постоянных препятствий, чинимых руководством театра, Лист ушел в отставку.

Не менее значительной была и его деятельность в качестве дирижера симфонических концертных выступлений. Наряду с произведениями признанных корифеев музыки (Гайдна, Моцарта, Бетховена), руководимые Листом оркестры исполняли сочинения Берлиоза, отрывки из опер Вагнера, а также симфонические поэмы самого Ференца. Талантливый дирижер приглашался на различные празднества, а в 1856 году даже дирижировал в Вене по случаю столетия со дня рождения Моцарта.

Много внимания уделял Лист воспитанию молодых музыкантов, которые, восприняв идеи своего учителя, включались в борьбу за новое искусство, за программную музыку, против рутины и консерватизма. Прогрессивно мыслящие музыканты всегда находили радушный прием в веймарском доме Ференца Листа: здесь бывали Б. Ометана, И. Брамс, А. Н. Серов, А. Г. Рубинштейн и др.

В конце 1861 года семья Листа переехала в Рим, где спустя четыре года прославленный композитор принял сан аббата и написал несколько

духовных сочинений – оратории «Святая Елизавета» (1862), «Христос» (1866), «Венгерская коронационная месса» (1867).

В первом из этих произведений, наряду с религиозным мистицизмом, прослеживаются черты подлинного драматизма, театральности и венгерской песенности. «Христос» представляет собой сочинение, пронизанное клерикализмом и религиозной мистикой.

К этому же времени относится написание ряда светских музыкальных произведений: двух фортепианных этюдов («Шум леса» и «Шествие гномов»), «Испанской рапсодии», многочисленных транскрипций сочинений Бетховена, Верди и Вагнера.

Несмотря на аббатскую сутану, Лист оставался светским человеком. Проявляя интерес ко всему новому и яркому в музыкальной жизни, Ференц не мог полностью посвятить себя служению церкви. Вопреки протестам своей жены, яркой католички, Лист в 1869 году возвратился в Веймар. Так начался последний период его творческой деятельности.

Гениальный композитор много путешествовал по городам и странам, неоднократно бывал в Вене, Париже, Риме и Будапеште, где стал первым президентом и преподавателем открывшейся при его поддержке Национальной музыкальной академии. Лист продолжал оказывать всяческую поддержку молодым музыкантам. Вокруг него всегда было много учеников, стремившихся стать пианистами-виртуозами. Кроме того, он продолжал внимательно следить за новой музыкой и появлением новых национальных школ, оставаясь душой всех музыкальных событий.

Давно отказавшись от публичных выступлений, Лист с охотой играл в небольших домашних концертах. Однако к старости его манера фортепианной игры значительно изменилась: не желая больше поражать публику виртуозным блеском и внешними эффектами, он уделял больше внимания пониманию настоящего искусства, удивляя слушателей ясностью и богатством оттенков той или иной мелодии.

Ференц Лист, пожалуй, первым сумел по достоинству оценить самобытность и новаторство русской классической музыки. Среди транскрипций этого композитора имеются и обработки русских музыкальных произведений: марш Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки, «Тарантелла» Даргомыжского, «Соловей» Алябьева, а также транскрипции некоторых русских и украинских народных песен.

В последние годы жизни Лист уделял мало внимания композиторской деятельности. Среди наиболее значительных произведений 1870–

1880-х годов следует отметить «Третий год странствий», в котором отражены впечатления Листа от пребывания в Риме.

В пьесах «Кипарисы виллы д'Эсте», «Фонтаны виллы д'Эсте», «Angelus» и «Sursum corda» делается большой акцент на религиозной созерцательности, произведения становятся статичными и обнаруживают черты музыкального импрессионизма. К этому же времени относятся три «Забывших вальса» (1881–1883), второй и третий «Мефисто-вальсы» (1880–1883), «Мефисто-полька» (1883), а также последние венгерские рапсодии (№16–19), яркая, живая музыка которых, связанная с бытовыми танцевальными жанрами, напоминает более ранние сочинения композитора.

Сохранив душевную молодость и неистощимую творческую энергию, Лист в последние годы жизни возобновил концертные выступления. В июле 1886 года в Локсабурге состоялся его последний концерт.

Плохое самочувствие не могло повлиять на живой интерес прославленного гения ко всему новому в музыке, и он отправился в Байрейт, чтобы оценить постановку опер Вагнера «Парсифаль» и «Тристан и Изольда». По пути Ференц Лист заболел воспалением легких, усилия врачей не увенчались успехом, и 31 июля 1886 года талантливейший сын венгерского народа умер.

## Романтизм

Романтизм – идейное и художественное направление в европейской и американской духовной культуре, сформировавшееся в конце XVIII – первой половине XIX века. В романтизме нашло отражение то разочарование в итогах Французской революции конца XVIII века, в идеологии Просвещения и прогрессе человечества, которое переживали передовые умы общества. Представители данного направления стремились, порой неосознанно, к безграничной свободе, обновлению и обретению гражданской независимости. Однако их идеалы были далеки от действительности.

Утверждение самоценности духовно-творческой жизни личности, изображение сильных страстей, целительной природы, героики протеста или национально-освободительной борьбы у романтиков соседствуют с мотивами «мировой скорби», «мирового зла», облакающимися в формы иронии, гротеска или трагикомического. Интерес к национальному

прошлому, традициям фольклора и культуры своего и других народов, стремление создать универсальную картину мира, идея синтеза искусств нашли выражение в идеологии и практике романтизма.

В музыке романтизм охватил весь XIX век и занял ведущее положение в этом направлении культуры.

### **Карл Мария фон Вебер**

Знаменитый немецкий композитор, дирижер, пианист и общественный деятель, способствовавший поднятию уровня музыкальной жизни в Германии и росту авторитета и значения национального искусства, Карл Мария фон Вебер родился 18 декабря 1786 года в голышинском городке Эйлине в семье провинциального антрепренера, любящего музыку и театр.

Будучи по происхождению выходцем из ремесленных кругов, отец композитора любил шегольнуть перед общественностью несуществующим дворянским титулом, фамильным гербом и приставкой «фон» к фамилии Вебер.

Мать Карла Марии, происходившая из семьи резчика по дереву, унаследовала от своих родителей прекрасные вокальные данные, некоторое время она даже работала в театре в качестве профессиональной певицы.

Вместе с бродячими артистами семья Вебера переезжала с места на место, поэтому еще в раннем детстве Карл Мария привык к обстановке театра и познакомился с нравами кочующих трупп. Результатом такой жизни стало необходимое для оперного композитора знание театра и законов сцены, а также богатый музыкальный опыт.

У маленького Карла Марии было два увлечения — музыка и живопись. Мальчик писал маслом, рисовал миниатюры, ему удавались также граверные композиции, кроме того, он умел играть на некоторых музыкальных инструментах, в том числе и на фортепиано.

В 1798 году двенадцатилетнему Веберу посчастливилось стать в Зальцбурге учеником Михаила Гайдна, младшего брата знаменитого Йозефа Гайдна. Уроки по теории и композиции завершились написанием под руководством учителя шести фугетт, которые, благодаря стараниям отца, были напечатаны во «Всеобщей музыкальной газете».

Отъезд семьи Вебера из Зальцбурга стал причиной смены музыкальных преподавателей. Бессистемность и простота музыкального образова-

ния компенсировалась многосторонним талантом юного Карла Марии. К 14 годам им было написано довольно много произведений, в том числе несколько сонат и вариаций для фортепиано, ряд камерных сочинений, месса и опера «Сила любви и ненависти», ставшая первым подобным произведением Вебера.

Тем не менее в те годы талантливый юноша обрел большую известность как исполнитель и сочинитель популярных песен. Переезжая из одного города в другой, он исполнял свои и чужие произведения под аккомпанемент пианино или гитары. Как и его мать, Карл Мария Вебер обладал уникальным голосом, значительно ослабленным в результате отравления кислотой.

Ни тяжелое материальное положение, ни постоянные переезды не могли серьезно повлиять на творческую продуктивность одаренного композитора. Написанные в 1800 году опера «Лесная девушка» и зингшпиль «Петер Шмоль и его соседи» получили одобрительные отзывы бывшего учителя Вебера, Михаила Гайдна. Затем последовали многочисленные вальсы, экосезы, четырехручные пьесы для фортепиано и песни.

Уже в ранних, незрелых оперных произведениях Вебера прослеживается определенная творческая линия — обращение к национально-демократическому жанру театрального искусства (все оперы написаны в форме зингшпиля — бытового спектакля, в котором сосуществуют музыкальные эпизоды и разговорные диалоги) и тяготение к фантастике.

Среди многочисленных учителей Вебера особого внимания заслуживает собиратель народных мелодий аббат Фоглер, популярнейший ученый теоретик и композитор своего времени. На протяжении 1803 года молодой человек под руководством Фоглера изучал творчество выдающихся композиторов, производил детальный разбор их произведений и набирался опыта для написания своих великих сочинений. Кроме того, школа Фоглера способствовала росту интереса Вебера к народному творчеству.

В 1804 году молодой композитор переехал в Бреслау, где получил место капельмейстера и занялся обновлением оперного репертуара местного театра. Его активная деятельность в этом направлении встретила сопротивление со стороны певцов и оркестрантов, и Вебер ушел в отставку.

Однако тяжелое материальное положение вынуждало его соглашаться на любые предложения: в течение нескольких лет он был капельмей-

стером в Карлсруэ, затем — личным секретарем герцога Вюртембергского в Штутгарте. Но распрощаться с музыкой Вебер не смог: он продолжал сочинять инструментальные произведения, экспериментировал в жанре оперы («Сильвана»).

В 1810 году молодой человек был арестован по подозрению в участии в придворных аферах и выслан из Штутгарта. Вебер снова стал странствующим музыкантом, путешествующим с концертами по многочисленным немецким и швейцарским городам.

Именно этот талантливый композитор явился инициатором создания в Дармштадте «Гармонического общества», призванного оказывать поддержку и способствовать продвижению произведений его членов при помощи пропаганды и критики в печати. Был составлен устав общества, проектировалось также создание «музыкальной топографии Германии», позволяющей артистам верно ориентироваться в том или ином городе.

В этот период усилилось увлечение Вебера народно-бытовой музыкой. В свободное время композитор отправлялся в окрестные деревни «собирать мелодии». Иногда под впечатлением услышанного он сразу же сочинял песенки и исполнял их под аккомпанемент гитары, вызывая возгласы одобрения у слушателей.

В этот же период творческой деятельности получил развитие литературный талант композитора. Многочисленные статьи, рецензии и письма характеризовали Вебера как умного, вдумчивого человека, противника рутины, стоящего на передовых позициях.

Будучи поборником национальной музыки, Вебер отдавал должное и зарубежному искусству. Особенно высоко он ценил творчество таких французских композиторов революционного периода, как Керубини, Мегюль, Гретри и др. Им посвящались специальные статьи и очерки, исполнялись их произведения. Особый интерес в литературном наследии Карла Марии фон Вебера вызывает автобиографический роман «Жизнь музыканта», повествующий о нелегкой судьбе композитора-бродяги.

Не забывал композитор и о музыке. Его произведения 1810–1812 годов отличаются большей самостоятельностью и мастерством. Важным шагом на пути к творческой зрелости стала комическая опера «Абу Гассан», в которой прослеживаются образы наиболее значительных произведений мастера.

Период с 1813 по 1816 год Вебер провел в Праге в качестве руководителя оперного театра, последующие годы работал в Дрездене, и повсюду его преобразовательные планы встречали упорное сопротивление среди театральных бюрократов.

Рост патриотических настроений в Германии начала 1820-х годов оказался спасительным для творчества Карла Марии фон Вебера. Написание музыки к романтико-патриотическим стихам Теодора Кернера, участвовавшего в освободительной войне 1813 года против Наполеона, принесло композитору лавры национального художника.

Еще одним патриотическим произведением Вебера явилась кантата «Битва и победа», написанная и исполненная в 1815 году в Праге. К ней прилагалось краткое изложение содержания, способствующее лучшему пониманию произведения публикой. В дальнейшем подобные пояснения составлялись для более крутых произведений.

Пражский период стал началом полосы творческой зрелости талантливого немецкого композитора. Особого внимания заслуживают написанные им в это время произведения фортепианной музыки, в которую были введены новые элементы музыкальной речи и фактуры стиля.

Переезд Вебера в Дрезден в 1817 году положил начало оседлой семейной жизни (к тому времени композитор уже женился на любимой женщине — бывшей певице пражской оперы Каролине Брандт). Активная деятельность передового композитора и здесь находила мало единомышленников в среде влиятельных лиц государства.

В те годы в саксонской столице отдавалось предпочтение традиционной итальянской опере. Созданная в начале XIX столетия немецкая национальная опера была лишена поддержки королевского двора и меценатов-аристократов.

Веберу пришлось сделать многое для утверждения приоритета национального искусства над итальянским. Ему удалось собрать хороший коллектив, добиться его художественной слаженности и осуществить постановку на сцене оперы Моцарта «Фиделио», а также произведений французских композиторов Мегюля («Иосиф в Египте»), Керубини («Юдиск») и др.

Дрезденский период стал вершиной творческой деятельности Карла Марии Вебера и заключительным десятилетием его жизни. За это время были написаны лучшие фортепианные и оперные произведения: многочисленные сонаты для фортепиано, «Приглашение к танцу», «Концерт-



шпюк» для фортепиано с оркестром, а также оперы «Фрейшц», «Волшебный стрелок», «Эврианта» и «Оберон», указавшие путь и направления дальнейшего развития оперного искусства Германии.

Постановка «Волшебного стрелка» принесла Веберу всемирную славу и известность. Идея написать оперу на сюжет народного сказания о «черном охотнике» зародилась у композитора еще в 1810 году, однако кипучая общественная деятельность воспрепятствовала осуществлению этого замысла. Лишь в Дрездене Вебер вновь обратился к несколько сказочному сюжету «Волшебного стрелка», по его просьбе поэтом Ф. Киндом было написано либретто оперы.

События разворачиваются в Чешской области Богемии. Главными действующими лицами произведения являются охотник Макс, дочь графского лесничего Агата, гуляка и картежник Каспар, отец Агаты, Куно, и князь Оттокар.

Первый акт начинается с радостных приветствий победителя состязаний по стрельбе Килиана и печальных стенаний молодого охотника, потерпевшего поражение в предварительном турнире. Подобная участь в финале состязания нарушает все планы Макса: согласно старинному охотничьему обычаю, его брак с прекрасной Агатой станет невозможен. Отец девушки и несколько охотников утешают несчастного.

Вскоре веселье прекращается, все уходит, и Макс остается в одиночестве. Его уединение нарушает гуляка Каспар, продавший душу дьяволу. Прикинувшись другом, он обещает помочь молодому охотнику и сообщает ему о волшебных пулях, которые следует отливать ночью в Волчьей долине — проклятом месте, посещаемом нечистой силой.

Макс сомневается, однако, ловко играя на чувстве молодого человека к Агате, Каспар уговаривает его отправиться в долину. Макс удаляется со сцены, а ловкий картежник заранее торжествует свое избавление от приближающегося часа расплаты.

Действия второго акта разворачиваются в доме лесничего и в мрачной Волчьей долине. Агата грустит в своей комнате, от печальных мыслей ее не может отвлечь даже веселая болтовня беззаботной кокетливой подружки Анжен.

Агата ждет Макса. Охваченная мрачными предчувствиями, она выходит на балкон и призывает небеса развеять ее тревоги. Входит Макс, стараясь не напугать возлюбленную, и рассказывает ей о причине своей печали. Агата и Анжен уговаривают его не ходить в страшное место, но Макс, давший обещание Каспару, уходит.

В финале второго акта глазам зрителей открывается мрачная долина, тишина которой прерывается зловещими возгласами невидимых духов. В полночь перед Каспаром, готовящимся к колдовским заклинаниям, появляется черный охотник Самбель, вестник смерти. Душа Каспара должна отправиться в ад, но он просит отсрочки, отдавая вместо себя в жертву дьяволу Макса, который завтра убьет волшебной пулей Агату. Самбель соглашается на эту жертву и исчезает с ударом грома.

Вскоре с вершины скалы в долину спускается Макс. Силы добра пытаются спасти его, посылая образы матери и Агаты, но поздно — Макс продает душу дьяволу. Финалом второго акта является сцена литья волшебных пуль.

Третий, заключительный, акт оперы посвящен последнему дню состязаний, который должен закончиться свадьбой Макса и Агаты. Девушка, видевшая ночью вещий сон, снова в печали. Старания Анжен развеять подружку напрасны, ее тревога за любимого не проходит. Появляющиеся вскоре девушки преподносят Агате цветы. Она раскрывает коробку и вместо подвенечного венка обнаруживает погребальный убор.

Происходит смена декораций, знаменующая собой финал третьего акта и всей оперы. Перед князем Оттокаром, его придворными и лесничим Куно охотники демонстрируют свое мастерство, среди них и Макс. Юноша должен сделать последний выстрел, мишенью становится перелетающая с куста на куст голубка. Макс прицеливается, и в этот момент за кустами появляется Агата. Магическая сила отводит дуло ружья в сторону, и пуля попадает в Каспара, спрятавшегося на дереве. Смертельно раненный, он падает на землю, его душа отправляется в ад в сопровождении Самбеля.

Князь Оттокар требует объяснений случившемуся. Макс рассказывает о событиях прошедшей ночи, разгневанный князь приговаривает его к изгнанию, молодой охотник должен навсегда забыть о браке с Агатой. Заступничество присутствующих не может смягчить наказание.

Лишь появление носителя мудрости и справедливости меняет ситуацию. Ошельник произносит свой приговор: отсрочить свадьбу Макса и Агаты на год. Столь великодушное решение становится причиной всеобщей радости и ликования, все собравшиеся славят бога и его милосердие.

Благополучное завершение оперы соответствует моральной идее, представленной в виде борьбы добра со злом и победы добрых сил.

Здесь прослеживается некая доля абстрактности и идеализации реальной жизни, в то же время в произведении имеются моменты, удовлетворяющие требованиям прогрессивного искусства: показ народного быта и своеобразия его уклада, обращение к персонажам крестьянско-бюргерской среды. Фантастика, обусловленная приверженностью к народным поверьям и преданиям, лишена какого-либо мистицизма; кроме того, поэтическое изображение природы вносит в сочинение свежую струю.

Драматическая линия в «Волшебном стрелке» развивается последовательно: I акт—это завязка драмы, стремление злых сил овладеть колеблющейся душой; II акт—борьба света и тьмы; III акт—кульминационный момент, завершающийся торжеством добродетели.

Драматическое действие здесь разворачивается на музыкальном материале, идущем крупными гластами. Для раскрытия идейного смысла произведения и объединения его при помощи музыкально-тематических связей Вебер использует принцип лейтмотивности: краткий лейтмотив, постоянно сопутствующий персонажу, конкретизирует тот или иной образ (например, образ Самьеля, олицетворяющего тьму, таинственные силы).

Новым, чисто романтическим средством выражения является общее для всей оперы настроение, подчиненное «звучанию леса», с которым связаны все происходящие события.

Жизнь природы в «Волшебном стрелке» имеет две стороны: одна из них, связанная с идиллически изображенной патриархальной жизнью охотников, раскрывается в народных песнях и мелодиях, а также в звучании валторн; вторая сторона, связанная с представлениями о демонических, темных силах леса, проявляется в неповторимом сочетании оркестровых тембров и тревожном синкопированном ритме.

Увертюра к «Волшебному стрелку», написанная в сонатной форме, раскрывает идейный замысел всего произведения, его содержание и ход событий. Здесь в контрастном сопоставлении предстают основные темы оперы, являющиеся в то же время и музыкальными характеристиками главных персонажей, которые получают развитие в ариях-портретах.

Сильнейшим источником романтической выразительности в «Волшебном стрелке» по праву считается оркестр. Веберу удалось выявить и использовать определенные особенности и выразительные свойства отдельных инструментов. В некоторых сценах оркестр играет самостоя-

тельную роль и является главным средством музыкального развития оперы (сцена в Волчьей долине и др.).

Успех «Волшебного стрелка» был ошеломляющим: опера ставилась на сценах многих городов, арии из этого произведения распевались на городских улицах. Таким образом, Вебер был сторицей вознагражден за все унижения и испытания, выпавшие на его долю в Дрездене.

В 1822 году антрепренер венского придворного оперного театра Ф. Барбайя предложил Веберу сочинить большую оперу. Через несколько месяцев в австрийскую столицу была отослана «Эвритана», написанная в жанре рыцарской романтической оперы.

Легендарный сюжет с некоторой мистической таинственностью, стремление к героике и особое внимание к психологическим особенностям персонажей, преобладание чувств и размышления над развитием действия—эти черты, намеченные композитором в этом произведении, становятся в дальнейшем характерными особенностями немецкой романтической оперы.

Осенью 1823 года в Вене состоялась премьера «Эвританы», на которой присутствовал сам Вебер. Вызвав бурю восторга среди приверженцев национального искусства, опера не получила столь широкого признания, как «Волшебный стрелок».

Это обстоятельство подействовало на композитора довольно удручающе, кроме того, давала о себе знать унаследованная от матери тяжелая болезнь легких. Учащающиеся приступы становились причиной длительных перерывов в творчестве Вебера. Так, между написанием «Эвританы» и началом работы над «Обероном» прошло около 18 месяцев.

Последняя опера была написана Вебером по заказу «Ковент-Гардена»—одного из крупнейших оперных театров Лондона. Осознавая близость смерти, композитор стремился как можно скорее закончить свое последнее произведение, дабы семья после его смерти не осталась без средств к существованию. Эта же причина вынудила его отправиться в Лондон для руководства постановкой оперы-сказки «Оберон».

В данном произведении, состоящем из нескольких отдельных картин, с большой художественной свободой переплетаются фантастические события и реальная жизнь, бытовая немецкая музыка соседствует с «восточной экзотикой».

При написании «Оберона» композитор не ставил перед собой специальных драматических задач, ему хотелось написать веселую оперу—

феерию, наполненную непринужденной свежей мелодией. Использование при написании этого произведения красочность и легкость оркестрового колорита оказали значительное влияние на совершенствование романтического оркестрового письма и наложили особый отпечаток на партитуры таких композиторов-романтиков, как Берлиоз, Мендельсон и др.

Музыкальные достоинства последних опер Вебера нашли наиболее яркое выражение в увертюрах, которые получили признание и как самостоятельные программные симфонические произведения. В то же время отдельные недостатки либретто и драматургии ограничили количество постановок «Эвританы» и «Оберона» на сценах оперных театров.

Напряженная работа в Лондоне, сопряженная с частыми перегрузками, окончательно подорвала здоровье знаменитого композитора, 5 июля 1826 года стало последним днем его жизни: Карл Мария фон Вебер умер от чахолки, не достигнув сорокалетнего возраста.

В 1841 году по инициативе передовых общественных деятелей в Германии был поднят вопрос о переносе праха талантливого композитора на родину, и спустя три года его останки возвратились в Дрезден.

### **Александр Александрович Алябьев**

Ярким выразителем новых, прогрессивных стремлений русского искусства был старший современник Глинки — А. А. Алябьев, появившийся на свет в 1787 году в дворянской семье. Композитор получил хорошее домашнее воспитание, с детства занимался музыкой. В 1812 году он добровольцем вступил в ряды войск и прошел с русской армией вплоть до Парижа, участвовал в крупных сражениях, был ранен и награжден орденами за боевые заслуги. Близким другом Алябьева в годы Отечественной войны стал знаменитый поэт-партизан Денис Давыдов, под начальством которого Алябьев служил во время кампании.

После окончания войны Алябьев жил в Петербурге, а затем — в Москве. Он писал камерные ансамбли, романсы, музыку к водевилям, операм.

Общение с выдающимися представителями литературно-художественной интеллигенции способствовало творческому росту Алябьева. Он был знаком с Грибоедым, Одоевским и др.

В 1820-х годах имя Алябьева уже пользовалось широкой известностью. Его песни слышались повсюду. Однако это счастливое время про-

*Александр Александрович Алябьев*



должалось недолго. Весной 1825 года композитора обвинили в убийстве во время карточной игры и арестовали. Несмотря на недоказанность преступления, он после трехлетнего пребывания в крепости под стражей был сослан в Сибирь, в город Тобольск. Скорее всего, правительство Николая I под предлогом обвинения в убийстве удалило Алябьева «с глаз долой» как человека, связанного дружескими узами с некоторыми из декабристов.

Но неукротимая воля и твердый характер позволили Алябьеву выдержать все тяжелые испытания. В Сибири он много сочиняет, организует военный духовой оркестр, дирижует, участвует в любительских концертах. К этому времени относятся многие из лучших романсов Алябьева: «Иртыш», «Зимняя дорога», «Вечерний звон», «Два ворона» и др.

В 1832 году Алябьеву разрешили выехать на Кавказ для проведения курса лечения. Там он провел около двух лет, изучая народную музыку грузин, армян, азербайджанцев, кабардинцев, черкесов. Итогом пребывания на Кавказе были романсы Алябьева, написанные в 1830-х годах и издававшиеся под общим заголовком «Кавказский певец». Вскоре композитор сочиняет еще несколько музыкально-драматических произведений на кавказские темы — мелодраму «Кавказский пленник» (по одноименной поэме Пушкина) и оперу «Аммалат-Бек» (на сюжет повести поэта-декабриста Бестужева-Марлинского).

Во время своего пребывания на Кавказе Алябьев работает также над сборником украинских народных песен, в чем ему помогает известный украинский литератор и фольклорист Максимович. Кроме того, Алябьев был первым из русских композиторов, проявившим интерес к башкирским, киргизским и туркменским песням и разработавшим их в своих произведениях.

Последние годы жизни Алябьев провел в Москве: с большим трудом ему удалось добиться разрешения жить здесь, но «без права показываться в публике».

В 1840-х годах композитор сочиняет музыку на слова поэта-революционера Огарева («Кабак», «Изба», «Деревенский сторож»). Эти песни, проникнутые горячей любовью к народу, представляют картину безотрадной жизни угнетенного сословия. Они явились достойным завершением его пути в мире искусства.

Алябьев умер в 1851 году в Москве.

Обширное и многообразное творчество Алябьева охватывает произведения различных жанров. Ему принадлежат 7 опер, 20 водевилей, множество произведений для симфонического и духового оркестров, ряд камерных ансамблей и фортепианных пьес, хоровые произведения и свыше 200 романсов. Композитора по праву можно причислить к тем музыкантам, что подготовили основу для развития русского классического симфонизма.

Большим богатством тематики, мелодичностью отличаются также камерные ансамбли Алябьева, среди которых в первую очередь следует назвать третий струнный квартет соль-мажор и фортепианное трио ля-минор с ярким и жизнерадостным финалом на темы русских плясовых песен.

Однако важнейшую часть его наследия составляют романсы и песни. Одним из самых ранних произведений, написанных в жанре «русской песни», является «Соловей» на слова Дельвига. Здесь мелодия, поддерживаемая незамысловатым аккомпанементом, нетороплива и свободна, мягка и нежна. Это сочинение в куплетной форме с характерным для русской народной песни сопоставлением запева и припева может служить классическим образцом городского песенного стиля первой половины XIX века.

Лирико-драматические романсы, созданные в годы ссылки, в основном посвящены теме изгнания и пронизаны страстной тоской по родине и мечтой о свободе. «Иртыш» на слова сибирского поэта Веттера — одно из лучших произведений этой группы, яркий образец новаторства Алябьева в области музыкальной формы и выразительных средств. Каждый куплет строится на контрасте разделов. Первая часть создает образ изгнанника, «певца, гонимого судьбой», на фоне северного пейзажа. Спокойно-повествовательный характер мелодии, размеренный ритм со-

проведения выражают настроение скорбного раздумья. Во второй части куплета описание сменяется напряженным пафосным монологом. Прием тремоло в аккомпанементе передает шум бурной реки, всплески волн. Основной мыслью данного романса является призыв к свободе, что выражено в драматической кульминации.

Необходимо отметить, что исключительно важное значение в романсах Алябьева приобретает фортепианная партия. Выдающийся мастер инструментальной музыки, Алябьев развил и обогатил фактуру сопровождения, ввел красочные сопоставления фортепианных тембров. В аккомпанементе, усиливающем выразительность вокальной партии, много живописно-изобразительных элементов. В определенных случаях инструментальное сопровождение становится даже основным средством художественного образа.

Итак, Алябьев стоит в ряду крупных композиторов, чья деятельность подготовила расцвет русской классической музыки.

### **Джоаккино Россини**

Знаменитый итальянский композитор Джоаккино Россини родился 29 февраля 1792 года в небольшом городке Пезаро, раскинувшемся на побережье Венецианского залива.

С детства он приобщился к музыке. Его отец, Джузеппе Россини, прозванный за шутиливый нрав Весельчаком, был городским трубачом, а мать, женщина редкой красоты, обладала прекрасным голосом. В доме всегда звучали песни и музыка.

Будучи сторонником французской революции, Джузеппе Россини радостно приветствовал вступление революционных частей на территорию Италии в 1796 году. Восстановление власти Папы Римского ознаменовалось арестом главы семейства Россини.

Потерявший работу Джузеппе и его жена были вынуждены стать бродячими музыкантами. Отец Россини был валторнистом в оркестрах, выступавших в ярмарочных спектаклях, а мать исполняла оперные арии. Красивое сопрано певшего в церковных хорах Джоаккино также приносило доход семье. Голос мальчика высоко ценили хормейстеры Луто и Волоньи. В последнем из этих городов, славящемся своими музыкальными традициями, нашла приют семья Россини.

В 1804 году, в возрасте 12 лет, Джоаккино начал профессионально заниматься музыкой. Его учителем стал церковный композитор Анджело

Тезеи, под руководством которого мальчик быстро овладел правилами контрапункта, а также искусством аккомпанемента и пения. Через год юный Россини пустился в странствие по городам Романьи в качестве капельмейстера.

Осознав неполноту своего музыкального образования, Джоаккино решил продолжить его в Болонском музыкальном лицее, куда был зачислен учеником по классу виолончели. Занятия по контрапункту и композиции дополнялись самостоятельным изучением партитур и рукописей из богатой лицейской библиотеки.

Увлечение творчеством таких прославленных музыкальных деятелей, как Чимароза, Гайдн и Моцарт, оказало особое влияние на становление Россини в качестве музыканта и композитора. Еще будучи учеником лицея, он стал членом Болонской академии, а после окончания учебы в знак признания таланта получил приглашение дирижировать исполнением оратории Гайдна «Времена года».

Джоаккино Россини рано обнаружил потрясающую работоспособность, он быстро справлялся с любой творческой задачей, проявляя чудеса удивительной композиторской техники. За годы учения им было написано большое количество музыкальных произведений, среди которых — духовные сочинения, симфонии, инструментальная музыка и вокальные произведения, а также отрывки из оперы «Деметрио и Полибию», первого сочинения Россини в подобном жанре.

Год окончания музыкального лицея ознаменовался началом одновременной деятельности Россини в качестве певца, капельмейстера и оперного композитора.

Период с 1810 по 1815 год отмечен в жизни знаменитого композитора как «бродяжнический», в это время Россини кочевал из одного города в другой, не задерживаясь нигде более двух-трех месяцев.

Дело в том, что в Италии XVIII–XIX веков постоянные оперные театры существовали только в крупных городах — таких, как Милан, Венеция и Неаполь, небольшим населенным пунктам приходилось довольствоваться искусством бродячих театральных трупп, обычно состоящих из примадонны, тенора, баса и нескольких певцов на вторых ролях. Оркестр набирался из местных любителей музыки, военных и бродячих музыкантов.

Маэстро (композитор), нанимаемый импресарио труппы, писал музыку на предоставляемое либретто, и осуществлялась постановка спек-

такля, при этом маэстро должен был сам дирижировать оперой. При успешной постановке произведение исполнялось на протяжении 20–30 дней, после чего труппа распадалась, а артисты разбредались по городам.

В течение пяти долгих лет Джоаккино Россини писал оперы для бродячих театров и артистов. Тесное сотрудничество с исполнителями способствовало выработке большой композиторской гибкости, приходилось учитывать вокальные данные каждого певца, tessitura и тембр его голоса, артистический темперамент и многое другое.

Восторги публики и грошвые гонорары — вот что получал Россини в награду за свою композиторскую деятельность. В его ранних произведениях отмечена некоторая торопливость и небрежность, вызывавшие суровую критику. Так, композитор Паизиелло, видевший в Джоаккино Россини грозного соперника, говорил о нем, как о «беспутном композиторе, мало сведущем в правилах искусства и лишенном хорошего вкуса».

Критика не смущала молодого композитора, поскольку он прекрасно знал о недостатках своих произведений, в некоторых партитурах он даже отмечал так называемые грамматические ошибки словами «для удовлетворения педантов».

В первые годы самостоятельной творческой деятельности Россини работал над написанием преимущественно комических опер, имевших крепкие корни в музыкальной культуре Италии. В его дальнейшем творчестве важное место занял жанр серьезной оперы.

Небывалый успех пришел к Россини в 1813 году, после постановок в Венеции произведений «Танкред» (опера seria) и «Итальянка в Алжире» (опера buffa). Перед ним открылись двери лучших театров Милана, Венеции и Рима, арии из его сочинений распевались на карнавалах, городских площадях и улицах.

Джоаккино Россини стал одним из популярнейших композиторов Италии. Запоминающиеся мелодии, наполненные неудержимым темпераментом, весельем, героической патетикой и любовной лирикой, производили незабываемое впечатление на все итальянское общество, будь то аристократические кружки или общество ремесленников.

Находили отклик и патриотические идеи композитора, звучащие во многих его произведениях более позднего периода. Так, в типично буффонный сюжет «Итальянки в Алжире» с драками, сценами с переодева-

ниями и попадающими впросак влюбленными неожиданно вклинивается патриотическая тематика.

Главная героиня оперы, Изабелла, обращается к возлюбленному Линдору, томящемуся в плену у алжирского бей Мустафы, со словами: «Думай о родине, будь неустрашим и выполняй свой долг. Смотри: по всей Италии возрождаются возвышенные примеры доблести и достоинства». В этой арии нашли отражение патриотические чувства эпохи.

В 1815 году Россини переехал в Неаполь, где ему предложили место композитора при оперном Театре Сан-Карло, сулившее ряд выгодных перспектив – таких, как высокие гонорары и работа с известнейшими исполнителями. Переезд в Неаполь ознаменовался для молодого Джоаккино завершением периода «бродяжничества».

С 1815 по 1822 год Россини работал в одном из лучших театров Италии, в то же время он совершал поездки по стране и выполнял заказы для других городов. На сцене неаполитанского театра молодой композитор дебютировал с оперой *seria* «Елизавета, королева Английская», которая явилась новым словом в традиционной итальянской опере.

С давних времен ария как форма сольного пения была музыкальным стержнем подобных произведений, перед композитором стояла задача наметить лишь музыкальные линии оперы и выделить в вокальных партиях основной мелодический контур.

Успех произведения в этом случае зависел лишь от импровизаторского таланта и вкуса исполнителя-виртуоза. Россини отошел от давней традиции: нарушив права певца, он выписал в партитуре все колоратуры, виртуозные пассажи и украшения арии. Вскоре это новшество вошло в творчество других итальянских композиторов.

Неаполитанский период способствовал совершенствованию музыкального гения Россини и переходу композитора от легкого жанра комедии к более серьезной музыке.

Обстановка нарастающего общественного подъема, разрешившегося восстанием карбонариев в 1820–1821 годах, требовала более значительных и героических образов, нежели легкомысленные персонажи комедийных произведений. Таким образом, в опере *seria* имелось больше возможностей для выражения новых тенденций, чутко воспринимаемых Джоаккино Россини.

На протяжении ряда лет главным объектом творчества выдающегося композитора являлась серьезная опера. Россини стремился изменить

музыкальные и сюжетные стандарты традиционной оперы *seria*, определенные еще в начале XVIII столетия. Он старался внести в этот стиль значительное содержание и драматизм, расширить связи с реальной жизнью и идеями своего времени, кроме того, композитор придавал серьезной опере активность действия и динамику, заимствованные из оперы *buffa*.

Время работы в неаполитанском театре оказалось очень значительным по своим достижениям и итогам. За этот период были написаны такие произведения, как «Танкред», «Отелло» (1816), в которых отразилось тяготение Россини к высокому драматизму, а также монументальные героические сочинения «Моисей в Египте» (1818) и «Магомет II» (1820).

Развивающиеся в итальянской музыке романтические тенденции требовали новых художественных образов и средств музыкальной выразительности. В опере Россини «Женщина с озера» (1819) нашли отражение такие особенности романтического стиля в музыке, как картинность описаний и передача лирических переживаний.

Лучшими произведениями Джоаккино Россини по праву считаются «Севильский цирюльник», созданный в 1816 году для постановки в Риме во время карнаваловых праздников и ставший результатом многолетней работы композитора над комической оперой, и героико-романтическое произведение «Вильгельм Телль».

В «Севильском цирюльнике» сохранилось все самое жизнеспособное и яркое из оперы *buffa*: демократические традиции жанра и национальные элементы обогатились в этом произведении, насквозь пронизанном умной, хлесткой иронией, искренним весельем и оптимизмом, реалистическим изображением окружающей действительности.

Первая постановка «Севильского цирюльника», написанного всего за 19 или 20 дней, оказалась неудачной, но уже на втором показе публика восторженно приветствовала прославленного композитора, было даже устроено факельное шествие в честь Россини.

В основу оперного либретто, состоящего из двух действий и четырех картин, положен сюжет одноименного произведения знаменитого французского драматурга Бомарше. Местом разворачивающихся на сцене событий является испанская Севилья, главными действующими лицами – граф Альмавива, его возлюбленная Розина, цирюльник, лекарь и музыкант Фигаро, доктор Бартоло, опекун Розины и монах дон Базилио, поверенный тайных дел Бартоло.

В первой картине первого действия влюбленный граф Альмавива бродит возле дома доктора Бартоло, в котором живет его возлюбленная. Его лирическую арию слышит хитрый опекун Розины, сам имеющий виды на свою подопечную. На помощь влюбленным приходит «мастер на всякие дела» Фигаро, вдохновленный посулами графа.

Действие второй картины разворачивается в доме Бартоло, в комнате Розины, мечтающей отправить своему поклоннику Линдору (под этим именем скрывается граф Альмавива) письмо. В это время появляется Фигаро и предлагает свои услуги, но неожиданный приход опекуна вынуждает его спрятаться. Фигаро узнает о коварных замыслах Бартоло и дна Базилио и спешит предупредить об этом Розину.

Вскоре в дом под видом пьяного солдата врывается Альмавива, Бартоло пытается выставить его за дверь. В этой суматохе графу удается незаметно передать любимой записку и сообщить, что Линдор — это он. Фигаро тоже здесь, вместе со слугами Бартоло он пытается разнять хозяина дома и Альмавиву.

Все замолкает лишь с приходом команды солдат. Офицер отдает приказ арестовать графа, но поданная величественным жестом бумага моментально изменяет его поведение. Представитель власти почтительно раскланивается перед переодетым Альмавивой, вызывая недоумение у всех присутствующих.

Второе действие разворачивается в комнате Бартоло, куда приходит переодетый монахом влюбленный граф, выдающий себя за учителя пения дна Алонзо. Чтобы завоевать доверие доктора Бартоло, Альмавива отдает ему записку Розины. Девушка, узнав в монахе своего Линдора, охотно приступает к занятиям, однако присутствие Бартоло мешает влюбленным.

В это время приходит Фигаро и предлагает старику побриться. Хитростью цирюльнику удается завладеть ключом от балкона Розины. Приход дна Базилио грозит разрушить хорошо разыгранный спектакль, но его вовремя «удаляют» со сцены. Урок возобновляется, Фигаро продолжает процедуру бритья, стараясь загородить влюбленных от Бартоло, но обман раскрывается. Альмавива и цирюльник вынуждены спасаться бегством.

Бартоло, воспользовавшись запиской Розины, неосторожно переданной ему графом, склоняет разочарованную девушку к подписанию брачного контракта. Розина открывает опекуну тайну готовящегося побега, и он отправляется за стражей.

В это время в комнату девушки проникают Альмавива и Фигаро. Граф просит Розину стать его женой и получает согласие. Влюбленные хотят поскорее покинуть дом, но возникает неожиданное препятствие в виде отсутствия лестницы около балкона и прихода дна Базилио с нотариусом.

Появление Фигаро, объявившего Розину своей племянницей, а графа Альмавиву — ее женихом, спасает положение. Доктор Бартоло, пришедший со стражей, застаёт брак подопечной уже свершившимся. В бессильной ярости он набрасывается на «изменника» Базилио и «негодяя» Фигаро, но щедрость Альмавивы подкупает его, и он присоединяется к общему приветственному хору.

Либретто «Севильского цирюльника» значительно отличается от первоисточника: здесь социальная заостренность и сатирическая направленность комедии Бомарше оказались сильно смягченными. Для Россини граф Альмавива — лирический персонаж, а не пустой повеса-аристократ. Его искренние чувства и стремление к счастью одерживают победу над корыстолюбивыми замыслами опекуна Бартоло.

Фигаро предстает веселым, ловким и предприимчивым человеком, в партии которого нет даже намека на морализаторство и философствование. Жизненным кредо Фигаро выступают смех и шутка. Эти два персонажа противопоставляются отрицательным героям — скупому старику Бартоло и лицемерному ханже дону Базилио.

Веселый, искренний, заразительный смех является главным оружием Джоаккино Россини, который в своих музыкальных комедиях и фарсах опирается на традиционные образы оперы *buffa* — влюбленный опекун, ловкий слуга, хорошенькая воспитанница и хитрый прорыва-монах.

Оживляя эти маски чертами реализма, композитор сообщает им облик людей, словно выхваченных из реальной действительности. Бывало, что изображаемое на сцене действие или действующее лицо ассоциировались у публики с определенным событием, происшествием или конкретной личностью.

Таким образом, «Севильский цирюльник» — это реалистическая комедия, реализм которой проявляется не только в сюжете и драматических ситуациях, но и в обобщенных человеческих характерах, в умении композитора типизировать явления современной ему жизни.

Увертюра, предшествующая событиям оперы, задает тон всему произведению. Она погружает в атмосферу веселья и непринужденной шутки. В дальнейшем настроение, созданное увертюрой, конкретизируется в определенном фрагменте комедии.

Несмотря на то что это музыкальное вступление неоднократно использовалось Россини в других произведениях, оно воспринимается как неотъемлемая часть «Севильского цирюльника». Каждая тема увертюры базируется на новой мелодической основе, а связующие части создают непрерывность переходов и придают увертюре органическую целостность.

Увлечательность оперного действия «Севильского цирюльника» зависит от многообразия используемых Россини композиционных приемов: интродукции, эффект которой является результатом сочетания сценического и музыкального действия; чередования речитативов и диалогов с сольными ариями, характеризующими того или иного персонажа, и дуэтами; ансамблевых сцен со сквозной линией развития, предназначенных для смешения различных нитей сюжета и поддержания напряженного интереса к дальнейшему развитию событий; оркестровых партий, поддерживающих стремительный темп оперы.

Источником мелодики и ритмики «Севильского цирюльника» Джоаккино Россини является яркая темпераментная итальянская музыка. В партитуре этого произведения слышны бытовые песенные и танцевальные обороты и ритмы, составляющие основу этой музыкальной комедии.

Созданные после «Севильского цирюльника» произведения «Золушка» и «Сорока-воровка» далеки от привычного комедийного жанра. Композитор обращает больше внимания на лирические характеристики и драматические ситуации. Однако при всем стремлении к новому Россини не смог окончательно преодолеть условности серьезной оперы.

В 1822 году вместе с труппой итальянских артистов знаменитый композитор отправился в двухгодичное турне по столицам европейских государств. Слава шествовала впереди прославленного маэстро, повсюду его ожидал роскошный прием, огромные гонорары и лучшие театры и исполнители мира.

В 1824 году Россини стал руководителем итальянского оперного театра в Париже и сделал на этом посту многое для пропаганды итальянской оперной музыки. Кроме того, прославленный маэстро покровительствовал молодым итальянским композиторам и музыкантам.

В парижский период Россини был написан ряд произведений для французской оперы, многие старые произведения подверглись переработке. Так, опера «Магомет II» во французской редакции получила

название «Осада Коронфа» и пользовалась успехом на парижской сцене. Композитору удалось сделать свои произведения более реалистичными и драматичными, добиться простоты и естественности музыкальной речи.

Влияние французской оперной традиции проявилось в более строгой трактовке оперного сюжета, переносе акцента с лирических сцен на героические, упрощении вокального стиля, придании большего значения массовым сценам, хору и ансамблю, а также внимательном отношении к оперному оркестру.

Все произведения парижского периода явились подготовительным этапом на пути создания героико-романтической оперы «Вильгельм Телль», сольные арии традиционных итальянских опер в которой были заменены на массовые хоровые сцены.

Либретто этого произведения, повествующее о национально-освободительной войне швейцарских кантонов против австрийцев, в полной мере отвечало патриотическим настроениям Джоаккино Россини и требованиям передовой общественности накануне революционных событий 1830 года.

Композитор работал над «Вильгельмом Теллем» на протяжении нескольких месяцев. Премьера, состоявшаяся осенью 1829 года, вызвала восторженные отзывы публики, но особого признания и популярности эта опера не получила. За пределами Франции на постановку «Вильгельма Телля» было наложено табу.

Картины народной жизни и традиции швейцарцев служили лишь фоном для изображения гнева и возмущения притесняемых людей, финал произведения – восстание народных масс против чужеземных поработителей – отражал ощущения эпохи.

Наиболее известным фрагментом оперы «Вильгельм Телль» стала замечательная по красочности и мастерству увертюра – выражение многоплановой композиции всего музыкального произведения.

Художественные принципы, использованные Россини в «Вильгельме Телле», нашли применение в произведениях многих деятелей французской и итальянской оперы XIX века. А в Швейцарии даже хотели установить памятник прославленному композитору, творчество которого способствовало активизации национально-освободительной борьбы швейцарского народа.

Опера «Вильгельм Телль» стала последним произведением Джоаккино Россини, который в возрасте 40 лет неожиданно прекратил писать



оперную музыку и занялся устройством концертов и выступлений. В 1836 году прославленный композитор возвратился в Италию, где жил до середины 1850-х годов. Россини оказывал посильную помощь итальянским повстанцам и даже написал в 1848 году национальный гимн.

Однако тяжелое нервное заболевание вынудило Россини переехать в Париж, где он провел остаток жизни. Дом его стал одним из центров художественной жизни французской столицы, сюда приезжали многие всемирно известные итальянские и французские певцы, композиторы и пианисты.

Уход из оперного творчества не ослабил славы Россини, которая пришла к нему в молодости и не оставила даже после смерти. Из созданного за вторую половину жизни особого внимания заслуживают сборники романсов и дуэтов «Музыкальные вечера», а также духовная музыка «Stabat mater».

Умер Джоаккино Россини в Париже в 1868 году, в возрасте 76 лет. Через несколько лет его прах был отправлен во Флоренцию и погребен в пантеоне церкви Санта-Кроче — своеобразной гробнице лучших представителей итальянской культуры.

### **Франц Шуберт**

Австрийский композитор Франц Шуберт является современником Бетховена. Жизнь его сложилась нелегко: неудачи, казалось, преследовали композитора, подтачивая его силы. Так, ни одна из 9 симфоний Шуберта не была исполнена при его жизни, из 603 песен издали только 174, а из 20 фортепианных сонат — три.

Необходимо отметить, что неудовлетворенность окружающей жизнью была присуща многим выдающимся людям той эпохи. Свершилась Великая французская буржуазная революция, но ее идеалы подверглись гонениям со стороны представителей консервативных кругов. О свободе, равенстве и братстве нельзя было даже и упоминать. В результате у людей была лишь одна возможность — замкнуться в свои узкие, семейные интересы, развлекаться и веселиться. Конечно, такая ограниченность претитла тем, кто привык размышлять о событиях и причинах, вызвавших их, а также обдумывать последствия. Протест подобных личностей против реальности отразился и в искусстве, где появляется целое направление — романтизм. Шуберт стоял у его истоков, и его смело можно причислить к одним из первых композиторов-романтиков.

Этот человек появился на свет в 1797 году в предместье Вены под названием Лихтенталь. Отец его, школьный учитель, был родом из крестьянской семьи. Мать — дочь слесаря. В семье Шубертов очень любили музыку и постоянно устраивали вечера с песнями и танцами. Глава семейства играл на виолончели, а братья Франца — на различных инструментах.

Отец и старший брат Игнац, обнаружив у маленького Франца музыкальные способности, стали обучать его игре на скрипке и фортепиано. Спустя некоторое время мальчик уже мог участвовать в домашних концертах, исполняя партию альты. К тому же он обладал прекрасным голосом и пел в церковном хоре, где ему поручали трудные сольные партии. Когда Франц достиг одиннадцатилетнего возраста, его определили в конвикт — школу, где готовили церковных певчих.

Условия в данном учебном заведении благотворно влияли на развитие таланта мальчика. Он играл в группе первых скрипок в ученическом оркестре, а иногда даже исполнял обязанности дирижера. Именно в те годы состоялось знакомство Шуберта с симфоническими произведениями различных жанров, квартетами, вокальными сочинениями. Тогда же он и впервые попробовал проявить себя в качестве композитора, сочинив фантазию для фортепиано и ряд песен.

Выдающиеся способности мальчика обратили на него внимание знаменитого придворного композитора Сальери, с которым Шуберт занимался на протяжении года.

С течением времени бурное развитие музыкального таланта Франца стало вызывать у отца тревогу. Прекрасно понимая всю трудность пути музыканта, отец хотел уберечь сына от подобной участи. В наказание за чрезмерное увлечение музыкой он даже запретил ему в праздничные дни бывать дома. Однако ничто не могло помешать развитию природного дарования мальчика.

Отсутствие средств к существованию вынудило молодого Шуберта бросить конвикт, не закончив курс обучения. Три года он служил помощником учителя, давая детям уроки грамоты и других начальных предметов. Между тем его любовь к музыке росла и крепла, что выразилось в создании им новых замечательных произведений: песен «Маргарита за прялкой» и «Лесной царь» на слова Гёте, сонат, симфоний. Таким образом, желание отца сделать из сына учителя с маленьким, но надежным заработком потерпело неудачу, т. к. молодой композитор

вскоре окончательно решил посвятить себя искусству и оставил преподавание в школе. Отец, разгневанный своеволием Франца, отказал ему от дома.

В течение нескольких последующих лет Шуберт жил поочередно то у одного, то у другого из своих товарищей. Некоторые из них (Шпаун и Шадлер) были друзьями композитора еще по конькиту. Во время своих встреч молодые люди знакомились с художественной литературой, поэзией прошлого и современности. Иногда такие «собрания» целиком посвящались музыке Шуберта, из-за чего их даже окрестили «шубертиадам». В такие вечера Франц не отходил от фортепиано, один за другим на ходу сочиняя экскерсы, вальсы и другие танцы.

Неустроенность быта и веселые развлечения не мешали Шуберту писать музыку. Он работал систематически, изо дня в день. Сам композитор признавался, что сочиняет каждое утро, причем, когда заканчивает одну пьесу, тут же принимается за другую.

**Быстро**  
*pp*

Ро-ди-мый! Лес-ной царь в гла-за мне сверк-нул,  
он в тем-ной ко-роне с гус-той баро-дой!  
Нет, то бе-ле-ет ту-ман над водой  
Ди-тя, о-гля-ни-ся, мла-де-нец, ко мне, ве-  
се-ло-го мно-го в мо-ей сто-ро-не.

Отрывок из песни «Лесной царь» Ф. Шуберта

Шуберт писал музыку с необычайной быстротой. Так, в отдельные дни им создавалось до десятка различных песен. Музыкальные мысли рождались непрерывно, композитор едва успевал заносить их на бумагу. А если ее не было под рукой, писал на оборотной стороне меню, на обрывках и клочках. Нуждаясь в деньгах, он особенно страдал от недостатка нотной бумаги, и заботливые друзья снабжали его этим необходимым для работы материалом в огромных количествах. В те годы Шуберт пишет два своих замечательных произведения — «Неоконченную симфонию» и цикл песен «Прекрасная мельничиха».

Последнее десятилетие жизни Шуберта является необычайно насыщенным в творческом отношении периодом. Он создает симфонии, сонаты для фортепиано, квартеты, квинтеты, трио, мессы, оперы, песни и много другой музыки. Однако при жизни композитора его произведения исполнялись редко, а большая часть их так и осталась в рукописи. Не располагая ни средствами, ни помощью влиятельных покровителей, Шуберт почти не имел возможности издавать сочинения: жанр песни, главный в творчестве Шуберта, считался тогда более пригодным для домашнего музицирования, чем для открытых концертов.

В то время как блестящая и развлекательная музыка Иоганна Штрауса и известного композитора Ланнера имела огромный успех, ни одна из опер Шуберта не была принята к постановке, ни одну из его симфоний не исполнил оркестр. Более того, ноты его лучших Седьмой и Восьмой симфоний случайно нашли лишь много лет спустя после смерти композитора. А песни на слова Гете, посланные ему Шубертом, так и не удостоились внимания поэта.

Неприспособленность к жизни, застенчивость, гордость и нежелание унижаться перед влиятельными лицами — вот главные причины постоянных материальных затруднений Шуберта. Временами у него даже не было фортепиано и ему приходилось сочинять без инструмента.

И все же венцы узнали и полюбили музыку Шуберта. Постепенно его произведения приобрели почитателей в среде простых людей столицы Австрии и ее окрестностей. Пробыться к сердцам и умам австрийцев композитору помог выдающийся певец того времени Иоганн Михаэль Фогль, артистически исполнявший песни Шуберта под аккомпанемент самого композитора. Вдвоем они три раза совершили поездки по городам Австрии.

Необеспеченность и жизненные неудачи не лучшим образом сказались на здоровье Шуберта. Примирение с отцом в последние годы жизни, более спокойная, уравновешенная домашняя обстановка уже не могли ничего изменить. Прекратить занятия музыкой композитор был не в силах, т. к. именно они являлись смыслом его существования. Однако творчество требовало огромной затраты сил, энергии, которых с каждым днем становилось все меньше.

В 27 лет Шуберт писал своему другу: «Я чувствую себя несчастным, ничтожнейшим человеком на свете...» Это настроение отразилось и на характере музыки последних лет жизни композитора. Если раньше Шуберт писал преимущественно светлые, радостные произведения, то за год до смерти он пишет песни, которые сам же называет ужасными. Данные произведения объединены под названием «Зимний путь».

В 1828 году благодаря усилиям друзей состоялся единственный при жизни Шуберта концерт из его произведений, имевший огромный успех. После него композитор воспрянул духом и с энтузиазмом стал сочинять новые произведения.

Конец наступил неожиданно. Шуберт заболел тифом, его организм оказался не способным справиться с болезнетворными бактериями, и осенью 1828 года композитор умер.

### **Гаэтано Доницетти**

Гаэтано Доницетти, известный оперный композитор, родился в 1797 году в Бергамо, в Ломбардии. Семья у него была не слишком богатая, но тем не менее Гаэтано смог получить разностороннее образование и избрать профессию либо адвоката, либо архитектора. Но он обратился к музыкальному искусству и стал заниматься по теории музыки у Мейера. В 1815–1817 годах Доницетти учился в Болонском музыкальном лицее у профессора Маттеи.

Первыми шагами Доницетти на композиторском поприще явились мессы, кантаты, оратории и небольшие инструментальные пьесы. Успех опер Россини побудил его искать славы на театральном поприще. Имея серьезную музыкальную подготовку, Доницетти в один год написал несколько опер.

В 1818 году в Венеции была поставлена его опера «Энрико, граф Бургундский», в следующем году — «Петр Великий, царь русский, или Ливонский плотник». Лучшими же из произведений Доницетти являются оперы «Елизавета в замке Кенильворт» (1829), «Анна Болейн» (1830),

«Любовный напиток» (1832), «Лукреция Борджа» (1833), «Мария Стюарт», «Марино Фальеро», «Лючия ди Ламмермур» (1835), «Дочь полка», «Фаворитка» (1840), «Дон Паскуале» (1843).

Главными достоинствами опер композитора были нежность кантителы, но в ансамблях и в инструментовке ему никогда не удалось достигнуть той силы, что присутствовала в операх Россини. Следует заметить, что в целом музыкальные комбинации и образы, созданные Доницетти, менее выразительны и художественны, чем у Россини.

С 1839 по 1841 год Доницетти пребывает в Париже, а в 1842 году переезжает в Вену, где получает звание императорского придворного композитора и капельмейстера. В 1843 году он возвращается в Париж, но переутомление и общее нервное расстройство заставляют его переселиться под постоянное наблюдение врача в Италию. Однако и там композитору не стало лучше. В те редкие периоды, когда болезнь отступала, он принимался работать над пятиактной оперой «Дон Себастьян, король Португальский» (1843).

В 1844 году на сцене театра «Сан-Карло» в Неаполе была поставлена опера «Катарина Корнаро», ставшая прощальным спектаклем композитора. Ему становилось все хуже и в 1848 году он умер.

Кроме опер, творческое наследие Доницетти составляют также «Ave Maria», «Miserere», дуэты, арии и романсы.

### **Алексей Николаевич Верстовский**

Верстовский по праву считается одним из выдающихся композиторов первой половины XIX века. Он был ярким представителем романтического направления в музыке, создателем русской романтической оперы.

Родился Верстовский в 1799 году. Свои детские годы он провел в родительской усадьбе, где очень часто силами крепостных музыкантов устраивались концерты, на которых звучала музыка Гайдна, Моцарта, а также произведения русских композиторов и обработки народных песен. В такой обстановке, в буквальном смысле насыщенной музыкой, быстро развивались музыкальные способности мальчика.

В молодые годы Верстовский некоторое время учился в Петербургском институте инженеров путей сообщения, после чего посвятил себя искусству. Он становится учеником замечательного пианиста Дж. Фильда. Кроме того, прилежно изучает теорию музыки, пробует свои силы в пении и игре на скрилке. В то же время будущий композитор знако-



Алексей Николаевич Верстовский

мится с кружком литераторов, актеров и музыкантов, признанным лидером которого являлся А. Шаховский. Связь Верстовского с группой передовых людей той эпохи отразилась на его собственной творческой деятельности: он начал выступать как переводчик пьес, певец и актер в любительских спектаклях, а главное — как автор музыки к театральным постановкам. Вскоре он приобрел популярность как водевильный композитор.

В 1823 году Верстовский, служивший чиновником в одном из петербургских департаментов, был переведен в Москву. Здесь он познакомился с рядом известных деятелей русского искусства, написал музыку к водевилю Грибоедова и Вяземского «Кто брат, кто сестра», в содружестве с Алябьевым и другими композиторами сочинил музыку к водевилям А. Писарева.

В 1825 году Верстовский поступил на работу в один из московских театров в качестве инспектора музыки. Непосредственная близость к театру натолкнула его на мысль о создании оперы, тем более что его желание было горячо поддержано кружком друзей — московских литераторов, в число которых входили такие известные писатели, как С. Аксаков и М. Загоскин.

Несколько лет упорного труда завершились наконец постановкой в 1828 году на сцене Московского Большого театра первой оперы Верстовского под названием «Пан Твардовский», созданной по мотивам старинной польской легенды. А вскоре состоялась премьера и другой оперы — «Вадим», основанной на фантастическом сюжете известной баллады Жуковского.

В 1835 году была поставлена «Аскольдова могила» — лучшая опера Верстовского, написанная на сюжет одноименного романа М. Загоскина

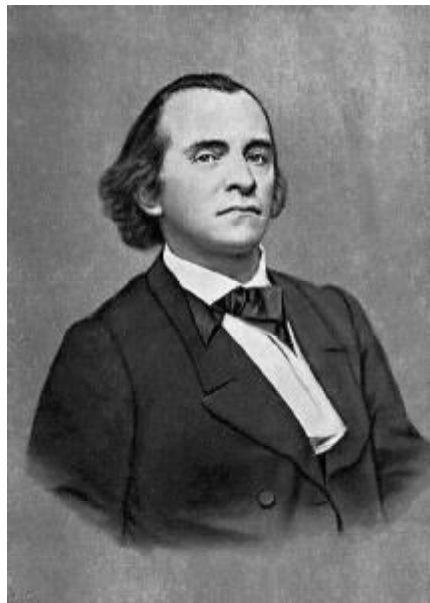
и на долгие годы завоевавшая симпатии слушателей. Действие оперы происходит в Древней Руси, но реальные исторические события, как и в романе Загоскина, переплетаются с вымыслом, а бытовые сцены чередуются с фантастическими эпизодами. Краткое содержание оперы «Аскольдова могила» таково: от Неизвестного князь Воеслав узнает, что он — потомок Аскольда, который в свое время был убит предками ныне правящего князя Святослава. Неизвестный призывает Воеслава к мести и к борьбе за княжеский престол. Чтобы вызвать у него ненависть к Святославу, Неизвестный помогает людям князя похитить Надежду, возлюбленную Воеслава. С помощью своего друга, песельника Торопа, Воеслав освобождает Надежду и бежит вместе с ней. Колдунья Вахромеевна обнаруживает убежище беглецов, после чего начинается их преследование. Однако вскоре приходит весть о милости князя, который разрешает Воеславу и Надежде вступить в законный брак. Воеслав мирится со Святославом, а Неизвестный тонет в волнах Днепра.

Как видно, сюжет оперы не отличается особой замысловатостью, но занимательность интриги, романтическая таинственность и драматизм отдельных сцен сделали ее одним из любимых репертуарных произведений русской сцены. Основная же причина популярности оперы кроется в особенностях музыкальной драматургии. Выдающийся русский критик и композитор А. Серов писал: «В Верстовском есть легкость, веселость, живость, разнообразие, ловкость распорядиться сценой».

Воспроизводя отдаленную эпоху, Верстовский не стремится придать музыке оттенок древности. Напротив, он целиком опирался на современ-



Отрывок из хора рыбаков «Гой ты, Днепр»  
из оперы «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского



Александр Николаевич Серов

ные виды музыкального искусства. В «Аскольдовой могиле» звучат илирический романс, и баллада, и застольная песня.

Это произведение знаменует собой значительный шаг вперед по сравнению с комическими операми XVIII века. Несмотря на то что здесь еще сохранен принцип чередования музыкальных номеров с разговорными диалогами, сами музыкальные номера под влиянием тех изменений, которые произошли в русской музыке со времени появления первых опер, стали уже другими. Встречают-

ся не только большие, развернутые арии и ансамбли, но и целые музыкальные сцены со сквозным действием. Возросла и роль оркестра. Умелое использование разнообразных инструментальных красок дало возможность Верстовскому создать несколько ярких образов и усилить выразительность музыки.

В первом действии оперы наибольшее внимание привлекает к себе хор рыбаков «Гой ты, Днепр», написанный композитором а capella. Здесь сочетаются широкий распев и мерная маршевая поступь, элементы народного многоголосья и суровые унисонные ходы с аккордовым складом.

Второй хор рыбаков «Ну-те, братцы, поскорее» (также из первого действия) звучит энергично, в равномерном ритме. При этом мелодия верхнего голоса напоминает протяжную песню.

Первое действие содержит также народно-игровую сцену, хоры которой отличаются легкостью, живостью, изяществом мелодической линии. Основаны они на трехдольных танцевальных ритмах, часто встречающихся в польской музыке.

Примечательна ария Неизвестного «Скоро, скоро месяц ясный» из второго действия, т. к. она является одним из самых ранних примеров

большой драматической арии в русской опере. Оркестровая и хоровая звучность помогают композитору нарисовать яркую картину обстановки, в которой происходит действие. Вторая часть арии — стремительное аллегро, заканчивающееся развернутой кодой, — резко противопоставляет суровой сосредоточенности вступления.

Хор девушек «Ах, подруженьки» (третье действие) интересен сочетанием русских и польских национальных элементов. В вокальной партии звучат интонации городского романса, в то время как аккомпанемент выдержан в ритме полонеза.

Из действующих лиц оперы в первую очередь необходимо обратить внимание на песельника Торопа, наделенного замечательной музыкальной характеристикой. Например, его песня «Близко города Славянска» из третьего действия представляет собой балладу, написанную в сквозной форме. Начинается она в спокойно-повествовательном тоне, но после двукратного повторения основного куплета мажор сменяется минором, а широкая, плавная мелодия — речитативом. В аккомпанементе возникает ритм конского топота и другие изобразительные элементы. Кульминацию сценического действия композитор отмечает «мелодрамой», т. е. говором на фоне инструментального сопровождения. Возвращение вслед за тем основной мелодии дает понять, что музыкальное повествование окончено.

Антракт и хор «Варись, зелье» из четвертого действия созданы в традиции романтической оперы. Музыка антракта композитор старался придать жутковато-фантастический колорит. Сумрачна тональность си-бемоль-минор. Мощное нарастание звучности приводит к тремоло. Неоднократно происходит сопоставление различных регистров, то и дело появляются причудливо звучащие гармонии.

У хора, олицетворяющего нечистую силу, отсутствует самостоятельная партия, и его фактура состоит сплошь из аккордов, дублирующих оркестровые голоса. Каждой фразе хора соответствует мелодия оркестра. При этом отмечается непрерывное нарастание звучности.

Музыка «Аскольдовой могилы» типична для музыкальной практики того времени. Но так как широко распространенный в быту музыкальный материал стал здесь основой для оперных форм нового типа, оперу можно рассматривать как принципиально новый этап в развитии русской оперной драматургии.

После 1835 года Верстовский создал еще три оперы, но они не идут ни в какое сравнение с «Аскольдовой могилей». Появившиеся

уже после гениальных творений Глинки, в период расцвета русской классической оперы, они не оказали большого влияния на жизнь русского театра.

Верстовский проявил себя не только как талантливый композитор, но и как театральный деятель, фактически осуществлявший руководство музыкально-театральной жизнью Москвы, а также как режиссер и педагог. Благодаря его усилиям при дирекции московских театров были открыты музыкальные классы, где готовили музыкантов для оркестра. Верстовский умер в 1862 году. Он внес неоценимый вклад в развитие национального театра.

### **Винченцо Беллини**

Винченцо Беллини родился в 1801 году в Катании, в Сицилии, в семье дирижера. Музыкальное образование он получил в Неаполитанской консерватории под руководством известного в то время музыканта Цингарелли. Его первыми композициями были духовные и инструментальные сочинения.

В 1824 году в театре консерватории поставили его первую оперу «Адельсон и Сальвини». В 1826 году на сцене театра «Сан-Карло» в Неаполе состоялась премьера его второй оперы «Бianка и Фернандо», имевшей столь большой успех, что в 1827 году Беллини получил ангажемент в театре «Ла Скала» в Милане. Здесь были поставлены его оперы «Пират» (1827) и «Чужестранка» (1829).

Вскоре Беллини написал для Пармского театра «Заиру» (1829), для Венеции — «Монтечки и Капулетти» (1830) и для Милана — «Сомнамбулу» (1831). Музыкальные критики считали, что его произведениям не хватает совершенства формы, а инструментовка слишком проста. В ответ на эти нападки композитор в 1831 году создал для миланской сцены оперу «Норма», которая произвела настоящий фурор.

В 1832 году Беллини переехал в Париж. Незадолго до смерти, последовавшей в 1835 году, он сочинил еще одну оперу — «Пуритане».

Характерными чертами произведений Беллини является неподражаемый музыкальный драматизм в пении. Чтобы еще более подчеркнуть голос, он приглушил звучание оркестра и уменьшил роль аккомпанемента. Однако передать в своих операх по-настоящему сильные страсти он не мог: сказывалась его нежная, сентиментальная натура.

### **Александр Егорович Варламов**

Варламов родился в 1801 году в Москве. Отец композитора находился на военной, затем на гражданской службе, был чиновником с не слишком большими доходами.

Музыкальные способности и незаурядные вокальные данные проявились у Александра еще в раннем детстве, определив его дальнейшую судьбу: когда мальчику исполнилось девять лет, родители отправили его в Санкт-Петербург, где он был принят «малолетним певчим» в придворную певческую капеллу. В этом хоровом коллективе Варламов под руководством выдающегося русского композитора Д. С. Бортнянского получил музыкальное образование.

По окончании курса обучения в капелле молодой человек был переведен на службу за границу учителем пения в русской посольской церкви в Гааге (Голландия). Здесь он впервые выступает в концертах как певец и пианист.

В 1823 году Варламов вернулся на родину, в Петербург. Чтобы заработать себе на жизнь, он дает уроки пения, в свободное время сочиняет музыку и однажды выступает в большом публичном концерте в качестве дирижера и певца. Однако нехватка денег заставляет музыканта искать возможности иметь постоянный доход. Он поступает в певческую капеллу и с 1829 года совмещает там работу хориста и преподавателя сольного пения мальчикам-певчим.

Большое влияние на творчество Варламова оказало знакомство с М. И. Глинкой. В доме последнего не раз проходили музыкальные вечера, в которых принимал деятельное участие и молодой музыкант.

Служба в капелле требовала работы преимущественно в области



Александр Егорович Варламов

духовной музыки, в то время как Варламова влекло к светскому музыкальному искусству, к театру. Неудовлетворенный своей работой, он ушел из капеллы (в конце 1831 года) и переехал затем в Москву, где занял должность помощника капельмейстера в императорских московских театрах. Его обязанности заключались в дирижировании оркестром при исполнении водевильных пьес. Не оставлял он в это время и педагогическую работу: преподавал пение в театральном училище и давал частные уроки.

В столице России он познакомился с выдающимися представителями искусства (актерами Малого театра Мочаловым, Щепкиным, композитором Верстовским, писателем Загоскиным и др.), общение с которыми так или иначе повлияло на Варламова. У него, например, окончательно определилось горячее стремление писать музыку «по-русски», все сильнее проявлялась любовь к народной песне.

На период жизни в Москве приходится и расцвет творческой деятельности композитора. Издаются первые романсы Варламова, сразу прославившие имя автора: «Красный сарафан», «Что затуманилась, зоренька ясная», «Не шумите, ветры буйные» и др.

Кроме того, на протяжении конца 1830—начала 1840-х годов Варламов создал музыку к ряду спектаклей, ставившихся на сцене Московского Малого театра, а также в Петербурге. Это были пьесы различных русских и западноевропейских авторов, например «Двумужница» Шаховского, «Рославлев» по роману Загоскина, «Гамлет» Шекспира, «Эсмеральда» Юго и др.

Театральная музыка Варламова состоит главным образом из песен, исполнявшихся в сопровождении оркестра, а также из небольших самостоятельных оркестровых эпизодов. Кроме того, композитор обращался и к балету. Два его балета — «Забава султана» и «Мальчик-с-пальчик» — шли на сцене Московского Большого театра. В этот же период Варламов много внимания уделяет работе в области романса и песни. После первой публикации романсов в 1833 году за 10 лет было издано 85 новых вокальных произведений композитора.

Немалое значение имела и деятельность Варламова как исполнителя. Ему с необыкновенной тонкостью удавалось исполнять романсы собственного сочинения и народные песни. Он часто выступал в концертах и всегда был желанным участником музыкально-литературных вечеров.

Варламов снискал себе популярность и как талантливым педагогом. В 1840 году вышел в свет его труд «Школа пения», явившийся обобщением большого педагогического опыта. Это сочинение стало первой в России крупной работой по методике преподавания вокального искусства.

Последние три года своей жизни Варламов вновь проводит в Петербурге. Незадолго до смерти он начал издавать музыкальный журнал «Русский певец», в котором публиковались обработки для голоса с фортепиано русских и украинских народных песен. Жизнь его оборвалась в 1848 году, когда композитору было только 47 лет.

В обширном творческом наследии Варламова наиболее значительное место занимают его романсы и песни. Композитором создано более 150 сольных произведений, ряд вокальных ансамблей и значительное количество народных обработок.

Музыка композитора отличается искренностью, непосредственностью и свежестью чувств. Гражданская, социальная тема не нашла у него столь прямого отражения, как у Алябьева. Но лирические произведения Варламова переключались с теми настроениями, которые преобладали в русском обществе 1830-х годов. Отчасти именно этим объясняется огромная популярность песен и романсов Варламова у его современников. Кроме того, завоевать любовь широкой публики помогла Варламову и демократичность его творчества, т. к. он опирался на широко распространенные жанры бытового песенного искусства и, как правило, сочинял в той же манере. При этом он мог так правдиво передавать народный характер музыки, что некоторые из его произведений воспринимались как настоящие народные песни, например «Красный сарафан». Мелодия этого романса плавная, широкая, напевная. Распевался он, по словам известного композитора Н. А. Тигова, «и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика».

Еще один популярный романс — «На заре ты ее не буди» (на слова Фета) — представляет собой элегический, медленный вальс с простым «гитарным» аккомпанементом, очень скромным по своим гармоническим средствам. Тем не менее при всей своей простоте музыка романса отличается редкой задушевностью и теплотой и относится к числу лучших лирических страниц Варламова.

Композитор писал также своеобразные вокальные циклы, состоящие из двух контрастных по характеру песен: медленной лирической и быст-

Allegro moderato

На заре ты ее не буди

На заре ты ее не буди, но так спит.

Отрывок из романса «На заре ты ее не буди» А. Е. Варламова

рой плясовой. Такие двухчастные циклы были очень распространены в бытовой музыке первой половины XIX века. Цикл из двух песен «Ах ты, время, времечко» и «Что мне жить и тужить» — пример подобного жанра. В первом из этих произведений обращает на себя внимание непрерывность мелодического развития: кульминация подготавливается постепенно. Интересны также особенности фортепианного сопровождения: здесь воспроизведена подголосочная полифония, типичная для народного песенного искусства.

Есть у Варламова и произведения, в которых ясно чувствуется влияние романтизма. Таким, например, является баллада «Оседлаю коня» на слова Тимофеева. Содержание передано в форме диалога между человеком, мечтающим о свободе и счастье, и злой тоской, отнимающей его душевные силы. Варламов отходит в данном случае от строгого соблюдения куплетности и отчасти приближается к принципу сквозного развития. Форму баллады он строит на сопоставлении двух резко контрастных разделов. Мелодия первого из них, стремительная, взволнованная, воплощает образ молодецкой удали и отваги. В заключительной части, повествующей о смерти героя, вокальная мелодия близка к речитативу, а мерные аккорды-аккомпанементы создают ощущение оцепенения.

### Гектор Луи Берлиоз

Гектор Луи Берлиоз, замечательный французский композитор и литературно-музыкальный деятель, появился на свет в 1803 году в Ла-Кот-Сент-Андре, близ Гренобля. Его отец, будучи медиком, хотел, чтобы сын пошел по его стопам. Выполняя родительское требование, Берлиоз в 1822 году приехал в Париж и поступил в Медицинскую школу. Но влечение к музыке в конце концов пересилило, и он, бросив школу, блестяще сдал вступительные экзамены в консерваторию, за что разгневанный отец лишил его материальной поддержки. Чтобы добыть средства к существованию, Берлиоз устроился на работу в театр «Жимназ» хористом, продолжая в то же время учебу в консерватории. Однако вскоре он оставил это учебное заведение, т. к. был недоволен своим педагогом — профессором Рейхом.

Теперь все свободное время Берлиоз посвящает композиции. Его первым крупным произведением была месса, исполненная в церкви Святого Роха, что, впрочем, прошло незамеченным для широкой публики.

В 1828 году Берлиоз вновь поступил в консерваторию, в класс Лесюера, по достоинству оценившего своего гениального ученика и всячески способствовавшего развитию его таланта.

1830 год ознаменовался для молодого композитора первой удачей: за кантату «Сарданпал» он получил премию и как лауреат был послан для усовершенствования своего мастерства в Италию. Примерно тогда же Берлиоз сочиняет фантастическую симфонию «Эпизод из жизни артиста».

В Италии Берлиоз пробыл всего два года, создав за это время увертюру к «Королю Лиру» и симфоническую поэму «Лелио», представляющую собой продолжение Фантастической симфонии.



Гектор Луи Берлиоз



С 1828 года Берлиоз, еще учась в консерватории, проявил себя и как музыкальный писатель и критик. В своих статьях он отстаивал право на существование нового вида музыкальной композиции — программной музыки. Понимая, что в творчестве Людвиг ван Бетховена инструментальная музыка достигла вершины своего развития, Берлиоз стремится к наибольшей конкретности выражения, в связи с чем он решает обратиться к программе, объясняющей причины того или иного настроения и образа. Он воплощает в своей музыке воззрения, пропагандируемые им в статьях, и в его позднейших творениях еще четче выступают характерные черты его музыкального почерка.

В Италии Берлиоз написал симфонию «Гарольд», рекем по случаю похорон генерала Дамремона, симфонию «Ромео и Юлия» для солистов, хора и оркестра, Траурно-триумфальную симфонию по случаю открытия Июльской колонны в 1840 году и увертюру «Римский карнавал». Созданная им в то же время опера «Бенвенуто Челлини» успеха не имела.

В 1843 Берлиоз отправляется в большое концертное турне по Европе. В Германии, Австрии, Венгрии и России его ожидает огромный успех. Во время путешествия он знакомится со многими известными музыкантами и композиторами того времени.

В 1847 году Берлиоз в Париже впервые выносит на суд широкой публики свою драматическую легенду «Осуждение Фауста». Затем он во второй раз уезжает в Германию, некоторое время проводит в Веймаре, где близко сходитя с Листом. Вплоть до самой смерти, наступившей в 1869 году, Берлиоз сочиняет музыку и выступает с концертами.

Творческое наследие композитора составляет большое количество произведений. Среди них в первую очередь следует назвать библейскую трилогию «Детство Христа», треххорное «Te Deum», принесшее ему звание члена Парижской академии, комическую оперу «Беатриче и Бенедикт» на сюжет шекспировской комедии «Много шума из ничего» и большую оперу «Троянц». Необходимо отметить, что во всех произведениях Берлиоза заметно его стремление с помощью музыкальных звуков выразить поэтическую мысль. Композитор с поразительным мастерством использует самые разнообразные сочетания инструментов, добываясь изумительных оркестровых эффектов.

Известен Берлиоз также и своими теоретическими работами. Так, его труд «Дирижер оркестра» выдержал множество изданий. После

смерти композитора вышли в свет его «Мемуары», где повествуется о поездках по Италии, Германии, России и Англии.

### **Александр Львович Гурилев**

Александр Гурилев родился в 1803 году в Москве, в семье крепостного музыканта. Отец его, Лев Степанович Гурилев, композитор и дирижер, руководил крепостным оркестром при театре графа Орлова в имении «Орада» под Москвой. В этом оркестре играл на скрипке с юных лет и Александр Гурилев.

В 1831 году, после смерти графа, отец и сын Гурилевы были отпущены на волю и приписаны к мещанскому сословию. С тех пор имя Александра Гурилева, начавшего издавать свои сочинения, постепенно стало очень известным. Огромную роль на развитие творчества Гурилева оказало его знакомство и дружба с Варламовым, романсовая лирика которого была принята молодым композитором в качестве образца. Гурилева знали и как превосходного пианиста, исполнителя и педагога, оставившего ряд фортепианных сочинений.

Всю жизнь Гурилев испытывал острую нехватку денег. Скорее всего, именно это обстоятельство послужило одной из причин его душевного расстройства. Умер он душевнобольным в 1858 году в Москве.

Самая ценная часть наследия композитора — русские песни и обработки подлинных народных песен. Сборник «47 избранных народных песен» вошел в историю русской музыки как прекрасный памятник народно-бытовой песенной культуры 1830–1840-х годов. При его составлении композитор отобрал наиболее популярные песни городского быта и передал их так, как они звучали в исполнении любителей и цыган.

Одним из самых известных подобных произведений Гурилева яв-



Александр Львович Гурилев

ляется песня «Не одна во поле дороженька», разработанная в свободной импровизационной манере. Она содержит два куплета, причем во втором композитор, сохраняя гармоническую основу, допускает произвольное мелодическое варьирование. Вокальная мелодия, широкая и распевная, свободно льется от верхнего звука, взятого мягким скачком голоса. Между тем выразительные акценты на кульминациях, широкие взлеты голоса придают ей скорбно-патетический оттенок.

Контрастом к лирическим песням Гурилева служат светлые, радостные хороводные песни и бойкие плясовые, обработанные, как правило, в манере цыганского пения: ритм резко акцентирован, мелодия сопровождается отрывистыми «гитарными» аккордами.

С обработками народных песен сочетаются и собственные сочинения Гурилева, в которых обычно отражаются настроения мечтательной грусти и скорбного сожаления. Среди таких произведений в первую очередь нужно назвать «Матушку-голубушку», «Колокольчик».

Следует заметить, что творчество Варламова и Гурилева может рассматриваться в качестве наиболее характерного образца русской демократической культуры второй четверти XIX столетия. Талантливые современники Глинки, они во многом предугадали, подготовили будущий путь развития русского романса. Их песни, тесно переплетенные с народной традицией, послужили крепкой основой, на которой развилось искусство Даргомыжского и Чайковского.

### **Феликс Мендельсон**

Феликс Мендельсон появился на свет в 1809 году в семье берлинского банкира Авраама Мендельсона. К тому времени его родные, обратившиеся в христианство, взяли вторую фамилию — Бартольди.

Мальчик обладал незаурядными музыкальными способностями, что предопределило его будущее. Он брал уроки игры на фортепиано и скрипке и занимался по теории музыки у известных музыкантов того времени. Уже в девять лет Феликс играл на фортепиано в частном концерте, а год спустя впервые выступил как альтист в Берлине. Кроме того, в доме его отца постоянно устраивались музыкальные собрания с участием небольшого оркестра и мальчик, начавший сочинять, имел возможность прослушивать созданные им произведения и вносить в них в случае необходимости изменения.

В 1820 году Мендельсон пишет целый ряд замечательных произведений: скрипичную сонату, 2 фортепианные сонаты, маленькую кантату,

Феликс Мендельсон



маленькую оперетту, несколько песен и мужских квартетов. В следующем году он знакомится с Вебером, непосредственное воздействие которого оказывает большое влияние на развитие творческих способностей молодого композитора. В том же году Мендельсон встречается и с Гете.

В 1825 году Феликс вместе со своим отцом едет в Париж, где приводит публику в восторг своим талантом исполнителя. Год спустя он создает увертюру к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (всю музыку к пьесе он написал в 1843 году).

В 1827 году в Берлине была поставлена опера Мендельсона «Свадьба Камачо». И тогда же он поступил в Берлинский университет. 1829 год отмечен важным музыкальным событием: под управлением Мендельсона в Берлине состоялось первое после смерти Баха исполнение «Страстей по Матфею». В том же году музыкант уезжает в Лондон. Здесь в концерте филармонического общества он исполняет первый раз под личным управлением свою симфонию и увертюру «Сон в летнюю ночь».

Вскоре Мендельсон отправляется с концертами по городам Шотландии, а затем возвращается в Берлин. В 1830 году музыкант совершает путешествие в Италию, а оттуда едет в Париж и Лондон. В Лондоне он выступает в качестве дирижера при исполнении увертюры «Гейбриль» и концерта соль-минор для фортепиано, а также издает первую тетрадь «Песен без слов».

В 1833 году Мендельсону было поручено дирижирование на Рейнском музыкальном торжестве в Дюссельдорфе. Отсюда он опять едет в Лондон, где дирижирует своей Итальянской симфонией, а по возвращении в Дюссельдорф получает место музидиректора, которое занимает два года, после чего в 1835 году дирижирует на музыкальном празднике

в Кельне. В том же году Мендельсон назначен капельмейстером симфонических концертов Гевандхауза в Лейпциге, и под его умелым руководством последние становятся наиболее популярными у широкой публики и высоко ценящимися в среде профессионалов-музыкантов. В 1836 году по решению представителей Лейпцигского университета Мендельсону присуждается степень доктора философии.

Между тем композитор всерьез начинает задумываться о создании оратории-трилогии «Илия – Павел – Христос». Однако осуществить эту идею до конца ему не удалось: он написал только оратории «Илия» и «Павел», а музыкальное произведение под названием «Христос» осталось незаконченным. В данных сочинениях нашло свое отражение стремление Мендельсона к подражанию Генделю и Баху, но сравниться с ними по силе воздействия музыки он не смог.

В 1843 году Мендельсон основал в Лейпциге консерваторию, в число преподавателей которой были приглашены Шуман, Моцелес и другие известные музыканты того времени. Между тем король Пруссии Фридрих Вильгельм IV во что бы то ни стало хотел заполучить прославленного композитора к себе в Берлин. В конце концов тот в 1841 году принимает его приглашение, но спустя некоторое время вновь возвращается в Лейпциг, где и остается до самой смерти, наступившей 4 ноября 1847 года.

Творческое наследие Мендельсона богато и разнообразно. Наиболее выдающимися его произведениями являются оратории «Павел», «Илия», баллада «Вальпургиева ночь» для хора и оркестра, увертюры, симфонии ля-мажор и ля-минор, скрипичный концерт, фортепианные концерты соль-минор и ре-минор, музыка к комедии «Сон в летнюю ночь» и «Тесни без слов» для фортепиано.

Всей музыке Мендельсона присущи изящность, законченность, необыкновенная певучесть. Будучи дирижером, Мендельсон активно пропагандировал классические произведения композиторов различных времен. Так, он познакомил немецкую публику с симфонией до-мажор Шуберта, а также был первым, кто после долгого перерыва стал исполнять в Германии Баха и Генделя.

### **Фридерик Шопен**

Фридерик Шопен – польский композитор, прославившийся, подобно Моцарту и Бетховену, и как гениальный пианист. Он внес огромный

### *Фридерик Шопен*

вклад в развитие музыки, обогатил ее новым содержанием и образами, раскрыл ее особые выразительные возможности, ввел новые приемы музыкального исполнения.

В отличие от многих своих предшественников и современников Шопен сочинял почти исключительно для фортепиано. Он не написал ни одной оперы, ни одной симфонии или увертюры, за исключением камерных сочинений – одного трио для фортепиано, скрипки и виолончели, двух пьес для виолончели, около 20 песен.

Родился композитор в 1810 году недалеко от Варшавы, столицы Польши, в местечке Желязова Воля. Его матерью была полька, а отцом – француз. Семья Шопена жила в имении графа Скарбека, где отец работал домашним учителем. Вскоре после появления на свет сына Николай Шопен получил место учителя в Варшавском лицее и вся семья переехала в столицу.

Фридерик рос в окружении музыки. Его отец играл на скрипке и флейте, мать хорошо пела и немного играла на фортепиано. Еще не умея говорить, ребенок начинал громко плакать, как только слышал пение матери или игру отца. Родители думали, что мальчик не любит музыку, но вскоре убедились в обратном.

К пяти годам Фридерик уже уверенно исполнял несложные пьесы, разученные под руководством старшей сестры Людвиги. А некоторое время спустя ему представилась счастливая возможность набираться опыта и развивать свои музыкальные способности, сообразуясь с советами известного чешского музыканта Войцеха Живного, ставшего учителем Фридерика.

Первое выступление маленького пианиста состоялось в Варшаве, когда ему исполнилось семь лет. Концерт прошел с успехом, и вскоре



о Шопене заговорила уже вся столица. В это же время было издано одно из первых его сочинений — полонез для фортепиано соль-минор. Исполнительский талант мальчика развивался настолько быстро, что к двенадцати годам Шопен не уступал лучшим польским пианистам. Живный отказался от занятий с юным виртуозом, сказав, что больше ничего ему дать не может.

Между тем усиленные занятия музыкой не помешали Фридерiku получить хорошее общее образование. Уже в довольно раннем возрасте он свободно владел французским и немецким языками, проявлял неподдельный интерес к истории Польши, читал много художественной литературы. В 13 лет он поступил в лицей и через три года успешно его закончил.

В годы учения Шопен смог блеснуть своими разносторонними способностями. Он хорошо рисовал, особенно ему удавались карикатуры. Его мимический талант был настолько ярок, что юноша мог бы при желании стать театральным актером.

После окончания лицея Шопен поступил в Высшую школу музыки. Здесь его занятия проходили под руководством опытного педагога и композитора Юзефа Эльснера, сумевшего по достоинству оценить всю глубину таланта своего ученика. К этому времени Шопен уже был признан лучшим пианистом Польши. Тогда же он сочинил два прекрасных концерта для фортепиано с оркестром и одну из лучших своих песен — «Желание».

В 1829 году молодой музыкант посетил Вену, где его выступления имели огромный успех. Шопену, его друзьям, родным становится ясна необходимость длительного концертного путешествия. Композитор, мучимый тяжелыми предчувствиями, долго не мог решиться на этот шаг. Ему казалось, что он расстанется со своей родиной навсегда. Наконец, осенью 1830 года Шопен выехал из Варшавы, увозя с собой кубок с польской землей, подаренный ему на память друзьями.

Помня хороший прием, оказанный ему в Вене, Шопен решил начать свои концерты там. Он пробыл на чужбине совсем недолго, когда из Варшавы пришла весть о начале восстания против русского самодержавия. Композитор решил прервать свое путешествие и вернуться в Польшу. Однако родные и друзья настойчиво уговаривали его в письмах не приезжать, опасаясь, что этот самоотверженный поступок будет иметь для него плохие последствия. С горечью Шопен покорился и направился

в Париж. Но по дороге его настигло известие, что восстание жестоко подавлено, его руководители брошены в тюрьмы, сосланы в Сибирь. Композитор, не зная, каким еще образом излить свое горе и скорбь по данному поводу, выразил все свои чувства в музыке. Так появилось одно из величайших его творений — этюд до-минор, получивший название Революционного.

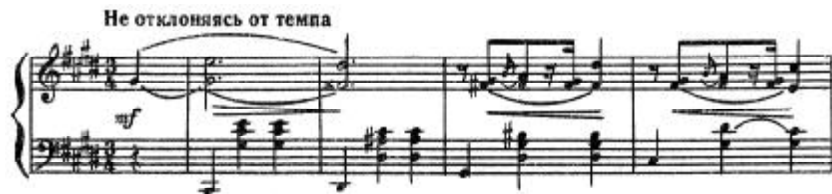
Осенью 1831 года Шопен прибыл в Париж, где он и прожил до конца своей жизни. Парижскую публику он поразил прежде всего своим своеобразным и непривычным исполнением, отличавшимся одухотворенностью, поэтичностью и изяществом. О первом концерте Шопена сохранилось воспоминание прославленного венгерского музыканта Ференца Листа, также начавшего в то время свой блестящий путь пианиста и композитора: «Нам вспоминается его первое выступление в зале Плейеля, когда аплодисменты, возраставшие с удвоенной силой, казалось, никак не могли достаточно выразить наш энтузиазм перед лицом таланта, который, наряду со счастливыми новостями в области своего искусства, открыл собой новую фазу в развитии поэтического чувства».

Выступая перед публикой, Шопен обычно исполнял свои собственные сочинения: концерты для фортепиано с оркестром, концертные рондо, мазурки, этюды, ноктюрны, вариации на тему из оперы Моцарта «Дон Жуан». Нужно заметить, что его мазурки очень разнообразны по характеру. Многие из них напоминают веселые деревенские танцы, и лишь некоторые из них выдержаны в стиле блестящих балных танцев. Особую группу составляют мазурки лирические, в которых композитор передает, как правило, настроения, навеянные разлукой с родиной.

Полонезы Шопена в своем большинстве представляют собой лирические поэмы, но среди них встречаются и драматические произведения. Одним из наиболее известных является полонез ля-мажор — торжественное сочинение, отличающееся мощной, поистине оркестровой звучностью. Использование почти всего диапазона фортепианной клавиатуры придает музыке большую насыщенность и плотность. Этому способствует и сила звука, неоднократно достигающая fortissimo.

К числу произведений танцевального характера относятся и вальсы Шопена, среди которых, наверное, наиболее известен вальс до-диез-минор.

Композитору принадлежит честь создания первого цикла из 24 прелюдий. Данные произведения написаны Шопеном во всех мажорных



Отрывок из вальса до-диез-минор Ф. Шопена

и минорных тональностях. Они очень разнообразны по своему содержанию. Грустные, певучие пьесы чередуются с бурно-стремительными, скорбно-сосредоточенными.

Музыка Шопена вызывала неизменное восхищение, но обеспечить ему безбедное существование она, конечно, не могла. Поэтому композитор был вынужден давать уроки музыки по 5–7 часов ежедневно и жить на заработанные таким образом деньги.

Тем временем вместе с ростом известности Шопена как пианиста и композитора расширялся и круг его друзей, в число которых входили Ференц Лист, выдающийся французский композитор Берлиоз, французский художник Делакруа, немецкий поэт Гейне, французская писательница Аврора Дюдеван, выступавшая в печати под псевдонимом Жорж Санд.

Встречи с польскими друзьями были особенно дороги композитору и потому, что Шопен не имел своей семьи. Он не смог жениться на нежно любимой им Марии Водзинской по той причине, что ее богатые родители не захотели связать судьбу своей дочери с человеком, хотя бы и всемирно известным музыкантом, но добывавшим средства к жизни трудом.

С годами Шопен давал концерты все реже, ограничиваясь исполнением в узком кругу близких ему людей. Все свое внимание он сосредоточил на творчестве, создавая один за другим этюды, сонаты, скерцо, баллады, ноктюрны, прелюдии, мазурки и полонезы. Наряду со светлыми лирическими пьесами, Шопен все чаще сочиняет произведения трагического характера, открывая при этом новые средства выразительности фортепиано.

Последние годы жизни великого композитора были омрачены несчастьями: скончался его друг Ян Матушинский, затем последовала смерть отца Фридерика, ссора и разрыв с Жорж Санд. В довершение всего

ухудшилось состояние здоровья Шопена: давала о себе знать болезнь легких, которой он страдал с детства. Последние два года композитор почти ничего не писал, а деньги его таяли. Чтобы поправить свое материальное положение, он предпринял поездку в Лондон, куда его пригласили английские знакомые.

Шопен дает в Англии концерты и уроки, но губительный климат этой страны быстро подтачивает его силы. Спокойная жизнь, полная светских развлечений, начинает его утомлять. В письмах, которые композитор пишет в это время, отражаются его подавленное настроение, а нередко и страдание. Так, в одном из подобных посланий содержатся следующие строчки: «Я же ни беспокоюсь, ни радоваться уже не в состоянии — совсем перестал что-либо чувствовать — только прозябаю и жду, чтобы это поскорее кончилось».

Свой концерт в Лондоне, оказавшийся последним в его жизни, Шопен дал в пользу польских эмигрантов. По совету врачей он спешно возвратился в Париж, написав здесь свое последнее произведение — мазурку фа-минор, которую сам уже исполнить был не в состоянии. Вскоре великий композитор умер. Тело захоронили в Париже рядом с могилой его друга Беллини, а сердце, как и завещал Шопен, отправили в сосуде в Варшаву, где оно до сих пор хранится в костеле Святого Креста.

### Роберт Шуман

Прославленный Роберт Шуман по праву считается одним из величайших музыкантов и композиторов своего времени. Практически никто не может сравниться с ним в проникновенности, с которой он передавал тончайшие нюансы человеческой души. Он ненавидел косность и вел активную борьбу за введение новых прогрессивных элементов в музыкальное искусство.

Роберт Шуман родился 8 июня 1810 года в небольшом городке Цвиккау, в Саксонии. Отец его сначала был простым книготорговцем, а затем, накопив достаточно средств, основал книжное издательство, где печатались сочинения классиков и переведенные на немецкий язык произведения Вальтера Скотта и Байрона.

Отец, с молодых лет мечтавший заниматься литературной деятельностью, всячески поощрял тягу своих детей к гуманитарным наукам. Нашли широкую поддержку и разносторонние способности младшего сына Роберта.



Роберт Шуман

Мать великого композитора, происходившая из небогатой бюргерской семьи, унаследовала от своего отца негативное отношение к артистической карьере. Она всячески препятствовала вступлению сына в музыкальную среду и приняла ему тем самым немало горя. Видимо, от матери Роберт унаследовал острую чувствительность и нервную возбудимость.

В детские и юношеские годы Шуман имел два увлечения — литература и музыка. Долгое время он не мог отдать предпочтение тому

или иному виду творческой деятельности и верно определить свое истинное призвание.

В гимназии будущий композитор с увлечением предавался литературным упражнениям, делал самостоятельные переводы сочинений классиков, изучал античные произведения и с упоением читал творения Шиллера и Гете. Особенно яркое впечатление от прочитанного романа или стихотворения рождало музыкальные ассоциации и образы. Так, результатом чтения произведений писателей-романтиков Жан Поля и Гофмана стало создание в 1830-е годы миниатюр «Бабочки» и «Крейслериана».

Пятнадцатилетний Роберт Шуман по своей инициативе возглавил в гимназии литературный кружок. В то время им уже было написано несколько лирических стихотворений, три драмы и два романа. Кроме того, юноша проявлял интерес и к вопросам музыкальной эстетики.

Путешествие с отцом в Карлсбад и посещение концерта пианиста Мошелеса произвели на юного Шумана незабываемое впечатление, и он начал подумывать о карьере музыканта. Знакомство с музыкой началось еще в раннем детстве, а в шестилетнем возрасте Роберт написал свои первые музыкальные сочинения (небольшие танцы и фантазии для фортепиано).

Провинциальный педагог Куншг не мог дать юному дарованию ничего, кроме самых общих сведений о музыке, тем не менее отсутствие знаний восполнялось прекрасной игрой на пианино. Занятия с Куншгом позволили Шуману стать виртуозным пианистом и выступать не только в домашних концертах, но и на гимназических вечерах. Организованный им школьный оркестр играл произведения лучших композиторов столетия, кроме того, в исполнении этого оркестра и хора впервые со сцены прозвучал написанный Шуманом псалом.

Еще в гимназические годы Роберт, отличавшийся особой наблюдательностью и способностью отмечать самое характерное, увлекся созданием метких музыкальных характеристик, в которых школьные друзья без особого труда узнавали себя. Эта склонность к портретным зарисов-



Пианино

кам, не утраченная с годами, стала отличительной особенностью более поздней шумановской музыки.

Постепенно будущий композитор все больше и больше вовлекался в музыкальную жизнь, этому во многом способствовало посещение камерных вечеров в доме Каруса, где исполнялись квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта, любимого композитора Роберта. Так постепенно крепло решение стать великим музыкантом.

Однако смерть отца вынудила Шумана избрать другой путь. По требованию матери он должен был забыть о профессиональном музыкальном творчестве и по окончании гимназии поступить в Лейпцигский университет на юридический факультет.

Переехав в крупный культурный центр Германии, Шуман окунулся в бурную общественно-музыкальную жизнь. В доме одного из цвиккауских знакомых Роберт подружился с музыкантом-педагогом Фридрихом Виком и его дочерью Кларой. Эта встреча оказалась знаменательной, поскольку все дальнейшее творчество и жизнь Шумана стали тесно связаны с именем Клары Вик.

Под руководством опытного педагога Роберт начал занятия фортепианной игрой, а вскоре вокруг молодого дарования сгруппировался кружок любителей серьезной музыки. Вместе с товарищами Шуман изучал камерную музыку, произведения Бетховена, Баха и Шуберта; результатом знакомства с камерной музыкой стало написание квартета ми-минор для фортепиано и струнных, который, к сожалению, не сохранился до настоящего времени.

Среди прогрессивной молодежи XIX столетия господствовало восторженное отношение к творчеству Шуберта. Как и многие другие, Роберт Шуман оказался под влиянием «удивительно психологичной музыки» этого композитора, что проявилось во многих ранних шумановских произведениях.

Стоит отметить и увлечение Шумана творчеством Иоганна Себастьяна Баха, которое стало для молодого музыканта настоящей композиторской школой, придавшей ясность и стройность его беспокойной и пылкой фантазии. Кроме того, нравственная чистота и возвышенность сочинений Баха способствовали укреплению в сознании Шумана представления о музыке как о средстве, облагораживающем и возвышающем человека.

Уже в первый год своего пребывания в Лейпциге Шуман ясно осознал, что музыка — это его единственное призвание. Занятия «сухой

и холодной юриспруденцией» сильно тяготили Роберта, но желание покинуть университет и посвятить себя музыке встречало упорное сопротивление матери.

Приступы меланхолии и мечтательной сосредоточенности, ставшие последствиями напряженной борьбы композитора за выбор профессии, могло развеять лишь посещение красивейших уголков Германии.

За годы путешествий Шуману удалось побывать в долинах Рейна и Майна, в Баварии, Мюнхене, где состоялась встреча молодого композитора с прославленным Генрихом Гейне, в Байрейте и Италии. Несмотря на то что кошелек часто бывал пуст, путешествия доставляли Роберту массу новых впечатлений и хорошее настроение не покидало его.

В 1829 году Шуман перевелся в Гейдельберг, признанный центр немецкого романтизма, где продолжил занятия музыкой. Вскоре одаренный пианист стал желанным гостем в домах гейдельбергских любителей музыки. Однажды он даже принял участие в большом публичном концерте, где исполнил вариации Моцелеса.

Доброжелательная атмосфера и признание дарования молодого музыканта способствовали активизации его творческой деятельности, в Гейдельберге было написано большое количество произведений, в том числе знаменитые «Бабочки», вариации «Abegg», токката до-мажор и обработка для фортепиано двух каприсов Паганини.

Занятия ненавистной юриспруденцией становились все более обременительными, но письма Роберта к матери с просьбами освободить его от тягостной учебы в университете не имели должной силы. Только благодаря вмешательству Фридриха Вика Шуман получил право заниматься любимым делом.

Осенью 1830 года талантливый пианист вернулся в Лейпциг и продолжил прерванные занятия с Виком, но школьно-ремесленная система педагога не могла в полной мере удовлетворить искания молодого Шумана. Спустя год он обратился с просьбой о занятиях к известнейшему пианисту-педагогу Гуммелю. Получив согласие, Роберт с энтузиазмом приступил к ежедневным урокам музицирования.

Однако его мечте не суждено было сбыться: используя механические способы растяжения пальцев, Шуман повредил правую руку, и о карьере пианиста-виртуоза пришлось забыть навсегда. Спасением стала музыкально-критическая и общественная деятельность, но Роберт так и не смог оправиться от страшного удара судьбы, его психика оказалась надломленной.

Первая критическая статья Шумана, посвященная Шопену, появилась в печати в 1831 году. Спустя три года вместе со своими единомышленниками он основал еженедельный журнал «Новая музыкальная газета», ставший выразителем прогрессивных идей передовой общественности в области музыки.

«Новая музыкальная газета» хотела вернуть идейному искусству его былое значение, вела активную борьбу против модной в то время бессодержательной, внешне блестящей музыки и оказывала на своих страницах всяческую поддержку молодым талантам.

Главными корреспондентами журнала были Флорестан и Эвзебий — противоположные сущности самого Шумана. Первый из них — пылкий и увлекающийся человек, который страстно полемизировал с отсталыми мещанско-обывательскими взглядами и обличал пороки виртуозничества.

В отличие от Флорестана Эвзебий спокоен и мечтателен, он — поэт в душе, и хотя его немного пугал необузданный темперамент товарища, у него с последним не было принципиальных отличий во взглядах на музыку того времени.

Период активной музыкально-критической деятельности Шумана, длившийся с 1834 по 1844 год, оставил потомкам много интересного и значительного. Статьи о Шуберте, Шопене, Бетховене, подробный разбор Фантастической симфонии Берлиоза, ряд обзорных работ о состоянии фортепианной музыки XIX столетия, а также афоризмы, представленные в виде «Советов молодым музыкантам», и сегодня имеют особую воспитательную и эстетическую ценность.

В это же десятилетие полностью раскрылась яркая индивидуальность Шумана как композитора. Им было написано большое количество различных произведений. В его творчестве 1830-х годов предпочтение отдавалось фортепианной музыке, которая предоставляла больше свободы, чем вокальная или симфоническая, и легче поддавалась игре шумановской фантазии.

За этот период были написаны такие произведения для фортепиано, как «Карнавал», «Симфонические этюды», Фантазия до-мажор, сонаты, составляющие концерт без оркестра, «Давидбюндлерь», «Фантастические пьесы» и «Детские сцены», ставшие неотъемлемой частью золотого фонда фортепианной музыки.

В последующие годы Шуман уделял больше внимания вокальной и камерной музыке, среди фортепианных произведений 1840-х годов

особого внимания заслуживают концерт для фортепиано с оркестром ля-минор и «Альбом для юншества».

Внутреннее мироощущение и чувства оказывали значительное влияние на творчество Роберта Шумана, сильные эмоции воплощались в высокохудожественные музыкально-поэтические образы.

Трагическая любовь к Кларе Вик стала источником неослабевавшего вдохновения для Шумана. Влюбленные молодые люди были вынуждены прекратить свои встречи, поскольку отец девушки, бывший учитель Шумана, противился их браку. Во многих шумановских произведениях тех лет отразились сложные душевные переживания влюбленного человека, а минорная соната, «посвященная Кларе Флорестаном и Эвзебием», стала криком души по возлюбленной.

В 1838 году Шуман переехал в Вену в надежде улучшить там свое материальное благосостояние. Однако все его усилия пропали даром: австрийская цензура отнеслась крайне подозрительно к его журналу, а артистический мир Вены открылся с весьма неприятной стороны. Не добившись положительных результатов, кроме обнародования неизвестной ранее симфонии до-мажор Шуберта, Шуман возвратился в Лейпциг.

Самый бурный период жизни молодого композитора завершился в 1840 году, когда состоялось его долгожданное венчание с Кларой Вик. Это событие стало новым источником творческого вдохновения для Шумана. Он обратился ко многим музыкальным жанрам: вокальной лирике, крупным формам камерной музыки, опере, симфонии, оратории и музыкальной драме.

К периоду 1840–1845 годов относятся Первая симфония си-мажор («Весенняя»), ре-минорная симфония, переработанная затем в опус 120 №4, струнные квартеты, фортепианный квинтет до-мажор, светская оратория «Рай и Перси» и др. Особой красотой музыки поражает фортепианный квинтет, в котором страстная напряженность первой части сменяется лирико-трагическими образами второй и завершается блестяще-праздничными мелодиями.

В 1843 году началась педагогическая деятельность Роберта Шумана, он согласился вести классы фортепиано, композиции и чтения партитур в открывшейся Лейпцигской консерватории. Однако роль учителя оказалась неприемлемой для талантливого композитора. Уже в следующем году он отказался от работы в консерватории и отпра-



вился в концертное турне по России в качестве мужа Клары Вик, всемирно известной пианистки.

В то время творчество Шумана еще было мало известно в России и получило признание гораздо позже благодаря деятельности прогрессивной части музыкального общества. Одним из первых толкователей музыки Роберта Шумана в России стал прославленный пианист Антон Григорьевич Рубинштейн.

Возвращение в Лейпциг ознаменовалось приступом душевной болезни. Думая, что перемена места окажет благотворное влияние на состояние Шумана, семья переехала в Дрезден. Однако театральная жизнь саксонской столицы находилась в полной зависимости от вкусов придворной аристократии и больной в то время композитор не получил признания при дворе.

Вокруг Шумана сформировался небольшой кружок любителей музыки, в который вошли и некоторые профессиональные музыканты (Ф. Гиллер и Р. Вагнер). Отчужденный от активной музыкально-общественной деятельности, композитор полностью отдался творчеству.

В 1845–1846 годах им была написана Вторая симфония до-мажор, затем — опера «Геновева» — единственное произведение музыкально-драматического жанра у Шумана. Прекрасная музыка не могла компенсировать типичных для немецкой романтической оперы недостатков: детализация и психологизация образов обычно шла в ущерб действенности и сценичности.

Постановка «Геновевы» не получила широкого отклика у публики, и проекты новых опер — «Мессинская невеста» по Шиллеру и «Герман и Доротея» по Гете — так и остались неосуществленными, сохранились лишь увертюры к этим произведениям. Важнейшим творческим достижением Шумана стало создание музыки к драматической поэме Байрона «Манфред», в которой воплотился мятежный дух поэта. В 1844 году композитор начал работать над сценами из «Фауста» Гете, которые были закончены лишь в 1853 году.

Напряженная общественно-политическая ситуация, завершившаяся революционными событиями 1848 года в Германии, стала причиной написания Робертом Шуманом трех мужских хоров на революционные тексты: «К оружию», «Черно-красно-золотое» и «Песня свободы».

Однако композитор испытывал непреодолимое чувство страха перед общественными потрясениями, вероятно, это было связано с прогресси-

ровавшей болезнью и стремлением к уединению. В разгар дрезденского восстания 1849 года Шуман с семьей переехал в небольшой городок Крейш, расположенный неподалеку от саксонской столицы.

В середине 1850 года композитор получил предложение властей Дюссельдорфа занять место городского капельмейстера и руководителя певческого общества. Приняв предложение, Шуман с энтузиазмом взялся за работу, но это был лишь временный подъем.

Вскоре мучительная душевная болезнь снова дала знать о себе: состояние чрезмерного возбуждения сменялось периодами тяжелейшей апатии, галлюцинациями и страхом перед надвигающейся катастрофой. Роберт Шуман становился все более замкнутым и нелюдимым, что негативно сказывалось на его дирижерской деятельности. Недовольство музыкантов и администрации певческого общества вынудило композитора оставить в 1853 году место дирижера и вновь погрузиться в творчество.

За три последних года жизни были написаны такие замечательные произведения, как Рейнская симфония до-мажор, увертюры «Мессинская невеста» и «Герман и Доротея», многочисленные песни, романсы, баллады для голоса, камерные и инструментальные сочинения.

Лучшими из них по праву считаются Рейнская симфония, особенно ее четвертая часть (произведение состоит из пяти частей), рисующая облик мрачного и величественного Кельнского собора, и концерт для виолончели с оркестром, представляющий собой новый образец концертного жанра. Песни и романсы последнего творческого периода являются итогом развития вокальной лирики Шумана. Тем не менее практически во всех последних произведениях композитора ощущается упадок творческих сил.

Весной 1854 года Роберт Шуман бросился в Рейн, предприняв попытку покончить с собой. Его удалось спасти, но ясное сознание к нему больше не возвращалось. Два года талантливый композитор провел в Энденихе близ Бонна, в лечебнице для душевнобольных. Здесь он и умер 29 июля 1856 года.

Современникам не дано было понять всей глубины шумановского творчества. Своеобразный музыкальный язык произведений, новые образы и формы требовали большей внимательности и напряжения, но концертную публику той эпохи удовлетворяла в большей степени поверхностная развлекательная музыка, не требующая глубокого понимания.

В произведениях Шумана весь объективный мир находится в зависимости от настроения композитора, от его внутренних переживаний: в музыкальном описании природы отражается эмоциональное состояние автора, а сказочно-фантастические образы являются воплощением собственных его видений, вызванных игрой художественного воображения.

Кроме того, в лирических произведениях Шумана присутствует живая действительность, представленная музыкальными портретами, зарисовками и сценами. Таким образом, постоянное взаимодействие внешнего и внутреннего мира наполняет музыку Шумана контрастностью, которая находит выражение в фортепианных и вокальных произведениях.

Новизна композиторского мышления проявилась в своеобразном музыкальном языке, в котором мелодия, ритм и гармония словно повинуются любому движению фантастических образов и изменчивости настроений.

Субъективно-психологические мотивы и автобиографический характер творчества ни в коей мере не умаляют общечеловеческой ценности шумановской музыки, не получившей при жизни ее создателя должного признания в Германии. Истинная ценность творчества Роберта Шумана была отмечена гораздо позже.

### **Рихард Вагнер**

Одним из наиболее выдающихся немецких композиторов и музыкантов, творчество которого оставило заметный след в истории музыкального искусства Европы, является Рихард Вагнер. Едва ли в истории мировой музыки XIX столетия найдется столь же гениальная и противоречивая личность. Его мировоззренческие противоречия обусловлены в большей степени сложной общественно-политической обстановкой в Германии XIX века.

У Вагнера было много сторонников, но и недостатка в противниках он не испытывал. Творческий облик этой выдающейся личности поражает многогранностью и некоторой универсальностью музыкальной деятельности: Вагнер был талантливым композитором, драматургом, сочиняющим тексты для своих опер, выдающимся дирижером (одним из основоположников нового дирижерского искусства), музыкальным критиком и публицистом, активно отстаивавшим свои художественные прин-

*Рихард Вагнер*

ципы в прессе, а также теоретиком искусства и философом.

В историю музыки Вагнер вошел как реформатор оперного жанра, создатель музыкальной драмы, принципиально отличающейся от традиционного оперного искусства того времени. Ведя активную борьбу с оперной рутинной, он настойчиво проводил в жизнь свои художественные замыслы.

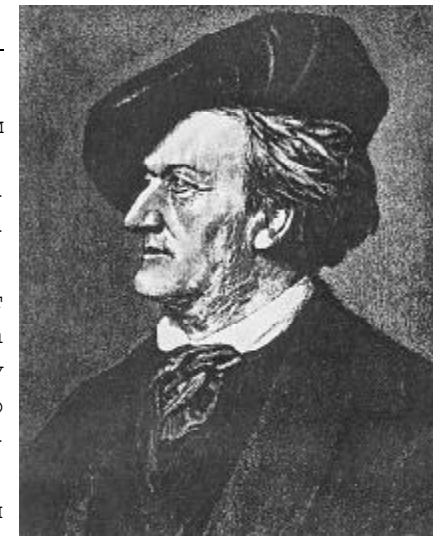
Творчество этого выдающегося композитора органично связано с традициями немецкой музыкальной культуры, в частности с Бетховеном, Вебером и немецким народно-поэтическим и музыкальным творчеством. Вагнеровские мелодии обладают необыкновенной красотой и производят неизгладимое впечатление на слушателей.

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге, в семье полицейского чиновника. Отец композитора умер вскоре после рождения сына, и мать Вагнера вторично вышла замуж за драматического актера Людвиг Гейера. Через несколько месяцев Гейер, получивший место в одном из театров Дрездена, перевез семью в этот немецкий город.

Таким образом, раннее знакомство Рихарда с атмосферой и закулисной жизнью театра не могло не сказаться на его дальнейшей деятельности в качестве оперного композитора и драматурга.

Еще в детские годы Вагнер увлекся литературой, поэзией, театром и культурой античного мира. В процессе изучения творчества Гомера и Шекспира у него зародилась идея создать нечто особенное, что поставило бы его на одну ступеньку с этими литературными гениями. Под влиянием шекспировских трагедий в 1827 году была написана большая пятиактная трагедия «Лейбальд и Аделаида» — первый опыт юного Рихарда в области драматургии.

Одним из сильнейших музыкальных впечатлений детства явился «Волшебный стрелок» («Фрейшюц») Вебера, услышанный Вагнером



в Дрезденском театре. Однако желание стать профессиональным музыкантом возникло несколько позже, после переезда в Лейпциг.

В 1828 году в городе проходили концерты в Гевандхаузе, на которых пятнадцатилетний юноша впервые услышал симфонии Бетховена. Музыка этого гениального композитора произвела на Вагнера незабываемое впечатление и повлияла на решение сделаться музыкантом. До последних дней жизни творчество Бетховена оставалось для прославленного музыкального реформатора путеводной звездой.

Не зная правил композиции и теории музыки, Вагнер приступил к написанию своих первых произведений, среди которых увертюра си-бемоль-мажор и несколько фортепианных сочинений. Композиторский дебют Рихарда оказался весьма неудачным: исполнение увертюры, в которой через каждые четыре такта раздавались оглушительные удары литавр, вызвало у слушателей сначала недоумение, а затем продолжительный смех.

Приблизительно в то же время произошло знакомство юного Вагнера с поэтическим и музыкальным творчеством Э. Т. А. Гофмана. Очень скоро Рихард оказался в плену гофмановских идей, фантазий и фантазмагорий, близких многим немецким романтикам. Рассказ Гофмана «Состязание певцов в Вартбурге» послужил основой для написания Вагнером оперы «Тангейзер».

Желание стать профессиональным музыкантом с каждым годом росло, и Рихард поступил в Лейпцигский университет на музыкальный факультет. Однако бурная студенческая жизнь с постоянными дебошами, карточной игрой и дуэлями оставляла мало времени для занятий музыкой, и вскоре Вагнер покинул университет, начав брать частные уроки у Теодора Вейнлига, кантора церкви Святого Фомы. Под руководством этого человека молодой музыкант быстро овладел необходимыми теоретическими знаниями.

Началом музыкальной карьеры Вагнера стало довольно успешное выступление с до-мажорной симфонией в престижном лейпцигском Гевандхаузе. С этого времени юноша мог рассчитывать хотя бы на небольшой заработок музыканта-профессионала.

В 1833 году, получив приглашение на должность театрального хормейстера, он отправился в Вюрцбург, ознаменовав начало периода скитаний по различным оперным театрам Германии. Польза от постоянных переездов была несомненной: войдя в непосредственное соприкоснове-

ние с театром, Вагнер смог определить специфические особенности оперного искусства, требования артистов и интересы публики, а также усвоить принцип взаимодействия всех частей сложного механизма оперного театра.

В 1833 году Вагнер написал свою первую оперу «Фей», в основу которой был положен сюжет драматической сказки Карло Гоцци «Женщина-змея». Это произведение является типичным образцом немецкой романтической оперы с многочисленными фантастическими персонажами, ужасными битвами и превращениями.

Влияние творчества Вебера и Маршнера на музыку «Фей» очевидно, в то же время здесь прослеживаются мелодические и гармонические обороты, развитие в дальнейшем в «Тангейзере» и «Лосэнтрине». При жизни композитора постановка этой оперы не была осуществлена.

Увлечение Вагнера итальянской и французской операми в первой половине 1830-х годов явилось результатом разочарования в немецком романтическом искусстве, наполненном католической мистикой и идеализацией Средневековья. Отвернувшись от национальной романтической оперы, молодой композитор обратился к другим оперным жанрам.

В 1836 году в Магдебурге Вагнер написал новое произведение — «Запрет любви», сюжет которого был взят из шекспировской пьесы «Мера за меру». Как и в первой опере, музыка не отличалась самостоятельностью. В ней использовались такие основные приемы комической французской и итальянской опер, как высокое вокальное мастерство, комическая скороговорка, ансамблевые композиции и др. Вагнер, бывший в то время музыкальным директором и дирижером Магдебургского оперного театра, самостоятельно осуществил постановку «Запрета любви», однако успеха эта опера не имела.

Через некоторое время Рихард переехал в Кенигсберг, где получил место театрального дирижера, но работа в этом городе была недолгой. Вскоре театр обанкротился и музыкант должен был искать новое место работы.

Тем не менее с Кенигсбергом у Вагнера связаны светлые воспоминания: здесь он познакомился с актрисой Минной Планер, которая стала его женой. Вместе с любимой талантливый музыкант отправился в Ригу, где ему было предоставлено место дирижера в оперном театре.

Работа в провинциальных городах оказала положительное влияние на творческий рост молодого Рихарда Вагнера и на становление его ди-

рижерского таланта, но она уже не доставляла ему удовольствия. Вагнер мечтал о Париже — одном из центров европейской художественной культуры, но материальная нужда заставляла его продолжать дирижерскую работу в провинции.

К этому времени относится идея написания большой героической оперы, посвященной борьбе римского народа во главе с трибуном Риеци против феодального гнета в эпоху Средневековья. Сюжет, заимствованный из произведения англичанина Э. Бульвера-Литтона, в полной мере отвечал революционному духу 1830-х годов, и летом 1838 года Вагнер приступил к написанию либретто и музыки «Риеци».

Однако острая нехватка денег и преследования рижских кредиторов мешали творческой работе. Вскоре семья Рихарда Вагнера тайно покинула Ригу и отправилась в Лондон. Морское путешествие, буря, застигшая путников в пути, и романтическая история о Летучем голландце, рассказанная матросами, произвели на Вагнера неизгладимое впечатление и породили в его голове идею написать романтическую оперу.

После восьмидневного пребывания в Лондоне Вагнеры поехали в Булонь, где в то время отдыхал знаменитый композитор Джакомо Мейербер, автор ряда больших героико-романтических опер. Положительно отзывавшись о готовых сценах из «Риеци», композитор снабдил Вагнера рекомендациями, с которыми последний и отправился в Париж в надежде заработать большие деньги и получить всемирное признание.

Но реализовать свои замыслы во французской столице Вагнеру не удалось. Материальная нужда вынудила молодого композитора заняться скучной, тяжелой и плохо оплачиваемой работой вроде переписки нот и аранжировки отрывков модных произведений для различных инструментов. Кроме того, он писал для различных газет и журналов сатирические статьи и памфлеты, в которых зло высмеивал музыкальную жизнь и нравы финансовых олигархов Парижа.

К парижскому периоду творчества относится написание опер «Риеци» (1839) и «Летучий голландец» (1842), увертюры «Фауст» (1842) по Гете и ряда романсов. Наиболее значительным произведением этого времени является увертюра «Фауст», страстная музыка которой получила высокую оценку в устах многих выдающихся музыкальных деятелей. Это одно из лучших симфонических сочинений Вагнера, избежавшее какой-либо подражательности.

Пятиактная опера «Риеци» написана Вагнером в духе большой парижской оперы Мейербера и Гаспаро Спонлини. В соответствии со вкусами столичной публики композитор оформил историко-революционный сюжет своего произведения в виде помпезного спектакля с многочисленными внешними эффектами: яркой театральностью, обилием массовых сцен, грандиозных шествий и процессий, изумительным балетом во втором акте, батальными сценами в третьем и пожар в финале — эти черты отличают большую вагнеровскую оперу. В дальнейшем Вебер восставал против театральности и чрезмерной пышности оперных действий, подвергая творчество этих композиторов острой критике.

Музыка «Риеци» отличается однообразием и банальностью. В ней нет ничего выдающегося, впечатляющего. Пожалуй, самым замечательным местом в опере является тематически связанная с ней увертюра, часто используемая в программах симфонических концертов.

Летом 1842 года Вагнер вернулся в Дрезден, где готовилась постановка «Риеци». Премьера оперы, состоявшаяся в октябре, принесла композитору как моральное, так и материальное удовлетворение. Через несколько месяцев на сцене Дрезденского оперного театра состоялась еще одна премьера вагнеровской оперы — «Летучего голландца». Однако публика, ослепленная блеском и роскошью «Риеци», не сумела по достоинству оценить новой работы талантливого композитора.

В «Летучем голландце», написанном в русле традиционной немецкой романтической оперы (опора на немецкую народную песню, использование фольклорных сюжетов, сосуществование реального и фантастического) уже прослеживаются характерные особенности музыкальной драмы Вагнера, выраженные в стремлении превратить отдельные законченные номера в цельные драматические сцены, в повышении роли оркестра и широком применении лейтмотива.

По идее и музыкально-драматическому воплощению «Летучий голландец» — романтическое произведение, развивающее традиции большой немецкой оперы. Здесь рассказывается о человеке, проклятом дьяволом и осужденном на вечные скитания по волнам бурного океана на своем призрачном корабле. Освободить его от проклятия может только верная женская любовь.

Драматической основой оперы выступает любовь дочери капитана норвежского корабля, Сенты, и Голландца. Довольно интересно противопоставление любовно-лирической линии произведения и сцен, изобража-

ющих океан и рисующих жизнь норвежских моряков. Все это находит выражение в народной по своему характеру музыке.

Опера «Летучий голландец» свидетельствует о росте художественного мастерства Рихарда Вагнера, это первое произведение композитора, решившего отказаться от погони за дешевым успехом и поставившего перед собой иные творческие задачи.

Вскоре после того как на сцене Дрезденского оперного театра были поставлены две оперы, молодой композитор получил назначение на должность дирижера (придворного капельмейстера) этого же театра, которую занимал до 1849 года. Вагнер энергично взялся за дело: борясь с оперной рутинной, он убирал из репертуара театра произведения, не отличающиеся высокими художественными достоинствами, и заменял их операми Моцарта, Глюка, Бетховена и Вебера.

Однако реформаторская деятельность Вагнера встречала сопротивление театральной администрации. В этой неспокойной обстановке была написана опера «Тангейзер», поставленная на сцене Дрезденского театра в 1845 году, а через три года Вагнер закончил работу над «Лоэнгрином». Постановка этой оперы, осуществленная Ф. Листом, состоялась в 1850 году в Веймаре.

Среди других творческих замыслов композитора следует отметить зарисовки к грандиозной музыкально-драматической эпопее «Кольцо нибелунга», главным действующим лицом которой является герой германоскандинавских саг Зигфрид.

Многие музыкальные критики считают оперы «Тангейзер» и «Лоэнгрин» вершиной вагнеровского композиторского творчества 1840-х годов, в которых нашла завершение рыцарско-романтическая линия немецкой оперы. Несколько мистические сюжеты этих произведений, заимствованные из средневековых легенд и сказаний, переносят зрителей в те далекие времена, когда на земле жили рыцари-феодалы.

Главным героем первой оперы является рыцарь Тангейзер. Живя в волшебном гроте Венеры, он прославляет в своих песнях красоту богини и чары ее жилища, где звучит сладкоголосое пение сирен, танцуют нимфы и сатиры. Но такая жизнь надоедает Тангейзеру, и он уходит из волшебного грота.

Возвратившийся в родной Вартбург рыцарь наблюдает за кипящей вокруг жизнью: вот на горе молодой пастух играет на свирели и поет песенку, по дороге двигаются пилигримы, в солнечных лучах кулается

долина. Раздающиеся неподалеку звуки рогов свидетельствуют о приближении друзей Тангейзера — певцов-миннезингеров, возглавляемых ландграфом Тюрингским Германом. Встреча с ними пробуждает Тангейзера, он вспоминает о своей невесте Елизавете и отправляется в дом любимой.

В замке ландграфа собираются лучшие певцы округа, съезжаются рыцари и графы со своими дамами и свитой. Герман предлагает собравшимся тему песен, награду победителю должна вручить Елизавета, племянница ландграфа. Рыцари должны раскрыть в своих песнях истинную сущность любви, но Тангейзер не приемлет ни чистой, божественной любви Вольфрама фон Эшенбаха, ни воинственного пыла Битерольфа.

В порыве страсти он исполняет гимн богине Венере, подарившей ему восторги чувственной любви. Посвящение языческой богине вызывает ужас и гнев благочестивых христиан, которые пытаются убить Тангейзера. За него вступается Елизавета, и ландграф предлагает рыцарю искупить свой грех, отправившись с пилигримами в Рим, к престолу папы.

В рубище нищего, с непокрытой головой, терпя мучительный голод и изнуряющую жару, идет Тангейзер в Рим, но папа не отпускает его грех. Подавленный и обессиленный возвращается христианин-отступник в Вартбург, где рассказывает о своем печальном путешествии другу Вольфраму. В безумном экстазе Тангейзер обращается к Венере, которая появляется в розоватых утренних сумерках и манит рыцаря к себе. Вольфрам пытается удержать безумца.

Постепенно видение исчезает, наступает рассвет. К дому Вольфрама приближается траурная процессия, несущая гроб с телом Елизаветы. Тангейзер падает на тело любимой и умирает. В это время из Рима возвращаются пилигримы, которые рассказывают о произошедшем чуде: посох Папы Римского покрылся зелеными листьями. Так на небесах грешник Тангейзер получил прощение.

Сюжет «Лоэнгрин» несколько иной: здесь коварному графу Брабанту Фридриху Тельрамунду и его жене, злой колдунье Ортруде, противопоставляются идеальные образы Эльзы, принцессы Брабантской, и Лоэнгрин, посланного небесным братством святого Грааля на землю для спасения оклеветанной девушки.

Тайна Лоэнгрин должна оставаться тайной, однако Эльза, в душу которой коварные люди заронили желание узнать имя своего спасителя,

вынуждает Лоэнгринга открыть всем свое имя. Рыцарь возвращается в свой идеальный мир, а девушка, потерявшая возлюбленного, умирает.

Идейное содержание этих опер сводится не только к сюжетам, ставшим для Вагнера средством художественного воплощения идей и мыслей передовой интеллигенции: в «Тангейзере» — это борьба за свободное проявление живых человеческих чувств, противопоставляющихся аскетической морали «истинного христианина»; в «Лоэнгрине» — невозможность достижения идеала в мире лжи и коварства (это своеобразное аллегорическое изображение положения истинного художника в современном мире).

В «Тангейзере» и «Лоэнгрине» Вагнер старается развить музыкально-драматургические принципы, обозначенные в «Летучем голландце»: использование легендарно-мифологических сюжетов и лейтмотивов; превращение оперной арии в монологическую речь, дуэта — в диалог; объединение отдельных законченных номеров в крупные драматические сцены, а также симфонизация оперы, обусловленная большим значением оркестровой партии. Тем не менее в этих произведениях еще заметно влияние существовавших оперных традиций.

В музыке «Тангейзера» и «Лоэнгринга» довольно реалистично отображаются человеческие страсти (любовь и страдания, восторг и печаль), музыкально-сценические образы противопоставляются друг другу с удивительной яркостью. А такие фрагменты, как увертюра к «Тангейзеру», сцена Тангейзера с Венерой, его рассказ, марш, вступление к «Лоэнгрину», сон Эльзы, дуэт Лоэнгринга и Эльзы, а также вступление к третьему акту можно назвать высшими достижениями симфонической и оперной музыки XIX столетия.

В дрезденский период своей деятельности Вагнер занимался не только написанием опер, но и критическим обзором музыкальной жизни Германии. Его дирижерская деятельность способствовала подъему симфонической культуры города.

Одним из самых знаменательных событий того времени стало исполнение под управлением Вагнера Девятой симфонии Бетховена, продемонстрировавшее величие этого произведения и заставившее музыкантов отказаться от распространенного в те времена мнения о его непонятности и чрезвычайной сложности. Кроме того, по инициативе этого музыкального деятеля праж Вебера был перенесен из Лондона на родину, в Дрезден.

Вагнер принимал активное участие в революционных событиях 1849 года в Дрездене. После разгрома повстанцев знаменитый музыкант был вынужден бежать из города и искать убежище в Веймаре, в доме своего прославленного друга и почитателя Ференца Листа. Через несколько дней Вагнер получил подложный паспорт, с которым отправился за границу и поселился в Цюрихе.

Начались годы «швейцарского изгнания». За это время им были написаны философско-эстетическое сочинение «Опера и драма», в котором развивалась идея синтеза искусств в «драме будущего», как называл композитор свое музыкальное произведение, и утопический труд «Искусство и революция», в котором утверждался идеальный общественный строй античной Греции, породивший величайшее создание искусства, греческую трагедию, и подвергалось жесткой критике христианство, способствующее упадку искусства и превращению художника в раба (заметим, что в 1880 году Вагнером была написана статья «Искусство и религия», где говорилось, что только в соприкосновении с религией музыка может превратиться в истинное искусство).

По мнению Вагнера, в современной опере музыка, являясь средством выражения, превратилась в цель, а драма стала средством. Это привело к тому, что оперное искусство распалось на ряд отдельных арий, дуэтов и танцев, наводнилось бессодержательной музыкой и стало лишь средством развлечения публики.

Поэтической основой музыкальной драмы он считал мифологический сюжет, однако в дальнейшем была доказана односторонность этой теории: органическое слияние музыки и поэзии оказалось возможным в операх на самые различные сюжеты — исторические, сказочные, бытовые и др.

В своей музыкальной драме Вагнер уделял особое внимание оркестру, призванному пояснить тот или иной жест персонажа, осветить внутренний мир его переживаний и страстей. Мелодическое оркестровое звучание должно состоять из многократно повторяющихся и возвращающихся мотивов (так называемых лейтмотивов), характеризующих действующих лиц драмы, явления природы, предметы и др. Сочетание многочисленных лейтмотивов составляет так называемую «бесконечную мелодию» Вагнера.

Конечно, сама идея синтеза искусств в музыкальной драме прогрессивна, однако пути, которые предлагает композитор для ее осуществления, имеют ряд недостатков, например ограничение оперы лишь мифоло-

пическими сюжетами, отказ от отдельных арий, дуэтов и ансамблей, ведущая роль оркестра, а не вокального элемента.

Уже в произведениях самого Вагнера обозначились противоречия между его «блестящей» теорией и творческой практикой. Несмотря на это, музыкальная драма Рихарда Вагнера оказала и некоторое положительное влияние на развитие оперного искусства: возросла роль оркестровой партии, наряду с ариями и завершенными ансамблями, стали использоваться драматические сцены со сквозным музыкальным развитием. В то же время сохранялись жизненные традиции старой оперы.

В 1851 году Вагнер продолжил работу над музыкальной драмой о Зигфриде. Вскоре были написаны драматические тексты четырех частей тетралогии «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Закат богов»). Однако написание музыки на эти тексты заняло более 20 лет.

К тому времени в политических и философских взглядах композитора произошел коренной перелом: прежние революционные устремления ушли в прошлое, и образ Зигфрида стал неинтересен Вагнеру. Кроме того, сомнения в возможности осуществления столь грандиозного замысла вынудили выдающегося драматурга и композитора обратиться к созданию более легкой для постановки театральной драмы «Тристан и Изольда», написанной на сюжет средневекового рыцарского романа о трагической любви, поэтически обработанного Готфридом Страсбургским.

«Тристан и Изольда» — одно из лучших произведений Рихарда Вагнера, отличающееся необыкновенной выразительностью и богатством красок мелодического звучания. В этой драме, превращенной композитором в вокально-симфоническую поэму, нет практически никакого сценического действия, лишь музыкальные средства позволяют раскрыть все муки и страдания героев.

В этом сочинении Вагнер попытался реализовать свой принцип «бесконечной мелодии», основанный на непрерывном течении музыки с постоянными гармоническими эллипсами, многочисленными секвенциями, непрерывными модуляциями и прочими элементами данного стиля.

Музыку «Тристана и Изольды» многие называют гимном любви, а вступление к опере, любовную сцену из второго акта, вступление к третьему акту и сцену смерти Изольды относят к высшим достижениям западноевропейской музыки XIX столетия.

В начале 1860-х годов Вагнер переехал в Париж и начал хлопотать о получении разрешения вернуться на родину. Повторная попытка завоевать симпатии парижской публики снова оказалась неудачной: постановка «Тангейзера» на сцене Гранд-опера была освистана, и происшествие получило широкий отклик в специальной и общей прессе.

Вскоре после этого скандального события Вагнер получил долгожданное разрешение и вернулся в Германию, где продолжил активную театральную деятельность. Тяжелое материальное положение вынуждало композитора заниматься не только сочинительством, но и гастролировать по городам и странам с концертами. Наиболее успешными оказались поездки в Москву и Петербург, благодаря которым Вагнеру удалось немного поправить свое материальное положение.

По возвращении домой была продолжена работа над оперой «Мейстерзингеры», сюжетной основой которой явилась борьба передового народного искусства (образ рыцаря Вальтера Штольцинга) со схоластикой и рутиной (образ городского писаря Бекmesserа).

Однако денег по-прежнему не хватало, и вскоре выдающийся композитор-реформатор оказался на улице без всяких средств к существованию, все его имущество было конфисковано. Вагнер даже начал подумывать о самоубийстве, но судьба оказалась к нему благоклонной. Благодаря содействию баварского короля Людвига II, страстного поклонника музыкальной драмы, выдающийся композитор сумел рассчитаться с кредиторами и приступить к реализации своих творческих замыслов.

В 1865 году на сцене Мюнхенского оперного театра состоялась премьера «Тристана и Изольды». Руководил постановкой ученик Листа Ганс Волгов, который в то время был другом и почитателем Вагнера.

Однако жизнь в Мюнхене не устраивала Рихарда, и вскоре он переехал в швейцарское местечко Трибшене, близ Люцерна. Шесть лет (1866–1872) напряженной работы оказались довольно результативными: была закончена опера «Мейстерзингеры», проникнутая оптимизмом, светлой радостью и торжеством жизни над смертью (преьера состоялась в 1868 году в Мюнхене), написан ряд статей и книг о музыке и выдающихся музыкальных деятелях.

В это же время произошли важные изменения в личной жизни Вагнера: после смерти первой жены он женился на дочери Ференца Листа, Козиме, от брака с которой родился мальчик, названный Зигфридом по

имени главного героя вагнеровской тетралогии. В честь рождения ребенка было написано одно из лучших произведений Вагнера, симфоническая пьеса «Зигфрид-идиллия», в которой использовались фрагменты последней сцены оперы «Зигфрид».

Долгое время Вагнер лелеял мысль о постройке собственного театра, и в 1872 году она получила реальное воплощение – в Байрейте был заложен фундамент театра, а спустя несколько лет здание было готово полностью: отличительной особенностью устройства вагнеровского театра стали зрительные места, возвышающиеся амфитеатром, и оркестровая яма, скрывающая музыкантов.

Именно в этом театре состоялась в 1876 году первая постановка тетралогии «Кольцо нибелунга», сюжет которой таков: на дне Рейна лежит золотой клад, который охраняют три русалки, дочери Рейна. Тот, кто сумеет добыть золото и сковать из него кольцо, получит власть над миром. Однако для этого ему придется отречься от любви и пожертвовать своей жизнью – таково ужасное проклятие рейнского клада. Освободить от него мир должен главный герой трагедии – Зигфрид, являющийся воплощением идеального человека. Его любовь к дочери бога Вотана, валькирии Брунхильде, должна стать орудием борьбы со злом. Таким образом, силе власти противопоставляется сила любви.

В процессе работы мировоззрение Вагнера претерпело значительные изменения, и героическая оптимистическая драма о Зигфриде и Брунхильде превратилась в пессимистическую трагедию роковой обреченности, выраженную в образе бога Вотана. Вместо деления на отдельные номера в этом произведении наблюдается чередование больших драматических сцен, переходящих одна в другую; живое драматическое действие заменяется многочисленными рассказами, спорами и рассуждениями, делающими действие статичным.

Главная роль в передаче ощущений героев, явлений природы и прочих элементов отводится оркестровой партии, основанной на сложной системе лейтмотивов, которые проявляются также в вокальных партиях. В «Кольце нибелунга» Вагнер использовал четверной состав оркестра, дополненный квартетом собых, так называемых вагнеровских труб, басовой трубой, контрабасовым тромбонам, восемью валторнами, шестью арфами и увеличенной струнной группой.

Огромное симфоническое дарование и мастерство позволили Вагнеру преодолеть недостатки своей системы и создать в музыкально-драмати-

ческих произведениях монолитные, логично развивающиеся и очень выразительные симфонические и вокально-симфонические полотна, примером чему может служить походный марш из «Заката богов», состоящий из одних лишь лейтмотивов.

Постановка «Кольца нибелунга» в Байрейтском театре принесла выдающемуся мастеру огромное удовлетворение. Вскоре Вагнер приступил к новому произведению – драме-мистерии «Персифаль», премьера которой состоялась в Байрейте в 1882 году.

В этой опере получила художественное выражение апология христианства, на первое место вышла идея нравственного самосовершенствования человека, познавшего высшую мудрость через христианское сострадание.

Особого внимания в «Персифале» заслуживают ансамбль цветочных дев, музыка «чар Страстной пятницы», увертюра и другие сцены, поражающие яркостью и насыщенностью музыкальных образов, богатством оркестрового колорита и гармоничностью мелодического звучания.

Решив сделать небольшой перерыв в своей творческой деятельности, Рихард Вагнер отправился на отдых в Венецию, где и умер 13 февраля 1883 года, не достигнув семидесятилетнего возраста.

### **Джузеппе Верди**

Гениальный итальянский композитор Джузеппе Верди является последним величайшим классиком итальянского оперного искусства. Многие мелодии из его произведений получили всемирную известность, а в Италии, на родине композитора, они исполняются как народные песни.

Популярность творчества Верди объясняется его глубокой связью с национальной культурой, народностью, реализмом, высоким гуманизмом и особым мелодическим богатством, кроме того, в нем отразились передовые общественные устремления итальянского народа.

Джузеппе Верди родился 10 октября 1813 года в семье трактирщика из небольшой деревушки Ле-Ронколе, расположенной неподалеку от города Буссето в Северной Италии. Харчевня приносила очень маленький доход, и материальный достаток семьи был весьма скудным.

Еще в детские годы мальчик начал проявлять интерес к музыке, в первую очередь к народной, звучащей в исполнении бродячих музыкантов, периодически появлявшихся в деревне. В семилетнем возрасте Джузеппе,





Джузеппе Верди

согласно деревенской традиции, начал прислуживать в церкви за обедней. Услышанная здесь органная музыка произвела на мальчика сильное впечатление, и он обратился к родителям с просьбой дать ему музыкальное образование.

Весьма затруднительное материальное положение не помешало родителям исполнить желание талантливого сына. Его первым учителем стал церковный органист Байстрокки. За три года Джузеппе удалось овладеть всеми особенностями игры на спинете (род клавиесина), и уроки

с Байстрокки стали бесполезными, поскольку ученик превзошел учителя.

В 1825 году по настоянию отца мальчик уехал в расположенный в окрестностях Милана город Буссето для учебы в городской школе. Здесь юный Верди продолжил занятия музыкой. В выходные и праздничные дни он играл в родной деревне на органе во время церковных служб, заменив умершего к тому времени Байстрокки.

Скудного заработка органиста едва хватало на питание, и вскоре Джузеппе сменил профессию, поступив на службу в контору купца Антонио Барецци, человека весьма просвещенного и музыкально образованного. Будучи председателем городского филармонического общества, Барецци принимал участие в организуемых им концертах, исполняя партию первой флейты в оркестре филармонического общества.

Увлечение юного Верди музыкой не осталось незамеченным: мальчик начал играть в оркестре на большом барабане, делать аранжировки к произведениям выдающихся мастеров, а работа в качестве переписчика нот дала ему возможность ближе познакомиться с творчеством Гайдна, Россини и других знаменитых композиторов.

В то время дирижером филармонического оркестра был Фердинандо Провези. Необычайная музыкальная одаренность Джузеппе привлекла

его внимание, и Провези начал занятия с юным музыкантом. Успехи Верди были просто ошеломляющими: вскоре он уже мог при необходимости заменять дирижера в концертах филармонического оркестра, а великолепная игра Джузеппе на органе привлекала в городской собор многочисленных слушателей.

Композиторский талант юного дарования проявился в конце 1820-х годов, к этому времени относится написание увертюры, нескольких маршей для духового оркестра, ряда хороших произведений и фортепианных пьес.

Однако музыкальная жизнь провинциального города уже не удовлетворяла Верди. В мечтах он видел себя выдающимся музыкантом, стать которым можно было лишь получив признание в ведущих музыкальных центрах Европы и мира. Мечтой Джузеппе стал Милан — крупнейший музыкальный центр Северной Италии, в котором находились знаменитый оперный театр «Ла Скала» и консерватория.

Благодаря стараниям Барецци и Провези восемнадцатилетнему Верди удалось попасть в желанный город. В 1831 году он попытался поступить в Миланскую консерваторию, но получил отказ от директора этого учебного заведения Франческо Базили. Номинальной причиной отказа стала профессиональная непригодность юности, а фактической — его неаристократическое происхождение.

Однако Верди не оставил любимого занятия, он брал частные уроки у известнейшего музыкального деятеля, оперного композитора и дирижера театра «Ла Скала» Винченцо Лавинья, сумевшего по достоинству оценить необыкновенное музыкальное дарование юности и дать ему нужное направление.

Особое внимание на занятиях этого талантливого педагога уделялось изучению творчества выдающихся музыкальных классиков и теории музыки, за короткий срок Джузеппе удалось овладеть основами композиторского мастерства. Высшей оценкой его таланта стала фраза, написанная Лавинья в послании к Барецци: «Ваш стипендиат будет вскоре гордостью своего отечества».

Большую роль в дальнейшей судьбе Верди сыграл неожиданный дебют в качестве дирижера: однажды во время репетиции в зале филармонического театра оратории Гайдна «Сотворение мира» Джузеппе пришлось заменить руководителя. Он удачно справился с поставленной задачей и получил предложение дирижировать всем концертом.

Успешное выступление принесло Верди заказы на написание нескольких кантат и оперы «Оберто, граф Бонифачьо», однако заказ пришлось отложить.

В то время в Буссето умер покровитель и учитель Джузеппе, Фердинандо Провези. Молодой человек должен был вернуться в провинцию, занять место дирижера местного филармонического оркестра и отработать таким образом выданную ему перед поездкой в Милан стипендию. Получив назначение на должность директора филармонического общества, Верди должен был занять и место соборного органиста. Последнее назначение вызывало сильнейшее противодействие в церковных кругах, недовольных слишком светским характером духовных сочинений молодого композитора.

В знак протеста против решения церковников филармоническое общество вывезло из городского собора все принадлежавшие ему партитуры. Конфликт, причиной которого стал представитель передовой интеллигенции Джузеппе Верди, длился несколько лет. Все это время церковные власти, имевшие огромное влияние на севере Италии, подвергали гонениям и преследованиям сторонников Верди, запрещали собрания филармонического общества, а некоторые приверженцы композитора были даже арестованы за якобы «политическую неблагонадежность».

Однако это не пугало Джузеппе, который продолжал активную деятельность в филармоническом обществе: дирижировал концертами, занимался с талантливыми певцами и музыкантами, писал музыку. Его игра на органе в небольшой церкви францисканских монахов привлекала туда многочисленных слушателей, а марши Верди, исполняемые духовым оркестром на главной площади Буссето, получили известность далеко за пределами города. Вскоре Верди стал одним из наиболее популярных композиторов, дирижеров и пианистов Северной Италии.

В 1836 году Джузеппе женился на дочери своего друга и покровителя Маргарите Барецци. Через два года Верди с семьей (женой и двумя детьми) переехал в Милан, сюда же была привезена партитура заказанной ранее оперы «Оберто, граф Бонифачьо».

Джузеппе пришлось приложить максимум усилий, чтобы осуществить постановку этого произведения на сцене театра «Ла Скала». К тому времени связи с музыкальными и театральными кругами были утрачены, а Лавиньи, способный оказать молодому композитору действенную помощь, уже умер.

Долгожданная премьера состоялась в ноябре 1839 года. Опера была немного переработана, автором отредактированного текста стал молодой поэт и музыкант Т. Солера, сотрудничество которого с Верди продолжалось на протяжении нескольких лет.

Опера «Оберто, граф Бонифачьо» имела успех у миланской публики, что побудило антрепренера театра Мерелли сделать талантливому композитору новый заказ. В начале 1840 года Верди приступил к написанию комической оперы «Мнимый Станислав, или День царства» и, несмотря на личную трагедию (смерть любимой жены и детей), закончил произведение к сроку. Однако постановка «Мнимого Станислава» оказалась не столь успешной, что во многом объясняется условиями, в которых композитору пришлось работать, и тяжелым душевным состоянием.

Вскоре Верди получил либретто Солера «Навуходоносор», проникнутое идеей национальной борьбы, ярким и сильным драматизмом. Исторический сюжет (события VI века до н. э.), образ прославленного вавилонского царя Навуходоносора и томившихся в плену евреев будили воображение композитора, вызывая различные музыкальные ассоциации.

«Навуходоносор» (по-итальянски «Набукко») был закончен довольно быстро, а спустя несколько месяцев эту оперу включили в репертуар театра. Премьера, состоявшаяся весной 1842 года в театре «Ла Скала», имела грандиозный успех. Незабываемое впечатление на слушателей произвел хор пленных евреев, ставший в дальнейшем одной из наиболее популярных мелодий Верди.

Начало 1843 года ознаменовалось новой премьерой: на сцене театра «Ла Скала» была поставлена опера «Ломбардцы», написанная на либретто Солера. Сюжет этого произведения, заимствованный из средневековых преданий о Крестовых походах, понравился зрителям, и успех опере был обеспечен. Вскоре она обошла практически все итальянские оперные сцены, принесла талантливому композитору славу и материальный достаток.

Хор пленных евреев из «Набукко» и хор крестоносцев из «Ломбардцев» можно было услышать на улицах многочисленных итальянских городов. Эти хоры в дальнейшем воспринимались как народные революционные песни. Столь широкий общественный резонанс произведений Верди объясняется общественно-политическим положением в Италии

того времени: народ, находящийся под властью австрийских Габсбургов и стремившийся сбросить ненавистное иго, воспринял оперы Верди как пророчества о судьбе родины.

Музыка «Набукко» и «Ломбардцев» отличается неподдельной искренностью, страстью и темпераментностью, мелодическая простота арий и хоров делает их легко запоминающимися, однако в этих произведениях имеется ряд серьезных недостатков: музыка слишком примитивна, оркестровая партия бедна, а речитативы и музыкальные характеристики героев маловыразительны. Кроме того, в них еще много заимствованного, подражательного, но это не помешало операм получить народное признание.

1840-е годы стали для Джузеппе Верди временем исканий нового музыкально-драматического стиля, в котором воплотились бы темы борьбы народа или отдельных героев против насилия и деспотизма. Композитор, любящий свой народ и сочувственно относящийся к нему, пытался в музыке выразить свои чувства и тем самым поддержать родную Италию. В поисках нужной темы Верди обращался к творчеству таких поэтов, как Гюго, Шекспир, Байрон, Шиллер, и каждая его новая опера ставилась на сцене.

В течение 1840-х годов им было написано 11 опер: «Эрнани» (по драме Гюго), «Двое Фоскаре» (либретто Пиаве по Байрону), «Жанна д'Арк» (либретто Солера по Шиллеру), «Альзира» (либретто Каммарано по Вольтеру), «Аттила» (либретто Солера на исторический сюжет), «Макбет» (либретто Пиаве по Шекспиру), «Разбойники» (по Шиллеру), «Корсар» (либретто Пиаве по Байрону), «Битва при Леньяно» (либретто Каммарано на исторический сюжет), «Луиза Миллер» (либретто Пиаве по драме Шиллера «Коварство и любовь»), «Стиффелио» (либретто Пиаве по французской пьесе).

Особого внимания среди этого обилия музыкальных произведений заслуживают «Эрнани», «Макбет», «Битва при Леньяно» и «Луиза Миллер», свидетельствующие о росте творческого мастерства талантливого композитора. В первой из них рассказывается о князе по имени Эрнани, который, желая отомстить королю Карлу V за смерть отца, погибает сам. Основной идеей этой оперы является борьба народа против деспотической власти правящей верхушки.

Яркая театральность, динамичность действия, острота драматических ситуаций, контрастное противопоставление мрачной сцены заговора

в склепе и веселого свадебного пира, общий тревожный пульс драмы, страстные мелодии арий, ансамблей и хоров — все это производило на зрителей большое впечатление. Несмотря на ряд недостатков (преувеличенный романтический пафос, подчиненная роль оркестра и др.), опера «Эрнани» получила широкую известность, ее ставили не только на итальянских сценах, но и во многих европейских театрах.

В отличие от «Эрнани» главные герои «Макбет» (властолюбивые честолюбцы Макбет) вызывают в зрителях противоположное сострадание чувство, гибель ненавистных персонажей заставляет задуматься над тем, что всякое зло рано или поздно будет наказано, в этом основная идея трагедии, ее гуманистический смысл.

Драматургия Шекспира оказала большое влияние на становление драматизма оперной музыки Джузеппе Верди (в дальнейшем композитор неоднократно обращался к творчеству этого гениального поэта). Музыкально-драматический стиль оперы «Макбет» значительно отличается от более ранних произведений Верди. Здесь активизируется роль оркестра, партии солистов в главных сценах (дуэт леди с мужем и сцена ее сомнамбулизма) становятся в большей степени декламационными, в них находит выражение определенная драматическая ситуация.

Постановка «Макбет» весной 1847 года оказалась довольно успешной. Идея этой оперы в полной мере отвечала политическим устремлениям передовой общественности, о чем может свидетельствовать такой факт: когда во время одной из постановок исполнитель роли Макдуффа начал петь арию «Родину предали», зрители хором продолжили ее. Таким образом, оперы талантливого композитора приобретали политический смысл.

В конце 1847 года в Лондоне состоялась премьера «Разбойников», написанных Джузеппе по заказу дирекции Лондонского королевского театра. Композитор, горячо любивший родную Италию, отказался от предложения стать дирижером этого театра и решил вернуться домой. Однако по пути из Лондона ему пришлось ненадолго задержаться в Париже, где в то время готовилась постановка новой (парижской) редакции «Ломбардцев».

Во время революционных событий 1848 года в Италии Верди был в Париже. Его желание помочь родине вылилось в обращение совместно с прогрессивными итальянскими деятелями к французскому правительству и написание двух произведений — героического гимна «Звучи,

труба» и патриотической оперы «Битва при Леньяно», премьера которой состоялась на сцене Римского театра в январе 1849 года.

Сюжет произведения, заимствованный из истории борьбы ломбардцев против германского императора Фридриха Барбароссы (XII столетие). Страстные мелодии в вокальных партиях и ансамблях, полные динамики массовые сцены и героически-приподнятый тон произведения способствовали росту патриотических настроений, а хор первого действия «Да здравствует Италия», маршеобразная тема которого выступает лейтмотивом всего произведения, превратился в народно-революционную песню.

В этом произведении композитор предстает как талантливый мастер музыкальной характеристики драматических ситуаций, однако раскрыть в полной мере образы отдельных героев он оказывается не в состоянии, лишь в сочинениях более позднего периода он отыскивает необходимые для этого средства.

Оперой «Луиза Миллер» завершился период творческих исканий Верди. В отличие от шиллеровского произведения, имеющего глубокий социальный смысл (благородство и человечность простых людей (бедный музыкант Миллер и его дочь Луиза) противопоставляются корыстолюбию и коварству высшего сословия (президент Вальтер и секретарь Врум)), в опере на первое место выводятся интимно-лирические отношения Луизы и Рудольфа, ставших жертвой жестокого социального строя.

Изображение драматической картины жизни простых людей, яркие музыкальные характеристики персонажей, демократизм и тесная связь с народно-бытовой итальянской музыкой сделали оперу «Луиза Миллер» весьма популярной среди представителей низшего сословия. С этого времени на первое место в творчестве Джузеппе Верди выходит тема трагедии социального неравенства и гибели героев, вступающих в конфликт с жестоким обществом.

Период 1850-х годов ознаменовался написанием шести опер: «Риголетто» (либретто Пиаве по драме Гюго «Король забавляется»), «Трубадур» (либретто Каммарано и Бардаре по драме испанца Гутьереса), «Травиата» (либретто Пиаве по драме Дюма-сына «Дама с камелиями»), «Сицилийская вечерня» (либретто Скриба на сюжет борьбы сицилийцев против французских завоевателей), «Симон Бокканегра» (либретто Пиаве по драме Гутьереса), «Бал-маскарад» (либретто Самма по тексту Скриба).

Придя к полному пониманию специфики задач оперной драматургии, Верди указывал на то, что либретто оперного произведения должно отличаться краткостью и лаконичностью, поскольку главное здесь — человеческие характеры и чувства, столкновения и конфликты, раскрыть которые можно лишь выразительными музыкальными средствами. Эти принципы получили воплощение в зрелых произведениях композитора.

Опера «Риголетто», одно из наиболее совершенных произведений прославленного композитора, представляет собой музыкальную версию драмы Виктора Гюго «Король забавляется», идеи которой (противопоставление благородного бедняка развратному королю и трагедия социального неравенства) привлекли внимание Джузеппе.

Несмотря на то что действие оперы пришлось перенести из Франции в итальянскую провинцию Мантую и изменить имена персонажей (шут Трибуле превратился в Риголетто, его дочь Бланш — в Джильду, французский король Франциск I — в герцога Мантуанского), основной сюжет этого драматического произведения остался прежним.

Содержание оперы таково: шут Риголетто зло насмехается на балу у герцога над придворными, и они решают ему отомстить. Неожиданно появляется старый граф Монтероне и проклинает герцога за поруганную честь своей дочери. Риголетто, посмеявшийся над графом, тоже становится объектом проклятия, главной причины всех несчастий шута.

У Риголетто есть дочь Джильда, которую он прячет от посторонних глаз в глухом предместье. Никто не знает, что он — отец девушки. Однажды Джильда повстречала неподалеку от своего дома герцога, облаченного в костюм бедного студента. Назвавшись вымышленным именем, он открывает девушке свою любовь. Тем временем придворные герцога осуществляют задуманную месть и при помощи самого Риголетто выкрадывают Джильду. После свершения коварного замысла шут убеждается, что похитил собственное дитя. Явившись к придворным со своей шутовской песенкой, полной боли и страдания, он сначала угрозами, а затем мольбами просит вернуть ему Джильду и при всех раскрывает свою тайну. Дочь выбегает к нему из герцогских покоев и рассказывает о том, что с ней случилось.

Риголетто клянется убить герцога и нанимает бандита Спарафучиле, в прилоне которого герцог должен провести ночь с Магдаленой, сестрой убийцы. Риголетто рассказывает об измене герцога Джильде, девушка

в отчаянии, но она любит коварного изменника. Тем временем Маддалена уговаривает брата не убивать герцога, жертвой должен стать первый, кто постучится в дверь до полуночи. Джильда, подслушавшая этот разговор, жертвует собой ради любимого. Риголетто, пришедший насладиться своей мстостью, застаёт герцога поющим свою знаменитую песенку «Сердце красавиць», а свою дочь мертвой.

Напряженность драматического действия, трагический пафос происходящего, глубокая эмоциональность и драматизм музыки, использование, наряду с вокальной мелодией, оркестрового звучания, позволяющего создавать напряженные сцены и яркие музыкальные характеристики героев, а также правдивая передача переживаний Риголетто и Джильды делают это музыкальное произведение одним из наиболее примечательных явлений оперного искусства XIX столетия.

Через два года после постановки в 1851 году на сцене Миланского театра «Риголетто» в Риме состоялась премьера «Трубадура», в котором получили развитие основные музыкально-драматические принципы Джузеппе Верди.

Основной конфликт оперы – вражда двух братьев, трубадура Манрико и графа ди Луна: не зная о кровном родстве с графом, Манрико возглавляет против него восстание. По приказу ди Луна находящегося в заточении трубадура казнят, вскоре от полубезумной цыганки Азучены граф узнает страшную новость: он казнил собственного брата.

Особого внимания заслуживает трагическая сцена из третьего действия: зловещее звучание погребального колокола сопровождается мрачным пением хора, отпевающего приговоренного к смерти Манрико. В это время из башни слышится голос трубадура, зовущего свою возлюбленную Леонору, а страдающая девушка взывает к господу и молит о милосердии. Весь этот трагический ансамбль производит на слушателей неизгладимое впечатление.

Драматически-напряженный, мятежный характер оперы и яркие музыкальные характеристики персонажей, получаемые через вокально-мелодическую сферу, делают произведение очень интересным. Однако запутанное либретто с многочисленными малоправдоподобными ситуациями нарушает художественную гармонию оперы, в которой особенно много мелодий, ставших народными.

В отличие от двух первых опер постановка «Травиата» в марте 1853 года вызвала недовольство среди представителей высшего сословия. Причи-

ной неуспеха стала необычность сюжета: бытовые сцены в то время были распространены лишь в комических операх, а современные персонажи и куртизанка в качестве главной героини не фигурировали ни в одной из опер с трагическим содержанием. «Травиата», в которой личная драма приобрела общественный смысл, стала новым словом в классической итальянской опере.

Идея этого музыкального произведения – трагическая судьба женщины в современном обществе – судьба влюбленной Виолетты, ставшей жертвой мещанской буржуазной морали. Под влиянием любви к Альфреду Жермону легкомысленная куртизанка Виолетта Валери становится другой, зрители наблюдают за ее перерождением на протяжении всей оперы. Мещанские предрассудки вынуждают молодую женщину отказаться от своей любви. После продолжительной болезни Виолетта умирает, а разрушившие ее счастье люди признают свои ошибки. «Травиата», не признанная венецианским обществом, быстро получила известность во всем мире.

Спустя два года, в 1855 году, на парижской сцене была поставлена героико-патриотическая опера «Сицилийская вечерня», при написании которой Верди воспользовался особенностями итальянской оперной драматургии и лучшими традициями французской «большой» оперы. О мастерстве композитора свидетельствуют напряженные драматические ситуации, яркие музыкальные характеристики действующих лиц, а также мелодическое богатство произведения.

Опера «Симон Бокканегра», поставленная в 1857 году в Венеции, не нашла у публики широкого отклика, что объясняется неравнозначностью присутствующих в ней драматических сцен: глубоко психологичные картины сменяются сценами с однообразными речитативами. Осознав все недостатки этой оперы, Верди в начале 1880-х годов подверг ее существенной переработке, в результате получилось более совершенное произведение.

Премьера «Бала-маскарада», одной из популярнейших опер талантливого композитора, состоялась в 1859 году в Риме. Основным сюжетом является история заговора против шведского короля Густава III, превращенного в опере в бостонского губернатора Ричарда Варвика. Романтический сюжет, точные психологические характеристики действующих лиц, использование жанровых и народно-бытовых фрагментов в музыке делают это произведение похожим на «Риголетто», однако

эффектные эпизоды и некоторые другие традиции французской оперы напоминают о «Сицилийской вечерне».

В конце 1850–начале 1860-х годов Джузеппе Верди принимал активное участие в политической жизни страны. В 1860 году он был избран членом первого общенационального парламента. Кроме того, на протяжении пяти лет в должности депутата композитор отстаивал интересы жителей Буссето. Участие в политике отвлекало Верди от творческой работы, поэтому он часто отправлялся на свою виллу Сант-Агата, где находил желанный покой. В 1859 году композитор женился на оперной певице Джузеппине Стреппони, с которой прожил всю оставшуюся жизнь.

Последующие десятилетия оказались в творческом отношении не столь продуктивными: в 1860-е годы Верди написал лишь две оперы, а в 1870-е, 1880-е и 1890-е годы – по одной. В это время он занимался переработкой своих неудачных произведений и лелеял мысль о сочинении оперы «Король Лир» на шекспировский сюжет.

«Сила судьбы» была написана Верди в конце 1861 года по заказу дирекции Петербургских Императорских театров для Театра итальянской оперы. Премьера состоялась в 1862 году, на ней присутствовал сам композитор, однако вместо ожидаемого успеха опера получила холодный прием. Неудача объясняется заимствованным из испанской романтической драмы нелепым сюжетом с многочисленными мелодраматическими неправдоподобными сценами. В то же время в этой опере появились новые тенденции: повысилась драматургическая функция оркестра, лейт-мотивов стало гораздо меньше, а мелодическое звучание пришло в соответствие с психологической ситуацией.

Написав по заказу руководства Всемирной выставки в Лондоне кантату «Гимн нации», Верди отправился в Испанию. Интерес к народной испанской музыке проявился во время работы над оперой «Дон Карлос», поставленной в 1867 году в Париже. За основу этого произведения был взят шиллеровский сюжет об Испании времен правления кровавого короля Филиппа II. Разоблачая реакционное католичество и папскую инквизицию, используя интонации и ритмы испанской музыки, композитор пытается донести до публики свои идейно-художественные принципы.

Образы короля Филиппа, его сына дона Карлоса, маркиза Поза, королевы Елизаветы и принцессы Эболи отличаются большой музыкальной

выразительностью и реалистичностью. Верди вводит в оперу оркестровые партии, позволяющие с большей точностью раскрывать внутренний смысл драматических ситуаций и переживаний героев. Хотя формальное деление на отдельные номера и остается, опера представляет собой несколько развитых драматических сцен, объединенных общей идеей. Даже ария превращается в крупную драматическую сцену-монолог (например, ария короля в начале четвертого действия).

В 1869 году Верди получил заказ от египетского правительства на оперу «Аида», постановка которой должна была сопровождать торжественное открытие Суэцкого канала. Сначала композитор отказался от этой работы, но, ознакомившись с либретто, с энтузиазмом взялся за дело.

Любовь эфиопской рабыни Аиды и египетского полководца Радамеса, соперничество дочери египетского фараона по имени Амнерис и Аиды, пленение эфиопского царя Амонасро, оказавшегося отцом Аиды, сцена гибели заживо погребенных Аиды и Радамеса, мрачные фигуры египетских жрецов, пирамиды и сфинксы – все это вызвало у гениального итальянского композитора разнообразные музыкальные ассоциации.

Опера была написана довольно быстро, премьера состоялась в Каире в конце 1871 года. Через несколько месяцев «Аиду» поставили на сцене театра «Ла Скала», успех был просто ошеломляющим. Вскоре опера получила мировое признание и вошла в репертуар практически всех крупнейших театров Европы.

«Аида», воспевавшая чистое человеческое чувство и разоблачавшая религиозный фанатизм, становящийся препятствием на пути самого возвышенного человеческого чувства – любви, по праву считается одним из самых гуманистических произведений Джузеппе Верди.

Многочисленные торжественные шествия и процессии, марши и балеты, великолепные массово-хоровые сцены и мощные ансамбли ставят «Аиду» в один ряд с «большими» операми Мейербера. Однако, давая психологически тонкие и глубокие музыкальные характеристики главных персонажей, отражая прекрасными мелодиями их душевное состояние и определенный драматический момент, композитор проводит некую грань между своим драматическим искусством и обычной «большой» оперой.

Таким образом, в «Аиде» органически соединились два направления творчества Верди – «большая» героическая опера, идущая от ранних

сочинений, «Сицилийской вечерни» и «Дона Карлоса», и лирико-психологическая, идущая от «Луизы Миллер» и «Травиата».

В «Аиде» композитор отошел от привычной номерной структуры — используя большие драматические сцены, он сумел сохранить архитектурно-строительную форму, при этом каждая ария, дуэт или ансамбль остались структурно законченным, развивающимся музыкальным организмом. Большие художественные достоинства оперы по-настоящему оценили прогрессивные музыкальные деятели XIX столетия.

В 1870-е годы было написано сравнительно мало произведений: струнный квартет, небольшие вокальные произведения и др. Особого внимания заслуживает рекем, написанный Верди в память о поэте Алессандро Мандзони и исполненный впервые в 1874 году в миланской церкви Святого Марка. Трагически-пафосные фрагменты чередуются здесь с прекрасными лирическими мелодиями, в музыке находят выражение глубокие человеческие чувства и переживания. Это произведение больше напоминает театральную оперную постановку, нежели культовое сочинение, и нет ничего проливоестественного в том, что вольная трактовка рекема вызвала недовольство среди церковных кругов.

Итогом творческой эволюции Джузеппе Верди стала опера «Отелло». Получив в конце 1879 года либретто, написанное Арриго Бойто на сюжет одноименной трагедии Шекспира, композитор с энтузиазмом взялся за работу. Совместными усилиями Верди и Бойто удалось создать идеальный для оперы вариант шекспировского произведения: главное внимание они сосредоточили вокруг трагедии Отелло, Дездемоны и Яго, были введены некоторые нехарактерные для драмы эпизоды (например, дуэт Отелло и Дездемоны). Таким образом, гениальная трагедия Шекспира получила новую, музыкальную, жизнь.

В конце 1886 года опера была закончена, а в феврале 1887 года на сцене Миланского театра «Ла Скала» состоялась премьерная постановка. Семидесятидвухлетний композитор присутствовал на всех репетициях труппы. Однажды, будучи недоволен игрой Отелло (знаменитого тенора Таманьо) в сцене самоубийства, Джузеппе схватил у актера кинжал, воткнул его себе в грудь и, к всеобщему ужасу и изумлению, скатился со всех ступеней лестницы.

Успех оперы был ошеломляющим, в зале раздавались несмолкаемые овации и крики «браво» в адрес прославленного композитора. В «Отелло» Верди выступил реформатором итальянской оперы, однако, в отличие от Вагнера, он не отрицал прогрессивные традиции национального

оперного искусства, а старался развить и обогатить их лучшими достижениями современной мировой оперы.

«Отелло» представляет собой непрерывно развивающееся музыкально-драматическое действие, в котором нет деления на законченные номера, отсутствуют старые оперные формы, даже песня здесь становится неотделимой от общего драматического действия (застольная песня Яго, песня Дездемоны об иве, предшествующая появлению ревнивого мужа). Вокальные партии, поражающие яркой декламационной манерой, являются средством достижения музыкально-драматической выразительности произведения, кроме того, они дают психологически точную характеристику тому или иному персонажу. В результате на свет появилась качественно новая итальянская музыкальная драма.

Итогом всей творческой деятельности Верди стала комическая опера «Фальстаф», либретто которой было написано Бойто по «Виндзорским проказницам» Шекспира. Главный герой Фальстаф, отъявленный плут, обжора и пьяница, пытается поддуть над двумя кумушками из Виндзора — Алисой Форд и Мэг Пэддж, но сам становится жертвой их проделок.

Первая постановка «Фальстафа», состоявшаяся в феврале 1893 года в Милане, имела ошеломляющий успех, композитор был признан реформатором итальянской комической оперы (*opera buffa*). Как и в «Отелло», в «Фальстафе» нет искусственного деления на отдельные законченные номера, здесь господствует принцип сквозного музыкального развития, но характер и строй музыки в этих произведениях различен.

Через используемые в «Фальстафе» вокальные скороговорки, ансамбли и колоритные оркестровые партии Верди удалось не только передать характер веселой комедии, но и дать точную характеристику каждому персонажу. В этой опере в полной мере проявилось музыкально-драматическое мастерство гениального композитора.

Последние восемь лет жизни Джузеппе Верди посвятил общественной и благотворительной деятельности: по его инициативе было открыто несколько филантропических учреждений, госпиталь, дом для престарелых музыкантов в Милане. В творческом отношении этот период оказался малопродуктивным — всего «Четыре духовные пьесы», две из которых предназначались для хора *a cappella*, две других — для хора с оркестром; крупных произведений Верди больше не создал.

Умер выдающийся итальянский композитор 27 января 1901 года на своей вилле Сант-Агата.

### **Шарль Франсуа Гуно**

Шарль Франсуа Гуно появился на свет в 1818 году в Париже. Он рано лишился отца, и его мать, чтобы прокормить семью, давала уроки музыки. Она надеялась, что сын станет крестом, но, видя, как сильно тот увлечен музыкой, отдала его в Парижскую консерваторию, где учителями Шарля стали Паэр, Галеви и Леккер.

Молодой человек полностью посвятил себя искусству и вскоре получил награду по заслугам: в 1839 году одна из его кантат была удостоена первой Римской премии, в результате чего у Гуно появилась возможность отправиться в путешествие за границу. Не теряя времени даром, он поехал в Италию и в Риме прилежно изучал сочинения мастеров-контрапунктистов, при этом его особенно восхитила музыка Палестрины. Затем Гуно побывал в Берлине, Лейпциге и Вене.

По возвращении в Париж он зарабатывал на жизнь уроками музыки до тех пор, пока не устроился на работу в качестве органиста, дирижера и кантора при церкви иностранных миссий. В свободное от исполнения своих должностных обязанностей время Гуно посещал лекции по богословию, проходившие в духовной семинарии, и настолько увлекся теологией, что чуть не принял сан. Передумать его заставила все та же любовь к музыке: поближе познакомившись с музыкой Шумана и Берлиоза, Гуно окончательно решил следовать своему призванию музыканта.

В 1851 году состоялось исполнение первого крупного произведения Гуно — Торжественной мессы. Это событие явилось прологом славного пути Гуно как композитора. В том же году он попробовал свои силы в области оперной музыки, но постановка его оперы «Сафо» не стала крупным успехом музыканта (впрочем, как и постановка более позднего произведения «Окровавленная монахиня»).

Заняв в 1852 году должность директора парижского хорового общества «Орфейон», Гуно сочинил две мессы и несколько хоров, а также две симфонии. Но композитора не отпускает желание создать что-то значительное и в драматической музыке, а потому он вновь обращается к опере. В результате в 1858 году на сцене «Опера комик» появляется его опера «Лекарь поневоле», а через год — знаменитый «Фауст», поставленный в первый раз в Лирическом театре 19 марта 1859 года. Последняя опера до сих пор пользуется огромной популярностью в кругах любителей музыки.

Следующие затем оперы — «Филемон и Бавкида», «Царица Савская», «Мирейль» и «Голубка» — уже значительно слабее, и только «Ромео и Джульетта», поставленная в Париже в 1867 году, вызвала вновь восторги публики. Позднее появились опять не слишком удачные: «Сен-Мар», «Полевкт» и «Дань Заморь».

Во время Франко-прусской войны Гуно покинул Францию и перебрался в Лондон, где создал хоровое общество и дал с ним несколько больших концертов. По случаю открытия Всемирной выставки в 1871 году Гуно написал драматическую кантату «Галлия» на слова «Плача Иеремии».

В 1875 году композитор возвращается в Париж. В этом городе в 1893 году и оканчивается его жизненный и творческий путь.

Необходимо заметить, что, кроме названных произведений Гуно, широко известны также «Семь слов Христа», «Te Deum», «Stabat Mater» с оркестром, оратория «Товий», две симфонии, кантаты, французские и английские песни и др.

### **Антон Григорьевич Рубинштейн**

Антон Рубинштейн появился на свет в 1829 году в деревне Вихватинец Вессарабской губернии. Когда мальчику исполнилось шесть лет, его семья переехала в Москву, где Рубинштейн-отец открыл карандашную фабрику.

На необыкновенные музыкальные способности Антона первой обратила внимание его мать, которая и дала ему начальные сведения по музыке, а также несколько уроков игры на фортепиано. В 1837–1842 годах Антон совершенствовал свое мастерство игры на фортепиано под руководством известного в то время пианиста А. Виллуана. В 13 лет он прервал свою учебу и уже больше ни у каких музыкантов не занимался.

Первое публичное выступление Антона состоялось в Москве в 1839 году. Он исполнил концерт Гуммеля с оркестром, чем заставил заговорить о себе как о подающем большие надежды маленьком пианисте. Год спустя мальчик в сопровождении Виллуана отправился в Париж, мечтая поступить там в консерваторию, но его не взяли. Однако эта неудача была возмещена знакомствами Рубинштейна с Ференцом Листом, Шопеном и другими знаменитыми музыкантами. Именно Лист посоветовал мальчику поехать в Германию, чтобы там продолжить развивать свой талант. Тот так и сделал: вместе со своим учителем Антон прибыл в Германию, до этого успев посетить Голландию, Англию и Норвегию. Проведя какое-то вре-





Антон Григорьевич Рубинштейн

мя в Германии, юный музыкант вернулся в Россию.

В 1844 году мать Рубинштейна, взяв с собой Антона и его младшего брата Николая, поехала в Берлин с надеждой дать детям серьезное музыкальное образование. Там Николай и Антон стали изучать теорию музыки у некоего Дена. Через два года мать с Николаем возвратились в Москву, Антон же пробыл еще какое-то время в Берлине, после чего отправился в Вену.

Жить в столице Австрии ему было нелегко: добывать средства к существованию приходилось уроками музыки, что приносило весьма незначительный доход. В конце концов Рубинштейн перебрался назад в Берлин, а затем и в Россию, где стал протеем великой княгини Елены Павловны, которая помогла ему обустроиться в Петербурге. Здесь он выступает как дирижер, а все свободное время посвящает сочинению произведений. В 1850 году появляется его опера «Куликовская битва» («Дмитрий Донской»), а за ней еще три одноактных оперы: «Местъ» («Хаджи-Абрек»), «Сибирские охотники», «Фомка-дурачок».

В 1854 году Рубинштейн совершил новое концертное путешествие по крупным европейским городам, а возвратившись в Петербург, приложил все усилия для того, чтобы в этом городе было учреждено Музыкальное общество. В конце концов так оно и случилось. Далее при обществе основали музыкальные классы, получившие в 1862 году статус консерватории.

Рубинштейна сначала сделали заведующим музыкальной частью общества, а после оформления последнего в консерваторию он стал ее директором и профессором фортепиано. В 1867 году композитор, не поладив со своими коллегами, отказался от должности директора и уехал за границу концертировать. Он объехал практически всю Европу, побывал также

в Америке. Вернувшись на родину, Рубинштейн поселился в своем загородном доме в Петергофе, посвятив себя целиком композиции. Однако его безмятежная жизнь продлилась недолго: в сезон 1882–1883 годов Рубинштейна пригласили дирижировать симфоническими концертами Русского музыкального общества, а в 1887 году он опять стал директором Петербургской консерватории и оставался на этом посту до 1891 года.

В период 1885–1886 годов Рубинштейн выступал с концертами в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге, Дрездене и Брюсселе. В 1888–1889 годах он читал лекции в Петербургской консерватории об историческом развитии фортепианной музыки, перемежая их с собственноручным исполнением выдающихся фортепианных произведений различных композиторов.

С 1892 года Рубинштейн жил то за границей, то в России. Он умер в 1894 году в Петергофе.

Творческое наследие композитора составляют сочинения, относящиеся к самым разным музыкальным жанрам. Это увертюры Торжественная, Концертная, «Дмитрий Донской», «Антоний и Клеопатра»; фантазия «Егоïса»; музыкально-характеристические картины «Фауст», «Иван Грозный», «Дон Кихот» и «Россия»; балет «Виноградная лоза»; октет для струнных и духовых инструментов; 5 трио (фортепиано, скрипка и виолончель); 10 струнных квартетов; квартет для фортепиано, скрипки, альты и виолончели; 3 квинтета и секстет для струнных инструментов; 5 концертов; Фантазия; 3 сонаты для скрипки и фортепиано; 2 сонаты для фортепиано и виолончели; 2 концерта для виолончели и оркестра; 2 концерта для скрипки с оркестром. Кроме того, Рубинштейн создал оперы «Дети степей», «Ферраморс», «Демон», «Маккавей», «Нерон», «Купец Калашников», «Местъ», «Среди разбойников», «Горшка», «Попугай», «Моисей», «Христос»; оратории «Потерянный рай» и «Вавилонское столпотворение»; кантату «Утро» для мужского хора с оркестром и др.

Следует заметить, что стиль музыкального письма Рубинштейна нельзя назвать своеобразным: дальше подражания Мендельсону и Шуману он не пошел. Однако музыка Рубинштейна отличается грациозностью и привлекающей к себе слушателей страстностью.

Гений его как пианиста ни у кого сомнений не вызывает. Характерными чертами его игры являлись глубокое понимание исполняемого произведения, сила, энергия, разнообразные темпе и виртуозная техника.

### Иоганнес Брамс

Имя Иоганнеса Брамса олицетворяется в немецкой музыке с направлением, выступавшим против «музыки будущего», как иронично называли сторонников программной музыки Листа и музыкальной драмы Вагнера.

Идя путями, отличными от листовских и вагнеровских, Брамс создал уникальные симфонические, камерные, фортепианные и вокальные произведения, основанные на традициях народной музыки и национальной немецкой классики. Эти сочинения заняли достойное место в классическом музыкальном наследии.

Иоганнес Брамс родился 7 мая 1833 года в Гамбурге, в семье музыканта. Отец композитора, бывший валторнист в военном оркестре городской гвардии, зарабатывал на жизнь игрой на контрабасе в небольших гамбургских театрах и ночных ресторанах. Ежедневные репетиции отца способствовали росту интереса маленького Иоганнеса к музыке.

До 1848 года Брамс безвыездно жил в Гамбурге. Здесь он получил домашнее музыкальное образование, но среди его педагогов не было сколько-нибудь выдающихся музыкантов, исключением является Эдуард Марксен, дававший уроки по теории музыки.

Таким образом, практически всем, что так ценится слушателями в его творчестве, Брамс обязан в большей степени не учителям, а своей настойчивости, трудолюбию,



Иоганнес Брамс



Контрабас

таланту и осознанию нужности избранного дела, которые позволили ему достичь вершин художественного мастерства.

Успехи Иоганнеса в фортепианной игре не остались незамеченными, вскоре он начал выступать в открытых концертах, где исполнял произведения Баха, Моцарта, Бетховена, а также свои собственные сочинения. Конечно, игра Брамса не была столь блестящей и виртуозной, как игра Ференца Листа, но в ней ощущалась большая внутренняя сосредоточенность, глубина мысли и чувства.

На протяжении нескольких лет Брамс работал пианистом в ночных ресторанах, а также в городском театре Гамбурга, где играл за кулисами танцевальные мелодии. Эта работа угнетающе действовала на молодого музыканта, тем не менее она способствовала росту его творческого мастерства.

Брамсу пришлось непосредственно соприкоснуться с немецкой народной музыкой, а также с бытовыми городскими мелодиями (лендлеры, популярные немецкие песни и танцы), которые в дальнейшем стали интонационной основой лучших произведений талантливого композитора. В некоторых своих сочинениях он использовал истинно народные мелодии, в других создавал свою музыку, близкую народно-бытовой.

В 1849 году состоялось знакомство Брамса с выдающимся венгерским скрипачом Эде Ременьи, которое оказало большое влияние на творчество молодого дарования. В те годы многие прогрессивные деятели Венгрии, принявшие участие в революции 1848–1849 годов, эмигрировали в Америку, Ременьи был из их числа. Направляясь в Новый Свет, он задержался на два года в Гамбурге, где и произошла знаменательная для юного Брамса встреча.

В качестве аккомпаниатора известного скрипача Иоганнес объехал многие города Германии, но с отъездом Ременьи концерты пришлось прекратить и заняться привычной работой в гамбургских ресторанах и театре. Одновременно он работал над Первой фортепианной сонатой до-мажор, скерцо ми-бемоль-минор для фортепиано, к этому же периоду относятся некоторые камерные ансамбли и песни.

В 1853 году возобновилось творческое общение Брамса с Ременьи, вновь начались многочисленные артистические турне. Богатый репертуар скрипача, в котором не последнее место занимали транскрипции венгерских народных песен и танцев, способствовал росту интереса молодого композитора к музыкальному фольклору этого народа. Свидетель-

ством этому могут служить знаменитые «Венгерские танцы» и некоторые другие сочинения Брамса, в которых слышны характерные для венгерской музыки мелодические обороты.

Конечно, жизнь в Вене, столице многонационального государства, укрепила интерес композитора к венгерскому фольклору, но все же первым творческим импульсом на этом пути стала встреча с Ременьи.

В том же, 1853, году в Веймаре, куда знаменитый скрипач и Иоганнес Брамс приехали с концертом, состоялось знакомство двадцатилетнего композитора с прославленным Ференцем Листом.

Брамсу было достаточно всего лишь нескольких дней, чтобы определить непримиримость их творческих идей. Деятельность Листа, направленная на борьбу за програмность, за прогрессивную музыку, содержание и форма которой определяются литературно-поэтическими образами, не отвечала творческим исканиям молодого Брамса, не уделявшего програмности должного внимания и не искавшего в литературе сюжетов для своих музыкальных произведений (исключением является песенное творчество).

Си-минорная соната, написанная Листом за день до приезда Ременьи и Брамса и исполненная перед ними самим прославленным композитором, не получила должной оценки у молодого аккомпаниатора. Данное произведение оказалось столь же чуждым Брамсу, как и все творчество Листа. В дальнейшем композиторы неоднократно встречались на различных музыкальных фестивалях, однако друзьями им стать было не суждено.

В том же насыщенном событиями 1853 году в Дюссельдорфе Брамс познакомился с Робертом Шуманом. Инициатором этой знаменательной встречи стал выдающийся скрипач Йозеф Иоахим, работавший в течение нескольких лет концертмейстером Веймарской оркестровой капеллы под руководством Ференца Листа и отказавшийся от должности, поскольку не поддерживал творческих устремлений своего дирижера.

Знакомство с Шуманом произвело переворот в жизни Брамса. Восторженные отзывы великого немецкого композитора вдохновили Иоганнеса на написание новых музыкальных произведений. Но Шуман не ограничился одной лишь устной похвалой, вскоре в лейпцигской «Новой музыкальной газете» появилась статья о Брамсе, в которой говорилось о расцветающем таланте молодого немецкого музыканта.

После опубликования шумановской статьи имя Иоганнеса Брамса получило известность не только в Германии, но и далеко за ее пределами. Осознав всю ответственность, возложенную на него статьей авторитетнейшего музыканта XIX столетия, Брамс должен был сделать все возможное, чтобы оправдать надежды и ожидания Роберта Шумана.

Однако дружеские чувства к Иоганнесу испытывал не только знаменитый музыкант, но и его жена, Клара Шуман. Вместе с единомышленниками, негативно относящимися к деятельности Листа и Вагнера, Брамс создал группу, в которую вошли его друг Йозеф Иоахим, Клара Шуман и многие другие музыкальные деятели.

Сторонники Брамса считали высшими достижениями музыкального искусства бессмертные творения Баха, Генделя, Моцарта и Бетховена. Среди музыкальных романтиков XIX столетия особенно ценились Шуберт, Мендельсон и Шуман.

Музыка последнего оказала большое влияние на все творчество Брамса, но было бы неверным считать его простым подражателем или продолжателем Шумана, поскольку в творческом наследии Брамса романтические музыкальные образы органически сочетаются с традициями немецкой классической музыки XVIII века.

Вторая половина 1850-х годов прошла в бесконечных гастролях по городам Германии. В качестве пианиста Брамс неоднократно принимал участие в знаменитых концертах «Гевандхауза» в Лейпциге.

Бывало, что он выступал в одних концертах с Кларой Шуман, их игра на фортепиано в четыре руки производила незабываемое впечатление на слушателей. Кроме того, Брамс являлся инициатором вечеров скрипичных сонат, на которых аккомпанировал Иоахиму, исполняющему произведения Моцарта, Бетховена и других классиков.

С 1858 по 1859 год Иоганнес Брамс работал руководителем Придворной хоровой капеллы в городе Детмольде. Этот период оставил заметный след в творческой жизни композитора: соприкоснувшись с неизвестными ему ранее хоровыми произведениями разных времен и стилей (от хоров *a cappella* Палестрины и Орландо Лассо до хоровых композиций Генделя и Баха), Брамс проявил особый интерес к этому музыкальному жанру.

Изучив принципы хорового письма, он создал большое количество хоровых произведений, среди которых хоры *a cappella* и сочинения с оркестровым сопровождением, хоры для мужских и для женских голосов, а также произведения для смешанного хора.

Одним из наиболее замечательных сочинений Брамса является «Немецкий рекевием», написанный в 1866 году для хора, солистов и оркестра на немецкий текст (в те времена чаще всего для заупокойной мессы использовались молитвы на латинском языке).

В начале 1860-х годов Брамс переехал в Вену, город Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шуберта, начав «оседлый» период своей жизни. Правда, активная концертная деятельность вынуждала его продолжать бесконечные скитания, однако мысль о домике в Вене не покидала Иоганнеса и в конце 1860-х годов он наконец осуществил свою мечту. Вена стала для него второй родиной.

К этому периоду жизни Брамс был уже знаменитым композитором и музыкантом. Его произведения исполнялись во многих концертах, он имел многочисленных поклонников, главным образом из числа противников Листа и Вагнера. Примечательно, что симфоническая музыка Брамса сделала сторонником композитора даже выдающегося пианиста и дирижера Ганса Бюлова, ученика Листа и друга Вагнера.

Так во второй половине XIX столетия возник культ Брамса, существовавший наряду с культом Вагнера. Однако все противоречия между сторонниками того или иного направления постепенно сглаживались и к началу XX века перестали существовать вовсе.

В Вене Брамс занимался не только композиторской деятельностью. Он также руководил концертами Венской хоровой капеллы, силами которой были исполнены некоторые монументальные хоровые произведения: «Израиль в Египте» Генделя, «Страсти по Матфею» Баха, знаменитый Рекевием Моцарта и др.

В 1872 году Иоганнес возглавил «Общество любителей музыки», вплоть до 1875 года он дирижировал симфоническими концертами этой организации.

Однако дирижерская работа отвлекала Брамса от главного дела его жизни — музыкального творчества. Чтобы освободиться от обременительной службы и заняться исключительно сочинительством, он заключил договор с издательством на публикацию своих сочинений. Материального вознаграждения за это было вполне достаточно для того, чтобы исполнить заветную мечту.

В произведениях Брамса, немецких по образному строю и интонационной основе, нашло отражение многонациональное творчество венских жителей: немецко-австрийская народно-бытовая музыка органично соче-

тается с венгерскими, чешскими, словацкими и сербскими народно-песенными и танцевальными мелодиями, создавая неповторимые по колориту и художественному восприятию мелодии.

Все эти черты проявляются как в бытовой музыке (вальсы, венгерские танцы, пленяющие задушевностью, лиричностью и мелодичностью песни и романсы), так и в камерных ансамблях (струнные и фортепианные квартеты, фортепианные трио, сонаты для скрипки и фортепиано, квинтет с кларнетом и др.), близких к бетховенской традиции, и симфониях. В этом главная причина жизненности произведений Брамса.

Лучшим образцом симфонического творчества Брамса является Четвертая симфония ми-минор, драматургия которой развивается от элегической первой части через созерцательно-лирическую вторую и контрастное scherzo к трагическому финалу.

Будучи другом выдающегося чешского композитора Антонина Дворжака, Брамс пропагандировал его творчество.

Жизнь Иоганнеса Брамса, отдавшего предпочтение спокойному творчеству, была лишена каких-либо бурных, увлекательных событий. Заслужив всеобщее признание и уважение, Брамс был удостоен великих почестей: его избрали членом Берлинской академии искусств, спустя некоторое время он получил степень доктора музыки Кембриджского и Бреславльского университетов, а также звание почетного гражданина Гамбурга. Умер Иоганнес Брамс 3 апреля 1897 года в Вене.

Творческое наследие этого прославленного композитора охватывает многие жанры, за исключением оперной, театральной и программно-инструментальной музыки. Прогрессивное значение его творчества заключается в сохранении начал народного музыкального фольклора и музыкальной классики.

Замкнутость, оторванность от передовых общественных движений своего времени стали причиной некоторой ограниченности музыки Брамса, в которой в то же время проявляются яркая эмоциональность, чистота, благородство, высокий моральный пафос, глубина мысли и чувства.

### **Шарль Камиль Сен-Санс**

Шарль Камиль Сен-Санс, знаменитый французский композитор, родился в 1835 году в Париже. Музыкальное образование он получил в Парижской консерватории под руководством Стамати (фортепиано), Бенуа (орган), Маделена, Галеви, Ребера и Гуно (теория музыки и композиции).



Кларнет

По окончании консерватории в 1855 году Сен-Санс устроился на работу органистом в церковь Сен-Мерри, а спустя три года перешел на аналогичную должность в церковь Сен-Мадлен, где оставался до 1870 года. Одновременно он преподавал музыку в церковной школе.

После 1877 года Сен-Санс целиком посвятил себя композиторской и исполнительской деятельности. Как пианист и дирижер он выступал во многих странах Европы, Африки и в США. В 1875 и 1887 годах он побывал в России.

Сен-Санс умер в 1921 году в Алжире. Останки его впоследствии были перевезены в Париж.

Творческое наследие Сен-Санса очень богато и включает в себя произведения, написанные в различных жанрах. Это симфонические поэмы «Фаэтон», «Прялка Омфаль», «Юность Геракла», «Пляска смерти»; 3 симфонии; 2 скрипы; септет для трубы, фортепиано и струнных инструментов; фортепианный квинтет; 2 фортепианных квартета (второй с духовыми инструментами); трио; концерты (5 фортепианных, 3 скрипичных и один виолончельный); тарантелла для флейты, кларнета и оркестра; вариации для двух фортепиано на тему Бетховена; сочинения для фортепиано и органа; «Карнавал животных» для ансамбля инструментов.

Среди больших хороших произведений композитора в первую очередь нужно назвать две мессы, реквием, духовную оперу «Потоп», «Рождественскую ораторию» и др.

Немало сочинений Сен-Санса предназначены для театра, например оперы «Самсон и Далила» (1876), «Этьен Марсель» (1878), «Генрих VIII» (1882), «Прозерпина» (1887), «Асканию» (1888), «Деянира» (1910); комические оперы «Серебряный колокольчик» (1867), «Желтая принцесса» (1871), «Фрина» (1893); балет «Жавотта» (1896).

### Жорж Бизе

Жорж Бизе родился в 1838 году в Париже. Отец его, учитель пения, обнаружил у своего девятилетнего сына поразительные музыкальные способности и определил его в Парижскую консерваторию, где тот занимался

Жорж Бизе

по классу фортепиано у Мармонтеля, по классу органа у Бенуа, по классу гармонии у Циммермана и по классу композиции у Галеви.

За время своей учебы в консерватории Бизе принял участие в девяти конкурсах и на всех занял первое место. В 1857 году, по окончании консерватории, он получил Римскую премию и поехал в Италию, чтобы там совершенствовать свое мастерство.

Во время пребывания за границей Бизе сочинил двухактную итальянскую оперу «Дон Прокопио», две части симфонии, увертюру и одноактную комическую оперу «Луэла эмира». В 1863 году он вернулся в Париж, где вскоре на сцене Лирического театра была поставлена его опера «Искатели жемчуга», которая успеха не имела. Не снискали признания у публики и последующие оперы композитора — «Пертская красавица» и «Джамиле».

Неудачи с операми компенсировались той популярностью, которую завоевали у слушателей произведения Бизе из области симфонической музыки, среди них музыка к драме А. Дюде «Арлезианка» и увертюра «Родина», скрипы «Рим» и «Детские игры».

В 1875 году композитор выступил со своей оперой «Кармен», но это произведение, в настоящее время являющееся одним из самых любимых публикой, в Париже провалилось. Бизе, страдавший пороком сердца, воспринял данный удар очень болезненно. Состояние здоровья его резко ухудшилось, и в июне 1875 года он скончался.



Сцена из оперы Ж. Бизе «Кармен»



Характерные черты музыкального письма Бизе наиболее ярко проявились в опере «Кармен». Именно здесь во всем блеске представлено незаурядное мастерство композитора, сумевшего создать столь жизненную, изящную музыку, воплощающую в себе образы героев оперы.

Кроме вышеуказанных сочинений, внимания заслуживают и такие произведения Бизе, как оперетта «Доктор Миракль», опера «Иван Грозный», симфония, фортепианные пьесы и романсы.

### **Эдвард Григ**

Эдвард Григ, крупнейший норвежский композитор и пианист, родился в 1843 году в Бергене. Его мать, талантливая пианистка, заметив, что сын обладает музыкальными способностями, начала с ним регулярно заниматься. Когда же мальчик подрос, его по совету знаменитого скрипача Уле Булля отправили в Лейпцигскую консерваторию, где он постигал тонкости музыкальной науки под руководством Машелеса, Рейнеке, Рихтера и Венцеля.

В 1863 году Григ поехал в Копенгаген совершенствоваться у известных в то время музыкантов Гаде и Гарпмана. В это же время он пробует свои силы в композиции. Знакомясь ближе с народной музыкой, Григ создал свою собственную национальную школу, традициям которой в дальнейшем следовали многие норвежские музыканты.

Между 1865 и 1870 годами композитор совершал частые поездки в Италию, где и познакомился с Ференцем Листом, оказавшим большое влияние на становление его творческих принципов. Кроме того, Григ неоднократно ездил и в Германию, жил подолгу в Лейпциге и дирижировал иногда в концертах в Гевандхаузе своими произведениями: так, в 1879 году он исполнил там свой фортепианный концерт.

Музыка великого композитора, умершего в 1907 году, имеет очень своеобразные характерные черты,



Эдвард Григ

хотя в чем-то несколько напоминает мелодии Шумана. В основе практически всех произведений Грига лежат норвежские народные мелодии, так сильно его привлекавшие. Среди сочинений наиболее примечательны две скиты к ибсеновскому «Пер Гюнту», скита к Бьернсоновскому «Сигурду Крестоносцу», скита «Из времен Хольберга», норвежские танцы, фортепианные, скрипичные и виолончельные сонаты, струнный квартет и множество фортепианных пьес и песен.

### **Исаак Альбенис**

Испанский композитор и пианист Исаак Альбенис родился в 1860 году. Обучался фортепиано в Париже под руководством А. Мармонтеля, в Брюсселе — у Л. Брассена, в Веймаре и Риме — у Ф. Листа. Последний очень высоко ценил своего ученика. Прекрасно отзывался о нем и А. Рубинштейн. Композицию Альбенису преподавали Ф. Геварт в Брюсселе и С. Ядассон в Лейпциге, но наиболее сильное влияние на него оказал испанский композитор Ф. Педрель, воспитавший немало талантливых музыкантов.

Произведения Альбениса, наполненные ритмами и интонациями народных испанских танцев и песен, очень быстро принесли ему необыкновенную популярность. Вскоре слава о нем вышла за пределы Испании и распространилась по всему миру.

Длительное время проживавший в Париже, Альбенис сблизился с французскими композиторами К. Дебюсси и П. Дюка. Но, несмотря на явное влияние импрессионизма, в произведениях испанского музыканта явственно ощущается тяготение к романтизму. Можно с уверенностью утверждать, что Альбенис был в числе представителей романтического стиля в испанском музыкальном искусстве.

В огромном творческом наследии композитора выделяются такие работы, как оперы «Магический опал» (1893) и «Пепита Хименес» (1896); фантазия для оркестра и фортепиано «Каталония» (1899), а также многочисленные фортепианные пьесы, среди которых наибольшую известность получил сборник «Иберия» (четыре тетради, 1906–1909). Это необыкновенно выразительные живописные зарисовки, поражающие своей задушевностью и лиризмом («Кордова») или бурным темпераментом («Наварра»).

Создавая картины поэтических пейзажей Испании, фрагменты испанской жизни, композитор поистине виртуозно разрабатывает необычные танцевальные ритмы, передает очарование национальной народной музы-

ки. Проникновенное и оригинальное искусство Альбениса оказало огромное влияние на дальнейшее развитие испанского искусства.

Умер композитор в 1909 году.

### **Ян Сибелиус**

Ян Сибелиус, известный финский композитор, появился на свет в 1865 году в Хяменлинне, в семье военного врача. Необычайные музыкальные способности ребенка были замечены довольно рано, и его стали учить играть на рояле и скрипке. Теорию композиции Ян, когда подрос, изучил сам.

В 20 лет молодой человек поступил в Хельсинкский музыкальный институт, где занимался в классах скрипки, теории музыки и композиции. Одновременно он учился и в университете на юридическом факультете.

По окончании института о Сибелиусе впервые заговорили как о подающем большие надежды начинающем композиторе. Произошло это после того, как в публичном концерте прозвучали его струнное трио и квартет.

Желая и дальше развиваться как музыкант, Сибелиус в 1889 году отправился в Берлин, а затем в Вену. Через два года он вернулся в Хельсинки и занял место преподавателя в музыкальном институте и

в оркестровой школе Филармонического общества.

В 1904 году Сибелиус поселился в загородном доме под названием «Айноля» и прожил там более полувека, лишь изредка выезжая в концертные поездки. Именно там, на лоне природы, он сочинил большинство своих замечательных произведений, среди которых в первую очередь необходимо назвать следующие: балет-пантомима «Скарамуш» (1913); куллерво-симфония для со-



Ян Сибелиус

листов, хора и оркестра (1892); 7 симфоний; симфонические поэмы «Сага», «Финляндия», «Тапиола»; скита «Лемминкяйнен» («Лемминкяйнен и девушки на острове Саари», «Лемминкяйнен в Туонеле», «Туонельский лебедь» и «Возвращение Лемминкяйнена»); концерт для скрипки с оркестром; скрипичные и фортепианные пьесы; романсы и песни, оркестровые сочинения и музыка к драматическим спектаклям.

Следует заметить, что в творчестве Сибелиуса ясно ощущается влияние образов, навеянных родной природой, а также национального фольклора. Его активная деятельность продолжалась до конца 20-х годов XX столетия, после чего он практически перестал сочинять произведения. Умер великий композитор в 1957 году.

### **Энрике Гранадос**

Испанский композитор, дирижер и пианист Энрике Гранадос родился в 1867 году. Музыкальное образование получил в Мадриде под руководством Ф. Педреля и в Париже у Ш. Берию. Известность музыкант получил как талантливый пианист и дирижер, основатель Общества классических концертов в Мадриде. В 1901 году стал руководителем Барселонской академии музыки (позднее она получила имя Гранадоса).

Славу композитору принесли и его многочисленные музыкальные произведения. Подобно своему современнику И. Альбенису, Гранадос создавал музыку, особенностями которой были картинность, жанровость, четкость мелодического стиля. В его творчестве заметен интерес к искусству испанских гитаристов, традиции которого нашли оригинальное претворение в сочинениях Гранадоса.

В наследии музыканта несколько опер («Мария дель Кармен», 1898 и др.), симфонических произведений, пьес для фортепиано. Среди последних особо выделяется фортепианная скита «Гойески» (1911), отразившая интерес автора к живописи его великого соотечественника — художника Ф. Гойи. Образы, населяющие картины Гойи, нашли воплощение в музыке Гранадоса. Так, романтическая пьеса «Маха и соловей», включающая интонации испанских песен, рассказывает о махе, любимой героине творчества Гойи.

Звучание народных танцевальных мелодий ощутимо во многих частях скиты «Гойески» — в фанданго, в «Галантных комплиментах», передающих атмосферу нежных любовных объяснений у балкона. Все пьесы

цикла воспевают романтическую, волнующую Испанию. Необыкновенно выразительный, темпераментный стиль скрипы напоминает музыку Ф. Листа, особенно близки ей полнозвучные фортепианные пассажи.

С большим интересом ценители музыкального искусства встретили и появление четырех тетрадей «Испанских танцев», созданных композитором в 1892 году. Красота простых, лишенных всяческих ухищрений мелодий затмевает даже виртуозное начало произведения. Несколько танцев из этого цикла переложены для исполнения на гитаре и других инструментах.

Ясная и поэтичная музыка Гранадоса принесла композитору любовь слушателей не только в Испании, но и в других странах мира.

Жизнь замечательного композитора оборвалась трагически: в 1916 году пароход, на котором он находился, был взорван торпедой с немецкой подводной лодки.

### **Ралф Воан-Уильямс**

Английский композитор и педагог, один из основоположников современной композиторской школы Англии Ралф Воан-Уильямс родился в 1872 году. Образование он получил в Королевском музыкальном колледже под руководством Г. Пирри и Ч. Станфорда. В 1896 году Воан-Уильямс приехал в Германию, где продолжил обучение у М. Баруха, воспитавшего в своем ученике интерес к немецкому романтическому искусству. Впоследствии общение с М. Равелем в Париже заставило английского музыканта отойти от романтизма. С этого времени композитор начал внимательно изучать английские народные песни. Воан-Уильямс начал собирать песни и баллады в среде крестьян и рыбаков. Восхищенный красотой этих мелодий, он положил их в основу своего стиля, которому свойственны ясность и красочность музыкального языка, эмоциональность и поэтичность.

Творческое наследие Воан-Уильямса включает произведения самых разнообразных жанров. Композитор является автором опер («Хью-гуртовщик», 1924 и др.), программных симфоний, «Фантазии на тему Таллиса» для двойного струнного оркестра, «Норфолкской рапсодии» для симфонического оркестра (1907), кантаты «В Виндзорском лесу» по Шекспиру (1931), хоров, культовых сочинений и т. д.

Один из самых значительных симфонистов Англии, Воан-Уильямс широко использовал в своем творчестве национальные традиции. Так,

в 1909 году он написал свою знаменитую «Морскую симфонию» с солистами и хором на слова американского поэта XIX века У. Уитмена, искусством которого композитор всегда восхищался.

Среди лучших произведений Воан-Уильямса — «Лондонская симфония» (1914), раскрывающая динамику жизни столицы Англии. Написанная для четверного состава оркестра, симфония включает элементы английского фольклора, звуки лондонской улицы (мелодии шарманки, звонки трамваев и omnibusов, крики уличных торговцев, зазывающих покупателей).

«Лондонская симфония» разделена на четыре части. Спокойное вступление сменяет нервное Allegro, вводящее слушателя в мир лондонских улиц. Первая часть построена на многочисленных контрастах. Все эпизоды объединяются хроматической темой, которая становится здесь лейтмотивом.

Лирическим настроением проникнута вторая часть симфонии (Lento), ее главная тема создается мелодией английского рока. В ее неопрогнозируемое, спокойное развитие лишь изредка вторгаются маленькие эпизоды, построенные на контрастах. Третья часть разительно отличается от второй. Интонации и ритмы тарантеллы делают ее стремительной и бурной.

Финальная часть симфонии начинается медленно льющейся мелодией, затем сменяющейся торжественным маршем, в котором вновь слышатся звуки лондонской улицы. Завершают произведение спокойные и ясные тона.

«Лондонская симфония» принесла Воан-Уильямсу симпатии слушателей, которых восхитила необыкновенная свежесть и красота интонаций, взятых из шотландского и английского песенного творчества, а также оригинальность в применении гармонических средств.

Большой интерес представляют также Четвертая и Седьмая симфонии. Четвертая, созданная композитором в 1935 году, проникнута острым драматизмом, в ней ощущается тревога автора, размышляющего над судьбами его родины и всего человечества.

Седьмая, получившая название «Антарктической симфонии» (1952), посвящена подвигу английского полярного исследователя Р. Скотта, достигшего Южного полюса и погибшего на обратном пути.

Но самой значительной работой для оркестра стала Восьмая симфония, написанная Воан-Уильямсом в 1956 году и раскрывающая но-



вые грани таланта композитора. Своеобразна и формальная конструкция произведения, начинающегося «Фантазией» (вариации без темы). За ним идет энергичное скерцо, предназначенное для духовых инструментов (деревянные, две валторны, две трубы, три тромбона). Оно поражает ритмичностью музыки, обилием контрастов и яркостью фактурного решения.

Не менее интересна и третья часть – каватина для струнных инструментов, показывающая мастерство мелодического развития и пластического создания формы. Финальный элемент симфонии – токката, начало которой звучит необыкновенно ярко и торжественно.

Музыка Воан-Уильямса осталась свободной от каких бы то ни было влияний модернизма. Композитор, широко использовавший в своем творчестве национальные традиции, призывал к этому и своих молодых коллег, предлагая им, «пускаясь в неведомый путь, помнить о большой дороге своего национального искусства; иначе голоса сирен с чужеземного берега могут завлечь и погубить их». Поддерживая связь с народной музыкой, Воан-Уильямс не только изучал английские песни, сложенные народом, но и работал с любительскими хорами. Некоторые из них стали первыми исполнителями многих произведений композитора.

Умер Воан-Уильямс в 1958 году.

### **Макс Регер**

Немецкий композитор, пианист, органист, дирижер Макс Регер родился в 1873 году. Его отец был учителем, и детство музыканта прошло в провинциальных городках Германии.

Первоначальное музыкальное образование Регер получил дома. Уже в тринадцатилетнем возрасте он стал выступать как органист. В 1890–1896 годах Регер жил в Висбадене. Здесь он обучался у Г. Вмана, приобщившего его к искусству Бетховена, Баха, Шумана, Брамса. Уже в это время музыкант начал сочинять музыку, но как композитор он долго не мог получить признания и широкую известность приобрел лишь в последние десять лет своей жизни.

В 1905–1906 годах Регер преподавал орган и композицию в Музыкальной академии Мюнхена, а в 1907 году стал профессором лейпцигских университета и консерватории. В 1911–1914 годах он возглавлял Мейнингенский симфонический оркестр. В качестве органиста и дирижера Регер посетил целый ряд стран. В 1906 году он побывал в России.

Ранние произведения композитора написаны под влиянием Баха, Шумана и Брамса, но очень скоро Регер начал искать собственные пути.

Искусство немецкого музыканта глубоко национально, о чем говорят не только образы его произведений, но и характер мелодии, напоминающей немецкие песенные интонации. Ярким примером тому являются лирические пьесы для фортепиано «Из моего дневника» (1912) и сонатина (1905).

В музыкальное наследие Регера входят оркестровые произведения – серенада, симфонietta, вариации и фуга на тему Гиллера, вариации и фуга на тему Моцарта, камерные – трио, квартеты, квинтеты, 7 сонат для скрипки с фортепиано, 11 сонат для скрипки соло, пьесы для фортепиано и органа и т. д. Регер – автор более двухсот песен, дуэтов, кантат.

Самые известные и значительные работы композитора – большие произведения для фортепиано, органа и оркестровые вариации. Интересны они своей масштабностью, эмоциональностью, часто граничащей с экспрессивностью, полетом фантазии. Несмотря на такую грандиозность, монументальность, сочинениям Регера свойственны лиричность и романтическая приподнятость.

Особенно привлекала композитора органная музыка. Одно из первых произведений в этом жанре – «Три пьесы» (1882). Кроме того, Регер создал множество фуг, хоральных прелюдий, сонат. Органная музыка восхищает богатством звучания, яркостью полифонического письма, величием форм. Чувствуется, что композитор прекрасно знал инструмент, его качества и достоинства. Как создатель органной музыки Регер не знал себе равных. Его произведения по-прежнему занимают значительное место в современном органном репертуаре.

Талантливый пианист, Регер мог писать удивительно яркую и оригинальную фортепианную музыку. Среди лучших образцов в этой сфере – интродукция, пассакалья и фуга для двух фортепиано (1906).

Некоторые произведения композитора свидетельствуют о его стремлении выйти за рамки чистого симфонизма. Таковы «Романтическая сюита» (1912) и «Четыре симфонические поэмы по Арнольду Бёклину» (1913), где Регер обратился к новой для себя теме – мифологическим картинам немецкого художника-символиста. Вероятно, такая линия была бы продолжена в дальнейшем творчестве, но ранняя смерть помешала композитору осуществить планы. Умер Макс Регер в 1916 году.

Регер не стал, как его старший современник Рихард Штраус, кумиром для нового поколения немецких композиторов, но все же влияние его творчества было огромным.

### Импрессионизм

Импрессионизм (от французского *impression* — «впечатление») — направление в искусстве последней трети XIX — начала XX века. Импрессионизм утверждал красоту повседневной действительности во всем богатстве ее красок и постоянной изменчивости. В музыке импрессионизм наиболее ярко проявился в творчестве Клода Дебюсси, Отторино Респиги.

#### Клод Дебюсси

Французский композитор, пианист, дирижер и музыкальный критик Клод Дебюсси родился в 1862 году в пригороде Парижа. Его музыкальное дарование проявилось очень рано, и уже в одиннадцатилетнем возрасте он стал студентом Парижской консерватории, где обучался в классе фортепиано у А. Мармонтеля и композиции — у Э. Гиро. В 1881 году Дебюсси побывал в России в качестве пианиста в семье Н. Ф. фон Мекк. Здесь он познакомился с неизвестной для него ранее музыкой русских композиторов.

В 1884 году Дебюсси, выпускник консерватории, получил Римскую премию за кантату «Блудный сын», благодаря чему смог продолжить обучение в Италии. В Риме композитор, увлеченный новыми веяниями, создавал произведения, вызывавшие негативную реакцию у академических профессоров на родине, куда Дебюсси посылал свои работы в качестве отчетов.

Холодная встреча, уготованная музыканту по возвращении в Париж, заставила его порвать с официальными кругами музыкального искусства Франции.

Яркое дарование композитора, его неповторимый стиль проявились уже в ранних вокальных произведениях. Одно из первых — романс «Мандолина» (ок. 1880), написанный на стихотворение французского поэта-символиста П. Верлена. Хотя мелодический рисунок романса лаконичен и прост, каждый его звук необыкновенно выразителен.

К началу 1890-х годов Дебюсси уже был автором таких прекрасных произведений, как «Забывшие песенки» на стихи П. Верлена, «Пять

поэм» на слова Ш. Бодлера, «Бергамасская сюита» для фортепиано, и целого ряда других сочинений. В этот период произошло сближение композитора с поэтом-символистом С. Малларме и его окружением. Стихотворение Малларме «Послеполуденный отдых фавна» вдохновило композитора на создание в 1894 году балета с тем же названием. Постановленный в Париже, он принес Дебюсси крупный успех.

Лучшие произведения музыканта были написаны в период с 1892 по 1902 год. В их числе — опера «Пеллеас и Мелизанда», «Ноктюрн» для оркестра, пьесы для фортепиано. Эти работы стали примером для подражания молодых французских композиторов. Слава Дебюсси вышла за пределы его родины. С большим восторгом его встретила публика в Петербурге и в Москве, куда он приезжал с концертами в 1913 году.

Как и искусству Рамо и Куперена, которых Дебюсси высоко ценил, его творчеству присущи такие качества, как жанровая живописность, выразительность звучания, классическая ясность форм. Все это есть даже в тех его произведениях, которые написаны в духе импрессионизма с его стремлением передать кратковременные, изменчивые впечатления. Дебюсси, обладавший сильно развитым музыкальным чутьем и тонким художественным вкусом, несмотря на свои творческие искания, безжалостно отсекал все лишнее, что мешало созданию по-настоящему яркой и выразительной музыки. Его работы восхищают своей цельностью, завершенностью, тщательно проработанными деталями. Композитор умело применяет не только импрессионистические средства, но жанровые элементы, а также интонации и ритмы старинных народных плясок.

Большое влияние на Дебюсси оказали великие русские композиторы.



Л. Бакст. Фавн. Эскиз костюма к балету К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна»

торы Римский-Корсаков, Балакирев, Мусоргский. Их творчество стало для него примером новаторского использования национальных музыкальных традиций.

Искусство Дебюсси необыкновенно многогранно. Он создавал поэтичные и яркие пейзажные зарисовки (пьесы «Ветер на равнине», «Сады под дождем» и др.), жанровые композиции (оркестровая сюита «Иберия»), лирические миниатюры (песни, романсы), дифирамбические поэмы («Остров радости»), символические драмы («Пеллеас и Мелизанда»).

В числе лучших произведений Дебюсси – «Послеполуденный отдых фавна», в котором в полную силу проявилось колористическое мастерство автора. Произведение изобилует необыкновенно тонкими тембровыми оттенками, в создании которых большое участие принимают деревянные духовые инструменты. Слушатель словно погружается в пронизанную жаркими солнечными лучами атмосферу чудесного летнего дня. «Послеполуденный отдых фавна» показывает вариант симфонизма, характерный для большинства произведений Дебюсси. Музыка композитора свойственны колористическое изящество, тончайшая звукопись жанровых сцен и изображений природы.

Большой интерес представляют также «Ноктюрны» (1897–1899), состоящие из трех частей («Облака», «Празднества», «Сирень»). В импрессионистических «Облаках» отразилось представление музыканта о небе, покрытом прозовыми облаками над Сенной, а «Празднества» навеяны воспоминаниями о народных гуляньях в Булонском лесу. Партитура первой части «Ноктюрнов» изобилует колористическими сопоставлениями, создающими впечатление мерцающих световых бликов, пробивающих себе дорогу сквозь тучи. В отличие от этой проникнутой созерцательностью картины «Празднества» рисуют слушателю веселую сцену, наполненную мелодиями звучащих вдали песен и танцев, завершающуюся звуками приближающегося праздничного шествия.

Но наиболее полно импрессионистические принципы выразились в третьем ноктюрне – «Сиренах». Картина представляет море в серебристом лунном свете, нежные голоса сирен, раздающиеся откуда-то издалека. Партитура этого произведения более колоритна, чем две предыдущие, но она и самая статичная из них.

В 1902 году Дебюсси завершил работу над оперой «Пеллеас и Мелизанда», в основу которой была положена пьеса бельгийского драма-

турга и поэта-символиста М. Метерлинка. Чтобы передать тончайшие оттенки человеческих переживаний, композитор построил произведения на едва уловимых нюансах и необыкновенно легких акцентах. Он воспользовался ариозно-речитативной мелодией, лишенной контрастов, даже в самые драматические моменты не выходящей за рамки спокойной повествовательности. Музыка свойственны ровные ритмы, плавные движения мелодии, что придает вокальной партии оттенок камерности.

Оркестровые эпизоды в опере невелики, но тем не менее играют значительную роль в ходе действия, как бы досказывая содержание предыдущей картины и подготавливая слушателя к следующей. Оркестровка поражает богатством красочных переливов, она помогает создать нужное настроение, передать самые трудноуловимые движения чувств.

Символистской драме Метерлинка присуще ощущение пессимизма и обреченности. Пьеса, так же как и опера Дебюсси, передает умонастроения некоторой части современников композитора и поэта. Это явление охарактеризовал в 1907 году Р. Роллан: «Атмосфера, в которой развивается драма Метерлинка, – это усталая покорность, отдающая волю к жизни во власть рока. Ничто не может ничего изменить в порядке событий. Наперекор иллюзиям человеческой гордыни, мнящей себя господином, неведомые и непреодолимые силы определяют от начала до конца трагическую комедию жизни. Никто не ответствен за то, чего хочет, за то, что любил.. Живут и умирают, не зная зачем. Фатализм этот, отражающий усталость духовной аристократии Европы, был чудесно передан музыкой Дебюсси, которая прибавила к нему свою собственную поэзию и чувственное очарование, сделавшие его еще более заразительным и непреодолимым».

Лучшая оркестровая работа Дебюсси – «Море», написанная в 1903–1905 годах у моря, где композитор пребывал в летние месяцы. Произведение состоит из трех симфонических эскизов. Отказавшись от эмоциональных романтических зарисовок, Дебюсси создал настоящую «натурную» картину, основанную на звукозаписи стихии моря. «Море» восхищает слушателя своим красочным богатством и выразительностью. Здесь композитор вновь обратился к импрессионистическим приемам передачи непосредственных впечатлений, и ему удалось показать изменчивость морской стихии, спокойной и тихой или разгневанной и бурной.

В 1908 году Дебюсси написал партитуру «Иберии», вошедшую в трехчастный симфонический цикл «Образы» (1906–1912). Две другие

его части носят названия «Печальные жизни» и «Весенние хороводы». В «Иберии» отразился интерес музыканта к испанской теме, волновавшей воображение и других французских композиторов.

Партитура произведения состоит из трех частей — «На улицах и дорогах», «Ароматы ночи», «Утро праздничного дня». Создавая их, Дебюсси использовал ритмы и интонации народного музыкального искусства. «Иберия» — одно из самых радостных и жизнеутверждающих произведений французского музыканта.

В этот период композитор написал и целый ряд замечательных вокальных работ, в том числе «Три баллады Франсуа Вийона» (1910), мистерию «Мученичество святого Себастьяна» (1911).

Значительное место в творчестве Дебюсси отведено музыке для фортепиано. В основном это небольшие пьесы, отличающиеся жанровостью, картинностью, а иногда — программностью. Уже в раннем фортепианном произведении музыканта, «Бергамасской ските» (1890), где еще чувствуется связь с академическими традициями, ощущается необыкновенная красочность — качество, выделяющее Дебюсси из числа других композиторов.

Особенно хорош «Остров радости» (1904) — самая крупная фортепианная работа Дебюсси. Ее живая, энергичная музыка заставляет слушателя почувствовать брызги морской волны, увидеть веселье танцы и праздничные шествия.

В 1908 году композитор написал альбом «Детский уголок», включающий ряд нетрудных пьес, интересных не только для детей, но и для взрослых.

Но настоящим шедевром фортепианного творчества музыканта стали двадцать четыре прелюдии (первая тетрадь появилась в 1910, вторая — в 1913 году). Автор объединил в них пейзажи, картины-настроения, жанровые сцены. О содержании прелюдий говорят уже их названия: «Ветер на равнине», «Холмы Анакапри», «Ароматы и звуки рекот в вечернем воздухе», «Прерванная серенада», «Фейерверк», «Девушка с волосами цвета льна». Дебюсси виртуозно передает не только картины природы или конкретные сцены, например фейерверк, но и рисует верные психологические портреты. Прелюдии, быстро вошедшие в репертуар самых известных пейзажистов, интересны еще и тем, что содержат сюжеты и фрагменты из других произведений композитора.

В 1915 году появились «Двенадцать этюдов для фортепиано» Дебюсси, в которых автор ставит перед исполнителями новые задачи. Каждый отдельный этюд раскрывает конкретную техническую проблему.

В творческом наследии композитора есть и несколько произведений для камерного ансамбля.

До последних дней жизни Дебюсси не покидала слава. Музыкант, которого современники считали самым значительным композитором Франции, умер в Париже в 1918 году.

### **Морис Равель**

Морис Равель родился в 1875 году в Сибуре, департамент Атлантические Пиренеи, в семье инженера. Музыкальные способности мальчика проявились очень рано: в 7 лет он начал учиться игре на рояле, в 12 — гармонии, контрапункту и композиции.

В 1889 году Равель успешно сдал вступительные экзамены в Парижскую консерваторию, где его наставниками стали Форе (композиция), Пессар (гармония), Жедальжа (контрапункт). В свободное время, которого, впрочем, было не так уж много, молодой человек изучал живопись, литературу, японское искусство, работы философов-просветителей.

Начиная с 1901 года Равель неоднократно принимал участие в конкурсе на Римскую премию, но победить в нем ему не удавалось. По окончании консерватории юный композитор целиком посвятил себя музыке, сочиняя один за другим различные произведения. Среди них фортепианные циклы «Отражения», «Ночной Гаспар», вокальный цикл «Естественные истории», оркестровая Испанская рапсодия, опера «Испанский час» и др.

В 1912 году Дягилев заказывает Равелю балет «Дафнис и Хлоя», который вызвал восторженный интерес у публики и заслужил одобрительные отзывы критиков. Тогда же были поставлены еще два балета: «Сон Флоринь» (на основе сюжета для фортепиано в четыре руки «Матюшка-гусыня») и «Аделаида» (оркестровая версия фортепианного цикла «Благородные и сентиментальные вальсы»).

После начала Первой мировой войны композитор, официально признанный освобожденным от воинской повинности, вступил в действующую армию. Сначала он работал в госпитале, потом был шофером грузовика Красного Креста. В 1917 году его демобилизовали в связи с резким ухудшением состояния здоровья и он вновь обратился к музыке. В том же году появилось его сочинение, созданное им в память о товарищах, погибших во время войны. Называется данное произведение

«Гробница Куперена». Оно же, по словам Равеля, явилось «данью уважения не только Куперену, но и всей французской музыке XVIII века».

В последующие годы появляются лучшие произведения Равеля: хореографическая поэма «Вальс» (1920), скрипичная рапсодия «Цыганка» (1924), опера «Дитя и волшебство» (1925), знаменитое «Боле-ро», написанное композитором специально для выдающейся балерины Иды Рубинштейн (1928), два концерта для фортепиано с оркестром, причем один из них — ре-мажор, для одной только левой руки — создан для австрийского пианиста П. Витгенштейна, лишившегося правой руки на фронте.

Творчество Равеля достигает в ту пору своего расцвета, но врачи находят у гениального композитора опухоль мозга и выносят ему смертный приговор. Его последним сочинением стали «Три песни Дон Кихота к Дульцине» (1932). В 1935 году Равель отправляется в путешествие, во время которого посещает Испанию и Марокко. Умирает он в 1937 году в Париже.

Кроме вышеупомянутых сочинений, творческое наследие Равеля составляют также камерно-инструментальные ансамбли, фортепианные пьесы, сочинения для фортепиано в четыре руки и пьесы для голоса с фортепиано.

### **Мануэль де Фалья**

Испанский композитор и пианист Мануэль де Фалья родился в 1876 году. Первые уроки музыкального мастерства он получил от матери-пианистки. Позднее Фалья обучался в Мадридской консерватории под руководством Ф. Педреля (композиция) и Х. Траго (фортепиано). В 1905 году он принял участие в конкурсе на лучшую национальную оперу и завоевал премию Мадридской академии изящных искусств. Его двухактная опера «Жизнь коротка» (1905) показала необыкновенное дарование музыканта, воспитанного на традициях андалузского песенного искусства.

В основу произведения положена драма в типично испанском духе, хотя в ней и присутствуют некоторые черты веризма. Действие происходит в Гранаде в окрестностях города. Опера рассказывает о печальной судьбе бедной испанской девушки, обманутой возлюбленным. Выразительность образов, яркость жанровых сцен, своеобразный конструктивный строй — все это делает работу молодого композитора необыкновен-

но интересной и привлекательной. Хор, не принимающий участия в происходящих событиях, противопоставлен им. Действие первой картины сопровождается мужским хором. Голоса, доносящиеся из кузницы, подчеркивают остроту конфликта, который уже начал разрастаться.

Хор, прославляющий красоту мавританского дворца Альгамбры и очарование природы, выходит на первый план во второй картине. Здесь композитор использует разнообразные варианты андалузской мелодики, напоминающей восточные мотивы. Интонации и ритмы народных напевов ощущаются в музыке танца во втором действии (танец получил необыкновенную популярность благодаря переложению для скрипки с фортепиано, сделанному Ф. Крейслером).

«Жизнь коротка», премьера которой состоялась в 1913 году в Ницце и в Париже, а немного позже — в Мадриде, привлекла внимание публики и принесла славу автору.

В 1907–1914 годах Фалья жил в Париже, где сблизился с К. Дебюсси, П. Дюка, М. Равелем и в его творчестве появились импрессионистические тенденции.

Во Франции Фалья впервые обратился к балету. Живописность оркестрового письма, мелодическое разнообразие, импрессионистическое начало, обогащенное элементами испанской национальной музыки — все это присутствует в чудесных балетах композитора «Любовь-волшебница» (1915) и «Треуголка» (1919).

Одноактный балет «Любовь-волшебница» проникнут романтическим духом. Жанровые особенности здесь лишь слегка намечены. Вызывает восхищение цельность развития, лирическая взволнованность и поэтичность музыки, что делает балет интересным не только в хореографическом, но и в концертном исполнении.

Несколько иное впечатление вызывает «Треуголка», произведение, полное тонкого юмора. Балету, в котором преобладают элементы жанровости, особое очарование придает отзвуки испанского народного танца.

В числе шедевров Фальи — «Ночи в садах Испании» для фортепиано с оркестром (1909–1915) — жанровая картина, переданная с помощью тончайших красочных нюансов и неожиданных ритмических противопоставлений. Композитор необыкновенно удачно соединил прекрасную разработку партии фортепиано с мастерством оркестровки. Сам автор назвал свое произведение «симфоническими впечатлениями для фортепиано и оркестра».

«Ночи в садах Испании» состоят из трех частей. Первая, получившая название «В Хенералифе», изображает картину южной природы, овеянную ночным мракком. Ее настроение — безмятежно-лиричное, созерцательное.

Более динамична вторая часть цикла, «Отдаленный танец», как бы подготавливающая слушателя к восприятию финального произведения «В садах Сьерры Кордовы», где на первый план выходит танцевальное начало. Хотя фортепианный стиль «Ночей в садах Испании» необыкновенно живописен и выразителен, отдельные технические приемы (репетиционная техника, унисонные пассажи) придают ему некоторое однообразие.

По своему импрессионистическому стилю «Ночи в садах Испании» близки к пейзажам М. Равеля, но это не лишает произведение Фальи глубоко национального духа. Выразительное и оригинальное, наполненное отзвуками народных песен, оно передает всю прелесть яркой и солнечной испанской природы.

Помимо вышеназванных работ, большой интерес вызывают «Испанские пьесы» для фортепиано (1908), немного похожие на аналогичные сочинения И. Альбениса, но более тонкие по своей мелодической ткани. «Испанские пьесы» Фальи представляют собой четырехчастную сюиту, куда входят пьесы «Драгонеса», «Кубана», «Монтаньеса», «Андалуса». В каждой из них присутствуют элементы пейзажа или портретной характеристики.

В 1922 году появились «Семь испанских песен» для голоса с фортепиано, где Фалья использовал в неизменном виде народные мелодии в сопровождении фортепиано. Тщательно проработанный аккомпанемент оттеняет эмоциональное и образное содержание песен, подчеркивает прелесть музыки, созданной народом. Благодаря своей выразительности и красочности «Семь испанских песен» пользовались необыкновенной популярностью не только на родине автора, но и далеко за ее пределами.

В произведениях, написанных Фальей в 1920-х годах, ощущается влияние конструктивизма. Его элементы присутствуют в камерной опе-



Гобой

ре «Балаганчик мастера Педро» (1923), персонажами которой являются марионетки. Яркие жанровые сцены переплетаются здесь с гротескными моментами, что заставляет слушателя вспомнить сочинения И. Стравинского.

Конструктивистские черты нарастают в дальнейшем творчестве Фальи. Особенно заметны они в концерте для клавишного ансамбля в сопровождении флейты, гобоя, кларнета и виолончели (1926). Это произведение стало одним из последних в творчестве композитора, вскоре переставшего сочинять музыку. Единственным исключением явилась оратория «Атлантида», которую Фалья так и не смог завершить.

В 1939 году музыкант переехал в Аргентину. Здесь он иногда выступал как дирижер и пианист, но к композиторскому творчеству он никогда уже не обращался. Умер Фалья в 1946 году.

Хотя в наследии испанского композитора немного произведений (помимо вышеназванных, существует еще несколько фортепианных пьес и романсов Фальи), каждое из них свидетельствует о необыкновенном таланте их автора, сумевшего в эпоху борьбы самых разнообразных течений сохранить свою индивидуальность и развить национальные традиции.

### Отторино Респиги

Итальянский композитор, дирижер, скрипач, пианист, альтист и педагог Отторино Респиги родился в 1879 году. Обучался в музыкальном лицее Болоньи, где его преподавателями композиции были Д. Мартуччи и Л. Шорки. В период с 1901 по 1903 год он дважды был в России в качестве альтиста-концертмейстера оркестра Итальянской оперы. Будучи в Петербурге, Респиги в течение 5 месяцев занимался у Н. Римского-Корсакова. Последний оказал значительное воздействие на композиторскую манеру итальянского музыканта.

В 1903–1908 годах Респиги выступал с концертами как альтист и скрипач, а в 1908–1909 годах он был пианистом-концертмейстером в Берлинской школе вокального искусства Э. Гардини-Гестера. С 1913 года музыкант являлся профессором композиции Римской академии Санта-Чечилиа. В качестве дирижера и пианиста, исполнителя собственных произведений, Респиги побывал во многих городах Европы, Северной и Южной Америки.

Сочинения итальянского композитора во многом напоминают произведения К. Дебюсси, неслучайно Респиги называют наиболее значительным представителем импрессионизма в музыкальном искусстве Италии.

Его гармонические и оркестровые приемы поражают своим разнообразием и красочностью, и в этом он близок Р. Штраусу. Интерес к современным выразительным средствам сочетается у Респиги с увлечением элементами григорианских хоралов («Григорианский концерт» для скрипки с оркестром, 1922).

В своем творчестве композитор обращался к таким темам, как природа, архитектура итальянских городов, жизнь народа, его традиции, праздники, развлечения. Этим темам посвящен знаменитый симфонический триптих, части которого называются «Фонтаны Рима» (1916), «Пинии Рима» (1924) и «Римские празднества» (1929). Яркая живописность образов, красочность оркестрового письма сделали триптих необыкновенно популярным у любителей музыкального искусства. В партитуры произведений автор включил интонации песенных итальянских мелодий, фанфар, а также птичьего голоса. Так, в «Пиниях Рима» можно услышать граммофонную запись соловьиных трелей. В мелодике творчества Респиги чувствуется острый интерес к традициям старой итальянской музыки, композитор не только внимательно изучал ее, но и занимался обработкой многих старинных произведений, например «Плача Ариадны» К. Монтеверди для голоса и оркестра.

Респиги был автором самых разнообразных произведений. В его творческом наследии 10 опер (опера для кукольного театра «Спящая красавица», 1922; «Бельфегор», 1923; «Потонувший колокол», 1927 и др.), ряд балетов («Волшебная лавка», 1919; «Балкис, царица Савская», 1932), кантаты («Весна», 1923; «Гимн в честь рождающихся», 1930), симфонические поэмы («Аретуза», 1911; «Недотрога», 1914), Драматическая симфония (1915), скрипки, концерты и пьесы для различных инструментов, романсы и т. д.

Умер Отторино Респиги в 1936 году.

### **Кароль Шимановский**

Польский композитор, пианист и педагог Кароль Шимановский родился в 1882 году в украинском селе Тимошовка. Первоначальные музыкальные знания он получил в семье, а затем — в фортепианной школе, руководителем которой был его дядя Густав Нейгауз. Вместе с Шимановским занимался и его двоюродный брат, Генрих Нейгауз, в дальнейшем ставший одним из самых знаменитых советских пианистов и педагогов.

Позднее Шимановский обучался в Варшавской консерватории. Уроки гармонии и контрапункта ему преподавали З. Носковский и М. Завир-

ский. В Варшаве молодой композитор сблизился с дирижером Г. Фиттельбергом, пианистом А. Рубинштейном и скрипачом П. Коханским.

Шимановский много путешествовал, несколько лет прожил за границей. И хотя композитор был человеком необыкновенно многогранным, выделявшимся широтой интересов, он никогда не изменял своему главному призванию — музыке.

В 1918 году, после того как Польша стала независимой, Шимановский переехал в Варшаву. Здесь он стал прилагать все усилия для развития традиций национальной культуры, создания польской композиторской школы. К сожалению, музыкант встретил непонимание со стороны консервативных музыкальных кругов. Ему пришлось даже отказаться от должности ректора Музыкальной академии в Варшаве.

В ранних произведениях Шимановского ощущается влияние таких композиторов, как Ф. Шопен, Р. Штраус, А. Скрябин. Интересны его «Вариации на польскую народную тему» для фортепиано (1904), написанные в традициях романтического искусства. Хотя в этом произведении есть недостатки (чрезмерная сложность хроматического голосоведения, стремление к необычным гармониям и постоянству колористического звучания фортепиано), тонкое художественное чутье его автора делает работу изысканной и необыкновенно поэтичной.

В последующих сочинениях талант композитора раскрылся в большей мере. Шимановский постоянно обращался к польскому народному творчеству, стремясь к оригинальной разработке фольклорных элементов. В то же время большое влияние на него в этот период оказала эстетика французского импрессионизма. Увлеченный импрессионистическими опытами, музыкант отошел от интонационной основы национальной музыки. На первое место в его произведениях вышла игра светотени, сложная ритмика. Особенно интересовала Шимановского разработка системы динамических оттенков.

В то же время импрессионистические произведения музыканта отмечены печатью яркой индивидуальности их автора. Своеобразный почерк Шимановского виден во многих деталях его работ, в которых эмоциональная напряженность и экспрессия уступают место спокойной повествовательности.

Увлечение импрессионизмом сказалось и на тематике музыкальных сочинений Шимановского. В то же время в произведениях на мифологические и восточные сюжеты отразились впечатления, полученные

композитором во время его путешествий по разным странам (он побывал в Италии, Сицилии, Алжире, Тунисе). В то же время античная и восточная тематика трактуется Шимановским несколько условно. Таковы трехчастные циклы «Метопь» для фортепиано (1915) и «Мифы» для скрипки и фортепиано (1915), а также фортепианная сюита «Маски» (1917).

В «Метопь», созданные под впечатлением от прочтения «Одиссеи» Гомера, включены три пьесы: «Остров сирен», «Калипсо» и «Навсикая». В этом импрессионистическом произведении, близком «Сиренам» К. Дебюсси, нет строгой простоты и торжественности, свойственной гомеровской поэме. Музыкальная ткань сочинения Шимановского кажется трепетной и необыкновенно легкой. В «Метопях» отсутствуют широкие мелодические фразы, их музыка изобилует короткими мотивными образованиями, а гармонический язык насыщен диссонировавшими созвучиями.

Но наиболее ярко импрессионистический стиль проявился в «Мифах» для скрипки и фортепиано. Цикл состоит из трех пьес: «Фонтан Аретузы», «Нарцисс», «Дриады и Пан». Близкие символизму Малларме, они рисуют условный мифологический мир. Главное свойство музыки «Мифов» — колористичность, ей присущи сложность гармонического письма, скрупулезность разработки фактурных деталей. Наибольшую известность получила пьеса «Фонтан Аретузы», где в обрамлении фортепиано звучит нежная и безмятежная мелодия скрипки.

«Метопь» и «Мифы» свидетельствуют о сильном воздействии на творчество Шимановского музыки К. Дебюсси, что проявляется в легкой ткани пассажей, тщательности разработки техники сочетания диссонировавших созвучий, стремлении лишить музыку ее «материальной» сущности. Пьесы Шимановского — типичный образец импрессионистического искусства, и польский композитор подчас превосходит своих французских коллег в создании утонченных и предельно сложных произведений.

В подобном стиле написан и Первый концерт для скрипки с оркестром (1916), отразивший впечатления от стихотворения «Майская ночь» польского поэта Т. Милдзиньского. Восторженные и радостные чувства пронизывают музыку концерта, оркестровая ткань которого состоит из тончайших тембровых сочетаний.

Несколько иное впечатление оставляет фортепианная сюита «Маски», где импрессионистические черты сочетаются с элементами конст-

руктивизма. Хотя содержание сюиты не столь условно, как в «Мифах», но и тут присутствуют элементы экзотики. Особенно заметны они в открывающей «Маски» пьесе, основанной на условно трактованных восточных мотивах. Явная стилизованность музыки тем не менее не лишает ее поэтического очарования. Во второй и третьей частях сюиты — пьесах «Тантрис-шут», «Серенада Дон Жуана» — на первый план выходит гротеск, решенный в оригинальной и причудливой форме.

Скрипичные и фортепианные произведения Шимановского, получившие широкую известность, часто исполнялись прежде и продолжают интересовать ценителей музыкального искусства и в наши дни. Не менее значительны и вокальные работы композитора, также выдержанные в импрессионистическом стиле. Особенно хороши его романсы, восхищающие глубиной вокальной линии, оттеняемой колоритным фортепианным сопровождением. И здесь музыкант очень часто обращался к восточной тематике.

Одним из самых значительных произведений Шимановского в 1910-е годы стала одночастная Третья симфония («Песнь о ночи», 1916), созданная под впечатлением от поэзии иранского поэта Средневековой эпохи Джалолиддина Руми. Предназначенная для большого симфонического оркестра, смешанного хора и солиста-певца (тенора), она поражает своей мощью и силой. Для симфонии характерны интонационное и полифоническое развитие, лирические рассуждения сочетаются в ней с экстапическими эпизодами, вызывающими в памяти музыку А. Скрябина.

Произведения, написанные Шимановским в 1920–1930-е годы, говорят о появлении в его творчестве нового стиля, основанного на национальных песенных интонациях. Увлечение фольклором особенно характерно для времени, когда композитор жил у подножия Тадр, в Закопане. Здесь он познакомился с песнями и танцами табранских горцев, и это не могло не отразиться на его музыке. В сочинениях Шимановского, побывавшего в разных уголках Польши, можно услышать отголоски туральских, курлевских, мазовецких мелодий. Так, композитор создал замечательные обработки курлевских песен для хора и голоса с фортепиано. Музыканту удалось соединить простое и скромное очарование национальных мелодий с особенностями собственного оригинального стиля.

В такой же манере написаны и мазурки для фортепиано опус 50 (1924–1926). Хотя их язык усложнен, а иногда и политонален, в них хорошо заметно стремление к национальной и жанровой характерности.



Творчество Шимановского необыкновенно многогранно. В период увлечения камерной музыкой, помимо Третьей симфонии, он создал концерт для скрипки с оркестром (1916), затем оперу «Король и Роджер» (1924) и многие другие произведения, свидетельствующие о широте исканий музыканта.

Последнее десятилетие жизни Шимановского было омрачено его тяжелой болезнью и материальными трудностями, что почти никак не отразилось на его музыке. Именно в этот период композитор создал лучшие свои произведения. Музыкант продолжал выезжать с концертами за пределы Польши. В 1933 году он побывал и в нашей стране.

Связь с народной музыкой ощущается в прекрасной Четвертой симфонии (*Symphonie concertante*, 1932), написанной для оркестра и солирующего фортепиано. В ней слышатся отзвуки гуральских мелодий, ритмы польских танцев кувяка и оберека. Симфонии свойственны такие качества, характерные для позднего стиля Шимановского, как гармоническая ясность, фактурная прозрачность, простота изложения.

Элементы народных плачей и причитаний, услышанных композиторами в татарских деревнях, присутствуют и в более ранней оратории «*Stabat mater*» (1926), написанной на польский перевод латинского текста. Простая и строгая музыка оратории полностью лишена прежних импрессионистических черт.

Наблюдения за жизнью горцев в Закопане нашли отражение в проникнутом романтическим духом балете «Харнаси» (1931), создававшемся в течение восьми лет (Шимановский несколько раз оставлял работу над ним и через некоторое время вновь возвращался к балету). Музыка «Харнаси» изобилует фольклорными элементами, мастерски переработанными автором. Балет восхищает динамичностью и остротой ритма, оригинальностью оркестровки.

В 1936 году премьера «Харнаси» с грандиозным успехом прошла в Париже. А в следующем, 1937, году автор оперы умер от туберкулеза в Лозанне.

## Веризм

Веризм (итал. *verismo*, от *vero* — «правдивый, истинный») — реалистическое течение в итальянском искусстве, получившее распространение в конце XIX века в литературе, живописи, музыке. Важнейшие чер-

ты веризма — социально-критическая направленность, интерес к жизни крестьянства, стремление передать переживания своих героев, драматическая напряженность, эмоциональность. Близкий натурализму, веризм нередко подменял настоящие человеческие чувства мелодраматизмом. Представителями веризма в оперном искусстве были Дж. Пуччини, Р. Леонкавалло, П. Масканьи.

## Джакомо Пуччини

Джакомо Пуччини родился в 1858 году в Лукке. Его отец был органистом, дирижером, композитором и педагогом. Именно он первым обратил внимание на музыкальную одаренность Джакомо и занялся его образованием. Тот же, в свою очередь, делал поразительные успехи и уже в 10 лет играл на органе в церкви.

В 1872 году молодой человек поступил в Музыкальный институт имени Дж. Пачини. Во время учебы здесь он создал свои первые сочинения, в основном относящиеся к области духовной музыки. В 1880 году Пуччини отправился в Милан и занимался в консерватории у Понкьелли (композиция) и Баццини (гармония и контрапункт).

По окончании консерватории Пуччини написал свою первую оперу «Виллисы», которая была одобрена критиками, но надолго в репертуаре не задержалась. Композитор, ободренный этим первым, пусть и небольшим успехом, продолжает сочинять в оперном жанре. Одну за другой он создает оперы «Эдгар» (1885–1888), «Манон Леско» (1890–1892), «Богема» (1893–1895), «Тоска» (1896–1899), «Мадам Баттерфляй» (1901–1903), «Девушка с Запада» (1907–1910), «Ласточка» (1914–1916).

При выборе подходящего оперного либретто Пуччини обращается к самым разным литературным источникам, ища сюжеты, отличающиеся взрывами страстей, насыщенные острыми драматическими моментами.



Джакомо Пуччини

Незадолго до смерти, последовавшей в 1924 году, Пуччини приступает к работе над новой оперой — «Турандот», но закончить ее не успевает (это за него впоследствии делает композитор Альфано).

Музыке Пуччини присущи лиризм, выразительность, экспрессивность. Используя опыт Вагнера, Пуччини старается отойти от завершенных музыкальных номеров, применяет лейтмотивы. Его стиль оказался новым для итальянской оперы и оказал значительное воздействие не только на младших современников Пуччини, но и на развитие оперного искусства в целом.

Незначительную часть творческого наследия композитора составляют кантаты, камерно-инструментальные ансамбли, романсы, хоры, органные пьесы.

### **Руджеро Леонкавалло**

Итальянский композитор, пианист и педагог Руджеро Леонкавалло родился в 1857 году. Он обучался в Неаполитанской консерватории у П. Серрао, Б. Чези, Л. Росси. В 1874 году, завершив обучение, увлекся изучением литературы. В 1878 году Леонкавалло получил степень доктора литературы. Признание не сразу пришло к нему, и музыканту приходилось скитаться по европейским городам в поисках работы. Он работал учителем пения и тапером в кафе во Франции, Англии, Германии. Леонкавалло побывал даже в Египте и Турции.

Первые два его произведения в оперном жанре не принесли композитору успеха. Лишь третья опера, «Паяц», написанная в 1892 году, прославила композитора на весь мир.

«Паяц» является ярким примером музыкального веризма в итальянском искусстве. Так же как и в «Сельской чести» П. Масканы, главная тема оперы — ревность, но в произведении Леонкавалло она разработана более тонко, поэтому гораздо сложнее и интереснее. Автор включил в сюжет несколько традиционных мотивов итальянского театра масок.

«Паяц» привлекают слушателей рельефными характеристиками мелодических образов, прекрасной музыкой, хорошо передающей развитие действия. Композитор использует в опере мелодраматические кульминации, например ариозо «Смейся, паяц» в конце первого акта.

В опере Леонкавалло множество выразительных картин. В их числе пролог, содержащий в себе символический смысл, заключающийся в драме, которая скоро развернется перед публикой. Восхищает лиризмом се-

ренада Арлекина, глубоким драматизмом проникнуты ариозо Канио и заворающий эпизод оперы с трагической развязкой.

Помимо «Паяцев», Леонкавалло написал оперы «Богема» (в России известна как «Жизнь Латинского квартала», 1897), «Заза» (1900), «Эдип-царь» (1902), балет «Жизнь марионетки», а также рекем, две поэмы для оркестра, фортепианные пьесы, романсы. Композитор является также автором нескольких оперных либретто.

Умер Руджеро Леонкавалло в 1919 году.

### **Пьетро Масканы**

Итальянский композитор и дирижер Пьетро Масканы родился в 1863 году. Обучался сначала в Ливорно у провинциальных педагогов, затем в Миланской консерватории под руководством А. Понкиелли. В 1884 году стал руководителем передвижной труппы, работавшей в жанре оперетты.

Масканы стал основоположником веризма в музыке. Его первым веристским произведением стала опера «Сельская честь» (1888), представленная автором на конкурс одноактных опер. Она принесла композитору премию и грандиозный успех не только в Италии, но и за ее пределами. В течение 40 лет «Сельская честь» была показана на сценах оперных театров мира 13 тысяч раз.

В основе либретто оперы лежит рассказ писателя-вериста Дж. Верга. В нем повествуется о драме, разыгравшейся в небольшой сицилийской деревушке. Ее причиной стала ревность, заставляющая героев переживать мучительные чувства. В действие включено несколько массовых сцен, придавших произведению декоративный характер.

В своей опере Масканы использовал южноитальянские песенные интонации. Простая и даже примитивная по форме «Сельская честь» тем не менее выгодно представляет певцов. Мелодраматичность произведения, ясность языка, напевность и эмоциональная выразительность сделали его необыкновенно привлекательным для слушателей.

После «Сельской чести» Масканы создал целый ряд новых опер, но ни одна из них не принесла ему и половины прежнего успеха. В музыкальном наследии композитора есть также две оперетты, кантата «Джакомо Леопарди» (1898), месса, камерно-инструментальные произведения.

Умер Пьетро Масканы в 1945 году.

## Экспрессионизм

Экспрессионизм (от латинского *expressio*— «выражение»), направление в литературе и искусстве первой четверти XX века, провозгласившее единственной реальностью субъективный духовный мир человека, а его выражение— главной целью искусства. Проявление экспрессионизма в музыке привело к существенной деформации традиционных средств выразительности (атональность, додекафония и др.), выразилось в особом внимании к необычным возможностям тембра, высокой громкости, динамическим контрастам.

### Густав Малер

Австрийский композитор и дирижер Густав Малер родился в 1860 году в маленьком городке Калишт в Чехии. Музыкальное образование он получил в Венской консерватории. Его учителями были Р. Фукс, Т. Эпштейн, А. Брукнер, Г. Кренн. Дирижерскую деятельность музыкант начал в двадцатилетнем возрасте. Его карьера продвигалась весьма успешно. В 1888 году Малер был назначен директором и главным дирижером Будапештской оперы, а с 1891 по 1897 год являлся главным дирижером Гамбургской оперы. Здесь он встретился с Чайковским. Последний высоко оценил дарование своего немецкого коллеги. Малер был горячим поклонником Чайковского, он осуществил постановку таких опер великого русского композитора, как «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Иоланта» и др.

С 1897 по 1907 год Малер занимал должность главного дирижера Венской оперы. Именно в этот период его талант проявился в полную силу. С концертами музыкант посетил множество стран (в 1902 и 1907 году он побывал в России) и получил широкую известность как один из самых знаменитых дирижеров начала XX столетия.

Хотя работа дирижером отнимала у Малера много времени и сил, он не забывал и о композиторской деятельности. Главное место в его творчестве занимала симфоническая музыка. Настоящими шедеврами европейского музыкального искусства стали девять симфоний и «Песня о земле» Малера.

Помимо симфонической музыки, композитор создал несколько песенных циклов в сопровождении оркестра («Песни странствующего подмастерья», «Чудесный рог мальчика» и др.). Симфоническое творчество

и вокальные циклы взаимосвязаны: Малер всегда старался наделить музыку философским смыслом. Стремясь соединить в своем творчестве поэтические и музыкальные образы, он обогащал симфоническую ткань распетым словом. Ярким примером этого является вокально-симфоническая «Песня о земле».

Произведения Малера очень динамичны и темпераментны, и потому его музыке присущи частые смены темпа. Эмоциональная выразительность сочинений музыканта сделала его предтечей музыкального экспрессионизма. Представители этого направления очень ценили его и считали своим учителем. Стиль Малера ярок и оригинален, в его творчестве трагедийность и драматизм нередко сочетаются с лирикой и поэтичностью или иронией, доходящей до гротеска.

Музыкальное искусство Малера разнообразно: он обращался к городскому фольклору, старым народным песням, романтическим мелодиям. Нередко в его партитурах появляются эффектные, яркие темы.

Малер был настоящим виртуозом в области оркестрового письма. Умение использовать громадный исполнительский состав, тембровые контрасты и динамические тона, прекрасное знание инструментов— все это помогало музыканту создать свой собственный стиль, отличный от других.

Лучшие произведения Малера появились в конце XIX—начале XX века. Одно из них—«Песня о земле» (1908)— симфония для оркестра, тенора, контральто или баритона. Она написана на тексты Ли Бо, Ван Вей, Чжан Цзэ—известных китайских поэтов, живших в VIII веке (Малер воспользовался немецким переводом Г. Бетге). «Песня о земле» стала итоговой работой композитора. Последняя ее часть полна предчувствий близкой смерти, Малер как будто прощается в ней с окружающим миром. Симфония удивительно лирична, в ней множество тонких и поэтичных описаний природы.

Все шесть частей подчинены общей философской идее, хотя и представляют собой самостоятельные картины. Главная их тема—размышление о жизни, о ее радостях и печалях, единение с природой и завершение бытия в мире тишины и вечного покоя.

Последним произведением Малера, написанным после «Песни о земле», стала Девятая симфония (1909), проникнутая трагическим чувством. Здесь также звучат мотивы прощания с жизнью. В 1911 году композитор умер в результате острого сердечного приступа.

### Рихард Штраус

Знаменитый немецкий композитор и дирижер Рихард Штраус родился в 1864 году в семье валторниста Мюнхенского оперного театра. Родившись в артистической среде, он с юных лет проявлял незаурядные способности к музыке. Уже в шестилетнем возрасте Рихард начал самостоятельно сочинять музыку. Игре на скрипке мальчика обучал Б. Вальтер, учителем композиции для него стал придворный дирижер Ф. Майер.

В 1885–1886 годах Штраус был дирижером придворной капеллы в Мейнингене, а в 1886–1889 годах дирижировал в Мюнхенской опере. С концертами он объездил почти все европейские страны. В 1914 году композитор удостоился звания почетного доктора Оксфордского университета, а в 1949 году стал почетным доктором университета в Мюнхене. Вена, Мюнхен и Дрезден сделали его своим почетным гражданином.

Несмотря на несомненный талант, Штраус не сразу нашел собственный стиль, отличающий его от других композиторов. В ранних его произведениях, например в симфонии фа-минор (1884) и симфонической фантазии «Из Италии» (1886) ощущается явное влияние Мендельсона и Брамса.

Огромное воздействие на молодого композитора оказали также Вагнер и Лист. Один привлекал Штрауса способностью внести новое в драматургию музыки, а также мощью оркестровой фантазии, у второго он перенял принципы симфонической программности.

Первый значительный успех композитору принесли его симфонические поэмы, свидетельствующие о необыкновенном мастерстве композитора, таких качествах его дарования, как способность создавать портреты и драматические коллизии, поразительное умение мыслить конкретными музыкальными образами. Современники критиковали Штрауса за его любовь к внешней эффектности. И действительно, композитор питал пристрастие к резким контрастам и сопоставлениям, ярким мелодическим фразам. Иногда он отдавал предпочтение звучности тембровых пятен в ущерб строгой четкости классического голосоведения.

В оркестре Штрауса удивительным образом сочетаются мощь и ясность звучания. Композитор старается в полной мере применить все технические особенности инструментов. Нередко он способен увидеть в них

Валторна

то, что никогда не замечали другие, заставить выступать в необычной роли. Пример тому – начало симфонической поэмы «Тиль Уленшпигель», где в соло валторны, исполняющей быстрый пассаж, ощущается ирония, даже гротеск.

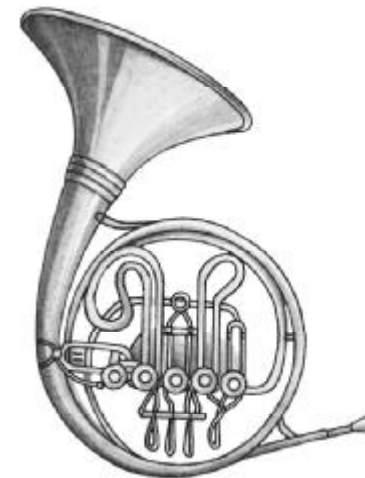
Иногда Штраус смело использует, казалось бы, невозможные на первый взгляд инструментальные сочетания. Так, в сцене казни Тилья противопоставление хорального звучания струнных и духовых инструментов с репликой кларнета приводит к необыкновенной динамике и яркости тембровых оттенков.

Большинство симфонических поэм Штрауса навеяно лучшими произведениями литературной классики, философскими сочинениями, сюжетами народного эпоса. Именно они были основой для композитора, писавшего: «Для меня поэтическая программа является не чем иным, как творческим поводом для создания выразительной формы и для музыкального развития моих ощущений, а не просто музыкальным описанием известных жизненных событий».

Впечатления от прочтения «Дон Жуана» Н. Ленау легли в основу музыкальной поэмы Штрауса с тем же названием (1888). Произведение пронизано романтическим пафосом, оно восхищает мелодическим богатством и тонкостью передачи музыкальных образов персонажей: Дон Жуана, донны Анны, Церлины.

В этой работе, проникнутой оптимистическим чувством, ощущается огромное дарование композитора, в будущем автора прекрасных опер. Хотя в основе «Дон Жуана» лежат традиции программной романтической музыки, столь оригинальное произведение говорит о необыкновенно яркой индивидуальности молодого композитора.

«Дон Жуан» стал настоящим шедевром, и его первое исполнение под управлением самого автора принесло Штраусу славу, которую не смогли затмить дальнейшие, также великолепные работы «Макбет» и «Смерть и просветление», созданные в 1889 году.



В 1895 году композитор завершил «Тиль Уленшпигеля», одну из самых знаменитых музыкальных поэм. Интересно, что главный персонаж произведения Штрауса вовсе не такой, каким мы его знаем по роману Шарля де Костера, — отважный и мужественный борец за освобождение своей родины. Тиль Штрауса — веселый и остроумный, жизнерадостный и бойкий. Именно о таком балагуре и забияке рассказывают старинные немецкие песни, сочиненные народом. Это обращение к народному фольклору с его искрометным юмором и сделало поэму Штрауса столь оригинальной и непохожей на другие произведения.

Авторский замысел раскрывается уже в полном названии музыкального произведения. Оно звучит так: «Веселье проделки Тиль Уленшпигеля. По старинным шутковским песням. В форме рондо для большого оркестра». Многочисленные эпизоды, повествующие о приключениях главного персонажа, сочетаются с повторами плавной темы.

«Тиль Уленшпигель» восхищает удивительной фантазией, способностью автора дать точную музыкальную характеристику героя и окружающих его персонажей, а также необыкновенной живостью, динамичностью. Множество эпизодов, полных иронии, проходят перед слушателем, и все они складываются в целостную красочную и яркую картину.

В 1896 году появилась новая симфоническая поэма Штрауса, получившая название «Так сказал Заратустра» (Свободная композиция по Ницше), а в 1897 году — партитура «Дон Кихот» (Фантастические вариации на тему рыцарского характера). Музыкальная поэма рассказывает о многочисленных ситуациях, в которые попадает знаменитый рыцарь. Он борется с ветряными мельницами, со стадом баранов (звукоподражательное блеяние баранов воспроизведено с большим мастерством), беседует с Санчо Пансой, вступает в схватку с колдунами, сражается с Рыцарем Белой Луны. Эти и многие другие сцены музыка Штрауса передает настолько образно, что трудно не догадаться, как в данный момент развиваются события. Этому способствуют многочисленные элементы звукоизобразительности, которые современники композитора отнесли к недостаткам пьесы.

Так, знаменитый французский писатель и музыковед Р. Роллан, кстати, большой поклонник искусства Штрауса, совершенно справедливо заметил: «Ни в одном из других своих произведений Штраус не дает столько доказательств ума, остроумия и несбыточной ловкости и ни в одном из них.. не затрачено столько сил впустую ради забавы, ради

музыкальной шутки, длящейся сорок пять минут и требующей от автора, исполнителей и публики тяжелой работы».

Тем не менее произведение имеет и множество сильных сторон. Великолепна тема Дон Кихота. Особенно сильное впечатление производит музыкальная характеристика рыцаря в сцене его смерти. Проникновенная музыка, звучащая в этом эпизоде, заставляет зрителя переосмыслить произведение и по-новому увидеть его героя.

В творчестве Штрауса есть несколько автобиографических вещей. Это «Жизнь героя» (1898) и «Домашняя симфония» («История одной жизни», 1903).

Первое произведение рассказывает о самоутверждении композитора, борьбе с недругами и недоброжелателями. В его композицию включены темы из более ранних работ Штрауса («Тиль Уленшпигель», «Макбет», «Дон Жуан», «Дон Кихот» и др.). Многие исследователи творчества Штрауса считают, что «Жизнь героя» — не просто образ композитора, его автопортрет, но и полная картина той эпохи, в которую он жил.

В «Домашней симфонии» нет борьбы, она раскрывает поэзию повседневной, обычной жизни. Произведение интересно тем, что в него включено множество точных психологических характеристик и острый юмор, свойственный только Штраусу.

Завершающей в оркестровом творчестве композитора стала «Альпийская симфония» (1915), передающая красоту альпийской природы. Для партитуры Штраус вновь использует натуралистическую звукопись. Восхищение вызывает сильная и весьма колоритная оркестровка произведения.

Важное место в творчестве Штрауса занимает опера. К этому жанру он обратился в конце 1880-х годов, но первые работы («Гунтрам», 1893; «Потухший огонь», 1901) были встречены публикой холодно. Неудача не остановила композитора, продолжавшего искать новые сюжеты. В 1900-х годах появились оперы «Саломея» и «Электра», и вскоре об их авторе заговорили.

«Саломею» (1905), написанную по мотивам одноименной драмы О. Уайльда, сам автор назвал «симфонией в драматической форме, психологической, как и любая музыка». И в самом деле, опера, воплотившая мир тонких, болезненных чувств, проникнута напряженным драматизмом. Чтобы передать накал страстей, одолевавших героев, Штраус обращается к экспрессивной, очень эмоциональной манере музыкальной декламации, к неожиданным контрастам звучания.

Не менее экспрессивна «Электра» (1908) — произведение мрачное и трагическое. Штраус говорил, что стремился воплотить в ней «демоническую, иступленную Эгладу шестого века». Тем не менее античный сюжет трактован композитором и автором либретто, венским драматургом Гуго фон Гофмансталем, с модернистской точки зрения, соответствующей декадентским направлениям того времени. Отсюда нервность, неуравновешенность, а не спокойное величие героев античной трагедии. Немецкий музыковед Э. Краузе писал об этих операх Штрауса: «По сути дела, в обеих пьесах композитор с большим мастерством и утонченностью использовал художественные средства декадентского искусства для того, чтобы сделать достоянием оперной сцены отрицательные явления общественного распада».

Создавая «Саломею» и «Электру», Штраус особое внимание направил на оркестровую партию, которая приобрела едва ли не главное значение. Сложность музыкального языка, преувеличенность выражения героями своих чувств и эмоций говорят также и о том, что в операх нашли отражение тенденции раннеэкспрессионистического искусства. Подобные черты проявились в операх немецких композиторов позднее, после Первой мировой войны. Штраус сделал первый шаг в направлении к экспрессионизму, но вскоре он вновь вернулся к традиционной музыке и в 1910 году написал комическую оперу «Кавалер роз» (либретто Гуго фон Гофмансталия). Хотя композитор балансирует на грани, разделяющей классическую комическую оперу и салонную оперетту, популярную в Европе начала XX века, эту грань он не переступает благодаря своему умению создавать действительно остроумную, изящную и необыкновенно лиричную музыку. Все это относится и к «Кавалеру роз», в котором звучат мелодии XVIII столетия, ритмы венского вальса и другие разнообразные элементы. Соединившись по воле автора, они делают оперу удивительно гармоничной.

В 1912 году Штраус написал оперу «Ариадна на Наксосе» на сюжет античного мифа. Легенда, рассказывающая о печальной судьбе Ариадны, брошенной Тезеем, у немецкого композитора превращается в жизнеутверждающую и светлую музыку.

В дальнейшем Штраус создал целый ряд опер, среди которых фантастико-философская «Женщина без тени» (1918), комическая «Арабелла» (1932), опера-буффа «Молчаливая женщина» (1935). Либретто к последнему произведению было создано известным австрийским писате-

лем Стефаном Цвейгом по комедии Б. Джонсона, из-за чего композитор имел неприятности с нацистскими властями, обвинившими его в сотрудничестве с лицом неарийского происхождения.

Нацисты отстранили Штрауса от должности председателя Государственной музыкальной палаты (этот пост он занимал с 1933 года), а с 1943 года ему запретили покидать Германию. Композитор безвыездно жил на своей вилле в Гармише, в баварских Альпах. После окончания Второй мировой войны он уехал в Швейцарию. Незадолго до смерти Штраус вернулся в Гармиш. Умер композитор в 1949 году.

### **Ферруччо Бузони**

Итальянский композитор, пианист, музыкальный критик и педагог Ферруччо Бенвенуто Бузони родился в 1866 году. Его яркое дарование проявилось очень рано: в возрасте восьми лет он уже выступал перед публикой. Учителем композиции Бузони был В. Мейер-Ремис, у которого он занимался в Граце. В 15 лет юный музыкант стал членом Болонской филармонической академии. В 1888–1891 годах он был профессором консерваторий в Гельсингфорсе и Москве. В 1890 году Бузони стал обладателем премии конкурса имени А. Рубинштейна в Петербурге. Эту награду он получил за свое исполнительское мастерство.

В 1891–1894 годах Бузони жил и работал в США. Он преподавал в Бостонской консерватории, а также выступал с концертами. В дальнейшем переехал в Берлин. Композитор занимался преподавательской деятельностью в Вене, Цюрихе, Болонье, с концертами объездил множество европейских городов.

В творчестве Бузони ощущаются традиции итальянского и немецкого музыкального искусства. Известность он получил, прежде всего, как выдающийся артист и пианист-виртуоз, владевший богатейшей гаммой тембровых оттенков. Его мастерство с особой силой раскрывалось в исполнении музыки Листа и Баха.

Творческая натура талантливого композитора, тяготеющего к сложнейшим видам полифонического письма, проявилась в разнообразных музыкальных произведениях, окрашенных яркой индивидуальностью. Среди них «Контрапунктическая фантазия» для фортепиано (1910), «Индийская фантазия» для фортепиано с оркестром (1913). В последнем произведении Бузони в оригинальной форме разработал фольклорные мотивы музыки индейцев Северной Америки.

В наследии композитора несколько опер, в том числе «Арлекин» (1917), «Гурандо» (1917) и «Доктор Фауст», в основе которого лежит сюжет старинной немецкой комедии. Последнее произведение, начатое незадолго до смерти Бузони, было закончено его учеником Ф. Ярнахом. В нем музыкант дал собственную версию литературного образа, волновавшего воображение многих европейских композиторов. По-новому интерпретированы темы итальянской комедии дель арте и в первых двух операх.

Как и многие его современники — деятели музыкальной культуры, Бузони испытал влияние модернистских течений. Свои взгляды он изложил в «Опыте новой эстетики музыкального искусства» (1907), где высказал идею о том, что обновить язык музыки можно с помощью увеличения объема гармонических средств, а также посредством применения самых радикальных мер (в том числе использования одной третьей и одной шестой частей тона). Бузони разработал принципы нового направления — младоклассицизма, в основе которого, как он полагал, должно лежать стремление к ясности, простоте, рационалистичности формы и языка музыки.

Бузони написал также несколько скит, концерт для скрипки с оркестром (1889), концерт для фортепиано с оркестром (1906), Симфонический ноктюрн (1914), пьесы для разных инструментов, мужские хоры, романсы и т. д.

Умер композитор в 1924 году.

### **Ференц Легар**

Ференц Легар родился в 1870 году в Комарно, в Венгрии. Отец его служил в военном оркестре валторнистом, а затем капельмейстером. Когда Ференцу исполнилось 10 лет, семья переселилась в Будапешт, где мальчик поступил в гимназию, а в 1882 году — в Пражскую консерваторию, в класс скрипки.

По окончании учебного заведения в 1888 году Легар устраивается скрипачом в театральный оркестр. С 1890 года он занимает должность полкового дирижера, а в свободное от работы время сочиняет марши, танцы, романсы.

В 1896 году Легар сосредотачивает свое внимание на крупном театральном жанре, результатом чего является появление оперы «Кукушка». Ступая пять лет после этого Легар прощается с карьерой военного му-

зыканта и становится дирижером одного из театров Вены. В то же время композитор дебютирует с опереттой «Венские женщины», которая, впрочем как и последующие три его спектакля, большим успехом не пользовалась.

Мировое признание и слава приходят к Легару только с его пятой опереттой «Веселая вдова» (1905). Вслед за этим он создает произведения, закрепившие за ним репутацию классика неовенской оперетты. Это «Граф Люксембург» (1909), «Цыганская любовь» (1910), «Ева» (1911), «Идеальная жена» (1913), «Там, где жаворонок поет» (1918), «Голубая мазурка» (1920), «Королева танго» (1921), «Фраскита», «Танец стрекоз» (1924), «Паганини» (1925), «Царевич» (1927), «Фридерика» (1928), «Страна улыбок» (1929), «Джудитта» (1934).

Последнее десятилетие перед смертью, наступившей композитора в 1948 году в Австрии, он уже ничего не писал. Его наследие, помимо 30 оперетт и оперы «Кукушка», включает в себя поэму для голоса с оркестром, два концерта для скрипки с оркестром, сонаты для скрипки и фортепиано, марши и танцы для духового оркестра, музыку к кинофильмам.

### **Александр Николаевич Скрябин**

Александр Скрябин — один из крупнейших русских композиторов конца XIX — начала XX века, выдающийся, очень своеобразный пианист. Родился он в Москве в 1872 году. Его мать была пианисткой, окончившей в свое время Петербургскую консерваторию, отец, будучи дипломатом, долгое время служил на Ближнем Востоке.

Александр рано осиротел, и воспитанием мальчика занялась его тетка. Очень рано будущий композитор проявил интерес к музыке: он часами просиживал за роялем, импровизируя. Выяснилось, что Саша обладает превосходным музыкальным слухом и памятью.

Когда мальчику исполнилось 10 лет, тетка определила его в Кадетский корпус, где он успешно завершил курс обучения в 1889 году. Первоначальное музыкальное образование Скрябину помог получить известный теоретик и композитор Г. Э. Конос, позже мальчик брал уроки фортепиано у Н. С. Зверева, теории — у С. И. Танеева. Впервые как пианист Скрябин выступил перед широкой публикой в Колонном зале бывшего Благородного собрания. В ту пору ему было 14 лет.

В 1888 году Александр поступил в Московскую консерваторию, где занимался по классу фортепиано у Сафонова, по теории и сочинению —



Александр Николаевич Скрябин

у Танеева и Аренского. Однако у последнего он проучился сравнительно недолго, т. к. Аренский не считал, что молодой человек обладает задатками композитора. В результате Скрябин окончил консерваторию лишь по классу фортепиано, получив золотую медаль.

В 1894 году Скрябин впервые выступил со своими произведениями в Петербурге. В этом городе он познакомился с М. П. Беляевым и членами его кружка. Благодаря их поддержке (Беляев взялся издавать его

сочинения) Скрябин смог давать концерты, состоящие целиком из его собственных сочинений в России и за границей. И вскоре он снискал популярность как один из самых ярких и интересных русских пианистов.

В 1898 году Скрябин стал профессором Московской консерватории по классу фортепиано. Здесь раскрылся его педагогический талант, который помог ему завоевать любовь учащихся.

Самые первые из дошедших до нас произведений Скрябина были написаны им еще во время его учебы в Кадетском корпусе. В тот период, когда он получал образование в консерватории, и в ближайшие годы по окончании ее композитор в основном создавал произведения для фортепиано. В их число входят прелюдии, мазурки, экспромпы и другие миниатюры, а также первые три сонаты и концерт для фортепиано с оркестром.

Музыку первого периода творчества композитора можно охарактеризовать как лирико-драматическую. Уже в это время становится заметным типичное для творческой индивидуальности Скрябина влечение к передаче ярко контрастных областей: психологически тонкой лирики и драматических переживаний. В сочинениях композитора нашла выход и его любовь к природе. Однако его музыка никогда не была чисто пейзажной звукописью: образы, возникавшие в его голове под влиянием красот

Антон Степанович Аренский

природы, преломлялись через душевные переживания.

В основу творчества Скрябина легли и традиции русской и западноевропейской музыкальной культуры. Хотя он не пользовался подлинными народными темами, его произведения тем не менее несут на себе национальный отпечаток, проявившийся в напевности мелодий и в некоторых характерных чертах гармонического языка.

Лирика Скрябина уже в ранние годы носит оттенок утонченности и интимности. Уникальность стиля

композитора отразилась буквально во всех элементах его музыкального языка: особенно обращает на себя внимание гибкая, беспокойная ритмика.

Наиболее характерные черты творчества Скрябина 90-х годов заметнее всего в фортепианном концерте, в Третьей сонате, в ряде прелюдий, этюдов и других сочинений этих лет.

На начало 1900-х годов приходится наивысший расцвет музыкального таланта Скрябина. С этого момента композитор сосредотачивает свое внимание в основном на симфонических произведениях. В 1900 году он завершает Первую симфонию, отметившую переход творчества автора на новый уровень. Спустя два года появляется Вторая симфония, в 1904 году — Третья («Божественная поэма»). Одновременно с этими крупными произведениями Скрябин создает большое число сочинений для фортепиано, в том числе Четвертую сонату, ряд поэм и прелюдий.

В 1904 году композитор оставляет Московскую консерваторию и уезжает за границу. За время своего пребывания там (около шести лет) он успевает посетить Швейцарию, Италию, Францию и Соединенные Штаты Америки, написать «Поэму экстаза» (1907) для оркестра, Пятую сонату и много небольших фортепианных пьес. Его музыка понемногу приобретает все более широкое признание.







Тема вступления из симфонии «Божественная поэма» А. Н. Скрябина

В этот период Скрябин разрабатывает главным образом тему жизненной борьбы, преодоления различных препятствий, встречающихся на пути человека. В одном из его писем есть такие строки, как нельзя лучше отражающие его позицию: «Чтобы стать оптимистом в настоящем смысле этого слова, нужно испытать отчаяние и победить его». Тема разрешения затруднений, то и дело возникающих в жизни, наметилась уже в Первой симфонии композитора и получила дальнейшее развитие во Второй. Главную роль в данных сочинениях играют деятельные, воленые образы героического подвига, торжества света. В качестве эпиграфа к Третьей симфонии и к «Поэме экстаза», наверное, можно было бы взять слова самого композитора: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи».

Музыкальный язык Скрябина в 1900-х годах значительно усложняется. В мелодике становятся более заметными декламационность, обилие активных повелительных интонаций. Ритмы отличаются стремительностью, наталкивающей на мысль о том, что сочинениям в той или иной степени присущ танцевальный оттенок.

Новые черты сочетаются у Скрябина с классической строгостью формы, обилием четко ограниченных разделов. Еще более ясным делает-

ся стремление композитора к законченности, логичности и тщательной отделке всех деталей фактуры.

В 1909 году Скрябин вернулся в Россию и с 1910 года окончательно обосновался в Москве. Он по-прежнему продолжал выступать как пианист в различных российских городах и за границей. В 1910 году Скрябин совершил концертную поездку вместе с оркестром известного дирижера Кусевицкого по приволжским городам, а в последующие годы давал концерты в Германии, Голландии, Англии.



Рояль

Скрябин великолепно и неподражаемо исполнял произведения собственного сочинения. Пианист М. Л. Прессман, учившийся со Скрябиным в консерватории, впоследствии вспоминал: «У него был исключительно обаятельный по красоте и мягкости звук, легкая и четкая подвижность пальцев. В мелких пассажах рояль звучал у него бесподобно. Он мог извлекать из него почти оркестровые краски, в нем было очень много изящества. Если ко всему этому прибавить, что он замечательно владел педалью, то физиономия Скрябина-пианиста будет ясна».

Один из рецензентов написал об игре Скрябина следующие слова: «Играет Скрябин как-то интимно, точно импровизирует, точно исповедует самому себе сокровеннейшие свои вдохновения. Хотелось бы потушить огни в зале и в темноте подслушивать движения его богатой души. Нельзя говорить о его технике. О ней не думаешь, слушая его игру. Слышишь только и переживаешь то, что он своей творческой волей заставляет слышать и переживать, — это величайшее искусство!... Он похож на своего духовного предшественника — Шопена...»

Несмотря на большую занятость и постоянные выступления в качестве пианиста, Скрябин находит время и для создания новых произведений, к числу которых относится симфоническая поэма «Прометей» («Поэма огня») для оркестра, солирующего фортепиано и хора, посвященного без слов. После этого сочинения им были написаны еще пять сонат, поэма «К пламени» и ряд мелких фортепианных пьес.

Под влиянием реакционных мистических учений, весьма распространенных в те годы, Скрябин задумывает создать грандиозное произведение под названием «Мистерия», соединив в нем различные виды искусства. Он мечтал, что в «Мистерии» примет участие все человечество. Исполнение ее приведет к гибели мира как материального начала и освобождению начала духовного. Размышления о слиянии искусств подтолкнули композитора ввести в партитуру «Прометея» особую нотную строчку, обозначенную словом *luse* («свет»), предназначенную для некоего, еще не изобретенного человечеством светового инструмента. При исполнении «Прометея» зал должен был, по идее Скрябина, освещаться световыми волнами разного цвета, соответствующими определенным музыкальным темам и гармониям.

В произведениях последнего периода музыкальные образы Скрябина приобретают нередко абстрактный характер, становятся условными образами-символами. Тематическое развитие заменяется сложной комбинаци-

ей различных тем. В сочинениях преобладают сложные лады: так, например, в «Прометее» основной гармонией, вытеснившей трезвучия и другие аккорды мажорно-минорной ладовой системы, становится созвучие из шести тонов, построенное по квартам.

В последний год жизни Скрябин работал над «Предварительным действием», которое он рассматривал как своего рода пролог к «Мистерии». От этого труда сохранился только написанный им самим стихотворный текст и несколько черновых набросков музыки.

Весной 1915 года композитор концертировал в Петрограде. По возвращении в Москву он тяжело заболел и вскоре умер.

Творчество Скрябина оказало огромное влияние на русскую и зарубежную музыку. Многие композиторы усваивали выразительные приемы, особенно скрябинские гармонии.

Фортепианные сочинения составляют наибольшую по объему часть всего наследия Скрябина. Среди них ряд произведений крупной формы — концерт, 10 сонат и пьесы (си-минорная фантазия, поэмы «Трагическая», «Сатаническая», «К пламени», поэма-ноктюрн). Очень много миниатюр — главным образом прелюдии, этюды.

В 1900-х годах в фортепианном творчестве Скрябина появляется жанр поэмы. Некоторые пьесы, написанные им в этот период, носят своеобразные причудливо-таинственные названия, например «Ирония», «Загадка», «Маска», «Странность» и др.

Из 10 сонат, созданных композитором в период с 1893 по 1913 год, первые три представляют собой традиционные сонатные циклы. Остальные сочинены по принципу одночастности. Третья и Четвертая, родственные симфоническому творчеству композитора, по праву считаются одними из лучших его достижений. Пятая соната перекликается с «Поэмой экстаза», последние пять сонат в целом близки по стилю к «Прометею».

Фортепианные произведения раннего периода творчества Скрябина отличаются певучестью и красотой мелодического языка. Лирическая мелодия композитора, гибкая и пластичная, часто имеет своеобразный извилистый рисунок, передающий тончайшие оттенки душевных переживаний. Несмотря на напевность, мелодизм Скрябина носит больше инструментальный, нежели вокальный, песенный характер. Эта черта наиболее заметна в драматических эпизодах его музыки. Их мелодике свойственны изломы, скачки, паузы.

Скрябин почти не обращался к таким формам имитационной полифонии, как фуга, фугато, хотя в работах его ярко проявляются черты полифонии. Широко пользуясь разнообразными фигурациями, он мастерски создавал из них причудливые узоры. Сложное, многоплановое изложение типично для скрябинского фортепианного стиля.

Шесть партитур (не считая фортепианного концерта), небольшое оркестровое сочинение «Мечть», 3 симфонии и 2 поэмы («Поэма экстаза» и «Прометей») относятся к симфонической области творчества композитора.

Симфонизм Скрябина строился на базе творческого сочетания и преломления различных традиций симфонической классики XIX века. Все три его симфонии объединены общим идейным замыслом, сущность которого отражает борьбу человеческой личности с враждебными силами, преграждающими ей путь к свободе. Причем это противоборство каждый раз заканчивается победой героя и торжеством света.

Первая симфония (ми-мажор, 1899–1900) состоит из 6 частей. В данном произведении ясно чувствуется все мастерство композитора как симфонического драматурга. Он противопоставляет друг другу различные образы, умело развивает их, насыщая музыку динамикой борьбы и вместе с тем сохраняя цельность, стройность формы. Но вокально-симфонический финал удался Скрябину значительно меньше. Он сам говорил, что не смог еще передать здесь «свет в музыке».

Вторая симфония (1902) продолжает линию Первой, но она более драматична и героична. Ее «сквозное действие» ведет от сумрачных, суровых настроений первой, вступительной части к героическому порыву.

В Третьей симфонии и «Поэме экстаза» нашло отражение стремление Скрябина к максимальной концентрированности музыкального содержания: если в Первой симфонии было 6 частей, во Второй – 5, в Третьей их всего 3, а «Поэма экстаза» и «Прометей» – одночастные композиции.

В симфонических произведениях Скрябина очень заметны характерные для его творчества эмоциональные контрасты. Сам композитор определял их выражениями «высшая грандиозность» и «высшая утонченность». Героические прометеевские образы сопоставляются у него с утонченными, изысканными и хрупкими образами – темами «мечть».

Эти два плана скрябинской симфонической драматургии наиболее ярко выражены в «Поэме экстаза». Данное произведение является своеобразным переходным этапом между средним и заключительным перио-

дами творчества Скрябина. В нем появляются некоторые новые черты, несвойственные ранее симфониям и показательные для развития стиля композитора. Например, в «Поэме экстаза» практически отсутствуют протяженные мелодии, почти каждая из ее многочисленных тем является, по сути, индивидуальной, выразительной, но очень лаконичной музыкальной фразой. Непрерывное симфоническое развитие сменяется чередованием достаточно кратких, подчеркнуто контрастных эпизодов.

Наряду с эволюцией симфонического стиля Скрябина происходило и развитие оркестровых средств. Начиная с Третьей симфонии, значительно возрастает состав оркестра. В него входят, не считая струнных, по 4 инструмента каждого вида деревянных духовых, группа медных включает 8 валторн, 5 труб, 3 тромбона и тубу. Кроме того, есть 2 арфы и группа ударных. В «Поэме экстаза» и в «Прометее» к этому составу добавляются еще орган, челеста, колокола и колокольчики, а в «Прометее» – фортепиано и хор.

Умер композитор в 1915 году.

### **Арнольд Шёнберг**

Австрийский композитор, дирижер, теоретик музыки и педагог, основоположник новой венской школы Арнольд Шёнберг родился в 1874 году. Овладевал мастерством музыканта самостоятельно, за исключением нескольких месяцев, когда брал уроки контрапункта у А. Цемлинского.

С 1901 по 1903 год Шёнберг преподавал и дирижировал в Берлинской консерватории Штерна. В 1910 году он был руководителем курса композиции в Венской музыкальной академии. В 1936–1944 годах Шёнберг – профессор Калифорнийского университета в США.

Ранние произведения Шёнберга созданы под влиянием Вагнера. Таков струнный секстет «Просветленная ночь» (1899), написанный на тему стихотворения Р. Демеля, и вокально-симфонический цикл «Песни Гурре» (1901) по мотивам старинной саги, представляющий собой огромную ораторию для чтеца, солистов, четырех хоров и оркестра.

Уже в «Песнях Гурре» хорошо заметна дальнейшая направленность творчества композитора, увлекшегося экспрессионизмом. Произведению присуще большое количество интервальных скачков, множество хроматизированных гармоний.

Черты экспрессионизма присутствуют и в симфонической поэме «Пеллеас и Мелизанда» (1903), где впервые появились квартетные ак-

корды, ранее не встречавшиеся в творчестве Шёнберга. Общее впечатление портит громоздкая оркестровка.

Композитор стремился найти новые выразительные средства, и это привело его к атональной музыке. Ее принципы особенно заметны в «Пяти оркестровых пьесах», «Трех фортепианных пьесах» (1911), мелодраме «Лунный Пьеро». Все эти сочинения Шёнберга ознаменовали начало нового периода в его творчестве.

В «Пяти оркестровых пьесах» композитор пришел к отрицанию прежних традиций музыкального искусства. Произведение свидетельствует о явном стремлении автора подчинить свою фантазию логике атональности.

Разрушение тональных связей происходит и в одном из самых значительных сочинений Шёнберга предвоенного периода – «Лунном Пьеро». В дальнейшем эта работа композитора стала программной для позднейших абстрактных течений в европейском музыкальном искусстве XX столетия.

«Лунный Пьеро» и другие произведения, подчиненные идее атональности, принесли Шёнбергу популярность в модернистских музыкальных кругах Вены и других городов Европы. Вскоре у него появились ученики и последователи.

В годы Первой мировой войны композитор был призван в армию. В 1918 году он вернулся в Вену и продолжил творческую и педагогическую деятельность. В 1925–1933 годах Шёнберг возглавлял класс композиторского мастерства в Академии искусств в Берлине.

Шёнберг пропагандировал теорию, отрицающую тональность и лад, он призывал к отказу от использования консонансов, повторения тематических деталей. Композитор предлагал полностью игнорировать льюбые приемы и средства выразительности, присущие тональной музыке.

В 1922 году Шёнберг воплотил свои теоретические воззрения в так называемом «методе сочинения музыки с двенадцатью соотношенными лишь между собой тонами», получившем широкую известность как «система додекафонии». Изобретенный композитором метод свидетельствовал об окончательном разрыве с прежними традициями музыкального искусства, сформировавшимися на протяжении длительного времени.

Впервые Шёнберг применил разработанную им систему додекафонии еще в 1920 году в своем «Сонете», позднее включенном в «Серенаду» для баритона и семи инструментов. С помощью нового метода были созданы фортепианные пьесы опус 23 (1923) и опус 25 (1924).

Большую известность получила фортепианная сюита опус 25, включающая элементы жанров таких танцев, как менуэт, гавот, жига и др. Но из-за того, что произведение сконструировано по принципу додекафонии, эти жанры практически невозможно угадать, слушая сюиту.

Развитие нового метода продолжилось в последующих сочинениях Шёнберга («Вариации для оркестра», 1928; Четвертый квартет, 1937; концерт для фортепиано с оркестром, 1942). Последнему произведению свойственна полная абстрактность музыкального мышления.

В 1941 году Шёнберг обосновал принципы додекафонии в своей теоретической работе «Сочинение с двенадцатью тонами» (1941).

С 1933 года, когда к власти в Германии пришли нацисты, композитор жил в США. Здесь он оставался до конца своих дней. Переживания, связанные с войной, нашли воплощение в таких сочинениях, как «Ода Наполеону» для чтеца, струнного квартета и фортепиано (1942), «Уцелевший из Варшавы» для чтеца, мужского хора и оркестра (1947). Последняя работа повествует о судьбе обитателей варшавского гетто. Общечеловеческое, гуманистическое содержание вступает в противоречие с выразительными средствами, характерными для экспрессионистической музыки. «Уцелевший из Варшавы» проникнут настроениями пессимизма, страха и отчаяния, в нем нет героического пафоса, духа борьбы, двигавшего участниками варшавского восстания.

Предельно экспрессивная, болезненно-напряженная музыка характерна для творчества Шёнберга предвоенного и послевоенного периодов. Г. Эйслер так охарактеризовал одно из произведений композитора: «В шёнберговском стиле выражение нервозности, истерии и паники доведено до крайности. Пожалуй, можно сказать, что основные черты музыки Шёнберга – это страх».

Антиреалистическая тенденция, выраженная в музыкальном творчестве Шёнберга и его последователей, криковалась Т. Минном в известном романе «Доктор Фаустус», в котором образ немецкого композитора Адриана ЛEVERКУНА во многом навеян идеями, провозглашенными Шёнбергом.

Система додекафонии, разработанная Шёнбергом, нашла многочисленных сторонников. Но многие крупные композиторы того времени криковали данный метод, считая, что он сковывает творческую мысль. Его противниками были П. Хиндемит и А. Оннегер. Последний писал: «Додекафонисты кажутся мне чем-то вроде каторжников, которые, же-

лая стать победителями в быстром беге, решились бы разбить свои кандалы, но единственно лишь для того, чтобы приковать затем к своим ногам стокилограммовые ядра...»

Умер Арнольд Шёнберг в 1951 году.

### **Имре Кальман**

Композитор, прославившийся как создатель неовенской оперетты, появился на свет в 1882 году в деревне Шюфок в Венгрии. С 10 лет он жил в Будапеште, где учился в гимназии, а затем в университете и одновременно в музыкальной академии по теории музыки и композиции.

В 1904 году Кальман впервые представил на суд широкой публики свое сочинение — симфоническую поэму «Сатурналия». Четыре года спустя он создал свою первую оперетту под названием «Осенние маневры». В то же время он перебирается в Вену, где остается до 1938 года.

Во время своего пребывания в Австрии композитор создает лучшие произведения, принесшие ему всемирную известность и до сих пор пользующиеся огромной популярностью в кругах любителей музыки. Это оперетты «Цыган-премьер» (1912), «Королева чардаша» («Сильва», 1915), «Фея карнавала» (1917), «Марица» (1924), «Принцесса цирка» (1926), «Герцогиня из Чикаго» (1928), «Фиалка Монмартра» (1930), «Дьявольский наездник» (1932), «Императрица Жозефина» (1936).

Следует заметить, что композитор пробовал свои силы и в других жанрах музыки: им написаны оперы для симфонического оркестра, вокальные циклы, романсы, инструментальные пьесы.

В 1938 году Кальман, будучи не в силах мириться с фашистским режимом, уезжает в Цюрих, затем в Париж, где живет до 1940 года. Когда над Францией нависает реальная угроза вторжения немцев, Кальман эмигрирует в США. Там он создает оперетту «Маринка» (1945).

Зимой 1948–1949 годов композитор возвращается в Вену, а через пару лет вновь отправляется в Париж. Именно в этом городе в 1953 году обрывается его жизненный и творческий путь. Последней опереттой Кальмана была «Аризонская леди» (1953).

### **Антон Веберн**

Австрийский композитор, дирижер, музыковед, доктор философии, педагог Антон Веберн родился в 1883 году. Учиться музыке он начал в десятилетнем возрасте. В 1902–1906 годах Веберн обучался в Вен-

ском университете, его наставником по музыковедению был Г. Адлер, по гармонии и контрапункту — Г. Греднер и К. Навралил. А в 1904–1908 годах Антон занимался композицией у А. Шёнберга, ставшего его главным учителем. В этот период появились и первые музыкальные сочинения Веберна.

С 1913 года музыкант работал дирижером в Вене, Праге, Данциге, а в 1922–1934 годах он являлся дирижером Рабочего хорового общества и симфонических концертов Венского рабочего союза. Хотя активно писать музыку Веберн начал довольно рано, широкую известность он получил после окончания Второй мировой войны. Именно тогда его сочинения стали исполняться во многих странах Европы, а их автора прямо объявили «апостолом нового искусства».

Представитель новой венской школы, Веберн был наиболее последовательным сторонником системы додекафонии, разработанной его учителем А. Шёнбергом.

Композиторская деятельность музыканта началась с «Пассакальи» для оркестра (1908). Уже в этом произведении ощущается будущая направленность творчества Веберна, что проявилось в элементах пуантилизма: звуки отделены друг от друга паузой по аналогии с живописным пуантилизмом с его точечными красочными мазками. Черты додекафонии заметны и в шёнбергских приемах «темброво-окрашенной» мелодии. В таком стиле написаны и необыкновенно лаконичные «Пять пьес для оркестра» (1913). Несмотря на явную абстрактность построения, эмоциональность и колористическая яркость делают музыку Веберна очень выразительной и привлекательной для слушателей.

Полностью к системе додекафонии Веберн обратился в «Трех духовных песнях» для пения, скрипки (или альты), кларнета и бас-кларнета (1924). С этого времени композитор начал самостоятельно разрабатывать принципы метода Шёнберга. Он стремился к строгому разделению не только интервалов, но и ритмических структур и динамики, что привело к трансформированию музыки в калькуляцию звуков.

Своеобразный стиль Веберна проявился в струнном трио (1927), симфонии для камерного оркестра (1928), квартете для скрипки, кларнета, тенорового саксофона и фортепиано (1930), а также в концерте для девяти инструментов (1934). Все эти произведения свидетельствуют об окончательном отказе композитора от тематических повторов и его стремлении твердо и последовательно проводить

принципы пуантилизма. Сам Веберн писал: «Выраженная однажды, тема высказала все, что имела сказать. Необходимо продолжить ее чем-нибудь свежим».

Абстрактность конструирования музыкальной ткани хорошо заметна и в поздних произведениях композитора. Таковы вариации для фортепиано (1936), вариации для оркестра (1940), две кантаты для солистов, смешанного хора и оркестра (1939 и 1942). Структурная сложность и отвлеченность от традиционной системы интонирования соединяются с такими качествами, как тщательная отделка каждой детали, приобретающей самостоятельное значение.

Последний период жизни Веберн провел в Мёдлинге, где занимался исключительно творчеством. Жизнь его оборвалась внезапно: композитор погиб в 1945 году недалеко от Зальцбурга в результате случайного выстрела солдата американской армии.

Веберн оставил потомкам немного произведений, что свидетельствует о требовательности талантливого музыканта к своему искусству. Композитор, искренне веривший в правильность своих эстетических убеждений, никогда не стремился к популярности у публики. Сочинения Веберна, редко исполнявшиеся при его жизни, пользовались большим успехом после смерти композитора, ставшего кумиром представителей музыкального авангардизма.

### **Альбан Берг**

Австрийский композитор, педагог, представитель новой венской школы Альбан Берг родился в 1885 году. Он был учеником и последователем А. Шёнберга, у которого обучался в 1904–1910 годах.

Свой путь в музыкальном искусстве Берг начал с фортепианной сонатыopus 1 (1908) и песен на слова П. Альтенберга (1912). Уже в этих произведениях проявилось его стремление к экспрессивности, с одной стороны, и к лиричности — с другой.

Несомненно, лучшим произведением Берга стала опера «Воцтек», написанная в 1921 году по мотивам драмы немецкого писателя первой половины XIX столетия Г. Бюхнера. Впервые эта опера была поставлена в 1925 году, и с тех пор она много лет не покидала репертуар европейских театров.

Созданное в экспрессионистической манере, произведение повествует о печальной судьбе австрийского солдата Воцтека и его жены Марии.

Измученный издевательским отношением офицеров и полкового доктора, который внушает ему мысль о его неполноценности, австриец неуклонно движется к трагическому концу. Сцена на болоте становится завершающей: Воцтек убивает жену и погибает, утонув в трясице.

Музыкальная ткань оперы атональна, она до предела насыщена диссонансными звучаниями. Сложный речитатив вокальных партий затрудняет выступление исполнителей.

В 1926 году появилось еще одно значительное произведение Берга — «Лирическая скита» для струнного оркестра, ставшая первой работой композитора в манере додекафонии. Но, несмотря на явную схематичность конструктивного строя скиты, Бергу удалось передать в ней свежесть и эмоциональность музыки.

В системе додекафонии выполнена и опера «Лулу». Композитор работал над ней с 1928 года и до конца своей жизни, но завершить ее музыканту не удалось. Не слишком понятное либретто Ф. Ведикинда, рассказывающее о преступлениях, причиной которых стала Лулу — роковая женщина, нашло воплощение в музыке, построенной по принципам додекафонии. Образные характеристики основаны на одном двенадцатизвучном ряде, и, хотя автор проявил настоящее мастерство и изобретательность, «Лулу», поставленная уже после смерти Берга, не имела успеха у зрителей, ранее восторженно принимавших его «Воцтека».

В 1935 году Берг создал концерт для скрипки с оркестром. Это произведение говорит о том, что композитор перестал придерживаться всех требований системы додекафонии. Хотя музыка концерта изобилует драматическими контрастами, она не может не восхищать слушателя выразительностью сольной скрипичной партии и яркостью оркестра. Концерт для скрипки с оркестром стал последней работой композитора, умершего в том же, 1935, году.

Представитель новой венской школы, Берг тем не менее не всегда мирился со всеми правилами изобретенной А. Шёнбергом системы. Не случайно его называли «романтиком додекафонии». Сам Шёнберг отмечал, что Берг «перемешивал пьесы или фрагменты из пьес, написанные в определенной тональности, с другими пьесами или фрагментами „нетонального стиля“». Композитор, стремившийся к настоящей эмоциональной выразительности, не мог оставаться в рамках сковывающего его ортодоксального метода и потому часто выходил за его пределы.

### Артур Онеггер

Французский композитор, дирижер и музыкальный критик швейцарского происхождения Артур Онеггер родился 1892 году. Сначала занимался музыкой дома, а в 1909 году поступил в консерваторию в Цюрихе. Продолжил обучение в Парижской консерватории под руководством Л. Капе (скрипка), Ш. Видора (композиция) и В. д'Энди (оркестровка и дирижерское мастерство).

Большую часть жизни Онеггер провел в Париже, покидая его лишь на время гастрольных концертов. В 1936 году стал одним из руководителей Народной музыкальной федерации Франции. Являлся также участником «Шестерки» — содружества французских композиторов.

В ранний период своей творческой деятельности Онеггер не избежал влияния авангардистского искусства. Первый успех к композитору пришел после появления его оратории на библейский сюжет — «Царь Давид» (1921), где внимание публики привлекли мелодически строгие, ясные и цельные хоровые сцены. Ступая два года была написана симфоническая картина «Пасифик 231» (1923), названная именем паровоза. Используя звукоподражательные приемы и точный конструктивный расчет, композитор натуралистично предал движение. Несмотря на формально-конструктивное начало, присутствие в произведении динамических моментов обеспечило «Пасифику 231» большой успех у любителей музыкального искусства.

Ускоряющиеся темпы жизни, определяющие XX столетие, нашли воплощение и в других работах Онеггера. Это прежде всего оркестровая пьеса «Регби» (1928) и появившееся вслед за ней «Симфоническое движение № 3», также встреченные публикой с большим интересом. Но композитор продолжал свои искания. Он стремился к более значительным темам. Одной из таких работ была созданная еще в 1927 году трагическая опера на античный сюжет — «Антигона».

К лучшим произведениям Онеггера можно отнести ораторию «Жанна д'Арк на костре» (1938), предназначенную для большого состава участников — смешанного и детского хора, солистов (чтецов и певцов) и симфонического оркестра. Проникнутая острым драматизмом и очень эмоциональная оратория производит на слушателей глубокое впечатление. Несмотря на присутствие в ней некоторой доли мистицизма, патристический пафос «Жанны д'Арк на костре» сделал произведение несбыточно популярным, особенно в период Второй мировой войны.

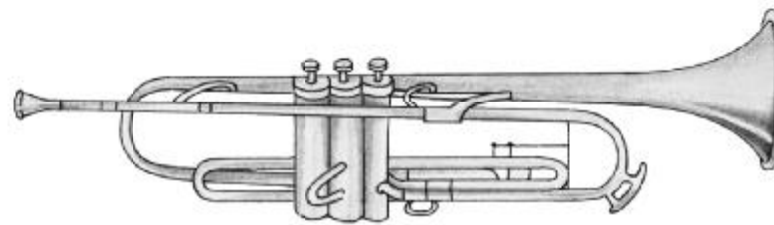
Патристические настроения проявились и в других произведениях Онеггера. Вместе с Д. Мийо, Ж. Ориком и несколькими другими французскими композиторами он участвовал в создании музыки к пьесе Р. Роллана «14 июля». Онеггер написал эпизод «Взятие Бастилии». Его активная жизненная позиция видна и в оратории «Пляска мертвецов» (1940) на слова П. Кюделя. В этом глубоко трагичном по духу произведении, впервые прозвучавшем весной 1940 года, выразилась тревога за будущее человечества, вступившего в одну из самых кровопролитных войн в истории современной цивилизации.

В 1942 году, когда Франция была оккупирована фашистской Германией, Онеггер написал «Песню освобождения» для баритона, хора и оркестра. Событиям войны посвящены также Вторая и Третья симфонии.

Вторая симфония, появившаяся в 1941 году, написана для струнного оркестра и трубы. Виртуозно пользуясь возможностями такого состава, Онеггер сумел создать очень драматичную и суровую музыку, проникнутую тревожными размышлениями. В то же время в произведении нет безысходности и в заключительный эпизод с жизнеутверждающей и светлой мелодией вступает труба.

Впечатления композитора, своими глазами видевшего ужасы войны, выразились в Третьей симфонии («Литургическая», 1946). Постепенно драматизм, присутствующий в первой части, сменяется оптимистическими настроениями в финале, получившем название «Даруй нам мир». Хотя музыка Третьей симфонии довольно сложна для исполнителей и для слушателей, она не может не восхищать своей искренностью.

В 1946 году была написана и Четвертая симфония, совершенно не похожая на предыдущую. В этом спокойном, пасторальном произведении Онеггер воплощает образы своей родины — Швейцарии. Симфония впервые прозвучала в исполнении Базельского камерного оркестра под управлением П. Захера.



Труба

Тревожные настроения вновь появляются в Пятой симфонии композитора («Симфония трех ре», 1950), музыка которых поражает своей мрачной суровостью и напряженностью. Это произведение стало последней крупной работой Онегера. Умер композитор в 1955 году.

### **Дариус Мийо**

Французский композитор, дирижер, музыкальный критик, участник «Шестерки» Дариус Мийо родился в 1892 году. Музыкальное образование получил в Парижской консерватории под руководством П. Дюка и Ш. Видора. В 1936 году Мийо стал членом Народной музыкальной федерации Франции, а в 1947 году — профессором Парижской консерватории.

Много экспериментировавший в области формы, Мийо увлекался политональной музыкой и выступал против романтизма. Стилю композитора свойственны политональность, яркие хоровые и оркестровые эффекты, нередко сочетающиеся с простыми провансальскими мелодиями.

В ранних произведениях Мийо прослеживается интерес к разнообразным авангардистским течениям. Первый успех музыканту, находившемуся на протяжении нескольких лет на дипломатической службе в Бразилии, принесла фортепианная сюита «Saudades do Brasil» («Бразильские города», 1921). Диссонирующие политональные созвучия удачно сочетаются в ней с мелодиями народных танцев. Энергичные ритмы и свежесть музыки позволили автору сюиты завоевать множество поклонников.

Интерес Мийо к политональности хорошо заметен в цикле «Маленькие симфонии» (1917–1923), состоящем из шести произведений, каждое из которых имеет собственную тональность.

В 1920-е годы появились такие работы Мийо, как «Каталог сельскохозяйственных машин», музыкальный фарс «Бык на крыше» и др. Все они полны беззаботного веселья и легкой иронии. К более значительным произведениям этого времени относятся оперы «Христофор Колумб» (1928) и «Максимилиан» (1930). Очень сложные, изобилующие политональными звучаниями, они не принесли автору успеха. Гораздо более удачной получилась «Провансальская сюита» для симфонического оркестра (1936), восхитившая слушателей свежестью и живостью музыки.

Во время Второй мировой войны Мийо жил в США. Здесь композитор написал большое количество произведений самых разнообразных жанров.

Одна из наиболее интересных работ этого периода — опера «Боливар» (1943), рассказывающая о знаменитом герое, возглавившем национально-освободительную борьбу за независимость испанских колоний в Южной Америке.

В 1954 году Мийо создал кантату «Огненный замок», посвященную трагедии узников фашистских концлагерей. Музыка кантаты, полная горестных возгласов и рыданий, завершается плачем по погибшим в нацистских застенках. Добиваясь эмоциональной выразительности, композитор использовал в своем произведении приемы хорового речитатива, который сопровождается звучанием ударных инструментов. В кантате не чувствуется призыва к борьбе и явного протеста, и все же ее музыка не может не тронуть сердца слушателей.

Мийо стал создателем около 500 произведений. В их числе — 14 опер и более 14 балетов, вокально-симфонические произведения, концерты для разнообразных инструментов с оркестром, органье и фортепианные пьесы, хоры, вокальные циклы, музыка для драматических постановок, кинофильмов, радиопостановок.

Умер Дариус Мийо в 1974 году.

## **Неоклассицизм**

Неоклассицизм — общее название художественных течений второй половины XIX — XX века, основывающихся на классических традициях искусства античности, Возрождения и классицизма. Для неоклассицизма в музыке свойственно обращение главным образом к художественным принципам и стилистике барокко и венской классической школы как противопоставление романтической субъективности экспрессионизма и веризма. Воссоздание старинных жанров и форм сочетается с обновлением музыкального языка.

### **Александр Сергеевич Даргомыжский**

Александр Сергеевич Даргомыжский родился 2 февраля 1813 года в селе Троицкое Тульской губернии. Первые четыре года своей жизни он находился вдали от Петербурга, но именно этот город оставил наиболее глубокий след в его сознании.

В семье Даргомыжских было шестеро детей. Родители заботились о том, чтобы все они получили широкое гуманитарное образование. Алек-





Александр Сергеевич Даргомыжский

Александр Сергеевич получил домашнее воспитание, он никогда не обучался ни в одном учебном заведении. Единственным источником его знаний были родители, многочисленная семья и домашние учителя. Они были той средой, которая формировала его характер, вкусы и интересы.

Особое место в воспитании детей в семье Даргомыжских занимала музыка. Родители придавали ей большое значение, считая, что она является началом, смягчающим нравы, действующим на чувства и вос-

питывающим сердца. Дети учились играть на различных музыкальных инструментах.

Маленький Саша в 6 лет стал учиться игре на фортепьяно у Луизы Вольгеборн. Через три года его учителем стал знаменитый в то время музыкант Андриан Трофимович Данилевский. В 1822 году мальчика начали учить игре на скрипке. Музыка стала его страстью. Несмотря на то что он должен был учить много уроков, Саша примерно в 11–12 лет уже начал сам сочинять небольшие фортепьянные пьески и романсы. Интересен тот факт, что учитель мальчика, Данилевский, был категорически против его сочинительства, и даже бывали случаи, когда он рвал рукописи. Впоследствии для Даргомыжского был нанят знаменитый музыкант Шоберлехнер, который завершил его образование в области игры на фортепьяно. Кроме этого, Саша брал уроки вокала у учителя пения по фамилии Цейбих.

В конце 1820-х годов стало окончательно ясно, что Александр имеет большую тягу к сочинению музыки.

В сентябре 1827 года Александр Сергеевич был зачислен в контроль министерства Двора на должность канцеляриста, но без жалования. К 1830 году весь Петербург знал Даргомыжского как сильного пианиста. Не зря Шоберлехнер считал его своим лучшим учеником. С этого

времени юноша, несмотря на департаментские обязанности и занятия музыкой, стал все больше внимания уделять светским развлечениям. Неизвестно, как сложилась бы судьба Даргомыжского-музыканта, если бы провидение не свело его с Михаилом Ивановичем Глинкой. Этот композитор сумел угадать настоящее призвание Александра.

Познакомились они в 1834 году на квартире у Глинки, весь вечер оживленно беседовали и играли на фортепьяно. Даргомыжский был поражен, очарован и ошеломлен игрой Глинки: такой мягкости, плавности и страсти в звуках он не слышал никогда. После этого вечера Александр становится частым гостем в квартире Глинки. Несмотря на разницу в возрасте, между двумя музыкантами установились тесные дружеские отношения, которые длились 22 года.

Глинка старался помочь Даргомыжскому как можно лучше овладеть композиторским мастерством. Для этого он отдал ему свои конспекты по теории музыки, которую ему преподавал Зигфрид Ден. Александр Сергеевич и Михаил Иванович познакомились как раз в то время, когда Глинка работал над оперой «Иван Сусанин». Даргомыжский очень много помогал своему старшему другу: доставал нужные для оркестра инструменты, разучивал партии с певцами и репетировал с оркестром.

В 1830-е годы Даргомыжский написал множество романсов, песен, дуэтов и пр. Пoesия Пушкина стала основополагающим моментом в художественном формировании композитора. На стихи гениального поэта были написаны такие романсы, как «Я вас любил», «Юноша и дева», «Вертоград», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья». Помимо этого, Александр Сергеевич писал и на гражданские, социальные темы. Ярким примером этого может служить песня-фантазия «Свадьба», которая стала одной из любимых песен студенческой молодежи.

Даргомыжский был завсегдатаем различных литературных салонов, часто появлялся на светских вечеринках и в художественных кружках. Там он много играл на фортепиано, аккомпанировал певцам, а иногда сам пел новые вокальные пьесы. Помимо этого, он иногда участвовал в квартетах в качестве скрипача.

В это же время композитор задумал написать оперу. Ему хотелось найти сюжет с сильными человеческими страстями и переживаниями. Именно поэтому он остановил свой выбор на романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». К концу 1841 года работа над оперой была завершена, о чем было сообщено в газете «Разные новости». В неболь-

шой заметке автор писал о том, что Даргомыжский окончил оперу «Эсмеральда», которую у него приняла дирекция петербургских театров. Было также сообщено о скорой постановке оперы на сцене одного из театров. Но прошел один год, потом другой, третий, а партитура оперы так и лежала где-то в архиве. Уже не надеясь на постановку своего сочинения, Александр Сергеевич в 1844 году решил уехать за границу.

В декабре 1844 года Даргомыжский прибыл в Париж. Целью его путешествия было познакомиться с городом, его жителями, образом жизни, культурой. Из Франции композитор писал множество писем своим родственникам и друзьям. Александр Сергеевич регулярно посещал театры, в которых чаще всего слушал французские оперы. В письме своему отцу он писал: «Французскую оперу можно сравнить с развалинами превосходного греческого храма... а между тем храма уже не существует. Могу вполне убедиться, что французская опера могла сравниться и превзошла всякую итальянскую, но все-таки сужу по одним обломкам».

Через полгода Даргомыжский вернулся в Россию. В эти годы на родине обострились общественно-политические противоречия. Одной из основных задач искусства стало правдивое раскрытие непримиримых разногласий между миром богатых и простых людей. Теперь героем многих произведений литературы, живописи и музыки становится человек, вышедший из средних и низших слоев общества: ремесленник, крестьянин, мелкий чиновник, бедный мещанин.

Александр Сергеевич также посвятил свое творчество показу жизни и быта простых людей, реалистичному раскрытию их душевного мира, обличению социальной несправедливости.

Не только лирика звучит в романсах Даргомыжского на слова Лермонтова «И скучно, и грустно» и «Мне грустно». Для того чтобы в полной мере понять и постичь значение первого из вышеназванных романсов, нужно вспомнить, как прозвучали в эти годы данные стихи Лермонтова. Композитор же стремился подчеркнуть в произведении значительность и весомость не только каждой фразы, но чуть ли не каждого слова. Этот романс представляет собой элегию, которая напоминает положенную на музыку ораторскую речь. Подобных романсов еще не было в русской музыке. Вернее было бы сказать, что это монолог одного из лирических лермонтовских героев.

Другой лирический монолог Лермонтова — «Мне грустно» — построен по тому же принципу сочетания песенности и декламации, что и первый



Отрывок из романса «Мне грустно» А. С. Даргомыжского

романс. Это не размышления героя наедине с самим собой, а обращение к другому человеку, наполненное задушевным теплом и лаской.

Одно из наиболее важных мест в творчестве Даргомыжского занимают песни, написанные на слова поэта-песенника А. В. Кольцова. Это песни-зарисовки, показывающие жизнь обыкновенных людей, их чувства и переживания. Например, лирическая песня-жалоба «Без ума, без разума» повествует о судьбе крестьянской девушки, которую насильно выдали замуж за нелюбимого. Почти такая же по характеру и песня «Лихорадушка». Вообще, большая часть песен и романсов Даргомыжского посвящена рассказу о тяжелой женской доле.

В 1845 году композитор начал работу над оперой «Русалка». Он трудился над ней в течение 10 лет. Работа шла неравномерно: в первые годы автор был занят изучением народного быта и фольклора, затем он перешел к составлению сценария и либретто. Хорошо продвигалось написание произведения в 1853–1855 годах, а вот в конце 1850-х годов работа почти остановилась. Этому было много причин: новизна задачи, творческие трудности, напряженная общественно-политическая обстановка той эпохи, а также равнодушие к творчеству композитора со стороны дирекции театров и общества.

В 1853 году Александр Сергеевич писал В. Ф. Одоевскому: «По силе и возможности я в „Русалке“ своей работаю над развитием наших драматических элементов. Счастливы буду, если успею в этом хотя вполнину против Михайлы Ивановича Глинки.»

4 мая 1856 года был дан первый спектакль «Русалки». На представлении присутствовал тогда еще молодой Л. Н. Толстой. Он сидел в одной ложе с композитором. Опера вызвала широкий интерес и обратила на себя внимание не только музыкантов, но и разночинного слушателя. Однако спектакль не удостоился посещения особами царской фамилии и высшего петербургского общества, в связи с чем с 1857 года его стали давать реже и реже, а потом и вовсе сняли со сцены.

В журнале «Русская музыкальная культура» появилась статья, посвященная опере Даргомыжского «Русалка». Вот что в ней высказал автор: «„Русалка“ — первая значительная русская опера, появившаяся после „Руслана и Людмилы“ Глинки. Вместе с тем это опера нового типа — психологическая бытовая музыкальная драма... Раскрывая сложную цепь взаимоотношений между действующими лицами, Даргомыжский добивается особенной полноты и многосторонности в обрисовке человеческих характеров.»

Александр Сергеевич, по словам современников, впервые в русской опере воплотил не только социальные конфликты того времени, но и внутренние противоречия человеческой личности, т. е. способность человека быть разным в определенных обстоятельствах. П. И. Чайковский очень высоко оценил это произведение, сказав, что в ряду русских опер оно занимает первое место после гениальных опер Глинки.

1855 год стал переломным в жизни российского народа. Только что была проиграна Крымская война, несмотря на 11-месячную оборону Севастополя. Это поражение царской России выявило слабость крепостного строя и стало последней каплей, переполнившей чашу народного терпения. По России прошла волна крестьянских бунтов.

В эти годы наибольшего расцвета достигла журналистика. Особое положение в ряду всех изданий занимал сатирический журнал «Искра». Почти с момента создания журнала членом редакционной коллегии являлся Даргомыжский. Многим в Петербурге было известно о наличии у него сатирического дарования, а также о его социально-обличительной направленности в творчестве. Многие заметки и фельетоны о театре и музыке принадлежали перу Александра Сергеевича. В 1858 году он

сочинил драматическую песню «Старый капрал», которая представляла собой одновременно монолог и драматическую сцену. В ней прозвучало гневное обличение общественного строя, который допускает насилие человека над человеком.

Большое внимание русская общественность уделила также комической песне Даргомыжского «Червяк», в которой рассказывается о мелком чиновнике, пресмыкающемся перед сиятельным графом. Яркой образности композитор достиг и в «Титулярном советнике». Это произведение — не что иное, как маленькая вокальная картинка, показывающая неудачную любовь скромного чиновника к надменной генеральской дочери.

В начале 60-х годов Александр Сергеевич создал целый ряд сочинений для симфонического оркестра. Среди них можно назвать «Украинского казачка», который перекликается с «Камаринской» Глинки, а также «Бабу Ягу», являющуюся первым в русской музыке программным оркестровым сочинением, содержащим в себе острое, влиевательное, иногда просто комические эпизоды.

В конце 60-х годов Даргомыжский взялся за сочинение оперы «Каменный гость» на стихи А. С. Пушкина, которая, по его мнению, стала «лебединой песней». Остановив свой выбор на этом произведении, композитор поставил перед собой огромную, сложную и новую задачу — сохранить в неприкосновенности полный текст Пушкина и, не сочиняя обычных оперных форм (арий, ансамблей, хоров), написать на него музыку, которая бы состояла из одних речитативов. Такая работа была по плечу тому музыканту, который в совершенстве владел способностями музыкального перевоплощения живого слова в музыку. Даргомыжский справился с этим. Он не только представил работу, обладающую индивидуальным музыкальным языком для каждого персонажа, но и сумел при помощи речитатива изобразить повадки героев, их темперамент, манеру речи, смену настроений и пр.

Даргомыжский не раз говорил своим друзьям, что если он умрет, не дописав оперы, то допишет ее Кюи, а инструментурует Римский-Корсаков. 4 января 1869 года в первый раз исполняется Первая симфония Бородина. Александр Сергеевич в это время был уже тяжело болен и никуда не выходил. Но он живо интересовался успехами нового поколения русских музыкантов, хотел слышать об их работах. Показали репетиции Первой симфонии, Даргомыжский всех, кто приходил

навести его, расспрашивал о ходе подготовки к исполнению произведения. Он хотел первым услышать о том, как ее приняла широкая публика.

Этого шанса судьба ему не дала, потому что 5 января 1869 года Александр Сергеевич умер. 15 ноября 1869 года опера «Каменный гость» была полностью показана на обычном вечере у его друзей. По завещанию автора Кюи и Римский-Корсаков забрали рукопись оперы сразу после его смерти.

Даргомыжский был смелым новатором в музыке. Он первым из всех композиторов запечатлел в своих сочинениях тему большой социальной остроты. Поскольку Александр Сергеевич был тонким психологом, отличавшимся замечательной наблюдательностью, он смог создать в произведениях широкую и разнообразную галерею человеческих образов.

### **Станислав Монюшко**

Польский композитор, дирижер и педагог Станислав Монюшко родился в 1819 году. Музыке он обучался в Варшаве у А. Фрейра, в Минске — у Д. Стефановича и в Берлине — у К. Рунгенхагена. В 1849 и 1856 годах Монюшко выступал в Петербурге с концертами.

С 1858 года композитор жил в Польше. С этого же года он являлся профессором Музыкального института и оперного театра Варшавы. Дружеские узы связывали музыканта с М. Глинкой и А. Даргомыжским. Последнему посвящена увертюра Монюшко «Сказка».

Творчество композитора тесно связано с фольклором. Во многих его произведениях использованы интонации и ритмы польских, украинских и белорусских песен и танцев.

Монюшко написал более 25 музыкально-сценических работ, в том числе 7 опер («Галька», 1848; «Графиня», 1860; «Страшный двор», 1865; «Пария», 1869), балет «На бивуаке» (1868), несколько оперетт и водевилей, музыкальную сценку «Лотерея» (1843), мессы, литании, кантаты («Мильда», 1848; «Ниола, или Ундишь», 1852; «Призраки», 1865), увертюры, концертный полонез и ряд других оркестровых произведений, квартеты, фортепианные пьесы, романсы, песни, вокальные ансамбли. Перу Монюшко принадлежат также книги «Учебник гармонии» и «Школа игры на фортепиано».

Умер композитор в 1872 году.

### **Бедрих Сметана**

Бедрих Сметана — первый признанный классик чешской музыки, основатель чешской композиторской школы, внесший значительный вклад в развитие всех жанров чешского музыкального классического искусства — оперы, симфонической, инструментальной и хоровой музыки. В творчестве этого композитора нашли отражение передовые устремления чешского народа, стремившегося обрести национальную независимость.

Родился Бедрих Сметана 2 марта 1824 года в небольшом городке Литомишле, в семье пивовара Франтишека Сметаны, состоявшего на службе у местного помещика. Будучи патриотом своего народа, отец старался привить это чувство и своим детям. Несмотря на строжайший запрет властей, в семье Сметаны говорили на родном языке, мальчик был обучен чешской грамоте. Кроме того, на юного Бедриха оказывали большое влияние рассказы друга отца, художника Антонина Мачека, о героическом прошлом чешского народа, его борьбе против угнетателей.

Идейному формированию юного композитора во многом способствовала дружба в гимназические годы с Карлом Гавличеком, ставшим в дальнейшем выдающимся писателем и общественным деятелем Чехии, и уроки Вацлава Дивока, стремившегося привить ученикам любовь к чешской национальной культуре. В сознании Бедриха все более укреплялась идея служения своему народу.

Выдающиеся музыкальные способности Сметаны проявились довольно рано. Отец композитора, страстный любитель музыки, часто играл вместе с друзьями в домашних концертах, таким образом, мальчик с раннего детства был знаком с произведениями лучших мировых классиков и чешским народным фольклором. В четыре года Бедрих самостоятельно научился играть сначала на скрипке, а затем на фортепиано. Его первый дебют состоялся в 1830 году: шестилетний мальчик выступил в концерте, исполнив на фортепиано увертюру к опере «Немая из Порции».

В восьмилетнем возрасте Сметана написал свое первое музыкальное произведение. За годы учебы в гимназии им было создано большое количество фортепианных пьес, темами для которых становились различные впечатления юного композитора, обильно поглощавшиеся в веселых польках («Луизина полька», «Воспоминания о новом месте» и др.).

В 1840 году Бедржих переехал в Пльзень, где продолжил учебу. Три года, проведенные в семье дяди, профессора Йозефа Сметаны, оказались для юноши не только познавательными (он многое узнал о гуситском движении и его героях), рассказы дяди способствовали росту патриотического сознания.

Пльзеньский период жизни стал для Сметаны временем формирования художественных взглядов. Не оставив без внимания таких явлений виртуозного пианизма, как Моцелес, Гуммель и Тальберг, Бедржих все свои силы посвятил изучению творчества Бетховена, Берлиоза, Шумана и Шопена, оказавших значительное воздействие на становление таланта молодого композитора.

Первые серьезные произведения Бедржиха Сметаны, особенно его фортепианная музыка, создавались под влиянием творчества Шумана и Шопена, поздние сочинения — под воздействием демократического духа музыки Бетховена, а обращение к программности есть не что иное, как следование творческим принципам Берлиоза.

Наиболее близкой шумановскому творчеству по духу и истории создания является серия пьес, написанная в 1844 году и вышедшая под названием «Багатели и экспромты». В это время в жизнь Бедржиха вошла любовь в лице давней подруги Катержины Колар, которая спустя пять лет, в 1849 году, стала женой молодого композитора. Даже в названиях пьес Сметаны («Любовь», «Желание» и др.) проскальзывает что-то шумановское. Причиной такого увлечения творчеством выдающегося композитора многие называют общее эмоциональное состояние (влюбленность); действительно, в музыке Шумана Сметана ощущал переживания, близкие ему самому.

Не менее привлекательной для молодого патриота была и национально-самобытная музыка Шопена. Вслед за этим гениальным композитором Бедржих пытался найти особые художественные средства отражения жизни своего народа. Для Шопена такой национально-самобытной формой в музыке стали полонезы и мазурки, для Сметаны — польки.

Большое значение на становление Сметаны как композитора и исполнителя оказало знакомство в 1846 году и дружба с прославленным венгром Ференцем Листом, глубоко национальное творчество которого вдохновляло молодого музыканта на написание произведений о любимой Чехии.

В 1843 году, окончив пльзеньскую гимназию, Бедржих отправился в Прагу для поступления в консерваторию. Успешно выдержав все испы-

тания, молодой человек начал учебу в классе талантливого музыкального педагога Йозефа Прокша. Последний сумел увлечь своего талантливого ученика собиранием и изучением чешской народной музыки, которая в дальнейшем нашла выражение в его творчестве.

Тяжелое материальное положение вынудило Сметану стать учителем музыки в семье графа Тун. Молодой человек использовал те небольшие преимущества, которые давала ему работа: так, путешествуя с графским семейством по стране в летние месяцы, Бедржих сумел накопить богатый материал для дальнейшей творческой деятельности.

В то же время он пытался реализовать свою идею создания в Праге музыкального учебного заведения, в котором преподавание велось бы не на популярном в то время немецком языке, а на родном чешском. Начинания молодого дарования были поддержаны Ф. Листом: он помог выпустить за границей «Шесть характерных пьес» Сметаны, средства от издания которых были перечислены в фонд пражской музыкальной школы.

Чешские исследователи часто называют 1840-е годы эпохой чешского возрождения. В те годы художественная среда Праги, представленная такими передовыми деятелями, как историк Франтишек Палацкий, поэт Ян Коллар, историк и филолог Павел Йозеф Шафарик, была довольно благодатной для молодого талантливого композитора.

Кроме того, интенсивной творческой деятельности способствовали яркие впечатления тех лет (пражское восстание 1848 года, в котором Сметана принимал непосредственное участие, и преследования повстанцев). В этот период Бедржихом были написаны революционные песни и марши («Песня свободы» на стихи Коллара, «Марш Национальной гвардии», «Ликующая увертюра» и др.).

Ни жестокая политическая реакция, последовавшая после поражения пражского восстания, ни постоянные гонения, которым подвергались передовые общественные деятели, не могли поколебать демократических убеждений композитора-патриота, с детских лет мечтавшего о национальной независимости Чехии. Эти настроения нашли выражение в серии фортепианных пьес, представленных главным образом в виде народных танцев («Свадебные сцены» (1843), «Три поэтические польки», «Три салонные польки» (обе — 1851), и в концертной деятельности (некоторые афиши, оповещавшие о концертах Сметаны, были написаны на чешском языке).

Напряженная политическая обстановка создавала определенные трудности для творческой деятельности. В 1856 году Сметана был вынужден уехать в Швецию, где прожил до 1861 года. Поселившись с семьей в городе Гетеборге, Бедржих с упоением взялся за работу, однако ему пришлось заниматься не только сочинительством, но и исполнительской и педагогической деятельностью.

Продолжая поддерживать дружеские отношения с Листом, молодой чешский композитор неоднократно посещал его дом в Веймаре. Увлечение творчеством Листа, особенно идеей программного симфонизма, нашло отражение в музыке Сметаны: в годы шведского изгнания им были написаны три героико-драматические симфонические поэмы: «Ричард III» (по трагедии Шекспира), «Лагерь Валленштейна» (по Шиллеру) и «Гакон Ярл» (по произведению датчанина Эленшлегера), а также фортепианные пьесы «Воспоминания о Чехии в форме полек» (1859–1860).

Особого внимания заслуживает сочинение «Лагерь Валленштейна», написанное по предложению чешского драматурга Коллара как вступление к драме Шиллера «Валленштейн». Сметана сумел связать содержание драмы с национально-освободительной борьбой в Чехии. В этой симфонической поэме звучат не только торжественные маршевые напевы, но и мелодии чешских народных танцев. Таким образом, «Лагерь Валленштейна» является в большей степени картиной жизни чешского народа, нежели воспроизведением шиллеровского сюжета.

К началу 1860-х годов в личной жизни Сметаны произошли трагические перемены: его дочь и жена скончались на чужбине, в Праге умер близкий друг юности Гавличек, принимавший активное участие в освободительной борьбе чешского народа. Ощущения тоски и одиночества заставляли композитора все чаще задумываться о возвращении на родину.

В это время в Чехии произошли значительные общественно-политические перемены: поражение правительства ненавистного австрийского наместника позволило многим выдающимся представителям чешского народа, в том числе и Сметане, вернуться на родину и начать активную деятельность.

Бедржих Сметана старался охватить все области чешской музыкальной культуры: он выступал в роли педагога, дирижера, пианиста, музыкально-общественного деятеля, ведущего борьбу за возрождение и процветание чешского национального искусства. В конце 1861 года

осуществилась давняя мечта композитора: в Праге была открыта первая чешская музыкальная школа.

К тому времени на территории Чехии существовало около 200 хоровых обществ, и руководителем одного из них, «Глагола Пражского», на протяжении нескольких лет являлся талантливейший сын чешского народа – Бедржих Сметана. В его хоровых произведениях (драматическая поэма о Яне Гусе «Три всадника», «Чешская песня», являющаяся своеобразным патриотическим гимном, и др.) нашли отражение жизнь и устремления соотечественников.

В 1863 году Сметана стал руководителем музыкальной секции нового художественного товарищества «Умелецка беседа». Многочисленные концерты, проходившие под руководством и при непосредственном участии этого талантливого музыканта, положили начало широкой концертной жизни Чехии.

Борьба композитора за создание чешского национального театра вылилась в поистине всенародное движение. В те годы все пражские театры находились под гнетом австрийской цензуры, постановки спектаклей на чешском языке были запрещены, однако Бедржиху удалось сломить сопротивление австрийских властей, и в 1862 году был открыт Временный театр, на сцене которого осуществились постановки первых опер композитора.

Сметана не только руководил новым театром, но и являлся его бесшумным дирижером на протяжении восьми лет. По его инициативе начался сбор средств для строительства здания Национального театра. Примечательно, что в день закладки этого здания, 16 мая 1868 года, звучали сметановские произведения «Торжественная увертюра» и хор «Рольнице» («Земледельческая песня»), которыми композитор хотел подчеркнуть народно-демократический характер происходящего.

1860-е годы стали для Бедржиха Сметаны периодом творческого расцвета. В 1863 году была написана первая опера «Бранденбургцы в Чехии», за ней последовали «Проданная невеста» и «Далибор» (1867).

«Бранденбургцы в Чехии» стала первой чешской классической оперой историко-героического содержания. В событиях XIII века (времена правления Рудольфа Габсбурга, чьи потомки угнетали чехов вплоть до XIX столетия) гениальный композитор сумел отразить все наиболее злободневные темы современности. С особой выразительностью раскрыта в музыкальном произведении тема борьбы чешского народа против деспотической власти габсбургской монархии.

Любовно-драматическая линия оперы, кажущаяся основной, фактически не является таковой, поскольку композитор ставит в центр внимания массовые народные сцены, построенные на мелодических оборотах чешских национальных гимнов и народных песен. Мужественная, несколько суровая музыка сообщает всей опере героическое звучание, которое с особой силой проявляется в заключительной сцене изгнания бранденбуржцев из Праги: песня хора «Настанет день после долгой ночи» звучит призывом к борьбе.

Первая постановка оперы «Бранденбуржцы в Праге», состоявшаяся в 1866 году, стала настоящим событием в чешском национальном искусстве, ознаменовавшим собой начало чешской оперной классики.

Вскоре на сцене Временного театра была поставлена комическая опера «Проданная невеста», принесшая композитору мировую славу. В основу сюжета, заимствованного из жизни чешской деревни, положена история женитьбы батрака Еника на девушке Маженке.

Опера состоит из трех действий: в первом из них происходит знакомство с главными действующими лицами — Еником, сыном богатого крестьянина Миши, ушедшего из родного дома от злой мачехи и поступившего в батраки, и Маженкой, дочерью простых крестьян. Молодые люди любят друг друга, но родители девушки — Гата и Крушина — противятся их браку. В дело вмешивается корыстолюбивый деревенский сват Кецал, который обещает найти Маженке богатого жениха.

Второе действие начинается с появления на празднике сводного брата Еника, Вашека, которого сват прочит в женихи Маженке. Пользуясь тем, что молодой человек еще не знает своей невесты, девушка рассказывает ему о злой и сварливой Маженке и убеждает отказаться от такой невесты.

В то же время Кецал, уговаривая Еника забыть Маженку, распикирует все преимущества женитьбы на богатой девушке и обещает найти Енику такую. Молодой человек заключает со сватом договор о продаже невесты, согласно которому последний обязуется заплатить Енику 300 дукатов в случае женитьбы Маженки и сына Миши. Присутствующие в кабачке крестьяне с изумлением наблюдают за происходящим.

В начале третьего действия доверчивый, немного плутоватый Вашек горюет о женитьбе на злой и сварливой женщине, но появление бродячей цирковой труппы поднимает его настроение. Импровизированное

представление, вернее, принимающая в нем участие молодая артистка по имени Эмеральда производит на незадачливого жениха большое впечатление. Девушка уговаривает Вашека принять участие в вечернем представлении, выступить в роли медведя.

Дебют в качестве актера заканчивается провалом: Вашек открывается родителям, находящимся в толпе зрителей, а родители Маженки отказываются от такого жениха. В это время появляется Еник, которого с радостью встречает отец Миша. Гата и Крушина соглашаются на брак Маженки и Еника. Все довольны, только одураченному свату Кецалу приходится заплатить Енику 300 дукатов, согласно договору.

Отдельные арии, дуэты, ансамбли, хоры и танцы сообщают опере светлый жизнерадостный тон, непрерывность и стремительность действия, придают ей значительность. Динамичность развития определяется еще в увертюре, тематически связанной с оперой и подготавливающей слушателей к восприятию действия. Композиционной особенностью «Проданной невесты» является наличие двух органично дополняющих друг друга драматургических линий — лирической и комедийной.

Несмотря на то что Сметана почти не использует подлинных народных песен и танцев (исключением является фуриант во втором действии), в его простых, искренних, выразительных мелодиях явственно прослеживаются характерные особенности чешского музыкального фольклора: интонации и своеобразный ладовый строй чешских народных песен, танцевальные ритмы.

Для придания произведению яркого национального колорита композитор использовал ритмы польки, плавной, комически важной соуседски (медленного вальса) и бойкой скочны (чешского галопа), благодаря которым давались меткие музыкальные характеристики персонажам и раскрывались различные драматические ситуации. Опера «Проданная невеста» по праву считается одной из лучших чешских классических опер.

В мае 1868 года, в день закладки фундамента Национального театра, состоялась премьера героико-трагической оперы «Далибор» — так в чешском оперном искусстве появился новый жанр. Либретто этого произведения было написано на текст выдающегося пражского драматурга и общественного деятеля Йозефа Венцига, возглавлявшего в то время товарищество прогрессивных чехов «Умелецка беседа».

Положенная в основу сюжета народная легенда о рыцаре Далиборе рассказывала об отважном человеке, который за сочувствие и покрови-

тельство восставшим крестьянам был заточен в крепость. Образ Далибора стал для Сметаны олицетворением народного героя, думы и чаяния которого неотделимы от судьбы народа, борющегося за свою свободу. Лейтмотив Далибора, присутствующий на протяжении всей пьесы, напоминает по складу народные героические песни-марши.

Особого внимания заслуживает образ возлюбленной отважного рыцаря, самоотверженной девушки Милады, пожертвовавшей своей жизнью ради спасения любимого. Стараясь дать более глубокую характеристику героине, Сметана использует лейтмотив. Таким образом, принцип лейтмотива, наряду с вокальным началом, приобретает ведущее значение в творчестве талантливого композитора.

Несмотря на негативное отношение властей, Сметана продолжал активно работать: по его инициативе были открыты чешская вокальная школа и Филармоническое общество, он продолжал выступать как пианист, исполняя в концертах не только собственные сочинения, но и классические произведения, а также сочинения молодых чешских композиторов (Дворжака, Томашека и др.).

Расцвет композиторского творчества Сметаны пришелся на 1870-е годы. Однако, работая в различных музыкальных жанрах, он все же оставался верен опере. Еще в конце 60-х годов XIX столетия Бедржих задумал написать оперу «Либуше», посвященную легендарной основательнице Праги, мудрой и справедливой правительнице Либуше, предсказавшей своему народу долгий, полный страданий и мук путь, увенчанный победой. Как и в других героических сочинениях, здесь композитор постарался приблизить содержание древних сказаний к злободневной проблеме борьбы народа против тиранической власти угнетателей.

Сметана определил жанр этого произведения как «торжественную картину в трех частях». Музыкально-драматическое действие оперы, в основу которой положены впечатляющие хоровые сцены, несколько статично. Именно этого и добивался композитор, создавая не столько оперу, сколько величавое повествование о чешском народе и родине. В первых двух частях оперы — «Суд Либуше» и «Свадьба Либуше» — перед зрителем предстают картины чешской старины, третья, заключительная часть оперы — «Пророчество Либуше», сопровождающаяся эпилогом, является кульминацией всего произведения.

Боевая гуситская песня «Кто же вы, Божьи воины», получившая в опере широкое симфоническое развитие, является наиболее впечатля-

ющим фрагментом произведения. Продолжаясь вплоть до окончания оперы, эта песня завершает эпилог — своеобразный апофеоз торжества и бессмертия народа.

Опера «Либуше» была готова уже в 1872 году, но, поскольку писалась она для открытия Национального театра, премьерная постановка состоялась лишь 11 июня 1881 года на сцене отстроенного после пожара здания Национального оперного театра.

Сразу же после завершения оперного произведения Сметана приступил к работе над циклом симфонических поэм «Моя родина», объединенных общей идеей. После написания «Вышеграда» и «Влтавы» композитор сочинил еще четыре симфонические поэмы, которые были закончены к 1879 году. Однако исполнение всего шестипоэмного цикла состоялось лишь в 1881 году.

Годы, в течение которых создавалось это произведение, оказались наиболее тяжелыми для композитора. В 1874 году в результате неожиданно развившегося нервного заболевания Сметана потерял слух, что вынудило его оставить театр и дирижерскую деятельность.

Но даже эти события не могли сломить его творческой энергии, композитор продолжал сочинять. Наряду с циклом «Моя родина», было написано несколько комедийно-бытовых опер. Последней оперой, которой Сметана дирижировал сам, стали «Две вдовы» на сюжет из жизни мелкопоместного дворянства. Публика с восторгом встретила постановку этого произведения: в знак признания композитору были преподнесены серебряная дирижерская палочка и цветы.

Две последующие оперы, «Поцелуй» (1876) и «Тайна» (1878), были написаны на либретто чешской писательницы Элишки Красногорской. Сюжет первой из них был заимствован из жизни деревенских жителей, вторая рассказывала о чешских провинциалах; наивные фантастические сюжеты здесь перемежались с сочными, полными яркого народного юмора жанровыми сценками.

В то же время Бедржих Сметана, живший вдали от Праги, работал над камерным произведением — квартетом «Из моей жизни», в котором нашли выражение идейно-художественные устремления композитора. В лирически-приподнятой музыке квартета, наполненной светлой радостью и мятежным духом, Сметана довольно поэтично раскрывает программное содержание произведения. В выразительных мелодиях, польках, серенад и финалах композитор воплощает картины народной жизни и была,



кроме того, в музыке квартета находят выражение огромное жизнелюбие Бедржиха, его вера в свой народ.

В конце 1870-х годов под впечатлением жизни в деревне было написано небольшое фортепианное произведение, получившее название «Чешские танцы». Используя подлинно народные песенные и танцевальные мелодии («Луковка», «Медведь», «Улан» и др.), Сметана создал задорное, жизнерадостное и жизнеутверждающее произведение.

В 80-е годы XIX столетия, несмотря на усиливающуюся болезнь, Сметана продолжал творческую работу, однако произведения этих лет далеко неравнозначны: наряду с такими яркими музыкальными шедеврами, как «Вечерние песни», скрипичные дуэты из «Моей родины», оркестровая полька «Венкованка», появились неудачные – второй квартет и опера «Чертова стена», которые характеризуются некоторой разорванностью формы и сложностью ладогармонического звучания.

Равнодушие, с которым слушатели встретили второй квартет и «Чертову стену», не испугало Бедржиха, он продолжал сочинять музыку. Так, в 1883 году была написана симфоническая сюита «Пражский карнавал», после чего композитор приступил к работе над оперой «Виола» на сюжет шекспировской комедии «Двенадцатая ночь», но болезнь давала о себе знать.

В ноябре 1883 года Сметана последний раз побывал в Праге, где присутствовал на открытии Национального театра, восстановленного после предательского пожара. Это было своеобразное прощание прославленного композитора с музыкой, театром и любимым городом. 12 мая 1884 года Бедржих Сметана, славный сын чешского народа, оставивший заметный след в его культуре, скончался в пражской больнице для нервных больных.

### **Александр Порфирьевич Бородин**

Александр Порфирьевич Бородин родился 31 октября 1833 года в Петербурге. Он был сыном князя и солдатской дочери. Поскольку мальчик был рожден вне брака, его записали сыном крепостных Порфирия и Татьяны Бородиных. Отцом же его был Лука Степанович Геданов, который вел свой род от татарского князя Гедая.

Свое детство Саша провел в обстановке аристократического дома, а потом – в окружении малокультурной мелкобуржуазной среды. В детстве о нем заботилась его мать – Антонова Авдотья Константиновна. Не-

*Александр Порфирьевич Бородин*



смотря на то что она была малокультурной женщиной, она обладала недюжинным умом, энергией и прирожденным чутьем воспитателя, поэтому ее сын получил отличное воспитание. Никаких педагогических теорий она не знала, но прекрасно обходилась и без них. Хотя она и баловала сына, но умела не повредить ему своим баловством. Очень чутко она изучала его натуру, а также ранимую и нежную душу. Безоблачное детство насколько не отразилось на характере Саши и в последующей жизни: он был удивительно спокойным и покладистым человеком, никогда не гонялся за комфортом и житейскими удобствами. Незаметно из Бородина сформировался интеллигент-разночинец, просветитель и демократ, рьяный противник дворянства и мещанства.

В 13 лет Александр стал заниматься с учителями по разным предметам. Он учился вместе со своим другом – Михаилом Шиглевым, отец которого был преподавателем математики в Царскосельском лицее. Мальчики изучали русский язык и историю, математику и географию, рисование и черчение, чистописание, французский, английский и латинский языки. В это время Бородин увлекся химией. Практически в каждой комнате их квартиры стояли различные приспособления для проведения опытов, химическая посуда, банки с растворами. Саша самостоятельно экспериментировал, устраивал химические фокусы, научился изготавливать акварельные краски, самодельные фейерверки и пр. В страхе было население дома: все боялись, как бы не случился пожар. Кроме этого, Бородин вместе со своим другом увлекался музыкой, уделяя ей все больше и больше внимания.

Саша Бородин вместе с мамой жил в то время на Семеновском плацу, на котором часто звучала военная музыка. Вместе с няней мальчик непременно ходил ее слушать. Вскоре он перезнакомился со всеми солд-

датами, рассмотрел и опробовал их инструменты, посмотрел, как на них играют. Приходя домой с прогулки, он садился за фортепиано и на слух подбирал те мелодии, что услышал на пляцу. Его мама, видя такое приращение к музыке, наняла для него солдата из военного оркестра, который стал давать Саше уроки игры на флейте.

Когда мальчику исполнилось 9 лет, он написал свое первое музыкальное произведение. Это была «Полька Элен», которая сохранилась до наших дней. В настоящее время она издана и ее играют дети в музыкальных школах.

Новый этап музыкального образования начался у Бородина в 1846 году. Вместе с Мишей Шиглевым он стал учиться игре на рояле у немецкого педагога Пормана. Они играли в 4 руки, ходили на концерты, а также участвовали в любительском исполнении камерных ансамблей. Самостоятельно Бородин выучился играть на виолончели.

В 14 лет Александр сочинил концерт для флейты с сопровождением фортепиано. Партию флейты играл он сам, а партию фортепиано — Михаил Шиглев. Еще через год было написано трио для двух скрипок и виолончели на темы оперы Мейербергера «Роберт Дьявол».

Все наперебой советовали Авдотье Константиновне отдать Сашу в университет. Но надр же было такому случиться, что в это время там произошли какие-то беспорядки. Мать Бородина, испугавшись, изменила свое решение. Кто-то из знакомых предложил отдать юношу в Медико-хирургическую академию. Авдотья Константиновна вместе с сыном пошла к инспектору, который проэкзаменовал его по всем предметам. Инспектор пришел к заключению, что Бородин имеет удовлетворительные знания, и порекомендовал руководству академии принять к себе нового студента. Так в неполные 16 лет в 1850 году Александр Порфирьевич стал вольнослушателем Медико-хирургической академии.

В академии Бородин усерднее всего занимался химией. Будучи на III курсе, он обратился к знаменитому профессору химии Зинину с просьбой заниматься в академической лаборатории. Но Зинин поднял его на смех, т. к. не верил, чтобы студент его курса серьезно увлекался этим пред-



Флейта

метом. Вскоре профессору пришлось изменить свое мнение об Александре, который очень быстро продвигался вперед. После этого Зинин стал его покровителем и наставником.

Несмотря на то что Бородин большую часть своего времени посвящал лаборатории, музыка увлекала его не меньше. Шиглев и Бородин познакомились с двумя Васильевыми: один из них — Владимир Иванович, певец, немного позднее бас петербургской русской оперной труппы. В обществе его называли Васильев-И. Владимир Иванович очень много пел для друзей, знакомил их со всеми вокальными новинками. Аккомпанировал ему обычно Шиглев. Другой Васильев, Петр Иванович, был скрипачом. Он знакомил Шиглева и Бородина с квартетной музыкой. Как правило, Васильев играл 1-ю скрипку, Шиглев — 2-ю, Бородин — виолончель, а альты они приглашали со стороны.

Как позднее вспоминал Шиглев: «Мы не упустили никакого случая поиграть трио или квартет где бы то ни было и с кем бы то ни было. Ни непогода, ни дождь, ни слякоть — ничто нас не удерживало, и я со скрипкой под мышкой, а Бородин с виолончелью в байковом мешке на спине делали иногда громадные концы пешком, например с Выборгской стороны в Коломну, так как денег у нас не было ни гроша».

Уже один этот пример говорит о том, какую роль играла музыка в жизни двух друзей. Но Бородин не мог заниматься одной только музыкой, потому что профессор Зинин возлагал на него большие надежды, готовя его в свои заместители. 25 марта 1856 года Александр Порфирьевич окончил свой курс в академии. Он очень опасался, что не получит место при госпитале. Но его опасения оказались напрасными, в числе четырех выпускников



Виолончель

он за успехи в науках был прикомандирован к военно-сухопутному госпиталю в качестве ординатора. В эти же годы Александр познакомился с Мусоргским.

Со всем присущим ему пылом Бородин погрузился во врачебную практику. Во время работы в госпитале приходилось заниматься различными процедурами. Особенное впечатление производило на Александра Порфирьевича зрелище израненных спин крепостных крестьян, которых прогоняли сквозь строй. У некоторых ключьями болталась содранная кожа, у некоторых были видны даже кости.

Бородин по-прежнему увлекался больше химией, чем медициной. Осенью 1856 года он удачно сдал экзамены на степень доктора медицины. В связи с этим ему было дано разрешение приступить к написанию докторской диссертации, для которой он выбрал тему с химическим уклоном.

Когда Александр Порфирьевич начал самостоятельную научную деятельность, в России наступило знаменательное время. После окончания Крымской войны наблюдался мощный подъем освободительного движения, которое вступило в разномыслий период. В это время царское правительство вынуждено было отменить крепостное право, потому что в народе зрели революционные настроения.

Бородин сблизился с братьями Успенскими — будущим врачом и доцентом Московского университета Михаилом Васильевичем и писателем Николаем Васильевичем. Кроме этого, в число близких друзей Александра Порфирьевича входил Иван Максимович Сорокин, который был соратником и другом Чернышевского.

Группа профессоров академии добилась проведения довольно значительных реформ. Были открыты новые кафедры, при академии учредили Институт молодых врачей (нечто вроде аспирантуры).

В начале 1858 года Бородин сдал экзамен на доктора медицины и уже 3 мая этого же года защитил диссертацию. На следующий год его послали за границу для повышения квалификации и пополнения теоретических знаний. Поселился он в небольшом немецком городке Гейдельберг, расположенном в очень живописном месте.

В этом городе Бородин познакомился с Менделеевым и Сеченовым, с которыми вместе обедал и ужинал. Помимо своих ученых занятий, Александр много времени уделял и музыке. Он был вхож во многие дома, где любили слушать музыку. В своей квартире он поставил форте-

пиано и иногда играл для друзей и гостей различные музыкальные произведения. И. М. Сеченов вспоминал: «Бородин тщательно скрывал, что он серьезный музыкант, потому что никогда не играл ничего серьезного, а только по желанию слушателей какие-либо песни или любимые арии из итальянских опер. Он очень удивлял всех нас тем, что умел играть все, что мы требовали, без нот, на память».

Вскоре в Гейдельберге появилась московская пианистка Е. С. Протопопова. Бородин познакомился с ней на одном из музыкальных вечеров. С этого времени вся его жизнь была неразрывно связана с Екатериной Сергеевной, на которой позднее он женился. И то обстоятельство, что его спутницей жизни стала талантливая и образованная музыкантша, помогло его окончательному самоопределению как композитора.

Как признавался сам Бородин Екатерине Сергеевне, он был ярким поклонником Мендельсона. В ее исполнении он впервые услышал также произведения Шумана и Шопена, тогда еще очень мало известных композиторов.

Осенью 1861 года Александр Порфирьевич вместе с Екатериной Сергеевной (тогда она была еще его невестой) переехал в Италию. Это было сделано из-за болезни Протопоповой. В Италии Бородин трудился так же плодотворно, как и в Гейдельберге. Он много работал в химической лаборатории, но все же успевал посещать театры, музеи и народные гулянья. Александр Порфирьевич играл на виолончели в оркестре городского театра, а вместе с Екатериной Сергеевной — в местном соборе на органе.

Вершиной его музыкального творчества в заграничный период стали произведения, созданные в 1862 году в Италии. Бородин с невестой часто бывал у директора местной музыкальной школы — старого скрипача Менокки. По словам Протопоповой, он был очень хороший человек, но музыкант довольно слабый. Как-то раз Бородин в его присутствии за какой-то час с небольшим написал фугу. Этот факт вызвал у Менокки удивление. Почтенный музыкант считал, что за такой короткий срок нельзя сочинить фугу. Но, убедившись в обратном, итальянец стал смотреть на русского композитора как на какое-то чудо.

Осенью 1863 года Бородин вернулся в Россию. 13 сентября этого же года его назначили адъюнкт-профессором кафедры химии Медико-хирургической академии. Он стал проводить занятия у студентов академии, которые считали, что лекции Бородина имели множество достоинств, отличались высоким качеством и навсегда врезались в память слушателей.

С 1863 года Александр Порфирьевич стал также читать лекции по химии в Лесной академии, а с 1872 года — на Женских медицинских курсах.

В первые же дни после возвращения из-за границы Бородин познакомился с Балакиревым. Это событие оказало огромное влияние на дальнейшую творческую жизнь композитора, оно превратило его из дилетанта в истинного и глубокого музыканта. Несмотря на то что Балакирев был на два года моложе Бородина, он стал его первым серьезным наставником, который учил его технике, инструментовке и музыкальной форме. Только благодаря Балакиреву Александр Порфирьевич пришел к истинному пониманию музыкальных произведений.

Под влиянием Балакирева Бородин принялся за сочинение ми-бемоль-мажорной симфонии, которую он писал под пристальным вниманием и контролем Балакирева. Такой надзор более опытного композитора развивал у Александра Порфирьевича критическое художественное чувство, впоследствии определившее его музыкальные пристрастия.

По словам ближайших друзей и музыкантов, окружавших Бородина, он был самоучкой, но таким, который более сведущ в музыке, чем все его товарищи по балакиревскому кружку. Таким образом, благодаря в основном Балакиреву Бородин стал одним из активных членов музыкального кружка, который вошел в историю под названием «Могучая кучка».

В 1860-е годы Александр Порфирьевич большую часть своего времени и сил отдавал чтению лекций в Медико-хирургической академии и занятиям со студентами. Кроме этого, он занимался устройством и оборудованием химической лаборатории, расположенной в академии. Но не только научная, а также и общественная деятельность отнимала много времени. Его друзья часто протестовали и укоряли Бородина в том, что он тратит свою жизнь бесплодно, отнимая время у науки и музыки.

Семья Бородиных жила в четырехкомнатной квартире, расположенной рядом с учебными аудиториями. У них постоянно бывало множество народа: профессора, студенты, случайные и надолго задержавшиеся гости. Близкие друзья всегда удивлялись тому, как он умудрялся в такой толчее находить время и место для работы над музыкальными произведениями.

В эти годы Бородин познакомился с Римским-Корсаковым, и хотя был старше его почти на 10 лет, между ними завязалась крепкая дружба. Свою первую симфонию Александр Порфирьевич создавал почти на ходу, между делом, поэтому чаще всего весь материал попадал на ре-

петиции практически в последний момент. Ноты он писал обычно карандашом. Но такие записи со временем могут стереться. Чтобы этого не произошло, Бородин покрывал нотные листы желатином или яичным белком. Музыкант шутил: «Химик помогает композитору». Все эти листы развешивали для просушки на веревках, натянутых по всей квартире.

В 1866 году Бородин закончил Первую симфонию. Балакирев в своем последнем концерте исполнил это произведение. Успех симфонии был просто ошеломляющим. Особенно понравилась публике скерцо, его просили исполнить на бис. Но Балакирев не стал этого делать, боясь утомить музыкантов.

Больше всех интересовался Бородиным и его симфонией Александр Сергеевич Даргомыжский. Он очень хотел присутствовать на концерте, но был уже тяжело болен и прикован к постели. Даргомыжский попросил Бородина приехать к нему после выступления и подробно рассказать о том, как публика примет его сочинение. Но на следующий день сердце русского композитора уже не билось. Бородин ужасно переживал смерть своего друга и наставника.

После написания Первой симфонии, которая приводила в восторг всех, кто ее слышал, Бородин принялся за работу над вокальными произведениями. В период с 1867 по 1870 год он сочинил несколько романсов и перешел к опере. В 1867 году он написал «Спящую княжну», в 1868 году — «Старую песню (Песню о темном лесе)», «Фальшивую ноту», «Морскую царевну», в 1870 году — «Море». Некоторые из этих романсов содержали в себе глубокий и могучий эпический дух, словно были страницами из оперы «Руслан и Людмила» Глинки.

Романс «Море» — это самый лучший из романсов Бородина. Однако публике он известен не с тем текстом, какой для него первоначально был сочинен.

В начале 1869 года Бородин задумал свою Вторую симфонию. Близким друзьям он наигрывал отрывки из этого произведения.

В апреле 1869 года Бородин приступает к работе над оперой, которой, наряду с сочинением Глинки «Руслан и Людмила», надлежит стать эпической оперой века. Сначала Александр Порфирьевич перечитывает все, что только относится к его сюжету. Он берет в публичной библиотеке летописи, трактаты, «Слово о полку Игореве», переложения его на стихи и прозу, книги и статьи о половцах. Кроме этого, он знакомится с эпическими рус-

скими песнями, «Задонщиной», «Мамаевым побоищем», эпическими и лирическими песнями разных тюркских народов. Впоследствии все это придало музыкальному произведению необыкновенную историчность, реальность и национальный характер.

Но как бы ни был Бородин увлечен сюжетом своей оперы, какими бы ни были великолепными первые написанные номера (например, романс Кончаковны, шествие половецких князей и др.), примерно через год композитор совершенно охладел к этому произведению. Сколько ни пытались друзья воодушевить его и уговорить дописать оперу, он оставался глух к их просьбам, а когда они стали жаловаться на то, что пропадает прекрасный музыкальный материал, Александр Порфирьевич заявил: «А на счет этого не беспокойтесь. Материал не пропадет. Все это пойдет во Вторую мою симфонию». Итак, он весь жар своей души и весь свой талант перенес на сочинение симфонии. К великому сожалению, лекции в академии, комитеты и лаборатория, а также домашние дела постоянно отвлекали музыканта от его великого дела.

Прошло почти 15 лет с того дня, когда Бородин начал работу над оперой «Князь Игорь», но и к этому времени она была не закончена. Тысячи мелочей не давали композитору завершить свой труд, и он постоянно в письмах к друзьям жаловался на это. Например, Шестаковой он так написал: «С оперой у меня — один срам!.. Винюсь во всех винах перед вами и перед музыкой».

Но бывали все-таки моменты, когда у Бородина возникало желание сочинять музыку. И тогда он писал много и быстро. К примеру, в первой половине 1870-х годов он одновременно писал Вторую симфонию и оперу «Князь Игорь», да вдобавок ко всему еще и сочинял 1-й струнный квартет.

В 1876 году Александр Порфирьевич наконец-то закончил Вторую симфонию, которая впервые была исполнена на концерте Русского музыкального общества 2 февраля 1877 года. Избалованная петербургская публика приняла симфонию довольно прохладно. И если бы не поддержка со стороны друзей, а также наиболее просвещенной части общества, то Бородин, скорее всего, отказался бы от публичных выступлений со своими музыкальными произведениями.

Летом 1877 года Бородин совершал заграничное путешествие — первое из четырех, которые состоялись у него в последние 10 лет его жизни. В этой поездке он встретился с венгерским композитором Ференцем Листом. Вот как описывал эту встречу Александр Порфирьевич

в письме к своей жене: «Я пришел к Листу домой и не успел отдать свою визитку, как вдруг перед моим носом точно из земли выросла фигура. „Вы сочинили прекрасную симфонию! — гаркнула длинная фигура в длинном черном сюртуке, с длинным носом, длинными седыми волосами.. Первая часть превосходна, Ваше анданте — шедевр, скерцо — восхитительно, и вообще это остроумно придумано!“» Бородин попросил Листа сделать свои замечания по поводу симфонии, высказать свое мнение откровенно и дать совет. Но старый музыкант посоветовал русскому композитору никого не слушать и ничего не менять в своем сочинении.

Огромным событием в музыкальной жизни композитора стала премьера Второй симфонии в Москве. До этого момента московская публика не знала его как композитора. 20 декабря 1880 года под управлением Н. Рубинштейна было исполнено это произведение. Концерт вылился в настоящее торжество Бородина.

В последние 10 лет жизни Александр Порфирьевич сочинял так же, как и раньше, т. е. только когда выдавалось спокойное время. Тогда работа у него шла споро. Но бывали моменты, когда он не писал совсем ничего и никакие уговоры друзей не могли заставить его сделать это.

Сам композитор рассказывал в письмах, что он создавал своего «Князя Игоря» только когда бывал болен и не мог читать лекции в академии. Например, во время болезни он сочинил хор славения, прием до последнего действия, во время легкой простуды написал «Плач Ярославны». Еще летом 1879 года Римский-Корсаков предложил Бородину помочь в работе над оперой и по собственной инициативе отредактировал I акт оперы. В своих письмах к Бородину он поддерживал его моральный дух, уговаривал писать как можно больше, пользуясь тем, что наступило лето и у студентов каникулы. Кроме этого, Римский-Корсаков просил Александра Порфирьевича не стесняться использовать его помощь в работе над оперой и писал ему по этому поводу: «Я берусь вам в вашей работе помогать, переключать, переписывать, транспонировать, инструментовать и прочее по вашему указанию, а вы совеститься не извольте, ибо, поверьте, мне хочется, чтобы ваша опера пошла на сцене, чуть ли не больше вашего.»

Бородин работал над оперой «Князь Игорь» в течение 18 лет, но она так и осталась незаконченной. Завершили ее Римский-Корсаков и Глазунов уже после смерти Бородина.

В 1882 году Бородин закончил одно из своих поздних сочинений — Второй квартет (ре-мажор). Он посвятил его своей жене Екатерине Сергеевне. Писал его композитор в течение двух лет. В этом произведении можно услышать отголоски оперы «Князь Игорь». Весь квартет состоит из четырех частей. Первая из них — Allegro moderato. Поэтически задумчивый тон главной темы представляет собой волнообразно колеблющуюся широкую и плавную мелодию, которая напоминает ноктюрн из «Маленькой симфонии» (этот фортепьянный цикл Бородин закончил в 1885 году).

Вторая часть квартета — скерцо — является одной из самых поэтических. Первая часть очень короткая, с беспечным характером. Она стремительно заканчивается и очень живо контрастирует со второй, более мечтательной, певучей, написанной в духе лирического вальса.

Третья часть является мастерским воплощением любовного диалога, участники которого испытывают единое, страстное и трепетное чувство. Оно выражено прекрасной мелодией — одной из лучших, какие известны в мировой музыкальной культуре.

Четвертая часть (кода) — это сценка прощания двух юных существ. В этой коде есть что-то, напоминающее сцену прощания Ромео и Джульетты.

В 1880-е годы Бородин все так же активен, как и раньше. Он ведет бурную общественную жизнь, т. е. является непременным участником работы Русского физико-химического общества, делегатом VI Всероссийского съезда естествоиспытателей и врачей, который состоялся в Петербурге в конце 1879 года. В 1883 году Бородин избран почетным членом Общества русских врачей. Но в большей степени его общественная деятельность была связана с Медико-хирургической академией и Женскими врачебными курсами.

В эти годы в России было довольно тревожная политическая обстановка. В связи с различными манифестациями и выступлениями студентов очень часто арестовывали. Бородин выбивался из сил, разжигая по полицейским участкам то одного, то другого, бегая по приемным власть имущих, проявляя при этом большую настойчивость и терпение. И все это он делал без позерства и рисовки, а просто из чувства человеколюбия и почти родительского отношения к молодым людям.

Бородин очень тяжело переживал закрытие Женских врачебных курсов. Он воспринял это как личное оскорбление, и, по словам близких ему

людей, этот факт, определенно, приблизил его смерть. Когда Александр Порфирьевич понял окончательно, что курсы скоро закроют, он с повышенным вниманием стал относиться к любым мелочам, так или иначе связанным с курсами. Когда же стали ломать лабораторию, а вещи и оборудование из нее перевозить в академию, то он просто расплакался, как ребенок. Он до последнего дня не терял надежды, что курсы будут возрождены. Бородин с гордостью перечислял имена выпускниц курсов, которые были известны не только как ученые, но и как врачи, приносящие огромную пользу своей практической деятельностью.

Самыми последними из сочинений Бородина были некоторые номера к опере «Князь Игорь», Второй струнный квартет, начатая Третья симфония для большого оркестра. Ни опера, ни симфония не были дописаны, хотя всю первую половину февраля 1887 года он занимался только ими.

15 февраля 1887 года, в последний день Масленицы, Бородины собрали у себя гостей. Вечер удался, за столом было шумно и весело. И вдруг посреди начатого разговора Александр Порфирьевич рухнул как подкошенный. Он мгновенно умер от разрыва сердца, не издав при этом ни звука, ни стона.

Похоронили его в Александро-Невской лавре рядом с его другом Мусоргским. В последний путь его провожала огромная толпа, состоящая из его поклонников, всего состава Медико-хирургической академии, женщин-врачей всех десяти выпусков Женских врачебных курсов. Молодежь несла его гроб на руках до самой могилы.

### **Цезарь Антонович Кюи**

Цезарь Кюи, всесторонне образованный человек, проявивший себя в разных сферах жизни, появился на свет в 1835 году в Вильне (в настоящее время Вильнюс). Сначала Кюи учился в виленской гимназии, потом в Николаевском инженерном училище и академии, которую окончил в 1857 году, после чего остался при ней репетитором, впоследствии стал преподавателем и, наконец, профессором фортификации.

Кюи принадлежит немало научных трудов. Кроме того, он часто выступал перед широкой публикой с докладами, несколько раз по поручению дирекции учебного заведения отправлялся в разные уголки России и за границу с научной целью, руководил практическими занятиями в поле офицеров Инженерной академии и др.

Рано проявив интерес к музыке, в дальнейшем он занимался ею на родине под руководством Моншко. Через некоторое время Кюи сблизился с членами «Могучей кучки», общение с которыми способствовало его развитию как музыканта.

За всю свою жизнь, оборвавшуюся в 1918 году в Петрограде, Кюи создал 8 опер: «Кавказский пленник», «Сын мандарина», «Вильям Ратклиф», «Андрело», «Флибустьер», «Сарацин», «Пир во время чумы», «Мадемуазель Фифи». Помимо этого, он сочинил 18 хоров а capella, 175 романсов, 4 скиты для оркестра, 2 скерцо, тарантеллу, струнный квартет, пьесы для скрипки и фортепиано и пр.

С глубоким пониманием дела писал Кюи критические статьи о музыке, которые печатались в крупнейших периодических изданиях того времени: «Петербургские ведомости», «Голос», «Искусство», «Музыкальное обозрение» и т. д.

### **Генрик Венявский**

Польский скрипач и композитор Генрик Венявский родился в 1835 году. Музыкальное образование он получил в Париже под руководством Ж. Массара. В 1862–1868 годах Венявский был профессором Петербургской консерватории. В период с 1860 по 1870 год, живя в Северной столице России, он являлся придворным солистом, а также руководителем квартета Русского музыкального общества. В 1874–1877 годах композитор занимал профессорскую должность в Брюссельской консерватории.

Венявский известен как один из наиболее знаменитых скрипачей-виртуозов XIX столетия. За его великолепную игру современники называли музыканта «Шопеном скрипки». Композитор побывал с концертами во многих странах Европы и Америки, он выступал с величайшими пианистами мира, в том числе Антоном Рубинштейном и своим братом, Юзефом Венявским.

В числе лучших произведений композитора можно назвать скрипичные сочинения, сонаты, мазурки, полонезы, этюды, импровизации и вариации на русскую тему. Большой интерес представляют Легенда, фантазия на темы оперы «Фауст» Ш. Гуно, фантазия на темы А. Варламова «Воспоминания о Москве», «Русский карнавал», «Восточная фантазия».

Умер Генрик Венявский в 1880 году. В XX столетии начали проводиться Международные конкурсы скрипачей, посвященные памяти знаменитого композитора. Первый такой конкурс состоялся в 1935 году в Варшаве.

### **Милий Алексеевич Балакирев**

Милий Балакирев родился в 1836 году в Нижнем Новгороде. Очень рано у него проявились музыкальные способности, и мать, заметив, что сын выказывает интерес к музыке, взялась учить его игре на фортепиано. Когда же стало ясно, что у Милия настоящий музыкальный талант, она повезла его в Москву, где с мальчиком начал заниматься известный в то время музыкант А. Дибик. Впрочем, эти занятия скоро прервались в связи с тем, что Балакирев поступил в Нижегородский дворянский институт, а затем в Казанский университет на математический факультет.

В свободное время молодой человек продолжал самостоятельно изучать теорию музыки и совершенствовать свое мастерство игры на фортепиано. К 1855 году он уже был виртуозным пианистом и автором оркестровой фантазии на русские народные темы, фортепианной фантазии с оркестром на мотивы трио «Не томи, родимый» из «Жизни за царя» Глинки. В тот же год Балакирев переехал в Петербург, где познакомился с Глинкой и Даргомыжским, оказавшими большое влияние на дальнейшее развитие его творчества.

Вскоре вокруг Балакирева собирается целый ряд талантливых музыкантов, в частности Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин. Этот негласный кружок, получивший название «Могучая кучка», выступил поборником русского самобытного музыкального искусства.

Вообще же общественно-музыкальная деятельность Балакирева сыграла огромную роль в истории русской музыки. Именно по его инициативе в 1862 году в Петербурге была открыта бесплатная музыкальная школа с программой, включающей начальный класс, сольфеджио, одиночное пение, церковное пение, теорию музыки и игру на скрипке.

Балакирев, управляющий школы, силами ее учащихся организо-



Милий Алексеевич Балакирев

ывал концерты, которыми лично дирижировал. Его талант дирижера обратил на себя внимание представителей Русского музыкального общества, пригласивших Балакирева на сезон 1867–1868 годов дирижировать симфоническими концертами.

В 1874 году состояние здоровья Балакирева ухудшилось настолько, что он был вынужден оставить свою школу и отказаться на некоторое время от общественной деятельности. Однако в 1881 году по просьбе членов совета школы он вновь принял на себя обязанности директора. Забегая вперед, скажем, что десять лет спустя под управлением Балакирева состоялся последний концерт школы, после которого он выступил еще в двух концертах в качестве пианиста.

В 1883 году Балакирев был назначен управляющим Придворной певческой капеллы, его помощником стал Н. А. Римский-Корсаков. В 1894 году Балакирев удалился на покой. Умер он в 1910 году в Петербурге.

Творческое наследие композитора огромно и разнообразно. Из сочинений для оркестра, созданных Балакиревым, наиболее известны следующие: увертюра на испанские темы, увертюра и антракты к «Королю Лиру», увертюра на чешские темы, увертюра на русские народные темы, увертюра «Русь, или 1000 лет», сочиненная на открытие в Новгороде памятника в честь тысячелетия России, симфоническая поэма «Тамара» и симфония до-мажор. Среди фортепианных произведений Балакирева в первую очередь нужно назвать восточную фантазию «Исламей», считающуюся одной из самых трудных во всей фортепианной литературе, несколько мазурок, скерцо и переложения из Глинки, Ветховена, Берлиоза в две и четыре руки. Из многочисленных романсов Берлиоза наибольшей популярностью пользуются «Песнь золотой рыбки», «Мне ли, молодцу разудалому», «Еврейская мелодия», «Грузинская мелодия», «Слышу ли голос твой», «Взошел на небе месяц ясный» и др.

Кроме того, в 1866 году он напечатал первый сборник русских народных песен с художественным аккомпанементом и гармонизацией.

### **Модест Петрович Мусоргский**

Модест Петрович Мусоргский родился 9 марта 1839 года в селе Карово Торопецкого уезда Псковской губернии, в старинной русской семье. Еще в раннем детстве няня постоянно рассказывала Модесту русские сказки. Это знакомство с духом народной жизни и стало главным импульсом музыкальных импровизаций до изучения самых элементарных правил

игры на фортепьяно. Азы игры на этом инструменте Модесту преподавала его мама. Дело пошло так хорошо, что уже в 7 лет мальчик играл небольшие сочинения Листа. Когда ему исполнилось 9 лет, при большом стечении народа в доме родителей Модест сыграл полностью Большой концерт Флильда. Поскольку отец Модеста тоже обожал музыку, было решено развивать музыкальные способности сына и дальше. Занятия музыкой были продолжены уже в Петербурге с педагогом Герке.

В 1856 году родители определили Модеста в Школу гвардейских подпрапорщиков. Все конкеры имели при себе лакея из крепостных, которых начальство пороло, если они не могли угодить своему барчуку.

Не только конкеры считали подготовку к урокам делом, унижающим их достоинство, но и директор школы генерал Сутгоф постоянно поддерживал их в этом. Когда воспитанники не были заняты строевыми занятиями, они устраивали попойки с танцами и флиртом. Директор школы в своем сумасбродстве доходил до того, что строго наказывал тех конкеров, которые после пьянки возвращались в школу пешком и пили простую водку. Он гордился теми, кто приезжал на извозчике и был пьян от шампанского.

Вот в такое заведение попал Модест Мусоргский. Он был практически единственным воспитанником, который с увлечением занимался немецкой философией, переводами иностранных книг и историй. Генерал Сутгоф довольно часто выговаривал Мусоргскому: «Какой же, mon cher, выйдет из тебя офицер, если ты будешь столько читать!»

Внешне Модест вполне усвоил все привычки преображенного офицера, т. е. он имел изящные манеры, ходил на цыпочках петушком, одевался по последней моде, прекрасно владел французским языком, замечательно танцевал, отлично пел, аккомпанируя себе на фортепиано.



*Модест Петрович Мусоргский*



Но, хотя он и имел вид великосветского фата, было в нем многое, что выделяло его из той пошлой среды, в которой он вращался. Многие люди, кто был близко знаком с ним в то время, удивлялись его феноменальной музыкальной памяти. Однажды на музыкальном вечере в каком-то салоне Мусоргский спел несколько номеров из оперы Вагнера «Зигфрид». После того как его попросили вторично спеть и сыграть сцену Волана, он сделал это по памяти от начала до конца.

Вместе с Модестом в полку служил молодой человек по фамилии Вонлярский, который познакомил будущего композитора с Александром Сергеевичем Даргомыжским. Бывая в доме у Даргомыжского, Мусоргский познакомился и подружился с очень известными в то время во всей России деятелями музыкального искусства Ц. Кюи и М. Балакиревым. Последний стал для 19-летнего юноши наставником при изучении истории развития музыкального искусства, которую Балакирев объяснял Мусорскому на примерах творений музыкантов европейского искусства в их исторической последовательности, производил строгий анализ музыкальных произведений. Эти занятия происходили при совместном исполнении сочинений на двух роялях.

Балакирев познакомил Модеста со Стасовым, который был известным в России художественным знатоком и критиком, а также с сестрой гениального русского композитора М. И. Глинки — Л. И. Шестаковой. Немного позднее будущий композитор познакомился и близко сошелся с талантливым композитором, профессором Петербургской консерватории Н. А. Римским-Корсаковым.

В 1856 году Мусоргский познакомился с А. П. Бородиным, который в то время только что закончил Медико-хирургическую академию. По словам Бородина, Модест в то время был «совсем мальчонка, очень изящный, точно нарисованный офицерик; мундирчик с иголочки, в обтяжку; ножки вывороченные, волоса приплагенные, припомаженные; ногти точно выточенные... Манеры изящные, аристократические; разговор такой же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами...»

В 1859 году Бородин и Мусоргский встретились во второй раз. Если при первой встрече Модест не произвел на Александра Порфирьевича положительного впечатления, то во второй раз оно полностью изменилось. Мусоргский очень изменился, потерял свой офицерский пошиб и фатовство, хотя изящество в одежде и манерах все же сохранил. Модест расска-

зал Бородину, что вышел в отставку, потому что соединить военную службу и искусство — это невысказанное дело. Перед этим Стасов очень усердно отговаривал Мусоргского от решимости выйти в отставку. Он привел ему в пример Лермонтова, который служил и занимался литературством, был великим поэтом. Модест сказал, что он далеко не Лермонтов и поэтому заниматься музыкой и одновременно служить не будет.

Во время второй встречи Бородин послушал игру Мусоргского на фортепиано, который играл отрывки из симфоний Шумана. Поскольку Александр Порфирьевич знал о том, что Модест сам пишет музыку, то он попросил его сыграть что-нибудь свое. Мусоргский стал наигрывать скерцо. По словам Бородина, он был поражен и удивлен совсем небывальными, новыми для него элементами музыки.

Третья их встреча состоялась в 1862 году. На музыкальном вечере Бородин стал свидетелем того, как Мусоргский и Балакирев вместе играли на фортепиано. Позднее он вспоминал: «Мусоргский уже сильно вырос музыкально. Я был поражен блеском, осмысленностью, энергией исполнения и красотой вещи».

Лето 1863 года Мусоргский провел в деревне. Осенью, возвратясь в Петербург, он поселился вместе с несколькими молодыми людьми в одной большой квартире. У каждого из них была своя комната, порог которой никто не имел права переступить, не получив на это разрешения хозяина комнаты. По вечерам они собирались в общей комнате, где слушали музыку (Мусоргский играл на фортепиано и пел отрывки из арий и опер), читали, спорили, беседовали.

Таких маленьких коммун тогда было немало по всему Петербургу. В них собирались, как правило, умные и образованные люди, каждый из которых занимался каким-нибудь любимым научным или художественным делом, несмотря на то что многие состояли на службе в сенате или министерстве.

Товарищи Мусоргского по коммуне до элик пор пребывали в своих семьях, но теперь приняли решение в корне изменить свою жизнь. У всех осталась в прошлом жизнь семейная, полупатриархальная, со старинным хлебосольством, а началась жизнь интеллектуальная, деятельная, с действительными интересами, со стремлением к работе и употреблению себя на дело.

Таким образом Мусоргский прожил три года. Он считал, что это были лучшие годы в его жизни. За этот период, благодаря обмену мы-

лями, познаниями, впечатлениями со своими друзьями по коммуне, он накопил тот материал, за счет которого жил все остальные годы, а также понял разницу между справедливым и несправедливым, хорошим и плохим, черным и белым. Этим принципам он не изменял всю оставшуюся жизнь.

В эти годы Модест прочитал роман Флобера «Саламбо», который произвел на него такое огромное впечатление, что он решил написать оперу. Но, несмотря на большое количество времени и сил, потраченных на эту работу, опера осталась неоконченной, причем последний отрывок был написан Мусоргским в декабре 1864 года.

Беспокойство о судьбе угнетенного русского народа всегда присутствовало в мыслях и разговорах композитора. Поэтому-то так ярко прослеживается в его произведениях желание показать в музыке жизнь и борьбу народных масс, его тяга к изображению трагической судьбы защитников людей от угнетателей.

Как-то один из приятелей обратился к Мусоргскому с вопросом о том, почему он не закончил оперу «Саламбо». Композитор сначала задумался, а потом расмялся и ответил: «Это было бы бесплодно, занятный вышел бы Карфаген».

Осенью 1865 года Модест Петрович тяжело заболел. Его брат заставил композитора переехать в свой дом для того, чтобы его жена смогла позаботиться о нем. Сначала Мусоргский не хотел этого делать, потому что ему было неприятно становиться обузой, но потом передумал.

Конец 1865, весь 1866, 1867 и часть 1868 годов считаются периодом создания целого ряда романсов, являющихся одними из совершеннейших произведений Мусоргского. Его романсы были в основном монологами, что подчеркивал и сам композитор. Например, романс «Листья шумели уныло» имеет еще и подзаголовок «Музыкальный рассказ».

Самым любимым был для Мусоргского жанр колыбельной песни. Он использовал его практически везде: от «Колыбельной кукле» цикла «Детской» до трагической колыбельной в «Песнях и плясках смерти». В этих песнях присутствовали ласка и нежность, юмор и трагизм, скорбные предчувствия и безнадежность.

В мае 1864 года композитором была создана вокальная пьеса из народной жизни — «Калистрат» на слова Некрасова. По словам Модеста Петровича, это была первая попытка ввести комизм в свое творчество.

В тоне всего повествования «Калистрата» прослеживается усмешка, терпкий народный юмор, но в большей степени смысл произведения трагичен, потому что это песня-притча об унылой и беспросветной доле бедняка, о которой он рассказывает с юмором, вызывающим горькую усмешку.

В 1866–1868 годах Модест Петрович создал несколько вокальных народных картинок: «Гопак», «Сиротка», «Семинарист», «По грибы» и «Озорник». Они являются зеркальным отображением стихотворений Некрасова и живописи художников-передвижников.

В это же время композитор попробовал свои силы в сатирическом жанре. Им были созданы две песни — «Козел» и «Классик», которые выходят за рамки обычной тематики музыкальных произведений. Первую песню Мусоргский охарактеризовал как «светскую сказочку», в которой затронута тема неравного брака. В «Классике» сатира направлена против музыкального критика Фаминцына, являвшегося ярким противником новой русской школы.

В своем знаменитом романсе «Раек» Мусоргский постарался развить те же принципы, что и в «Классике», только еще более заострив их. Этот романс является подражанием народному кукольному театру с рашеником-заявкой. В данном музыкальном произведении показана целая группа противников объединения «Могучая кучка».

В вокальной сценке «Семинарист» представлен здоровый, простой парень, который зубрит скучные, совершенно ему ненужные латинские слова, тогда как в голову ему лезут воспоминания о только что пережитом приключении. Во время службы в церкви он засмотрелся на поповну, за что был здорово бит ее отцом-попом. Комизм вокального сочинения заключается в чередовании невыразительного бормотания на одной ноте скороговоркой бессмысленных латинских слов с широкой, грубоватой, но не лишенной удалства и силы песней семинариста о красоте поповны Стеши и его обидчике-попе. Самой выразительной частью стал конец песни, в котором семинарист, поняв, что латинские слова он выучить не может, выпаливает их все скороговоркой на одном дыхании.

В «Семинаристе» Мусоргский создал пародию на церковное пение в соответствии с социальным положением своего героя. Протяжное заунывное пение в сочетании с совершенно неподходящим текстом производит комическое впечатление.

Рукопись «Семинариста» была отпечатана за границей, но российская цензура запретила ее продавать, мотивируя тем, что в этой сценке показаны в смешном виде священные предметы и священные отношения. Этот запрет ужасно возмутил Мусоргского. В письме к Стасову он написал: «До сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет „Семинариста“ служил доводом, что из соловьев „кущей лесных и лунных вздыхателей“ музыканты становятся членами человеческих обществ, и, если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока из сил бы не выбился».

Совсем с другой стороны раскрывается талант Модеста Петровича в цикле «Детская». Песни из этого сборника — это не столько песни для детей, сколько песни о детях. В них композитор проявил себя психологом, который в состоянии раскрыть все особенности детского восприятия мира, так называемого розового наива. Музыковед Асафьев определил содержание и смысл этого цикла как «становление в ребенке размышляющей личности».

Мусоргский в своем цикле «Детская» поднял такие пласты и избрал такие формы, которые до него никто не трогал. Тут и ребенок, разговаривающий с няней о буке из волшебной сказки, и дитя, которого поставили в угол, а он пробует свалить вину на котенка, и мальчик, рассказывающий про свой шалашик из прутьиков в саду, про налетевшего на него жука, и девочка, укладывающая спать куклу.

Ференц Лист был так восхищен этими песенками, что тут же захотел переложить их на фортепиано. Мусоргский об этом событии написал своему другу Стасову: «Я никогда не думал, чтобы Лист, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить „Детскую“, а главное, восторгнуться ею: ведь все же дети в ней — россияне с сильным местным запахом». И. Е. Регин разработал и нарисовал для цикла Мусоргского «Детская» прелестный заглавный лист, на котором текст был составлен из игрушек и нот, а вокруг были расположены пять маленьких жанровых сценок.

После написания целого ряда романсов стало ясно, что Мусоргский — это оперный композитор. Даргомыжский и Кюи настоятельно рекомендовали ему заняться написанием опер, да он и сам этого хотел больше всего, без всяких на то советов.

В 1868 году Модест Петрович решил написать оперу на тему «Женитьба» Гоголя. И сам Николай Васильевич и его гениальное произведе-

ние были по духу своему очень близки композитору, поэтому он и остановил свой выбор на «Женитьбе». Но сложность состояла в том, что Мусоргский задумал переложить на музыку все произведение, целиком, без единого пропуска, точно так же, как Даргомыжский перелагал «Каменного гостя» Пушкина. И все же попытка Мусоргского была еще смелее, потому что он перелагал не стихи, а прозу, а этого до него не делал никто.

В июле 1868 года композитор закончил I действие оперы и приступил к сочинению II действия. Но он недолго занимался этой работой, и вот по какой причине. Первый акт «Женитьбы» был исполнен несколько раз в концертах разными музыкантами. Прослушав написанную им музыку, Модест Петрович отложил написание оперы, хотя у него уже был приготовлен богатый материал. Он увлекся темой «Бориса Годунова» Пушкина, которую ему предложил один из друзей во время музыкального вечера у Л. И. Шестаковой. Прочтя пушкинское сочинение, Мусоргский был до того захвачен сюжетом, что ни о чем другом думать просто не мог.

Он приступил к работе над оперой «Борис Годунов» в сентябре 1868 года, а 14 ноября уже был полностью написан I акт. В конце ноября 1869 года опера была готова целиком. Быстрота невероятная, если учесть, что композитор сочинял не только музыку, но и текст. Лишь в немногих местах он подходил близко к тексту драмы Пушкина, но большинство текста музыкант сочинил сам.

Летом 1870 года Мусоргский передал законченную оперу в дирекцию императорских театров. Комитет рассмотрел на своем заседании данное произведение и забраковал его. Дело в том, что новизна и необычность музыки Модеста Петровича поставила в тупик почтенных представителей музыкально-художественного комитета. Кроме этого, они упрекнули автора за отсутствие в опере женской роли.

Узнав о решении комитета, Мусоргский был потрясен. Только настойчивые уговоры друзей и страстное желание увидеть оперу на сцене заставили его взяться за партитуру оперы. Он довольно значительно расширил общую композицию, добавив отдельные сцены. Например, он сочинил сцену «Под Крамами», т. е. весь польский акт. Некоторые сцены, написанные ранее, получили незначительные изменения.

В феврале 1873 года в Мариинском театре состоялся бенефис Кондратьева. На концерте были даны три отрывка из оперы, успех которых

оказался просто ошеломляющим. Лучше всех свою партию исполнил Петров, который пел Варлаама.

После долгих мьпарств 24 января 1874 года была дана целиком вся опера «Борис Годунов». Это представление стало подлинным триумфом Мусоргского. Старые представители музыкальной культуры, поклонники рутинной и пошлой оперной музыки надули губы и рассердились; педанты из консерватории и крилики стали протестовать с пеной у рта. И это было тоже своего рода торжеством, значит, никто не остался равнодушным к опере.

Зато молодое поколение ликовало и приняло оперу «на ура». Молодежи не было абсолютно никакого дела до того, что крилики взялись травить композитора, называя его музыку грубой и безвкусной, пошлой и незрелой, говоря о нарушении традиций классической музыки. Многие понимали, что создано великое народное произведение и вручено народу.

Мусоргский был готов к столь резким выпадам со стороны недоброжелателей. Однако он никак не ожидал удара от ближайшего товарища по «Могучей кучке», от того, кого они в кружке привыкли считать верным борцом за общие идеалы — от Кюи. Композитор был оскорблен, потрясен, можно даже сказать, взбешен статьей Кюи. В письме Стасову он писал: «Безмозглым мало той скромности и нечванливости, которые никогда не отходили от меня и не отойдут, пока у меня мозги в голове еще не совсем выгорели. За этим безумным нападением, за этой заведомой ложью я ничего не вижу, словно мильная вода разлилась в воздухе и предметы застилает. Самодовольство!!! Спешное сочинительство! Незрелость!.. чья?.. чья?.. хотелось бы знать».

Оперу на сцене стали ставить все реже и реже, поправки и врезки из нее делали все чаще и чаще. В 1874 году «Бориса Годунова» дали вдесялый раз (при полных сборах). Через два года из оперы была врезана целиком гениальная сцена «Под Кромами». При жизни Мусоргского последнее представление урезанной донельзя, изуродованной оперы было дано 9 февраля 1879 года.

Семидесятые годы стали периодом высшего развития творчества Мусоргского. Но они также были и самой мрачной полосой в его жизни. Это время великих творческих завоеваний и невозвратимых потерь, время мужественных порывов и опустошительных душевных бурь.

В эти годы Модест Петрович написал оперы «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка», вокальные циклы «Без солнца», «Песни и пляски

смерти», «Картинки с выставки» и прочее. В личной жизни Мусоргского обстоятельства складывались не лучшим образом — разлад с друзьями постепенно углублялся.

В июне 1874 года Модест Петрович перенес тяжелейший приступ нервной болезни — первый результат напряжения душевных и физических сил. В этом же году скорострительно скончался талантливый художник и архитектор В. Гартман, который был близким другом композитора. Эта смерть отняла у него практически все душевные силы.

На смерть Гартмана Мусоргский написал фортепьянную скитку «Картинки с выставки», которая стала типичным произведением для развития всего русского музыкального искусства. Прообразом для скитки послужили не только разнохарактерные акварели Гартмана, но и архитектурные проекты: «Богатырские ворота», эскизы костюмов к театральным постановкам («Балет невылупившихся птенцов», «Трильби»), эскизы игрушек, отдельные жанровые зарисовки («Лиможский рынок», «Пюльрийский сад»), портретные характеристики («Два еврея — богатый и бедный»).

По словам музыковедов, рисунки Гартмана стали лишь поводом для творческого воображения Мусоргского. На их основе родилась цепь самостоятельных, необычайно ярких по своей художественной силе музыкальных творений. Поэтому «Картинки с выставки» — это не иллюстрация к выставке работ Гартмана. Это скитка, жанр которой неповторим и единичен, как уникальны ее замысел и история создания.

Среди всех потерь и невзгод на Модеста Петровича свалилось еще одно страшное горе — 29 июня 1874 года скончалась Н. Опочина. Она была для него ярким лучиком на хмуром небе жизни, очень близким по духу человеком и просто любимой женщиной. Эта утрата была для него самой тяжелой. Композитор таил свое горе ото всех, нигде и никогда не упоминал об этом. О пережитых муках говорит только лишь набросок неоконченного «Надгробного письма».

В 1874 году Мусоргский сочинил балладу «Забьтый» на слова Голенищева-Кутузова. Толчком для создания данного произведения послужила картина В. В. Верещагина «Забьтый», изображающая оставшегося на поле битвы русского солдата. Социальный смысл картины состоял в том, что нужно было протестовать против несправедливых войн царского правительства, против бессмысленной гибели русских людей. Модест Петрович вместе с Голенищевым-Кутузовым еще боль-

ше углубил социальный смысл языком музыки, рассказав биографию изображенного на картине солдата. Он показал, что это крестьянин, которого дома ждут жена и дети. Суть музыкального решения заключается в противопоставлении двух образов — мрачного марша, рисующего поле битвы, и трустной колыбельной песни, которую напевает жена, ожидая возвращения мужа.

Но наиболее полно и развернуто показана тема смерти в фортепьянном цикле «Песни и пляски смерти». Этот сюжет Мусоргскому подсказал Стасов.

В «Песнях и плясках смерти» композитор воссоздает русскую действительность, которая оказывается губительной для многих людей. В социально-обличительном плане тема смерти находится далеко не на последнем месте в русском искусстве того времени: в картинах Перова, Верещагина, Крамского, в стихотворениях Некрасова «Мороз, Красный нос», «Орина, мать солдатская» и пр. Фортепьянный цикл Мусоргского должен стоять именно в этом ряду произведений реалистического искусства.

В этом сочинении Модест Петрович использовал жанры марша, пляски, колыбельной и серенады. По большому счету — это парадокс. Но он вызван стремлением подчеркнуть неожиданность и нелепость вторжения ненавистной смерти. Ведь, в самом деле, есть ли что-нибудь более далекое от представления о смерти, чем образы детства, юности, веселье пляски, триумфальные шествия? Но Мусоргский, облизив эти бесконечно далекие понятия, достиг такой остроты раскрытия темы, какой он не мог достичь в самом скорбном и трагическом траурном марше или реквиеме.

Цикл состоит из четырех песен, которые расположены по принципу нарастания динамики сюжета: «Колыбельная», «Серенада», «Трепак», «Полководец». Действие постоянно разрастается, т. е. от уютной и уединенной комнатной обстановки в «Колыбельной» слушатель переносится на ночную улицу «Серенада», затем в пустынные поля «Трепака» и, наконец, на поле битвы в «Полководце». Противопоставление жизни и смерти, вечная их борьба между собой — это и есть драматургическая основа всего цикла.

В «Колыбельной» показана сцена глубокого горя и отчаяния матери, сидящей у колыбели умирающего ребенка. Всеми музыкальными средствами композитор старается подчеркнуть живую тревогу матери и мерт-

вое спокойствие смерти. Фразы смерти звучат вкрадливо, зловеще-ласково, в музыке подчеркнута застылость, мертвенность. В финале песни фразы матери начинают звучать все отчаяннее, а смерть просто повторяет свое монотонное «Баюшки, баю, баю».

Эту песню чаще всего исполняла А. Я. Петрова. Пела она с таким неподражаемым совершенством, с такой страстностью и драматизмом, что однажды одна слушательница, молодая мать, не выдержала и упала в обморок.

Во второй песне, «Серенаде», любовь противопоставлена смерти. Во вступлении не только показан пейзаж, но и передана эмоционально накаленная атмосфера юности и любви. Образ смерти Мусоргский трактовал в этой песне так же, как и в «Колыбельной», т. е. тот же сюжетный мотив ласк смерти и те же зловеще-ласковые интонации. В то время существовало предположение, что композитор показал в песне гибель девушки-революционерки в тюрьме. Но, скорее всего, Мусоргский запечатлел не только судьбу женщин-революционерок, но и многих русских женщин и девушек, которые погибали бесплодно и бесполезно, не найдя приложения своим силам в повседневности того времени, душившей многие молодые жизни.

В «Трепаке» написана уже не песня, а пляска смерти, исполняющаяся вдвоем с пьяным мужиком. Тема пляски постепенно разворачивается в большую музыкальную и довольно разноплановую картину. Плясовая тема в продолжение песни звучит по-разному: то простолюдно, то зловеще-мрачно. Контраст основан на противопоставлении монолога-плясовой и колыбельной.

Песня «Полководец» была написана композитором намного позже остальных, примерно в 1877 году. Основной темой этой песни является трагедия народа, который вынужден посылать на поля войны своих сыновей. Это практически та же тема, что и в «Заблтом», но показанная более полно. Во время сочинения песни на Балканах развивались трагические военные события, которые привлекали к себе всеобщее внимание.

Вступление к песне написано как самостоятельная часть. Вначале звучит траурная мелодия «Со святыми упокой», а затем музыка приводит слушателя к кульминации песни и всего фортепьянного цикла — победному маршу смерти. Торжественно-трагичную мелодию для этой части Мусоргский взял из польского революционного гимна «С дьмом пожаров», который исполнялся во время восстания 1863 года.

В последние 5–6 лет своей жизни Мусоргский был увлечен сочинением двух опер одновременно: «Хованщина» и «Сорочинской ярмарки». Сюжет первой из них ему предложил Стасов еще в то время, когда опера «Борис Годунов» не была поставлена в театре. Идея второй оперы пришла к Модесту Петровичу в 1875 году. Он захотел написать роль специально для О. А. Петрова, необычайный талант которого он просто обожал.

Действие оперы «Хованщина» происходит в эпоху напряженной борьбы общественных сил на Руси в конце XVII века, который был эпохой народной смуты, стрельцких бунтов, дворцовых усобиц и религиозных раздоров перед самым началом деятельности Петра I. В то время рушились вековые устои феодально-боярской старины, определялись пути нового Российского государства. Исторический материал был настолько обширным, что не укладывался в рамки оперной композиции. Переосмысливая и отбирая главное, композитор несколько раз перерабатывал сценарный план и музыку оперы. От очень многого, ранее задуманного, Модесту Петровичу пришлось отказаться.

«Хованщина» была задумана как опера, основанная на русской песенной классике. Мусоргский во время работы над данным произведением читал очень много книг, дающих подробные сведения о ходе событий и своеобразии жизни того времени. Он пристально изучал все материалы, которые помогали создать представление о характере исторических персонажей.

Поскольку у Мусоргского всегда была особая тяга к характерности, то он очень часто в текст оперы переносил в виде цитат целые куски подлинных исторических документов: из подметного письма с доносом на Хованских, из надписи на столбе, поставленном стрельцами в честь своей победы, из царской грамоты, дарующей милость раскаявшимся стрельцам. Все это в целом определяет образный и слегка архаичный характер музыкального произведения.

В «Хованщине» композитор предвосхитил тематику двух выдающихся картин русского живописца В. И. Сурикова. Имеется в виду «Утро стрельцкой казни» и «Боярыня Морозова». Мусоргский и Суриков творили независимо друг от друга, тем больше удивление вызывает совпадение трактовки темы.

Наиболее полно показаны в опере стрельцы, своеобразие которых отчетливо проступает, если сопоставить два типа маршевности (второй

тип в «Хованщине» — это петровцы). Стрельцы — это песенность, удаль, петровцы — чисто инструментальная звучность духового оркестра.

При всей широте показа народной жизни и народной психологии петровцы очерчены в опере лишь с внешней стороны. Слушатель видит их глазами народа, для которого петровцы являются представителями всего жестокого, безликого, безжалостно вторгающегося в их жизнь.

Еще одной народной группой оперы является московский пришлый люд. Появление этого собирательного образа объясняется желанием композитора показать происходящие события не только с позиции тех, кто играл в них главную роль, но и глазами той части народа, которая судит об этой борьбе со стороны, хотя и испытывает на себе ее воздействие.

Еще летом 1873 года Модест Петрович наигрывал своим друзьям отрывки из V действия оперы. Но он не торопился заносить их на нотную бумагу. Он считал, что еще рано, что идея не созрела. Тем не менее все, что тогда было им задумано и найдено, хранилось в памяти целых 5 лет. И только в 1878 году Мусоргский сочинил сцену «Марфа с Андреем Хованским перед самоожжением». Окончательно формировать оперу он начал в 1880 году.

22 августа 1880 года в письме к Стасову Мусоргский написал: «Наша „Хованщина“ окончена, кроме маленького кусочка в заключительной сцене самоожжения: о нем надо будет совместно покалякать, ибо сей „шелма“ в полнейшей зависимости от сценической техники». Но этот маленький кусочек так и остался недописанным. Римский-Корсаков и Шостакович по своему завершили в партитуре замысел Мусоргского.

Последние годы жизни Модеста Петровича были не очень насыщены событиями. Он больше не служил, и группа друзей, сложившись, выплачивала ему пособие, что-то вроде пенсии. Зато он много выступал в качестве пианиста-аккомпаниатора. Чаще всего он работал с Д. М. Леоновой, когда-то выдающейся артисткой императорской сцены, ученицей Глинки. В 1879 году Мусоргский и Леонова отправились в концертную поездку по Украине и Крыму. Композитор аккомпанировал певице, а также выступал как солист, исполняя отрывки из своих опер. Им сопутствовал оглушительный успех, но это было последнее живое событие в жизни Мусоргского.

После возвращения с Украины Модест Петрович вынужден был заняться поисками работы. У него не было ни денег, ни квартиры. Леоно-

ва предложила ему открыть частные курсы для обучения вокалу, т. е. нечто вроде частной музыкальной школы. Ей нужен был концертмейстер, который помогал бы ученицам изучать музыкальную литературу. На эту должность и поступил композитор.

В феврале 1881 года Мусоргский находился в квартире у Леоновой, где его постиг первый удар. За ним последовали другие, а ухаживать за больным было некому. Самые близкие друзья Модеста Петровича — В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, Н. А. Римский-Корсаков и А. П. Бородин — обратились к врачу Л. Бертенсону с просьбой устроить Мусоргского в какую-нибудь больницу. Главный врач Николаевского госпиталя для офицеров и нижних воинских чинов поначалу отказал Бертенсону в просьбе, но потом придумал оригинальный выход. Мусоргского положили в госпиталь на правах вольнонаемного денщика ординатора Бертенсона.

В это время из Москвы в Петербург приехал близкий друг Модеста Петровича — художник И. Е. Репин. Стасов попросил его написать портрет Мусоргского, что Репин и сделал. Он написал ставший потом таким знаменитым портрет Мусоргского в сером халате с малиновыми отворотами, на котором композитор изображен в фас с немного наклоненной головой. На его лице видны следы тяжелой болезни, лихорадочно блестящие глаза передают все его внутреннее напряжение и все переживания и страдания, отражают его творческую силу и талант.

В госпитале Модест Петрович пролежал совсем немного. 16 марта 1881 года его не стало. Только в 1885 году на его могиле стараниями друзей был установлен памятник.

После смерти Мусоргского Римский-Корсаков привел в порядок рукопись «Хованщина», оркестровал ее, подготовил к изданию и сценическому воплощению.

### **Петр Ильич Чайковский**

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля (по новому стилю 7 мая) 1840 года в семье горного инженера, начальника Воткинского завода.

Место, где прошло детство будущего композитора, — это поселок при заводе, мало чем отличавшийся от деревни. Семья у Чайковских была большая. Петра любили и ласкали, воспитывали и учили, как и всех остальных детей. Отец Петра, Илья Петрович, был очень добрым, жизнерадостным, симпатичным и прямодушным человеком. Доброта была одной из главных черт его характера. Ни жизненные невзгоды,

*Петр Ильич Чайковский*



ни горькие разочарования, ни тяжелая школа жизни не смогли убить в нем способность видеть в каждом человеке только положительные качества. Александра Андреевна Чайковская, мать Петра, была доброй, но строгой, и это выражалось больше в поступках, чем в словах. Между родителями мальчика Петруши существовали взаимная любовь и уважение, что и определяло отношения всех остальных членов семьи, которая была дружной, сплоченной и счастливой.

Воспитание, образование и основы культуры Петр получил в семье. Воспитательницей всех детей была Фанни Дюрбах, которая своими нравственными и душевными качествами завоевала симпатии всех членов семьи. Фанни с первой же встречи стала выделять самого младшего из своих учеников (Петра). По сравнению со своим братом Николаем, Петр был тихоней, его намного реже наказывали. Во внешности он также уступал брату, который был всегда чистеньким, напomaженным, причесанным и аккуратным. Петр же отличался редкой неряшливостью: вечно с небрежно торчащими вихрами, с пятнами грязи на одежде. Но любой, кто пообщался с Петром хотя бы несколько минут, сразу поддавался очарованию не столько его ума, сколько сердца. Начиная с самого раннего детства и во все периоды его жизни Чайковский обладал исключительной способностью привлекать к себе общую симпатию, обращать на себя внимание окружающих.

Дети в семье Чайковских жили своей жизнью, совершенно отдельно от взрослых, только во время приема пищи все сидели за одним столом. По воспоминаниям Фанни, у детей были свои занятия и забавы, а вечера под праздник они проводили в своих комнатах, читая книги и беседуя. Летом дети вместе с воспитательницей в экипаже совершали поездки по окрестностям Воткинска.

Необычайный слух и музыкальная память проявились у Петра очень рано. От матери он получил элементарные понятия о музыке и уже

в раннем возрасте подбирал на фортепиано на слух те музыкальные произведения, которые услышал в заводном органчике-оркестрине. Детские впечатления не только сохранились в памяти мальчика на всю жизнь, но и повлияли на музыкальные вкусы Чайковского, когда он уже был композитором. А впечатления эти были такими: народные песни, пение матери, игра органчика-оркестрины. В исполнении матери он впервые услышал романс Алябьева «Соловей» и сохранил трепетное чувство к данному сочинению на всю свою жизнь.

Петр проявил такую любовь к игре на фортепьяно, что, когда ему запрещали сидеть за инструментом, он продолжал на чем попало перебирать пальцами. Был такой случай. Однажды, увлекшись таким бречением на оконном стекле, он так разошелся, что разбил стекло и очень сильно поранил руку. Это происшествие показало родителям, насколько сильна его тяга к музыке. Они решили серьезно отнестись к его музыкальному развитию и пригласили для Петра учительницу музыки — Марию Марковну Пальчикову.

В 4 года Петр сочинил маленькую пьеску «Наша мама в Петербурге», а в 8 лет он уже довольно хорошо играл и даже импровизировал на рояле. Когда ему было 10 лет, он впервые услышал оперу Глинки «Иван Сусанин». По словам самого Чайковского, произведения Моцарта произвели на него просто неизгладимое впечатление, пробудили священный трепет перед музыкальным гением и дали толчок музыкальным силам, заставив полюбить музыку больше всего на свете. До этого мальчик слышал только итальянскую оперу.

Первые годы жизни Петра прошли мирно и счастливо. Потом стали появляться огорчения, первым из которых стала разлука с любимой воспитательницей. Вскоре семья уехала из тихого Воткинска сначала в Петербург, а потом в Алапаевск. Но самым сильным горем для мальчика стала разлука с семьей.

Когда ему исполнилось 10 лет, родители всерьез задумались о его образовании. В конце августа 1850 года Александра Андреевна отвезла сына в Петербург. Отец с матерью, зная склонность мальчика к искусству и музыке, все же решили дать ему гуманитарное образование. Их выбор пал на училище правоведения, где, кроме юридических наук и словесности, имелись музыкальные классы для желающих.

Разлуку с домом и любимой матерью Петр пережил очень болезненно. При прощании он припал к ней и никак не мог оторваться. На него

не действовали ни ласки, ни утешения, ни обещания скорого возвращения; он ничего не видел и не слышал, а как бы слился с обожаемым человеком. Пришлось насильно отрывать его от матери. Когда она села с дочерьми в экипаж и тот тронулся, мальчик вырвался из рук воспитателя и с отчаянным криком бросился вдогонку, цепляясь за что попало, в надежде остановить тарантас. Будучи взрослым мужчиной, Петр Ильич не мог без ужаса вспоминать об этом моменте жизни.

В 1852 году Чайковские переехали в Петербург, и мальчик до самого окончания училища жил дома с семьей. Учился он хорошо, хотя не особенно блистал. Что же касается музыки, то ею он занимался от случая к случаю, как дилетант, потому что заниматься серьезно не было времени. В течение трех лет Петр брал уроки игры на фортепиано у педагога Кондингера.

Больше всех на свете мальчик любил свою мать. Это была та идеальная любовь, которую описал Лев Толстой в своем «Детстве». В 1854 году, когда Петру было 14 лет, умерла Александра Андреевна. Смерть матери оставила неизгладимый след в его памяти.

В 1859 году Петр Чайковский окончил училище правоведения и был зачислен на государственную службу в департамент Министерства юстиции в чине титулярного советника. Служил он на этом месте 2 года. Чем дальше, тем сильнее Петр чувствовал пробуждавшийся в нем музыкальный талант. Назревал момент, который должен был перевернуть его жизнь и направить ее в другое русло. Толчком, который ускорил события, стал семейный разговор, произошедший 10 марта 1861 года. В письме к своей сестре, Александре Ильиничне, он писал: «За ужином говорили про мой музыкальный талант. Папаша уверяет, что мне еще не поздно сделаться артистом. Хорошо бы, если так; но дело в том, что если во мне есть талант, то уже, наверно, его развивать теперь невозможно».

Обо всем этом думает Петр все последующие месяцы — и летом во время первой заграничной поездки, и после возвращения домой. За границу его взял с собой инженер В. В. Писарев. Петр должен был исполнять обязанности секретаря и переводчика.

За три месяца они успели побывать в Берлине, Гамбурге, Лондоне, Париже, Антверпене, Брюсселе, объехали почти всю Европу. Несмотря на обилие впечатлений, поездка разочаровала его. Письма, которые он писал домой, были полны критических, иногда насмешливых, а иногда и просто язвительных отзывов.



После возвращения Чайковский поступил в музыкальные классы, имеющиеся при Русском музыкальном обществе в Михайловском дворце в Петербурге. Он еще не знал, что ему предстояли годы упорного труда и борьбы.

Осенью 1862 года Петр Ильич написал заявление о зачислении его во вновь открывшуюся первую русскую консерваторию. Только в возрасте 21 года Чайковский понял, что имеет желание заниматься одним-единственным, самым главным и любимым делом — музыкой. Но для этого нужны были громадная воля, мужество, сила духа, которые следовало соединить с одаренностью, любовью к искусству и верой в него. Только тогда можно было всего за четыре года из дилланта стать мастером.

После поступления в консерваторию Петр Ильич оказался в бедственном материальном положении. Его отец из-за своей безграничной доверчивости лишился всего состояния, которое накопил за годы службы, и не мог помогать сыну. В связи с этим Чайковскому пришлось в течение всех лет обучения давать частные уроки, заниматься всякого рода приработками, чтобы обеспечить себе сносное существование. Ему пришлось резко изменить образ жизни, т. е. отказаться от всяких развлечений. Он даже внешность поменял: отпустил бородку и стал похож на разночинца или на земского учителя.

Но, несмотря на все лишения и невзгоды, главным для Чайковского оставалась музыка и учеба. В консерватории у Петра Ильича появился близкий друг — Герман Августович Ларош, который был талантливейшим музыкантом. Впоследствии Ларош стал музыкальным критиком и был первым, кто заметил и оценил композиторские способности Чайковского.

В консерватории у Петра Ильича было два педагога: Н. И. Заремба и А. Г. Рубинштейн. Первый из них был умелым и грамотным профессором. По своим убеждениям он принадлежал к консерваторам, был приверженцем старых добрых традиций. В связи с этим на творческие и художественные взгляды будущего композитора он не оказал практически никакого влияния.

Антон Григорьевич Рубинштейн, напротив, сыграл важную роль в жизни Чайковского. Еще до поступления в консерваторию Петр Ильич познакомился с творчеством своего будущего учителя и был просто очарован им. А. Г. Рубинштейн был талантливейшим пианистом, известным

во всем мире, композитором, организатором Русского музыкального общества, директором первой русской консерватории. Вообще, он был человеком с сильной волей, мощным темпераментом и практически безграничной трудоспособностью. Этот человек обучал Чайковского композиции и инструментовке. Они встречались с Петром Ильичом практически каждый день в консерватории, и чем больше учитель давал заданий, тем добросовестнее и тщательнее готовился ученик. А чем старательнее и трудолюбивее был ученик, тем все более требовательным становился учитель.

Из большого количества ученических работ Чайковского до наших дней дошло совсем немного. Самым первым самостоятельным произведением Петра Ильича считается симфоническая увертюра по драме Островского «Гроза», которую он написал по заданию А. Г. Рубинштейна летом 1864 года. Тот факт, что будущий композитор выбрал именно этот сюжет, характеризует его как человека, стремящегося к быстрому разрешению самых острых и конфликтных ситуаций. Музыка в данной увертюре пока еще очень несовершенна и слаба, но в ней уже начинают пробиваться ростки будущего симфонического стиля П. И. Чайковского.

В последний год обучения в консерватории Петр Ильич написал целый ряд крупных музыкальных произведений: кантату «К радости», которая стала его выпускным сочинением, сонату и вариации для фортепиано, две увертюры для оркестра, струнный квартет и т. д. Он был полон сил, творческая энергия требовала выхода, но по-настоящему талант композитора начал проявляться только после окончания консерватории.

29 декабря 1865 года в консерватории состоялся выпускной экзамен. После этого Чайковского пригласили в Московскую консерваторию, открывшуюся осенью 1866 года, в качестве преподавателя. Переезд Петра Ильича в Москву и стал началом самостоятельной творческой жизни.

Молодость композитора пришлась на 60-е годы. Это было время «Современника» и «Колокола», «Грозы» и «Войны и мира», «Накануне» и «Мороза, Красного носа». Высокий взлет искусства, литературы, науки отражены в статьях Добролюбова и Чернышевского. В музыке такой сдвиг произойдет немного попозже, когда прозвучат оперы Глинки и Даргомыжского, которые они написали еще в 1830–1840-е годы. Искусство 60-х годов характеризуется появлением интереса к большим со-

циальным и общественно значимым темам, страстностью в отношении к жизни и смерти, а также правдивостью.

В Москву Чайковский приехал 6 января 1866 года. Разлуку с родными и друзьями ему скрашивало то, что сразу по приезде он попал в дружескую и творческую обстановку.

Директором Московской консерватории в то время был брат Антона Григорьевича Рубинштейна — Николай Григорьевич Рубинштейн. Это был великолепный пианист, дирижер, талантливый педагог, державший в своих руках и консерваторию, и Русское музыкальное общество. Николай Григорьевич очень радушно встретил Петра Ильича, поселил его в свою квартиру и впоследствии постоянно оказывал ему всевозможное покровительство. Между ними сразу же возникли теплые, дружеские отношения.

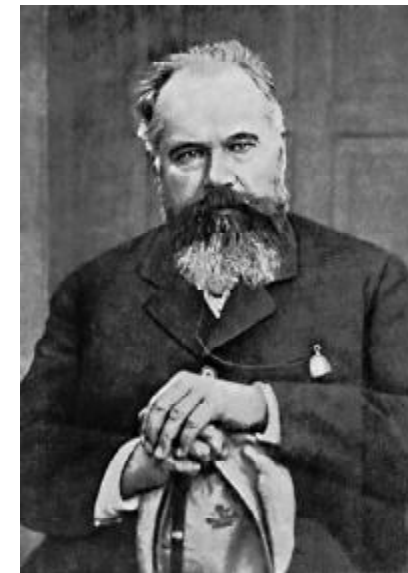
Николай Григорьевич познакомил Чайковского с членами «Артистического кружка», который в то время был центром московской художественной жизни. В этот кружок входили музыканты, писатели (Островский, Писемский, Григорьев), а также актеры Малого театра (Правдин, Садовский, Живокини и пр.).

Молодой музыкант практически постоянно находился в атмосфере художественных и творческих исканий, артистических увлечений, которые были ему очень близки по духу, а потому оказали громадное влияние на более позднее его творчество. Самой главной доминантой в «Артистическом кружке» была народная песня. Все члены кружка слушали и записывали такие песни, потому что они звучали в Москве, на ее окраинах и в пригородах. В эти же годы значительно укрепилась связь Петра Ильича с музыкальным миром Петербурга.

Торжественное открытие Московской консерватории состоялось 1 сентября 1866 года. Первым музыкальным произведением, которое прозвучало в стенах новой русской консерватории, стала увертюра к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Исполнил эту увертюру Петр Ильич Чайковский.

Молодой композитор преподавал в консерватории гармонию, инструментовку и свободное сочинение. Поскольку Петр Ильич был очень скромным и застенчивым от природы, он не чувствовал в себе призвания к педагогической деятельности. Несмотря на это, все его ученики высоко ценили в нем ум, знания, мастерство и талант. Впоследствии многие из учеников стали его близкими друзьями.

*Сергей Иванович Танеев*



Самым талантливым из них был Сергей Иванович Танеев, ученый, композитор, пианист. Их дружба продолжалась до самой смерти Чайковского. После того как Петра Ильича не стало, Танеев привел в порядок все его рукописи, закончил и подготовил к печати неизданные произведения. А при жизни Чайковского Сергей Иванович был первым исполнителем всех его фортепьянных сочинений.

Как бы ни была почетна должность профессора для композитора, который только что окончил консерваторию, но денег платили очень мало. В связи с этим Петр Ильич долгое время жил в маленькой комнатке, выделенной ему Н. Г. Рубинштейном в своей квартире. Он очень прилежно занимался, несмотря на разногласий аккомпанемент многочисленных учеников, выполняющих музыкальные упражнения. В свободное время, которого было не так уж много, Чайковский любил гулять по Москве и окрестностям. Много интересного видел и слышал он, бродя весь воскресный день по древнему русскому городу. Не переставал композитор удивляться тому, какие песни поют и в самом городе, и на окраинах, и в пригородных усадьбах.

В первые годы жизни в Москве Петр Ильич работал много, сочинял музыку жадно, торопливо. После окончания консерватории он чувствовал в себе достаточно сил и знаний, чтобы выполнить любое, даже самое сложное задание. Он не боялся браться за любые формы и жанры. В числе его первых произведений имеются такие, которые можно причислить к классике. Особое место, конечно же, следует отдать Первой симфонии, имеющей название «Зимние грезы» и написанной после окончания учебы в консерватории, т. е. в марте-апреле 1866 года. В этом произведении Петр Ильич предстает перед слушателем не как послушный ученик, а как самостоятельный художник.

Критики и музыковеды оценивают данное сочинение как «первую исповедь души» Чайковского. Симфония передает всю силу любви к родной природе. В ней композитор создает образы природы средствами песенной мелодики. Лиричность симфонии трогает сокровенные струны души, потаенные ее уголки, создает ощущение полного слияния с природой: человек слышит в музыке грусть широких заснеженных равнин, влекущую даль, тревожные выюжные русские зимы.

Первая часть симфонии («Грезы зимнею дорогою») определяют характер ее главной партии — образа зимней дороги и связанных с ней раздумий. Воспетая в народных песнях, не раз описанная поэтами и художниками, русская зимняя дорога с ее тоскливо-раздольными ямщицкими песнями, тройками и колокольчиками стала обобщающим лирическим образом родины. Именно такой образ и создал Чайковский в своей Первой симфонии.

Весной 1869 года в Москву переезжает Милий Алексеевич Балакирев и поселяется на Воздвиженке, недалеко от консерватории. Чайковский, Балакирев и еще один их приятель — Н. Кашкин — стали часто и подолгу гулять по Москве и окрестностям. На одной из таких прогулок Милий Алексеевич предложил Петру Ильичу написать увертюру «Ромео и Джульетта». Балакирев уже успел изучить до определенной степени характер таланта Чайковского и считал, что именно такой сюжет подойдет ему больше всего.

Петр Ильич взялся за написание данной увертюры с большим энтузиазмом, потому что ее тема характеризовала центральную линию всего его творчества. Идея увертюры — победа любви над враждой и злобой, издревле существовавшими между людьми. Произведение Шекспира было близко Чайковскому потому, что он по натуре своей был борцом за освобождение личности, слыл художником-гуманистом.

В увертюре «Ромео и Джульетта» композитор развивает три темы: хорал медленного вступления, тему вражды (главная партия) и тему любви (побочная партия). О теме любви в то время писали очень много. Римский-Корсаков в «Летописи» отметил, что весь состав балакиревского кружка был просто очарован «певучей темой увертюры Чайковского». Тему любви Милий Алексеевич назвал одной из самых лучших в русской музыке. Композитор Глазунов говорил, что «так выразить беззаветную любовь кной чело, как про это пропел, а не сочинил Чайковский в „Ромео“, никому из композиторов не удалось».

В 1871 году Петр Ильич написал Первый струнный квартет ре-мажор в четырех частях. Уже к 90-м годам это произведение по количеству исполнений и популярности занимало одно из ведущих мест в творчестве композитора. Причина такой популярности квартета кроется в том, что Чайковскому удалось показать оригинальное образное слияние новаторства в музыке и простоты изложения.

Первый струнный квартет, по словам специалистов, является чисто русским произведением не только потому, что в нем тщательно выписана русская народная песня, но и потому, что в этом сочинении композитор показал степень владения квартетным письмом, причем без подражания западным образцам. Об исполнении данного музыкального сочинения Петр Ильич в своем дневнике сделал такую запись: «Может быть, никогда в жизни я не был так польщен и тронут в своем авторском самолюбии, как когда Лев Толстой, слушая Анданте моего квартета и сидя рядом со мной, залился слезам».

Весной 1873 года Чайковский написал музыку к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка». Автор пьесы остался очень доволен сотрудничеством с композитором и высказал много лестных слов в адрес Петра Ильича. В этом сочинении Чайковский проявил удивительное чутье в применении так называемых песенных цитат. Он смог обобщить основные принципы русской демократической городской лирики, ее главную распевность.

21 декабря 1874 года Петр Ильич закончил работу над Первым концертом для фортепиано с оркестром; партитуру концерта он завершил 9 февраля 1875 года. Это произведение было посвящено известному пианисту Гансу фон Бюлову, который был страстным поклонником творчества Чайковского. Он и стал первым исполнителем концерта, впоследствии ставшего знаменитым. Бюлов сыграл Первый концерт для фортепиано с оркестром 25 октября 1875 года в Бостоне в Мюзик-холле. Оркестром дирижировал Бенджамин Джонсон Ланг.

В Москве этот концерт был исполнен 21 ноября того же года. Солистом был 19-летний С. Танеев, а оркестром дирижировал Н. Г. Рубинштейн, который поначалу довольно критично принял сочинение Чайковского, но впоследствии настолько проникся красотой и глубиной произведения, что начиная с 1878 года стал исполнять его в Москве и Петербурге, а на показе русской музыки в Париже в 1879 году произвел им настоящий фурор.

Современники Чайковского считали, что Первый концерт – это целая эпоха в русской фортепьянной музыке; по своему значению он превосходит все написанное ранее и служит краеугольным камнем в дальнейшем развитии фортепьянного творчества в России.

В 1876 году была создана увертюра «Франческа да Римини». По словам самого Чайковского, это произведение следует отнести к написанному «по собственной инициативе, вследствие непосредственного влечения и неотразимой внутренней потребности».

Побудительным мотивом для создания данного сочинения явился тот факт, что Петр Ильич по дороге из Монпелье в Париж в купе поезда прочитал «Божественную комедию» Данте, иллюстрированную Гюставом Доре. В песне V «Ада» была изложена история о печальной участи Франчески да Римини и Паоло. Петра Ильича поразило драматизмом ужасного возмездия за недолгое счастье. В связи с этим Франческа в произведении Чайковского введена в образе не кающейся грешницы, а жертвы жестокого уклада жизни, удушающего всякое проявление человеческого чувства.

Увертюра «Франческа да Римини» – это необыкновенное, блестяще инструментированное сочинение. Композитор, используя ритм, гармонию и оркестровку, достиг потрясающего изображения обстановки знаменитого второго круга дантова ада. Он смог показать мрачный и безотрадный тон, не применяя никаких излишеств и не нарушив чувства изящного. В таких или примерно таких словах и выражениях описывали современники Чайковского созданную им увертюру.

Но самым большим достижением творчества Петра Ильича Чайковского считаются романсы, ставшие классикой русской вокальной лирики второй половины XIX века.

Романсы композитора – это своего рода коротенькие поэмы, повествующие не только о личных настроениях. Вся философия жизни показана в них, они трогательно искренние и глубоко правдивые. Эти романсы близки каждому, потому что идут от сердца к сердцу. Данные музыкальные произведения очень разнообразны. В них наряду с чистой лирикой возвышенного слога порой проступает настоящий драматизм, а торжественные гимны уступают место бытовым песенкам, народные напевы чередуются с вальсами. Для примера можно назвать драматическую балладу для голоса «Корольки», ликующий колорит романса «День ли царит» с его симфоническим развитием и, наконец, торжественное

величие гимна «Благословляю вас, леса». Помимо этого, были написаны лирические миниатюры, среди которых достойное место занимает «Средь шумного бала».

Впоследствии при написании романсов и создании своих опер композитор использовал многие приемы инструментовки. К примеру, новый для того времени оперный стиль оперы «Евгений Онегин» был им подготовлен не столько в «Опричнике», «Воеводе», «Кузнеце Вакуле», сколько в романсах предонегинского периода.

Романсы же послеонегинского периода довольно значительно отличаются по стилю от предонегинских, в которых все внимание автора сосредоточилось на выражении самых тонких и сокровенных чувств души, трудно передаваемых словами. Романсы конца 70-х годов характеризуются открытостью чувства и прямолинейностью его выражения. Во многих произведениях той поры Петр Ильич очень ярко выразил ощущение полноты жизненных сил и наличие оптимизма.

Чайковский много писал для детей и о детях. Эти сочинения представляют собой задушевные личные высказывания композитора, которые ему навеяли воспоминания о счастливых детских годах. 20 октября 1883 года Петр Ильич писал своему брату в письме: «Оказалось, что я все-таки даже дня не могу прожить без работы, и вот, едва кончивши скитку, я принялся за сочинение детских песенок и пишу аккуратно по одной в день. Но эта работа легкая и очень приятная, ибо я взял текстом „Подснежник“ Плещеева, где много прелестных вещей». Этот сборник Чайковскому подарил сам Плещеев с автографом, выражающим признательность и благодарность за прекрасную музыку на его слова.

Поскольку в детском песенном цикле Чайковского имеется множество различных образов, это обусловило и жанровое разнообразие: песня-диалог «Бабушка и внучек», песня-баллада «Легенда», песня-колыбельная «Колыбельная в бурю», бытовая идиллическая картинка «На берегу» и т. д.

Большое количество песен цикла рассказывает о жизни природы. Имеется серия весенних песен: «Травка зеленеет», «Уж тает снег», «Весенняя песня», «Цветок».

С осенними настроениями связано лирическое интермеццо «Осень», которое по своему ощущению перекликается с «Осенней песней» из фортепьянного цикла «Времена года».

Зимняя пора отражена в серии песен «Зима», которая представляет собой эпизоды из детской жизни на слова Плещеева «Из жизни».

О лете рассказывает песня «Мой садик». Самым замечательным свойством этого цикла является сочетание чуткого отношения к поэтическому содержанию песен со свободой музыкального развития.

В 1876 году Чайковский приступил к написанию фортепьянного цикла «Времена года». В течение этого года он писал пьесы, которые выпускались как музыкальное приложение к ежемесячнику «Нувеллист». От том, что композитор работал над этим циклом с большим удовольствием и воодушевлением, говорит его письмо, написанное издателю журнала Н. М. Бернаруду: «Я пришлю Вам в скором времени первую пьесу, а может быть, и разом две или три. Если ничто не помешает, то дело пойдет скоро; я очень расположен заняться теперь фортепьянными пьесками. Ваш П. Чайковский. Все Ваши заглавия я сохранию.»

Цикл «Времена года» состоит из 12 пьес, которые связаны единым замыслом. Общее настроение данного сочинения очень грустное, элегическое, хотя иногда и проглядывают светлые, оптимистичные эпизоды. Смена времен года в подсознании человека вызывает мысль об уходящем безвозвратно времени, о проходящей молодости и жизни. Такой настрой фортепьянного цикла возник потому, что, по словам брата, Петра Ильича, как никто другой, любил жизнь, каждый день был для него драгоценным, и прощаться с уходящим днем было мучительно при мысли, что от этого времени не останется никакого следа.

В мировой музыкальной культуре не имеется аналогов сочинению Чайковского «Времена года», потому что только нашему соотечественнику удалось охватить круговорот сменяющих друг друга картин природы и человеческой жизни и воплотить это с мудрой и гениальной простотой в ряде поэтических миниатюр.

Весной 1876 года Чайковский приступил к работе над балетом «Лебединое озеро». Но перед этим он долгое время изучал всевозможные балетные партитуры, консультировался с балетмейстерами Большого театра. В результате он составил программу танцев и разработал весь сценарий балета. В связи с этим работа была закончена очень быстро, т. е. Петр Ильич завершил написание балета осенью того же года.

Центральный образ «Лебединого озера» — это девушка-лебедь Одетта и ее музыкальный портрет. Этот портрет звучит то как нежная и печальная жизненная повесть, то как неумолимо жестокий приговор судьбы, то как выражение страстной речи. При всей романтичности этого образа музыка Чайковского поглощает его как реальный, человеческий.

Либретто балета было основано на сюжетном мотиве, который имеется во многих сказках народов мира. Мотив этот выражен в качестве злых чар, превративших девушку в пилу. И только сила любви или подвиг может разрушить колдовство.

Классическая балетная партитура была создана Чайковским вопреки имеющимся недостаткам предложенного ему либретто. Музыкальный гений композитора позволил ему написать глубоко содержательное и цельное произведение. Кроме этого, сюжет балета — это изблуженная тема Петра Ильича, т. е. борьба личности против сил, сковывающих жизнь, страстный и неудержимый порыв любви и извечное стремление человека к красоте.

Чайковский написал для балета музыку в основном дивертисментного плана, но и здесь проявились его способности симфониста-драматурга. Для музыки «Лебединого озера» характерно оперно-симфоническое развитие главной темы — темы лебедя.

В 1895 году Мариус Петипа и Леонид Иванов впервые осуществили постановку балета. Его премьера прошла на петербургской сцене. Хореографы открыли для себя, а потом перевели на свой язык — язык танца — чудесную лирику произведения Петра Ильича.

Зимой 1877 года Чайковский понял, что сочетать работу в консерватории с сочинением музыки ему все трудней. Никогда еще он не ощущал такого бурного всплеска творческой энергии и не испытывал большего гнета от преподавательской деятельности. Ему стало казаться, что он понапрасну растрчивает свое время, сочиняя музыку урывками. У композитора было множество планов, а воплощать их в жизнь не было времени.



Сцена из балета «Лебединое озеро». Испанский танец

Найти выход из этой затруднительной ситуации Петру Ильичу помогла его поклонница и почитательница, большая любительница музыки, миллионерша Надежда Филаретовна Мекк. Эта женщина считала, что Чайковский—это национальная гордость России. Еще в конце 1876 года Мекк решила поддерживать композитора материально. Их отношения были даже немного странными, потому что они никогда не встречались, а знали друг друга только по письмам. Эта их дружба по переписке длилась 13 лет.

Надежда Филаретовна так хорошо обеспечила композитора, что он смог отказаться от преподавания в консерватории и отдать все свое время сочинению музыки. Чайковский был ей бесконечно благодарен и восхищен тактичностью и деликатностью, с которыми она поддерживала его благополучие. Петр Ильич переезжал с места на место, живя то у сестры в Каменке, то в богатых имениях Мекк, то путешествуя за границей. Когда композитор написал Четвертую симфонию, он посвятил ее Надежде Филаретовне, хотя мало кто об этом знал.

Четвертая симфония—это целая эпоха в творчестве Чайковского. Она стала той вещью, в которой воплотились его эстетические принципы, а также новаторские приемы в области симфонической музыки. Это произведение значительно отличается от предыдущих сочинений по характеру содержания и по силе главной идеи, рожденной глубокой внутренней потребностью автора излить свою душу. Вот что писал Петр Ильич Н. Ф. Мекк при работе над Четвертой симфонией: «Если ты в самом деле не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ».

В данном произведении композитор четко сформулировал мысль о сильном оздоровляющем влиянии народа на личность, т. е. предпринимать попытку хождения в народ следует не для того, чтобы принести ему благо просвещения и поднять до уровня интеллигенции, а для того, чтобы, пообщавшись с людьми, подпитаться жизненной силой.

18 мая 1877 года Чайковский в письме сообщил своему брату, что собирается начать работу над оперой «Евгений Онегин». Сценарий для нее взялся писать Шилловский. Почему же именно к творчеству Пушкина обратился композитор? Да потому, что он нашел в этом романе полное и искреннее выражение переживаний русского человека в его столкновениях с жизненными преградами, а также описание лучших сторон его характера. Роман «Евгений Онегин» содержал очень богатый материал

для рассказа при помощи оперных форм о проблемах социальной жизни, которые в то время волновали общество.

На время работы над оперой Петр Ильич поселился в усадьбе Шилловских, которая находилась в 60 верстах от Москвы. Работал он много, сочиняя весь день, а отдыхал только во время прогулок по окрестностям. Из имения он практически никуда не выезжал, потому что не было потребности общаться с людьми. Вообще, все это время он жил замкнутой жизнью, замороженный стихами и образами, созданными Пушкиным. Работа продвигалась очень быстро, и в июне уже был готов первый акт.

Композитора в романе интересовали не столько характерные типы и нравы того времени, сколько душевная драма героев, о которой он рассказывал в опере с достоверностью очевидца. Поскольку Чайковский создавал не музыкальную иллюстрацию к роману, а самостоятельную драматическую концепцию, он в пушкинских образах выделил черты, придавшие ей сценическую четкость и законченность. Он наделил героев особенностями характера, которые были близки его современникам. В трактовку романа Чайковский внес свое сценическое толкование: он постарался подчеркнуть все живые чувства, которые Онегин держал глубоко в душе, тем самым сгладив его чопорность или сухость.

Несмотря на то что композитор не ввел в оперу «Евгений Онегин» никаких новых приемов, сочинение стало подлинно новаторским. Все в этом произведении—от дуэта Татьяны и Ольги в первой картине и до заключительного диалога Онегина и Татьяны в последней картине—показывает связь с песенно-романсовым творчеством Чайковского.

Годы, прошедшие со дня окончания работы над оперой «Евгений Онегин», были для Петра Ильича и наиболее плодотворными, и наиболее тягостными. Казалось бы, чего еще желать? Во всем мире он был признан, педагогическая деятельность не мешала ему сочинять музыку, а кроме этого, он был свободен в выборе места для работы и проживания. Это был период пика артистической деятельности композитора; он много путешествовал по родной стране и за границей. Чайковский то наслаждался своей свободой и возможностью переезжать с места на место, то тяготился жизнью странника и мечтал о постоянном уголке где-нибудь недалеко от Москвы.

В 1887 году композитор предпринял первое зарубежное турне. За границей он выступал в качестве дирижера со своими произведениями.

Концерты проходили в Лейпциге, Гамбурге, Берлине, Праге, Париже, Лондоне. Это турне превратилось в триумфальное шествие по Европе.

Многие выдающиеся артисты и музыканты считали за честь познакомиться с Чайковским. Среди них можно назвать Дворжака, Брамса, Сен-Санса и др. Петра Ильича очень трогала мысль, что в его лице Европа приветствует народ, который создал великое искусство. Все это наполняло его гордостью за свою родину. После одного из концертов он написал: «Господи! Сколько было восторгу! И все это совсем не мне, а голубушке России».

Как бы хорошо ни принимала его публика, каким бы восхищением он ни был окружен, Чайковский не мог долго обходиться без России. Его охватывала тоска и раздражение, он буквально считал часы, которые отделяли его от родной природы и обстановки. Но в последнее время мысли о родине были полны еще и тревоги, боли, потому что в России начала стучаться политическая атмосфера. В одном из писем Н. Ф. Мекк Петр Ильич писал: «Петербург производит в настоящее время самое давящее, тоскливое действие на душу. Во-первых, погода ужасная: туман, бесконечный дождь, сырость. Во-вторых, встречаемые на каждом шагу казачьи разъезды, напоминающие осадное положение...—все это раздражает и наводит тоску».

В декабре 1889 года Чайковский решил уехать в Италию, чтобы отдохнуть и поработать над оперой «Пиковая дама». Этот сюжет он выбрал потому, что его брат Модест в 1886 году написал либретто по заказу некоего Кленовского. Этот музыкант должен был по просьбе дирекции театров написать оперу. Через некоторое время Кленовский, не справившись, отказался от этой работы. Тогда директор театров Всеволожский предложил выполнение этой задачи Чайковскому. Композитор должен был закончить оперу к будущему сезону, поэтому, чтобы отвязаться от всего, он и уехал за границу.

В 1890 году Петр Ильич, живя в Риме, закончил инструментовку «Пиковой дамы». Опера была создана в рекордно короткий срок: в эскизах—за 22 дня, а полностью, с партитурой и клавиром,—за 4 месяца и 10 дней. Ни одно из произведений того времени не оразило с такой глубиной особенности этой сложной эпохи—всех ее противоречий, трагического пафоса, надежд и отчаяния.

В своем сочинении Чайковский не придерживался строго пушкинского текста, а трактовал образы героев так, как считал нужным. Напри-

мер, заключительная сцена в повести такая: Герман, запертый в сумасшедшем доме, бессмысленно и быстро бормочет: «Тройка, семерка, туз!» Композитор не мог оставить своего героя в таком положении, он предпочел написать о его физическом уничтожении. Уже умирая, Герман освободился от гнета навязчивой идеи, и в его душе возродилось светлое и незапятнанное чувство любви.

В 1892 году Чайковский написал балет «Щелкунчик», либретто к которому сочинил М. Петипа по сюжету сказки Э. Гофмана «Щелкунчик и мышиный царь».

По общему идейному замыслу «Щелкунчик» имеет много общего со всеми другими балетами композитора. В нем тот же основной мотив преодоления злых чар при помощи любви и доброты. По словам Б. Асафьева, балет «Щелкунчик»—это гениальное художественное явление: симфония о детстве, когда оно находится на переломе. Когда детскую душу уже волнуют надежды еще неведомой юности, но не ушли пока детские навыки и страхи, когда куклы как живые, а игра в войну—это представление самого себя более мужественным и храбрым.

Партитура этого балета вошла в музыкальную культуру как одна из гениальных в творчестве Чайковского. В ней с классической ясностью были объединены лучшие черты музыкальной драматургии и зрелого симфонического искусства композитора.

Во время поездки за границу зимой 1892–1893 годов Чайковский задумал написать Шестую симфонию си-минор, которую решил посвятить В. Л. Давыдову. Во время путешествия композитор не мог, конечно, работать полноценно. Он набрасывал главные темы на клочках бумаги и обдумывал общий план симфонии. По-настоящему он приступил к работе только 4 февраля.

Закончил это произведение Петр Ильич 19 августа, находясь в Клину. Первый раз ее исполнили 16 октября в Петербурге, дирижировал сам Чайковский.

По словам Стасова, Шестая симфония—это самое гениальное творение Чайковского. В ней выражены с огромной пронзительной силой все душевные страдания, безотрадное чувство потери, которое не оставляет человека до его последнего вздоха. В русской демократической культуре того времени трагическая тема стала выражением протеста против несправедливой действительности, борьбы за светлую, счастливую жизнь.

Первая часть Шестой симфонии является основой всей ее концепции. В ней заключено многообразие действующих сил конфликта, который не только очерчен, разработан и доведен до пикового состояния, но и улажен. Все остальные части произведения не являются продолжением первой части. В этом и состоит особенность драматургии Чайковского, что при всей полноте раскрытия проблемы в первой части вся симфония построена по принципу развития сюжета от начала до конца.

24 марта 1893 года Петр Ильич закончил черновые эскизы своей последней симфонии, которая стала его «лебединой песней».

Жизнь гениального человека подходила к концу. После того как Чайковский закончил Шестую симфонию, он создал несколько фортепьянных циклов и романсов, затем побывал в Кембридже, где в торжественной обстановке ему присудили почетное звание доктора наук.

Все вроде бы шло как обычно. Петр Ильич договаривался о концертах в Скандинавии, Одессе, планировал большое турне по городам России. У него было много новых замыслов и сюжетов опер. Для осуществления всех его планов требовалось несколько жизней, но, можно сказать, не было и одной.

16 октября в Петербурге Чайковский дирижировал оркестром, который исполнял его симфонию. 18 октября он написал письмо Юргенсону, где просил на титульном листе написать посвящение Владимиру Львовичу Давыдову, а саму симфонию назвать «Патетической». 23 октября он собирался приехать в Москву. Но 21 числа Петр Ильич заболел. Вызвали доктора, который поставил диагноз: холера. Болезнь протекала очень тяжело. В ночь на 25 октября Чайковского не стало.

Печальное известие довольно быстро разнеслось по всей России. Глубокое горе охватило всех, кто знал великого композитора. Как сказали его друзья, «общим чувством была осиротелость».

### **Антонин Дворжак**

Антонин Дворжак, известный чешский композитор, появился на свет в 1841 году в городе Мольгауэне (в настоящее время Нелагозевес). Отец его, трактирщик, определил сына в сельскую школу, расположенную неподалеку от дома. Там мальчик научился играть на скрипке, но это не могло его удовлетворить полностью: слишком сильно было влечение к музыке, хотелось постигнуть премудрости прекрасного искусства.

В 1857 году Антонин отправляется в Прагу и поступает там в школу органистов, одновременно устраиваясь на работу скрипачом в частный оркестр. По окончании данного учебного заведения он занимает место альтиста в оркестре Национального театра в Праге, а также изредка выступает как органист в разных церквях.

Вскоре ему удается в одном из концертов исполнить свой гимн, написанный им для смешанного хора и оркестра. Это событие положило начало карьере Дворжака-композитора. Получив правительственную стипендию, которая давала ему возможность безбедно прожить несколько лет не работая, Дворжак оставляет театр и всецело отдается композиции.

Через некоторое время его имя становится известным в Европе. Происходит это в основном благодаря протекции Ференца Листа, занимавшегося активной пропагандой сочинений Дворжака.

С 1890 по 1892 год Дворжак был профессором Пражской консерватории по классу композиции, после чего ему предложили занять должность директора консерватории в Нью-Йорке, и он согласился. Несмотря на массу обязанностей, возложенных на Дворжака в связи с пребыванием его на посту директора, он находит время выступать с концертами в различных городах США.

В 1895 году Дворжак возвращается на родину, выезжая из Праги лишь в концертные поездки. В 1904 году он неожиданно умирает от кровоизлияния в мозг.

Творческое наследие композитора составляют различные произведения, при работе над которыми он в основном использовал чешские народные мелодии. Это песни, дуэты, хоровые сочинения, сонаты, пьесы для фортепиано и струнных инструментов, струнные квартеты и квинтеты, увертюры, симфонии (среди них особенно выделяется Девятая, или «Из Нового Света», в которой Дворжак удачно использовал мелодии, близкие индейским и негритянским), славянские танцы и рапсодии, легенды. Есть у композитора и оперы: «Хитрый крестьянин», «Ванда», «Димитрий», «Якобинец», «Черт и Кача», «Русалка» и др.

### **Жюль Массне**

Жюль Массне родился в 1842 году в Монто (департамент Луары) в семье директора завода. Музыкальное образование он получил в Парижской консерватории. Его учителями были Лоран (фортепиано), Ре-



бер (гармония) и Том (композиция). После успешной сдачи в 1863 году выпускных экзаменов в данном учебном заведении Массне за кантату «Давид Риццио» получает Римскую премию.

Известность же молодому композитору принесла скита для оркестра, написанная им вскоре по окончании консерватории и с успехом исполненная в одном из народных концертов в 1867 году. В том же году Массне поставил в театре «Опера-комик» свою первую оперу — «Двояродная бабушка».

В 1872 году состоялась премьера оперы «Дон Сезар де Базан», созданная Массне по заказу руководства «Опера-комик». Однако на сей раз публика не удостоила ее вниманием. Более популярными среди любителей музыки стали духовные оперы Массне «Мария Магдалина» (1873), «Ева» (1875) и «Богородица» (1880).

1877 год оказался для композитора весьма знаменательным. Его опера «Король Лахорский», поставленная на сцене «Гранд-опера», принесла Массне славу. Вслед за этим первым крупным успехом пришли и другие: большой любовью слушателей пользовались такие поздние оперы Массне, как «Манон», «Эсکلармонда», «Вертер», «Наваррка», «Сафо», «Жонглер Богоматери», «Дон Кихот», «Панург», «Клеопатра», «Амадис».

Следует заметить, что у Массне, помимо опер, есть и другие произведения: симфонические сочинения (оркестровые скиты, увертюры, фантазии для оркестра), балеты («Куранты», «Цикада», «Торреро»), оперетты, фортепианные пьесы и романсы.

С 1878 года и до самой своей смерти, последовавшей в 1912 году, профессор Массне преподает в Парижской консерватории композицию.

### **Николай Андреевич Римский-Корсаков**

Николай Римский-Корсаков, родившийся в 1844 году, — русский композитор, дирижер, педагог. Заниматься музыкой начал с раннего детства. Однако по окончании школы, отдавая дань семейной традиции, поступает в Морской корпус, оканчивает его и принимает участие в кругосветном плавании на шкипере «Алмаз». Еще до того, как пуститься в плавание, Римский-Корсаков знакомится с М. Балакиревым и вскоре становится членом музыкального общества «Могучая кучка». Раннее творчество композитора (Первая симфония, 1865; «Сербская фантазия», 1867) отмечено сильным влиянием художественных идей, сформировавшихся в балаки-

ревском кружке. Но и в это время ярко проявляется авторская самобытность композитора (музыкальная картина-симфония «Садко» (1867), Вторая симфония «Антар» (1868)). В 1872 году появляется первая опера — «Псковитянка» (по драме Л. А. Мея).

С 1871 года Римский-Корсаков преподает в Петербургской консерватории. В дальнейшем исполняет обязанности инспектора военных оркестров российского флота, помощника управляющего придворной певческой капеллой, директора Бесплатной музыкальной школы. С 1882 года является главой Беляевского кружка. Кроме того, принимает активное участие в концертах как дирижер оркестров.

С 90-х годов XIX века ведущее место в творчестве Римского-Корсакова занимают оперы. Среди произведений жанра: «Млада» (1892), «Ночь перед Рождеством» (1895), «Моцарт и Сальери» (1898), «Барыня Вера Шелого» (1898), «Царская невеста» (1899), «Сказка о царе Салтане» (1900), «Кашей Бессмертный» (1902), «Пан воевода» (1904), «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1904), «Золотой петушок» (1907).

В числе известных сочинений других жанров: кантата «Свитезянка» (1897), симфонии (1865, 1869, 1873), увертюра на русские темы (1866), фантазия на сербские темы (1867), музыкальная картина «Садко» (1867), скита «Шехерезада» (1888), концерт для фортепиано с оркестром (1883), романсы («Пленившись розой, соловей», «Звонче жаворонка пень», «На холмах Грузии», «То было раннею весной», «О чем в тиши ночей» и др.), сборники народных песен. Теория музыки представлена в работах «Практический учебник гармонии» (1886), «Основы оркестровки» (вышел в 1913 году, после смерти композитора; изданием занимался ученик Римского-Корсакова М. Штейнберг). Факты из биографии композитора, а также историю создания значительных музыкальных произведений можно узнать из книги-автобиографии «Летопись моей жизни» (1909).



Николай Андреевич Римский-Корсаков

Творчество Римского-Корсакова отличается поэтичностью музыкального языка, реалистичностью образов и совершенством композиционной техники. Произведения композитора представляют собой яркий пример гармоничного синтеза народных мотивов, а также существующих в природе реалий и представлений сказочных, фантастических.

### **Леош Яначек**

Чешский композитор, дирижер, педагог Леош Яначек родился в 1854 году. Музыкальное образование получил в консерваториях Праги, Вены, Лейпцига. Его стиль оформился под влиянием народного фольклора и чешских классических традиций. Значительное воздействие оказало на него и русское искусство: несколько раз приезжал в Россию и даже изучил русский язык. Композитор прекрасно знал русскую литературу. Он написал симфоническую рапсодию «Тарас Бульба» (по Н. Гоголю), оперы «Катя Кабанова» (по «Грозе» А. Островского) и «Из мертвого дома» (по Ф. Достоевскому), а также трио и квартет, в которых отразились впечатления от «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого. В конце 1890-х годов по инициативе Яначека в Брно был основан «Русский кружок», ставший центром изучения классической литературы и искусства России.

Свою творческую деятельность Яначек начал на родине, в Брно (Моравия). Композитор внимательно изучал моравский фольклор, он выпустил сборник, в который вошли обработки народных мелодий. Кроме того, музыкант являлся организатором «Моравских народных праздников» (1895), помогавших распространять лучшие произведения народного песенного творчества. В этот же период Яначек преподавал музыку в учительском институте.

Известность в Чехии пришла к композитору в 1904 году, а в 1916 году, после успешной премьеры оперы Яначека «Ее падчерица» в Пражском театре, о музыканте узнали в других странах.

Необыкновенно активный и деятельный, Яначек принимал участие в международных фестивалях, музыкальных праздниках. Он был талантливым педагогом и после окончания Второй мировой войны занимался преподавательской деятельностью в Брно, а позднее — в Праге. Композитор являлся членом многих зарубежных академий и общественных организаций.

Яначек работал в самых разных жанрах, он создавал оперы, симфонические и камерные произведения, хоры, обработки народной музыки. Кроме того, композитор написал целый ряд теоретических трудов.

Первый успех Яначеку принесли «Лашские танцы» для симфонического оркестра (1889–1890), отразившие воспоминания детства и юности музыканта. Характерные черты этого произведения — тонкий юмор, очаровательные лирические эпизоды, в которых звучат интонации моравских песенных мелодий. Хотя «Лашские танцы» написаны в романтическом стиле, они свидетельствуют о яркой индивидуальности композитора, самостоятельности его мышления. Весь цикл, представляющий собой картинку народной жизни, состоит из шести частей: два «Стародавних» танца (комический и лирический), «Праздничный», «Дымак» и «Пилки» (оба представляют собой веселые жанровые танцевальные сценки), живой и энергичный «Челаденский» танец.

В 1918 году Яначек завершил работу над симфонической рапсодией «Тарас Бульба». О замысле этого произведения, задуманного еще в 1905 году, композитор писал: «Из-за слов „Не найдутся на свете такие огни, такие муки, которые сломили бы силу русского народа“ — из-за этих слов, гадаю, в горячие искры, в пламень костра, на котором окончил свою жизнь прославленный атаман казачий Тарас Бульба (третья часть и заключение), сочинил я эту рапсодию по повести, написанной Н. В. Гоголем».

Рапсодия, состоящая из трех картин («Смерть Андрея», «Смерть Остапа» и «Смерть Тараса»), поражает своей мощью и драматизмом, хотя ее стиль, несколько изощренный и экспрессивный, не совсем соответствует ясности и величавой простоте эпического произведения Н. Гоголя. Лишь завершающие эпизоды рапсодии, в которых слышатся торжественные звучания колокола, переносят слушателя в образный мир, созданный великим русским писателем.

В 1919 году Яначек начал работу над вторым произведением на сюжет из русской литературы — оперой «Катя Кабанова» (1921), в основе которой лежат речевые и песенные интонации. Написано это произведение в декламационно-речитативной манере.

В некоторых эпизодах оперы есть элементы, напоминающие о русском песенном творчестве (оркестровое вступление, песня Кудряша и др.). И все же основу произведения составляет речевая, а не песенная интонация. Его гармония тональна, ей свойственно использование быстро меняющихся сочетаний и внезапных сдвигов, и в то же время — применение статичных конструкций, опирающихся на одну и ту же гармонию.

Создавая свою оперу, Яначек не избежал влияния экспрессионизма, что особенно заметно в глубоко лиричной партии Катерины Кабановой. В произведении все находится в подчинении сценическому действию, из-за чего исчезают некоторые особенности оперного жанра, но психологизм и искренность в передаче чувств персонажей выделяют «Катю Кабанову» среди других опер, построенных на речитативно-декламационных свойствах. Вызывает восхищение необыкновенно выразительная и красивая музыка произведения.

В 1923 году появилось сочинение для детей – чудесная опера-сказка «Приключения лисички-плутовки». Простая и удивительно трогательная история рассказывает о жизни лисички, ее отношениях с лесными зверями и домашними животными. В опере, полной лирических мотивов и тонкого юмора, отразилось любовно-поэтическое отношение автора к природе. Партитура «Приключений лисички-плутовки» очень изящна и колоритна.

В 1925 году Яначек написал оперу «Средство Макропулоса» (1925). Это самая сложная по музыкальному языку и замыслу работа композитора, отразившая экспрессионистические тенденции, хорошо заметные уже в «Кате Кабановой». Автор использует необычные, не характерные для его прежнего творчества мистико-психологические мотивы. Главная героиня оперы открыла для себя волшебную тайну эликсира жизни и смогла продлить свое существование на земле на триста лет. Но в результате она лишь поняла всю бессмысленность и пустоту земного бытия.

Экспрессионистические черты прослеживаются в музыке благодаря таким средствам, как напряженность диссонирующих гармоний, изломанность мелодических линий, причудливость оркестрового письма. Иногда Яначек облакает драматизм и мистицизм в форму гротеска. Несмотря на свою необычность, опера с ее причудливой и в то же время прекрасной музыкой привлекла внимание любителей искусства.

Не лишена экспрессионистических черт и последняя опера Яначека – «Из мертвого дома», написанная в 1928 году. Композитор сам создал для нее либретто по роману Ф. Достоевского и постарался отразить в своем сочинении высокий гуманизм, свойственный творчеству великого русского писателя. И в этом произведении музыкант обратился к прежнему приему мелодического воплощения речевых интонаций. Драматическая напряженность достигается благодаря чередованию диалогов пер-

сонажей с хорами. К сожалению, завершить работу над партитурой оперы музыкант не успел, и после смерти Яначека она была закончена его учениками Б. Бакалой и О. Хлубной.

Среди наиболее известных оркестровых произведений композитора можно выделить симфониетту (1926), состоящую из пяти частей. Каждая из них предназначена для особого оркестра. Музыка этого произведения проникнута радостным и светлым чувством, в ней много веселого юмора, фантазии и выдумки. Особая роль здесь отведена торжественным фанфарам, написанным композитором к спортивному празднику для молодежи. Они прекрасно сочетаются с моравскими песенными мелодиями. Благодаря своей ясной и чистой красоте симфониетта вошла в число самых популярных произведений современного симфонического репертуара.

С большим успехом Яначек работал и в жанре камерной музыки. Стиль зрелого композитора проявился в двух струнных квартетах, первый из которых создан в 1923 году. В него вошли фрагменты написанного ранее фортепианного трио, посвященного «Крейцеровой сонате» Л. Толстого. Однако, в отличие от повести русского писателя, проникнутое драматизмом произведение чешского композитора завершается не трагедией, а восхижительным гимном, воспевающим любовь.

Тонким лиризмом отмечен второй струнный квартет, названный «Интимные письма» (1928). Этому произведению присущи такие качества, как быстрая смена метра и темпа, свобода построения формы, внезапность сопоставлений, что придает квартету характер импровизации.

В творческом наследии Яначека большое количество фортепианных пьес, восхищающих слушателя мелодичностью и лирическим очарованием. Единственным исключением стала полная драматизма соната «1. X. 1905 года», посвященная памяти рабочего, погибшего при разгоне демонстрации в Брно.

В один ряд с этим произведением можно поставить трагическую, пронизанную скорбным чувством хоровую поэму «Маришка Магдонова» (1906), которую композитор написал, вдохновленный стихотворением поэта П. Безруча, повествующего о горестной участи крестьянской девочки. Произведение основано на распевных речевых интонациях, сочетающихся с элементами старинных причитаний.

Помимо «Маришки Магдоновой», Яначек создал еще целый ряд хоров а cappella, в которых центральное место занимают острые социальные темы («Семьдесят тысяч», 1909).

В области камерной вокальной лирики Яначека интересен песенный цикл «Записки исчезнувшего» для тенора, альты и трех женских голосов в сопровождении фортепиано (1919). В него включены миниатюры, восхищающие мастерством вокальной декламации и выразительности партии фортепиано. Интонации моравского песенного творчества переплетаются в этом произведении с фольклорными цыганскими мелодиями. «Записки исчезнувшего» повествуют о трагической любви девушки-цыганки и молодого крестьянина.

Дарование композитора проявилось и в многочисленных обработках народных песен («Народные ноктюрны» для двух голосов и фортепиано, 1906; «Двадцать шесть народных баллад», 1909–1916; «Шесть народных песен» для голоса с фортепиано; «Детские песни», 1916; «Пять моравских песен» для мужского хора в сопровождении фортепиано, 1917).

К последнему периоду творчества Яначека относится «Глагольская месса» для четырех солистов, хора, оркестра и органа (1926), написанная на старославянские тексты. Ее напряженная и энергичная жизнеутверждающая музыка свидетельствует о необыкновенной силе таланта композитора.

Умер Леош Яначек в 1928 году, успев закончить второй струнный концерт — одно из самых ярких своих произведений.

### **Анатолий Константинович Лядов**

Анатолий Лядов, родившийся в 1855 году в Петербурге, происходил из единственной в своем роде семьи русских потомственных музыкантов, насчитывавшей до десяти представителей. Соприкосновение с самого раннего детства с музыкальной и театральной средой благотворно сказало на развитии способностей мальчика, который, имея в любое время доступ в оперный театр, иногда и сам участвовал в спектаклях в качестве статиста.

После непродолжительного обучения игре на фортепьяно под руководством одной из родственниц он поступил в возрасте двенадцати лет в консерваторию. Здесь он занимался сначала по классам фортепиано и скрипки, затем перешел на теоретическое отделение, где его учителями были Римский-Корсаков и известный теоретик Ю. И. Иогансен.

Молодости свойственна беззаботность, и, наверное, поэтому Анатолий не уделял достаточного внимания учебным занятиям. Когда он был

*Анатолий Константинович Лядов*



уже на последнем курсе, постоянные пропуски уроков вынудили Римского-Корсакова исключить его из своего класса, что, впрочем, не помешало начавшейся вскоре дружбе между учителем и учеником. Это общение с великим композитором и другими членами «Могучей кучки» способствовало дальнейшему творческому росту Лядова.

В 1876 году впервые издаются произведения Лядова — 4 романса и цикл «Бирюльки», представляющий собой сборник из 14 миниатюрных пьес для фортепиано, из которых первая и вторая, выполняющая роль финала, основаны на одном и том же музыкальном материале.

Два года спустя молодой человек вновь зачисляется в консерваторию и блестяще заканчивает ее весной 1878 года, после чего начинается его педагогическая деятельность в стенах родного учебного заведения. В 1879 году он пробует свои силы и в качестве дирижера: в течение нескольких лет руководит любительским оркестром.

Характерные черты, отличающие творчество Лядова, определились практически с первых его шагов на этом поприще. Начиная с «Бирюлек», он свыше 20 лет уделяет основное внимание жанру фортепианной миниатюры и только в редких случаях обращается к оркестровым и вокальным сочинениям.

Между тем Лядова привлекали и народно-сказочные образы, которые наиболее ярко воплотились в его поздних симфониях. На протяжении долгих лет композитор хотел написать сказочную оперу «Зорюшка» на сюжет пьесы В. И. Дала «Ночь на распутье», но осуществить эту мечту ему помешали длительные перерывы, то и дело возникавшие по тем или иным причинам в работе над данным произведением. Написанная для оперы музыка была частично использована Лядовым в симфонической картине «Волшебное озеро» и в некоторых других произведениях.

В начале 90-х годов Лядов создает несколько интересных произведений, в том числе пьесу «Музыкальная табакерка» и сочинение под названием «Про старину». Последнее представляет собой программную пьесу, навеянную образцами народного творчества и такими произведениями русской музыкальной классики, как Первая песня Баяна из «Руслана и Людмила» Глинки, медленная часть «Богатырской симфонии» Бородина.

Связь пьесы «Про старину» с народным эпическим жанром проявляется и в некоторых особенностях формообразования. Большое место в ней отводится вступительным, переходным, связующим и заключительным разделам. Все это обуславливает типичную для произведений эпического жанра неторопливость высказывания.

На начало 1900-х годов приходится большая часть лядовских гармонизаций и обработок народных песен. Их возникновение было связано с предложением Песенной комиссии Русского географического общества гармонизовать народные напевы, собранные в фольклорных экспедициях. Основную массу составляют гармонизации для одного голоса с фортепиано, остальные – хоровые редакции песен из одногласных сборников. Особым видом обработки является своеобразная вокально-оркестровая сюита «Пять русских песен для женского голоса с оркестром».

Своей гармонизацией композитор стремился углубить музыкально-поэтический образ и жанровую специфику песен. В лирических песнях он подчеркивает широту их мелодического дыхания, в хороводных, плясовых – четкую ритмическую основу. Свойственную некоторым песням спокойную ясность Лядов иногда углублял использованием высокого регистра и введением коротких наигрышей народно-инструментального характера, как бы воспроизводящих звучание народных инструментов – рожков или жалеек.

Однако следует заметить, что вокальный жанр в целом мало привлекал Лядова, хотя есть в его творчестве выдающееся достижение – детские песни, тесты которых представляют собой народные шутки, забавные присказки, состоящие подчас всего из двух строчек. В числе 18 детских песен имеются и полные юмора игривые шуточные, и нежно-лирические колыбельные, и старинные народные заклинания. При этом особо следует выделить песню «Косой бес», в которой предвосхищены образы позднейших симфонических произведений.

Замкнутый от природы, Лядов избегал общественных выступлений, но революционные события 1905 года, нашедшие отражение в студенческих волнениях в консерватории, затронули и его. В знак протеста против увольнения Римского-Корсакова, принявшего сторону молодежи, Лядов покинул в этом же году данное учебное заведение. Вместе с передовой петербургской профессурой Лядов отстаивал в то время для консерватории автономию, что подразумевало под собой независимость от бюрократической опеки со стороны дирекции Русского музыкального общества. В консерваторию Лядов вернулся только после того, как ее директором был избран Глазунов, а также в этом учебном заведении стал вновь преподавать Римский-Корсаков.

В последующие годы Лядов работает в основном в симфонической области. Ценнейшие из созданных им в течение последнего десятилетия жизни программных симфонических произведений в той или иной форме связаны с народным творчеством и с традициями русской классики. Их содержание сводится либо к «портретной» зарисовке сказочного персонажа, либо к музыкальному пейзажу («Волшебное озеро»). Из трех основных «сказочных картинок» родственны по сюжету «Баба-яга» и «Кикимора». Это музыкальные характеристики образов, воплощающих злое начало. Отсюда сумрачный, несколько зловещий колорит обоих произведений. Прием «злье» образы получаются у Лядова достаточно гротескными. Это обстоятельство, в сочетании со стремительным, быстрым движением и острой характерностью ритмов, сближает оба произведения с жанром скерцо.

Иной характер присущ пьесе «Волшебное озеро», которую композитор считал одним из самых своих удачных произведений. Именно о нем он написал такие строки: «Ах, как я его люблю! Как оно картинно, чисто, со звездами и таинственностью в глубине!»

Красочное начало, бесплотность образов определили специфику выразительных средств в «Волшебном озере». Это, прежде всего, отсутствие четкого тематизма при огромном значении гармонии, фактуры, тембра. В качестве объединяющего элемента выступает в основном «фонное» движение: колышущийся рисунок струнных, вибрирующее тремоло, трели.

Оркестр «Волшебного озера» – одно из высших достижений оркестрового мастерства Лядова. Общий тембровый колорит получается из сочетания шелеста и шороха струнных с сурдинами, нежно звенящих

тембров арфы, челесты. При этом звучание музыки в основном ограничено оттенками «пиано» и «пианиссимо», лишь на краткий миг доходя до «форте».

Сравнительно более крупное по объему симфоническое произведение — «Восемь русских народных песен для оркестра» — представляет скиту из ряда миниатюр, причем каждая из них сама по себе является ярким образцом того или иного народно-песенного жанра.

Скиту открывает архаический духовный стих. Вторая часть цикла — также восходящая к древности календарно-обрядовая святочная песня «Коляда-маледа» (в основу этой части взято два различных колядных напева). Третья часть — лирическая «Протяжная» — прекрасный образец широкой народной распевности. Ведущее значение здесь получают струнные, при этом начальное изложение песни у одних виолончелей, разделенных на четыре партии, воспринимается как звучание мужского хора. Полная противоположность «Протяжной» — четвертая часть, представляющая собой шуточное жизнерадостное народное скерцо под названием «Я с комариком плясала». Вся эта часть звучит в высоком регистре деревянных духовых на легком фоне струнных. Трели скрипок в начале и в конце ее остроумно подражают гудению комара. В пятой части — «Былине о птицах» — сплелись воедино эпическое начало, юмор и элемент фантастики. Обе следующие части — две небольшие



Отрывок из Прелюдии си-минор А. К. Лядова

интермедии, противопоставленные друг другу: это нежная лирическая «Колыбельная» и беззаботно-веселая «Плясовая». Скита завершается наиболее крупной по объему восьмой частью — «Хороводной» — яркой жанровой картинкой народного праздничного веселья.

В 1900-х годах ощущаются в творчестве композитора и новые веяния: так, симфоническая скита «Легенды» возникла под влиянием музыки бельгийского драматурга-символиста М. Метерлинка, но это произведение Лядов не закончил, а единственная цельная часть скиты была издана под названием «Скорбная песнь».

Последние месяцы жизни композитора омрачила тяжелая болезнь, вынуждавшая его неделями не выходить из дома и ограничившая его общение с окружающим миром до минимума. Умер Лядов в 1914 году.

Уступая крупнейшим представителям музыкального искусства в широте охвата явлений и глубине их отражения, Лядов все же внес немалый вклад в развитие русской музыки. Необходимо отметить, что именно он первым утвердил в русской музыке жанр прелюдии, через некоторое время получивший дальнейшее развитие в творчестве Скрябина и Рахманинова. Своими программными симфоническими миниатюрами Лядов смог создать вполне самостоятельную ветвь в русском симфонизме. Уникальны в своем роде и великолепные детские песни композитора, как и его обработки народных песен, по праву стоящие в одном ряду с классическими народно-песенными обработками Балакирева и Римского-Корсакова.

#### Александр Тихонович Гречанинов

Александр Гречанинов появился на свет в 1864 году в Москве в купеческой семье. Музыкальное образование он получил в Московской консерватории, где его учителями были Кашкин, Сафонов (рояль), Аренский (гармония и фуга) и Танеев (форма). Затем он продолжил совершенствоваться как музыкант в Петербургской консерватории, где с 1890 по 1893 год занимался у Римского-Корсакова композицией.

За свой Первый квартет Гречанинов получил премию на конкурсе камерного общества, объявленном известным меценатом М. П. Беляевым. В 1896 году молодой композитор вернулся в Москву, где сосредоточил свою композиторскую деятельность главным образом в области духовной музыки, а также сочинял по заказу музыку для драматических спектаклей и преподавал в музыкальной школе Гнесиных.

С 1910 года Гречанинов начал выступать как пианист-аккомпаниатор с певцами, исполнившими написанные им романсы. Концертировал также как дирижер и пианист-солист. В 1925 году эмигрировал во Францию, где продолжал давать концерты и писать музыку. Когда Европа оказалась на пороге Второй мировой войны, композитор перебрался в США, где и умер в 1956 году.

Творческое наследие Гречанинова огромно и разнообразно. Это такие духовные произведения, как Литургия Иоанна Златоуста и хоры. Интересно, что в дальнейшем, пребывая за рубежом, Гречанинов использует в своих сочинениях данного жанра инструменты оркестра, что православным канонам запрещалось. Именно поэтому его Демественная литургия не исполнялась в храмах, а звучала только на светских концертах.

Среди других произведений композитора особого внимания заслуживают оперы «Добрыня Никитич» (1895–1901), «Сестра Беатриса» (1908–1910), «Женитьба» (1946), детские оперы «Елочкин сон», «Теремок» и «Кот, петух и лиса», симфонии, камерно-инструментальные ансамбли, сонаты для разных инструментов, романсы и песни.

Одним из выдающихся сочинений Гречанинова является симфоническая поэма «К победе», написанная им в 1943 году и посвященная русской армии. Не менее замечательна и Элегическая поэма для фортепиано, посвященная, по словам самого композитора, «памяти героев, жизнь свою положивших в борьбе за свободу».

### **Александр Константинович Глазунов**

Александр Глазунов родился в 1865 году в старинной купеческой семье книгоиздателей. Его отец играл на скрипке, мать была хорошей пианисткой. В семье Глазуновых часто проходили домашние концерты, что благотворно влияло на развитие музыкальных способностей у мальчика, который, как выяснилось еще в раннем детстве, отличался исключительной музыкальной памятью: услышанное им, как правило, оставалось в его сознании навсегда.

Музыкальное образование Александр получил дома под руководством пианиста-педагога Н. Н. Еленковского, который старался сосредоточить внимание своего ученика главным образом на усвоении классической музыки.

Когда Глазунову исполнилось 13 лет, судьба свела его с известным композитором Балакиревым. В это время мальчик располагал уже зна-

чительным практическим опытом в композиции и нуждался лишь в систематизации теоретических познаний. Балакирев направил его к Римскому-Корсакову и еще долгое время продолжал поддерживать творческую связь с молодым композитором.

Поражает быстрота развития успехов Глазунова в занятиях с Римским-Корсаковым, тем более что встречи с учителем происходили лишь один раз в неделю, с перерывом на лето. Не прерывая своей учебы в реальном училище, Глазунов за полтора года успел пройти все музыкально-теоретические предметы (гармонию, полифонию, инструментовку, музыкальные формы). В 1881 году Римский-Корсаков прекратил занятия с ним, считая, что 16-летний юноша овладел основами композиторской техники.

17 марта 1882 года в концерте Бесплатной музыкальной школы состоялось исполнение Первой симфонии Глазунова под управлением Балакирева, ознаменовавшее собой начало творческой деятельности Глазунова. Именно это музыкальное произведение помогло Глазунову завязать дружбу с известным музыкальным деятелем М. П. Беляевым.

Летом 1884 года Глазунов и Беляев отправились в заграничное путешествие, явившееся ярким событием в спокойной, размеренной жизни молодого композитора. В Веймаре он познакомился с Листом, по настоянию которого здесь была исполнена Первая симфония Глазунова. В Испании он записывал народные мелодии, в Марокко слушал арабскую музыку. В этот же период времени Беляев заключает с Глазуновым договор на издание его сочинений.

По окончании реального училища Глазунов в течение года посещал в качестве вольнослушателя лекции на историко-филологическом факультете университета. Овладев мастерством игры на различных духовых и струнных инструментах, он участвовал в университетском оркестре под управлением своего друга,



*Александр Константинович Глазунов*

дирижера Г. Дюша. Сам же он впервые выступил в качестве дирижера в 1888 году, а еще год спустя он участвовал в организованных Беляевым концертах русской музыки на Всемирной выставке в Париже.

К этому времени Глазунов написал немало музыкальных произведений, по большей части симфонических. Определился также его интерес к камерно-инструментальному жанру. Через полгода после Первой симфонии с большим успехом был исполнен его Первый квартет.

В середине 80-х годов Глазунов создает ряд сочинений народно-героического характера. Он пишет симфоническую элегию «Памяти героя», посвященную, как говорится в программе, человеку, «который сражался только за правое дело, за освобождение народа от пригнесения». В симфонической поэме «Стенька Разин» воспеваются бунтарская стихия освободительного движения народа. Тогда же появляется и Вторая симфония, в которой так же, как и в «Стеньке Разине», заметно влияние богатейших эпических образов Бородина.

В конце 80-х годов композитор в основном занимается поисками новых путей. Для расширения своего художественного кругозора он изучает творческие принципы Чайковского, глубже знакомится с зарубежной музыкой. Разнообразные искания нашли отражение в созданных в это время Третьей симфонии и симфонической фантазии «Море».

В последнее десятилетие XIX и начале XX века творчество Глазунова вступает в пору своего наивысшего расцвета. Содержание его музыки углубляется. По сравнению с предыдущим периодом в ней отводится больше места драматическому началу, лирика же приобретает более эмоционально-взволнованный характер. В условиях беспокойной социальной обстановки 1900-х годов в творчестве композитора появляются несвойственные ему ранее задумчиво-печальные размышления. Обогащаются и средства художественной выразительности: расширяется мелодическое дыхание, музыкальное развитие приобретает большую динамичность, целеустремленность и единство, повышается роль полифонии.

В это время Глазунов создает Четвертую, Пятую, Шестую, Седьмую и Восьмую симфонии, Четвертый и Пятый квартеты, 3 балета, скрипичный концерт.

В начале 1900-х годов он написал одно из крупнейших программных симфонических произведений — скиту «Из Средних веков», как бы сотканную из нескольких зарисовок. К данному периоду относятся и наибо-

лее выдающиеся фортепианные сочинения Глазунова, в том числе ре-минорная прелюдия и фуга, вариации и 2 сонаты.

В 1899 году Глазунов становится профессором в консерватории по классу специальной инструментовки, занимая видное место в музыкальной жизни Петербурга, благодаря чему расширяется круг его знакомств. В доме Глазунова и на его даче в Озерках бывали многие музыканты, художники, артисты, литераторы, среди них Шляпин, Римский-Корсаков, Ретин и др.

Значительным этапом в жизни Глазунова явились 1905–1907 годы. Он решительно принимает сторону революционной молодежи консерватории, а затем выходит из профессорского состава этого учебного заведения в знак протеста против увольнения Римского-Корсакова. Тогда же под его руководством была разучена и поставлена опера Римского-Корсакова «Кашей Бессмертной» — яркий эпизод в музыкальной жизни 1905 года.

В этом же году происходит и еще одно знаменательное событие: Глазунов избирается на должность директора консерватории и прекрасно выполняет свои обязанности. Он входит во все детали учебного процесса, наблюдает за работой педагогов, присутствует на концертах, на экзаменах по специальности и по общим предметам, следит за успехами студентов. Всеобщее уважение к нему было столь велико, что периодические перевыборы директора давали один и тот же результат: Глазунов вновь и вновь избирается вплоть до 1928 года.

Несмотря на то что работа в консерватории отнимает у композитора много времени, он по-прежнему выступает в качестве дирижера и принимает участие в концертной и театральной жизни столицы. В годы революционного подъема он сделал обработку для хора с оркестром народной песни «Эй, ухнем», написал «Русскую фантазию» для оркестра народных инструментов В. В. Андреева и закончил последнюю из своих симфоний — Восьмую. С 1907 по 1917 год Глазунов создает 2 фортепианных концерта, ряд симфонических произведений, приступает к работе над Девятой симфонией, но по некоторым причинам прерывает ее впоследствии, пишет музыку к нескольким драматическим спектаклям, сочиняет прелюдию и фугу для органа и др.

После 1917 года Глазунов все внимание сосредотачивает на работе в консерватории, вследствие чего его композиторская деятельность становится весьма незначительной: он создает лишь несколько камерно-ин-



струментальных произведений, в том числе Шестой квартет, прелюдии для фортепиано и др. Много времени у композитора отбракот и выступления в филармонии, в рабочих клубах и воинских частях, а также активное участие в жизни концертных организаций, театров, различных обществ. Все это способствует поддержанию его высокой популярности в обществе, что проявляется в первую очередь в той торжественности, с какой отмечаются его юбилейные даты. Так, в ознаменование 20-летия педагогической деятельности имя Глазунова было присвоено Малому залу консерватории, в связи с 40-летием творческой деятельности композитору присудили почетное звание народного артиста РФ (1922).

В 1928 году Глазунова в качестве представителя Советского Союза отправляют в командировку в Вену на международный Шубертовский конкурс. В это время тяжелая болезнь подтачивает его силы, и советское правительство дает ему разрешение продлить свой отпуск до тех пор, пока композитор не почувствует себя лучше.

В течение последних восьми лет жизни Глазунов создал седьмой квартет, концерт-балладу для виолончели, квартет для сакофонов и др. Между тем гастрольные поездки становятся все более тягостными для больного композитора, что вынуждает его отказаться от них. Однако до последнего дня Глазунов не утрачивал надежды, что улучшение здоровья позволит ему вернуться на родину. Но эти мечты так и не были претворены в жизнь: композитор скончался в Париже в 1936 году.

В творческом наследии Глазунова центральное место занимает симфоническая музыка. Из 8 симфоний композитора две первые относятся к раннему периоду. Первая симфония отличается светлым, жизнерадостным характером. В скерцо и в финале использованы две польские народные темы, причем славянское влияние ощущается и в некоторых других темах этой симфонии, которую Глазунов первоначально хотел даже назвать «Славянской». Вторая симфония более монументальна. Она создана под воздействием музыки Бородина, что отражается в несколько суровой по выражению первой части и в финале. Лирическая медленная часть приближается к родственным образам Бородина и Балакирева.

В Третьей симфонии, имеющей значение переходного этапа к зрелым глазуновским произведениям, заметно влияние Чайковского и частично Вагнера. Четвертая симфония (1893) представляет собой характерный для Глазунова лирико-эпический тип. Ее первая часть – радостно-светлая, скерцо – жизнеутверждающее, финал – празднично оживленный.

Показательно появление в данном произведении танцевальных элементов (вальса в среднем разделе скерцо и танцевального ритмического преобразования главной партии первой части в финале), что является предвосхищением стиля глазуновской балетной музыки. Примечательно, что в Четвертой симфонии всего три части: отсутствует медленная часть.

Пятая и Шестая симфонии (1895–1896) относятся к наиболее известным образцам симфонизма Глазунова. Первая из них выделяется своим глубоко оптимистическим строем, а во второй композитор впервые придает образам драматическую окраску.

В двух последних симфониях, созданных в начале 1900-х годов, намечается усложнение содержания. В Седьмой особенно выделяется суровая, медленная вторая часть, контрастирующая с беспечной первой и следующим за ней радостным скерцо. Именно в ней, а также в торжественном финале симфонии ярко проявилось полифоническое мастерство Глазунова.

Восьмая из симфоний считается самым монументальным произведением Глазунова. При большой контрастности частей она отличается единством и последовательным развитием цикла. Музыка первой части романтически возвышенна. Медленная часть представляет собой скорбные переживания. Скерцо имеет тревожный характер, а в финале сумрачные образы предыдущих частей отступают и происходит утверждение господства света.

Кроме симфоний, Глазунов написал большое число программных симфонических произведений разнообразного содержания: под впечатлениями красоты природы созданы музыкальные фантазии «Лес», «Море», «Весна»; зарисовкам из быта и жизни различных народов и времен посвящены сюиты «Из Средних веков», «Восточная рапсодия», увертюра «Карнавал». Интерес композитора к музыкальной культуре других народностей отразился в таких его работах, как пьесы «Финская фантазия», «Славянский праздник», «Финские эскизы», «Карельская легенда» и др.

Создание балетов относится к периоду наивысшего расцвета творческих сил Глазунова – все три балета были им написаны в период с 1896 по 1899 год. Обращение композитора к новому для него жанру, легкость и быстрота работы не случайны. Дело в том, что Глазунов имел уже к этому времени значительный опыт в создании танцевальной музыки.

Балеты Глазунова представляют собой значительный этап в развитии русского классического балетного искусства. Наиболее интересным и ярким из них является лирико-драматический балет «Раймонда». Либретто этого произведения разработано известным балетмейстером М. И. Пелига.

Прежде чем перейти к описанию краткого содержания балета, отметим, что его авторы не стремились к большой исторической и географической точности, отдельные черты конкретной эпохи и быта сочетаются с вымыслом. Итак, действие происходит в Провансе — области на юге Франции. В первом действии показывается старинный замок, где придворные развлекаются музыкой, играми, танцами. Тетка главной героини, девушки по имени Раймонда, графиня Сибилла, рассказывает легенду о Белой даме, охраняющей членов семьи, когда им грозит опасность. Тут на сцену выходит и сама Раймонда, получившая известие о возвращении из Крестового похода ее жениха, рыцаря де Бриенна. Раймонда объявляет о торжественном празднике в день приезда своего молодого человека.

Наступает ночь. Оставшись с близкими подругами и пажами, девушка отдается мечтам. Затем все ложатся спать. Раймонде снится, что статуя Белой дамы сошла со своего места и увлекает ее за собой в парк. Здесь ее ждет де Бриенн, но внезапно он исчезает, и перед



Музыкальная тема Раймонды из балета «Раймонда» А. К. Глазунова

девушкой появляется араб Абдерахман. Он говорит Раймонде об огненной страсти, сжигающей его, чем вселяет в девушку неопределимый ужас, и она теряет сознание. Далее наступает утренний рассвет, Раймонда пробуждается.

Во втором действии зритель видит картину праздника в замке: ожидают возвращения рыцаря де Бриенна. Неожиданно прибывает Абдерахман со свитой и признается Раймонде в любви. Затем в разгар всеобщей башенной пляски он пытается похитить девушку, но путь ему преграждает внезапно возвратившийся жених Раймонды. Поединок между ними завершается гибелью Абдерахмана.

В третьем действии показано свадебное торжество, пышный дивертисмент и заключительный апофеоз.

Музыка балета представляет собой цельное симфоническое произведение, связанное единым художественным замыслом. Портреты героев, характеризующие законченными танцевальными номерами, сочетаются со сквозным развитием музыкальных образов. При этом особенно последовательно и разносторонне описана главная героиня. Ее образ соткан из беспечности, жизнерадостности, шаловливости, мечтательности, страстности и горделивости. Очень ярок образ Абдерахмана. Его необузданные порывы передаются характерной темой с восточной окраской.

Заметную роль в балете играют жанровые сцены, пантомимы, дающие возможность зрителю составить представление об обстановке, окружающей героев. Интересны в «Раймонде» танцы различных народов — арабские, венгерские, испанские.

Обогащая балетные формы, Глазунов внес много ценного в хореографические адажио: так, в лирическом адажио Раймонды с де Бриенном и в драматическом адажио ее с Абдерахманом, выполняющих роль дуэтов-диалогов в опере, с наибольшей силой раскрыты взаимоотношения героев, их чувства. Музыка «Раймонды» отличается яркой мелодичностью. Подобно Чайковскому, Глазунов насыщает ею не только адажио, но и вальсы, вариации и другие танцы.

Подводя итог рассказу об этом прекрасном композиторе, скажем, что его творчество и общественная деятельность явились неоценимым вкладом в развитие русской музыкальной культуры. Глазунов — один из крупнейших русских симфонистов. В его стиле своеобразно сплелись и преобразовались творческие традиции Глинки и Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова и Чайковского.

### **Сергей Васильевич Рахманинов**

Сергей Рахманинов — одна из центральных фигур в русской музыке начала XX века. В своей разносторонней музыкальной деятельности композитора, пианиста и дирижера Рахманинов был крупным представителем реалистического направления в музыкальной культуре России той эпохи.

Великий композитор появился на свет в 1873 году в небогатой дворянской семье, проживавшей в усадьбе Онег Новгородской губернии. Родители Сергея обладали музыкальными способностями, любили музыку и посвящали ей значительную часть своего досуга. Мать Сергея начала заниматься с сыном музыкой, когда тому исполнилось четыре года.

В начале 80-х годов семья Рахманиновых переехала в Санкт-Петербург, где талантливый мальчик поступил в младший фортепианный класс консерватории к преподавателю В. В. Демянскому. Но учеба отнюдь не помогла Рахманинову развить свое дарование: дело в том, что Демянский не обратил должного внимания на своего ученика, успехи которого далеко не соответствовали его способностям.

В 1885 году родители Рахманинова по совету известного пианиста А. И. Зилоти (двоюродного брата Сергея Рахманинова) решили отдать сына в Московскую консерваторию, где Сергей стал учеником Н. С. Зверева. Последний не только занимался со своими студентами непосредственно по специальности (фортепиано), но и заботился об их всестороннем музыкальном и культурном развитии: следил за общеобразовательными занятиями, всячески поощрял посещение студентами концертов и театров, устраивал домашние музыкальные вечера, на которых иногда присутствовали известнейшие музыканты, в том числе Чайковский и Рубинштейн. Такая комплексная система обучения самым благоприятным образом отразилась на развитии музыкального дарования Рахманинова: у него выработалась привычка к систематическому, ежедневному труду, появился художественный вкус.

В 1888 году Рахманинов перешел на старшее отделение консерватории и поступил в класс Зилоти. К этому времени у юного музыканта обнаружилось бесспорные композиторские способности. Одновременно с занятиями по классу фортепиано Рахманинов начал посещать классы контрапункта и фуги у Танеева и свободного сочинения у Аренского.

Уже во время учебы в консерватории Рахманинов выделялся своей феноменальной музыкальностью. Исключительный музыкальный слух

*Сергей Васильевич Рахманинов*



и необычайная память позволяли ему запоминать и свободно воспроизводить слышанные лишь один раз произведения, играть с листа труднейшие пьесы фортепианного репертуара. В области пианистической техники для него, казалось, не существовало трудностей. Выступления Рахманинова на ученических вечерах становились событиями в музыкальной жизни консерватории и не оставляли сомнения в его артистическом будущем.

В 1891 году Рахманинов окончил консерваторию по фортепианному классу. Незадолго перед тем Зилоти оставил данное учебное заведение, и Рахманинов, не желая переходить к другому профессору, самостоятельно в трехнедельный срок подготовил довольно трудную и обширную программу, с которой блестяще выступил на выпускном экзамене.

Несмотря на постоянные выступления, Рахманинов, участвуя в консерватории, уделял внимание и занятиям композицией. Тогда он написал много произведений в разных жанрах, среди них пьесы крупной формы: Первый концерт для фортепиано фа-диез-минор, симфоническая поэма «Князь Ростислав» и первая часть «Юношеской» симфонии ре-минор, а также одночастное «Элегическое трио» соль-минор.

Весной 1892 года Рахманинов окончил консерваторию по классу свободного сочинения, представив в качестве экзаменационной работы партитуру одноактной оперы «Алеко», созданной им за 17 дней. Благодаря содействию Чайковского премьера данного произведения прошла в апреле 1893 года на сцене Большого театра.

«Алеко» и Первый концерт являются лучшими произведениями Рахманинова консерваторского периода. В них наиболее заметны характерные черты творчества молодого композитора: стремление к значительным мыслям и чувствам, прекрасный мелодический дар, выдающееся гармоническое чутье. Кроме того, в данных произведениях

ощущается влияние музыки Чайковского и композиторов «Могучей кучки», отчасти также Грига.

Вскоре после расставания с консерваторией Рахманинов создает многочисленные произведения разных жанров: от небольших камерных пьес до монументальных симфонических произведений. При этом основное внимание он сосредотачивает в области фортепианной, камерно-вокальной и оркестровой музыки. До 1897 года им были написаны три тетради романсов, в которые входят такие замечательные образцы его вокальной лирики, как «Не пой, красавица», «Весенние воды», «Островок». Среди фортепианных произведений этого времени наиболее интересны Первая книга для двух фортепиано в 4 руки, «Музыкальные моменты» сочинение 16. Среди произведений симфонического жанра в первую очередь следует назвать фантазии «Утес» и Первую симфонию ре-минор сочинение 13.

Во всех указанных произведениях этого периода присутствуют типичные для музыки Рахманинова образы, отличающиеся светло-романтическим характером. В данных сочинениях формируется особенная рахманиновская лирическая мелодика, появляются характерные темы драматической направленности, гармония становится еще более выразительной.

К середине 90-х годов Рахманинов завоевал достаточно большую популярность в кругах широкой публики, а также среди московских и петербургских музыкантов. Казалось, все способствует расцвету блестящего таланта, но судьба порой преподносит неожиданные и не самые приятные сюрпризы. Так случилось и с Рахманиновым: в 1897 году исполненная в Русских симфонических концертах в Петербурге Первая симфония потерпела полный провал и вызвала резко отрицательные отзывы прессы. Все это крайне отрицательным образом отразилось на Рахманинове: он уничтожил партитуру симфонии, а его творческая деятельность на время оборвалась. Впоследствии он вспоминал: «После этой симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хвалил удар и у которого на долгое время онялись и голова, и руки».

Личная жизнь молодого композитора тоже складывалась не очень хорошо. По окончании консерватории острый недостаток в деньгах заставлял его давать многочисленные уроки по фортепиано в различных учебных заведениях. Такая зависимость тяготила Рахманинова, стесняла

его творчество и подрывала здоровье, которое и так заметно пошатнулось после провала симфонии.

С осени 1897 года Рахманинов начинает выступать как дирижер: в течение одного сезона он работает в Московской частной опере С. И. Мамонтова. Смена обстановки и работа в оперном театре, общение с большим коллективом, в котором были талантливые артисты и художники, — все это благоприятно отражалось на состоянии духа композитора. Именно в тот период началась его дружба и совместные выступления с Ф. И. Шаляпиным, явившиеся, по словам самого Рахманинова, одним «из самых сильных, глубоких и тонких переживаний» в его жизни.

К 1900 году Рахманинову удалось восстановить душевное равновесие, после чего он приступил к работе над двумя новыми крупными произведениями: Вторым концертом для фортепиано и Второй симфонией для двух фортепиано. До 1906 года он написал и много других произведений, среди которых следует особо выделить сонату для виолончели и фортепиано, кантату «Весна» на текст стихотворения Н. А. Некрасова «Зеленый шум», романсы сочинение 21, прелюдии сочинение 23, оперы «Скупой рыцарь» (на текст одноименной «маленькой трагедии» Пушкина) и «Франческа да Римини».

С осени 1904 года до весны 1906 года Рахманинов занимал должность дирижера Большого театра, на сцене которого под его руководством ставили такие оперы, как «Иван Сусанин», «Пиковая дама», «Князь Игорь».

В 1906 году Рахманинов, намереваясь целиком посвятить себя творчеству, оставляет театр и переезжает в Дрезден, где живет до лета 1909 года, изредка выступая с концертами в разных городах Европы. Здесь он создает Вторую симфонию, симфоническую поэму «Остров мерт-



Ф. И. Шаляпин и С. В. Рахманинов

твях», цикл романсов сочинение 26, Первую сонату для фортепиано, большую часть оперы «Монна Ванна», а также работает над либретто оперы «Саламбо».

По возвращении на родину, в 1909 году, композитор сочиняет Третий концерт для фортепиано — произведение, ознаменовавшее собою расцвет его таланта. В данном произведении наиболее ярко предстают особенности стиля Рахманинова: подлинная симфоничность и широта формы, гибкий музыкальный язык, великолепный мелодический дар. Именно к этому времени происходит становление облика Рахманинова как музыканта и человека. Ему присущи исключительная скромность, прямота и принципиальность в вопросах искусства и в отношении к людям. Вот какие воспоминания о Рахманинове оставил один из его современников: «Достигнув мировой славы, он по-прежнему одевался просто, держал себя естественно, без вычур, свойственных знаменитостям, и по-прежнему был прямолинеен в суждениях, разговорах и действиях».

Между тем творчество композитора вызывало искренние и горячие симпатии у самых различных людей, что, однако, не мешало самому Рахманинову время от времени переживать острую душевную борьбу и мучительные сомнения в себе, в силу чего он был довольно замкнутым человеком. После поражения революции 1905 года в среде русской художественной интеллигенции распространились пессимистические настроения, чувства растерянности и страха. Все это нашло отражение и в творческой деятельности Рахманинова: в созданных им в 1910–1916 годах произведениях появляется ряд новых черт. Так, в кантате «Колокола» (текст Эдгара По в переводе поэта-символиста К. Д. Бальмонта), в некоторых прелюдиях и этюдах-картинах увеличивается значение трагических образов и значительно усложняется музыкальный язык.

Творческий путь Рахманинова в дореволюционные годы завершается новой редакцией Первого концерта, некоторыми этюдами-картинами сочинения 39, а также созданием черновых набросков Четвертого концерта.

В 1917 году композитор эмигрирует за границу, но впоследствии понимает, какой огромной ошибкой был этот поступок. Много лет спустя он признается: «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

желания творить». В первые годы жизни на чужбине Рахманинов выступает с концертами, выражая себя в них как музыкант, хотя и не достигая при этом полного удовлетворения, и зарабатывая таким образом себе на жизнь.

Интересное описание внешнего облика Рахманинова последнего периода имеется в воспоминаниях одного из его современников — художника М. Добужинского: «Еще до первой встречи с ним мне была знакома издали, по концертам, его высокая сутулая фигура и его серьезное, сосредоточенное, длинное лицо. Когда же я познакомился с ним, то вблизи меня особенно поразило это лицо. Я сразу подумал — какой замечательный портрет! Он был коротко острижен, что подчеркивало его татарский череп, скулы и крупные уши — признак ума (такие же были и у Толстого). Неудивительно, что так много художников делали его портреты и что некоторые увлекались «документальной» передачей странных особенностей его лица с сетью глубоких морщин и напряженных вен».

Желание творить вернулось к Рахманинову только в 1926 году, когда им был закончен Четвертый концерт и написаны «Три русские песни для хора с оркестром». Но его дальнейшая деятельность как композитора давалась ему с трудом, новые произведения появлялись с большими перерывами: в 1931 году — Вариации на тему Корелли для фортепиано, в 1934 году — Рагсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, в 1936 году — Третья симфония, в 1940 году было закончено последнее сочинение композитора — «Симфонические танцы» для оркестра.

Все сочинения зарубежного периода жизни Рахманинова носят глубокий отпечаток трагизма, что обусловлено переживаниями самого композитора, болезненным восприятием им реальности и тягостным сознанием безысходности. Примечательно, что во всех главных сочинениях тех лет звучат интонации средневековой мелодии «Dies irae» («День гнева»), ставшей в музыкальном искусстве начиная с XIX века символом смерти. Но следует отметить, что среди всех этих мрачных и суровых произведений есть и прекрасные, светлые, лирические образы. Также необходимо подчеркнуть, что, несмотря на сложность музыкального языка и жесткость некоторых гармонических оборотов в музыкальном стиле позднего Рахманинова, он все-таки остается верен национальным традициям русской музыки.

Очень тяжело переживал Рахманинов свою оторванность от родины в годы Второй мировой войны. Он дает ряд концертов, сбор с которых

отсылает в Фонд обороны СССР, высказывая при этом полную уверенность в конечной победе над врагом. Но до этого светлого дня композитору не суждено было дожить: смертельная болезнь приводит к смерти Рахманинова в 1943 году.

Главное место в творческом наследии композитора занимают фортепианные произведения, содержание которых гораздо шире, нежели сочинений других русских композиторов. Русский лирический пейзаж, картины исторического прошлого, народные эпические и жанровые традиции, философские элементы так или иначе отразились в фортепианном творчестве Рахманинова.

Будучи выдающимся пианистом, композитор в совершенстве владел выразительными средствами инструмента. Для него характерна широкоохватная музыкальная ткань с четко различаемой основной мелодической линией и богатым полнзвучным фоном, состоящим в некоторых случаях из нескольких «слоев»: глубоких басов, разнообразных по рисунку конфигураций, второстепенных голосов. Рахманиновская фактура отличается виртуозным характером, выражающимся в многочисленных пассажах, в простых и двойных нотах, скачках, сочетании тематических и фоновых элементов. Прием техническая сторона в музыке Рахманинова тесно связана с художественным содержанием и представляет собой, по сути, одно из главных средств, помогающих композитору воплотить свои замыслы.

Рахманинов создавал фортепианные произведения как крупных, так и мелких форм. К первым относятся концерты, 2 сонаты и вариации (на тему прелюдии до-минор Шопена и на тему Корелли), ко вторым — небольшие одночастные произведения: «Пьесы-фантазии» сочинение 3, Салонные пьесы сочинение 10, 6 пьес для фортепиано в 4 руки сочинение 11, прелюдии, известная концертная Полька ля-бемоль-мажор. К ним примыкают сделанные композитором транскрипции собственных романсов («Сирень», «Маргаритки») и различных вокальных и инструментальных пьес других авторов — от И. С. Баха до Ф. Крейслера.

Необходимо особо подчеркнуть ту роль, которую Рахманинов сыграл в истории русского фортепианного концерта. Лучшие из созданных им в этом жанре произведения являются, наряду с фортепианными концертами Чайковского, Листа, Брамса, величайшими шедеврами мировой концертной литературы. Рахманинов, развивая концертные принципы

Чайковского, еще больше приблизил этот жанр к симфонии, что наиболее заметно в монументальности формы Третьего концерта. Симфоничность дает о себе знать и в единстве, последовательном развитии и взаимодействии образов, в интонационных тематических связях между частями цикла, в содержательной партии оркестра.

Второй концерт, относящийся к лучшим творениям русского реалистического искусства начала XX века, по праву считается наиболее совершенным, гармоничным и цельным из всех произведений Рахманинова. В нем отразилась идейная и эмоциональная атмосфера предреволюционного времени, чувствуется вера в торжество светлых жизненных сил.

Среди романсов Рахманинова необходимо в первую очередь заострить внимание на следующих.

«Сирень» — романс, позволяющий составить точное представление о рахманиновской лирике. Музыка данного произведения естественна и проста, отличается сочетанием лирического чувства и образов природы. Вся музыкальная ткань романа певуча и мелодична. Спокойные, распевные вокальные фразы непринужденно следуют одна за другой.

Романс «Не пой, красавица, при мне», в котором сочетаются песенные и драматические элементы, является истинным шедевром вокальной лирики Рахманинова 90-х годов. Основная тема произведения, задумчивая и печальная, сначала появляется в фортепианном вступлении в качестве завершенной песенной мелодии. Однообразно повторяющиеся ля в басу, хроматически нисходящее движение средних голосов вместе с красочными сменами гармоний придают музыкальному образу вступления восточный колорит. Кульминация романа наступает в третьей строфе, при этом интересно, что в данном произведении есть и вторая кульминация в репризе.

«Весенние воды» (на слова Ф. И. Тютчева) — романс, относящийся к лирико-пейзажным произведениям Рахманинова и представляющий картину русской весны. В вокальной партии преобладают мотивы, построенные на звуках мажорного трезвучия, восходящие фразы, заканчивающиеся энергичным скачком. Партия фортепиано очень содержательна и играет важную роль в создании общего жизнеутверждающего настроения произведения.

Роман «Ночь печальна» (на слова И. А. Бунина) — новый тип русской элегии. Отсутствие традиционной для жанра элегии строфической формы, введение в среднем разделе романа нового тематического материала и речитативное изложение вносит в него некоторые признаки вокального монолога. Весьма интересна и музыкальная форма данного



Музыкальный образ весенних вод из романса «Весенние воды» С. В. Рахманинова

произведения, которая может быть определена как трехчастная, хотя каждая из частей не превышает предложения. Романс основан на развитии двух мелодий, причем одна из них складывается в вокальной партии, а другая — в фортепианной.

Заканчивая рассказ о Рахманинове, выдающемся дирижере, пианисте и композиторе XX столетия, необходимо отметить, что его творческое наследие является неотъемлемой частью русской художественной культуры; лучшие фортепианные, вокальные и симфонические произведения входят в золотой фонд классической русской музыки.

### Мечислав Карлович

Польский композитор, дирижер, скрипач Мечислав Карлович родился в 1876 году в семье музыкантов. Его отец являлся выпускником Брюссельской консерватории по классу виолончели, а мать была певицей и пианист-

кой. Обучаться музыке Мечислав начал уже в возрасте пяти лет. С 1889 по 1895 год он занимался у скрипача С. Барцевича и у З. Носковского (гармония), позднее, будучи в Берлине, брал уроки у скрипача и композитора Г. Урбана.

Карлович первым из своих коллег-соотечественников направил все усилия на создание симфонической музыки. Национальных традиций в этой сфере практически не существовало, так как польские композиторы XIX века увлекались в основном фортепианным (Ф. Шопен), скрипичным (Г. Венявский) и оперным (С. Монюшко) жанрами, а отдельные оркестровые произведения были лишь ступенями к появлению польской симфонической школы («Сказка» Монюшко).

В 1901 году Карлович вернулся из Германии на родину. В начале 1900-х годов он написал свои самые значительные произведения, среди которых скрипичный концерт, «Вековые песни», «Литовская рапсодия». Помимо творческой, композитор занимался активной исполнительской и общественной деятельностью.

Хотя произведениям Карловича свойственны некоторые драматические настроения, его музыка поражает слушателей своим тонким лиризмом. Большое влияние на композитора оказала поэзия символизма. Черты символистской эстетики особенно ощутимы в комментариях, сопровождающих партитуры целого ряда программных сочинений музыканта. Но модернистские средства выразительности не привлекали Карловича, и потому новейшие веяния, характерные для искусства рубежа XIX–XX столетий, нашли отражение лишь в подборе сюжетов и тем его произведений. Удивительно проникновенная и ясная, певучая и выразительная музыка связана с народными традициями песенного творчества Польши.

Таковы многие известные сочинения Карловича. Среди них его концерт для скрипки с оркестром (1902), романтически приподнятый и восторженный. Впечатление силы и свежей красоты молодости создают все три его части (*Allegro moderato*, романс и финал). Этот концерт стал одним из самых оптимистичных и жизнеутверждающих произведений композитора.

Наиболее привлекательные стороны скрипичного концерта — мелодическое богатство и напевность, свойственная чисто славянской музыке. Умение сочетать выразительность и виртуозность сближает произведение Карловича с работами П. Чайковского. В то же время творче-

ство музыканта свидетельствует о том, что он является достойным продолжателем виртуозной традиции скрипичного искусства Польши, восхитившей еще современников Г. Венявского. Среди достоинств концерта, написанного Карловичем, имеются и такие качества, как непрерывность развития, ясность формы, поразительная сочетаемость сольной и оркестровой партий. Кроме того, произведение показывает прекрасное знание Карловичем всех технических и выразительных возможностей такого инструмента, как скрипка, хотя в этом нет ничего удивительного: музыкант был замечательным скрипачом, успешно завершившим курс в консерватории и великолепно исполнившим на выпускном экзамене концерт П. Чайковского.

Блестящее дарование Карловича раскрывается и в жанре симфонической поэмы. «Возвращающиеся волны» (1904), написанные в духе символизма, повествуют о переживаниях человека, дни которого сочны, но воспоминания о прежнем счастье продолжают волновать его. Печальным настроением проникнут и симфонический триптих «Вековые песни», созданный композитором в 1904–1906 годах. Он состоит из трех частей: «Песнь векового томления», «Песнь любви и смерти», «Песнь всебытия». А в 1907 году появилась еще одна симфоническая поэма — «Станислав и Анна». Это произведение поражает своей эмоциональностью и выразительностью оркестрового звучания.

Следует отметить и такую работу Карловича, как «Литовская рапсодия» (1906), где композитор обратился к литовскому и белорусскому фольклору. Тщательность разработки, тонкость передачи особенностей народных мелодий, глубокое раскрытие поэтических образов — все это делает музыку рапсодии поистине чарующей.

Хотя Карлович прожил недолгую жизнь (в 1909 году тридцатидвухлетний композитор погиб, погребенный снежной лавиной в Татрах), значение его творчества, связанного с традициями польской музыки, очень велико.

### **Бела Барток**

Бела Барток, крупнейший венгерский композитор, один из классиков XX века, родился в 1881 году в Надьсентмиклоше (в настоящее время Сынниколаул-Маре) в Румынии. Его отец был директором сельскохозяйственной школы, а мать — учительницей. Она же, заметив у сына музыкальные способности, дала ему первые уроки игры на рояле. Затем мальчик

Бела Барток



занимался у известных в то время музыкантов Ф. Керша и Л. Эркеля, а в 1899 году поступил в Академию имени Листа в Будапеште, где совершенствовал свое мастерство игры на фортепиано и изучал теорию композиции.

После окончания академии в 1903 году Барток обратился к венгерскому народному творчеству и регулярно выезжал в экспедиции в отдаленные венгерские, румынские и словацкие глубинки, где записывал старинные народные напевы. Впоследствии он не раз использовал фольклор в своих произведениях.

В 1904 году было исполнено первое крупное сочинение Бартока — симфоническая поэма «Кошут». Помимо нее, он к этому времени написал несколько фортепианных пьес, струнных квартетов и оркестровых скит. В 1911 году композитор приступает к работе над оперой «Замок герцога Синяя Борода», которую ему удастся завершить лишь в 1918 году, когда уже был создан балет «Деревянный принц». Спустя некоторое время появляется и следующий балет-пантомима — «Чудесный мандарин».

Барток не ограничивается лишь композиторской деятельностью и выступает как пианист. Он гастролирует во многих крупных городах Европы и США, в том числе в Москве и Ленинграде.

В 1907 году Барток становится профессором по классу фортепиано в Академии музыки имени Листа. В 1934 году он перестает преподавать и полностью сосредотачивается на исследовательской работе в области фольклористики и этнографии. В начале Второй мировой войны композитор перебирается в США. Однако жизнь на чужбине складывается весьма непросто: Барток очень одинок, здесь у него нет ни друзей, ни поклонников. В 1945 году он умирает в Нью-Йоркской казенной больнице для бедных.

Творческое наследие композитора, помимо указанных произведений, представляют также две кантаты, симфония, музыка для струнных, удар-



ных и челесты, концерт для оркестра, три фортепианных, два скрипичных и альтовый концерты, множество камерно-инструментальных и фортепианных сочинений, хоры, циклы песен для голоса и фортепиано. Бартоку принадлежат и несколько научных работ по фольклору.

### **Карл Орф**

Немецкий композитор, дирижер, педагог Карл Орф родился в 1895 году в Мюнхене. В пятилетнем возрасте он начал обучаться игре на фортепиано, виолончели, органе. Позднее обучался музыке в Мюнхенской музыкальной академии, где его наставниками были А. Беер-Вальбрунн и П. Цильхер. В дальнейшем Орф брал уроки у знаменитого полифониста Г. Каминского.

В 1915–1919 годах Орф был дирижером в Мюнхене, Мангейме, Дармштадте. В Мюнхенской музыкальной академии он занимал должность профессора композиции.

В 1924 году музыкант вошел в число основателей музыкальной школы в Пиннецуле, где создал собственную систему воспитания подрастающего поколения с помощью музыки, танца и гимнастических упражнений. Орф является автором известного учебника для школ. Он создал ряд произведений для детского хора и ударных инструментов.

Еще одно поле деятельности Орфа — руководство концертами Баховского общества. В 1955 году композитор получил звание почетного доктора Тюбингенского университета.

В числе наиболее значительных работ Орфа — три сценические кантаты («Кармина Бурана», «Катулли Кармина», «Триумф Афродиты»), музыкально-драматические произведения («Луна», «Умница», «Бернуерин»). Главными их качествами стали реалистичность воплощения и выразительность песенной музыки. Такова, например, кантата «Кармина Бурана» (1936), подзаголовок которой гласит: «Светские песни для солистов и хоров с инструментальным сопровождением и сценическими картинами».

В основе этого произведения лежат тексты, взятые автором из старинного песенного сборника «Кармина Бурана», составленного в XIII веке и найденного уже в наши дни в хранилище одного из монастырей Баварии. Эти жизнерадостные и веселые или полные иронии песни были сложены школярами, монахами, ремесленниками, крестьянами. Виртуозно используя интонации старых напевов, Орф придает им новое звучание, показывает все разнообразие возможностей оригинальной трактовки диатоники.

Большой интерес представляет и оркестр кантаты, который композитор дополнил двумя фортепиано и различными ударными инструментами.

Хотя в кантате рассказывается о том, что человек не может противостоять судьбе и его жизнь зависит от поворотов колеса фортуны, ее музыка, удивительно свежая и энергичная, создает у слушателей радостное и светлое настроение. Орф вводит в кантату не только интонации, но и отрывки народных песен, однако его произведение не превращается при этом в стилизацию.

Выразительность и стихийная мощь «Кармины Бураны» выгодно отличает ее от «Катулли Кармины» (1943) и «Триумфа Афродиты» (1951), написанных на слова Катулла, Сафо и Еврипида, но и эти кантаты имеют немало привлекательных и ярких страниц.

Среди сценических работ большой интерес представляет «Умница» (1942), созданная по мотивам сказки братьев Гримм, — произведение, полное живого юмора в духе балаганного спектакля.

Умер Карл Орф в 1982 году.

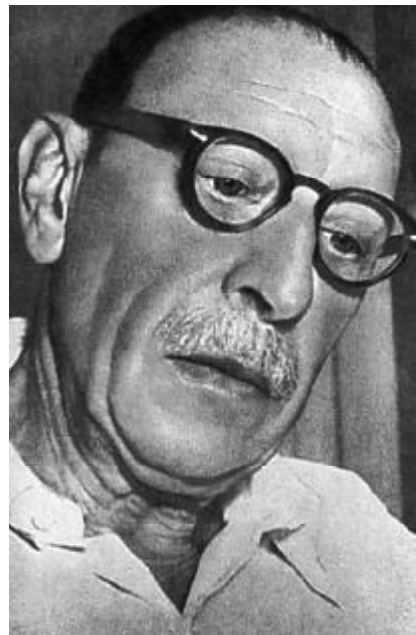
### **Игорь Федорович Стравинский**

Один из крупнейших музыкантов XX века, Игорь Стравинский, появился на свет в 1882 году в Ораниенбауме, под Петербургом. Его отец, Ф. И. Стравинский, был певцом, солистом Мариинского Императорского театра.

У мальчика рано обнаружили музыкальные способности. В 9 лет он начал учиться играть на фортепиано сначала у Снетковой, а затем у Кашперовой. Однако профессионального музыкального образования Стравинский получать не стал, а в 18 лет по настоянию родителей поступил на юридический факультет Петербургского университета. Но его влечение к музыке не утратило, и все свободное время он посвящал изучению музыкально-теоретических предметов.

Через два года после этого, осознав, что ему нужны советы профессионала, Стравинский обратился к Римскому-Корсакову, который давал ему частные уроки в течение 1903–1905 годов, а также до самой своей смерти оказывал своему ученику необходимую помощь.

Первыми произведениями Стравинского, написанными им под руководством Римского-Корсакова, были несколько фортепианных пьес, кантата к 60-летию Римского-Корсакова, скита для голоса с оркестром «Фавн и пастушка», симфония ми-бемоль-мажор, Фантастическое скер-



Игорь Федорович Стравинский

цр. На премьерe последнего присутствовал Дягилев. Будучи очарован талантом молодого композитора, он заказал ему балет для постановки в «Русских сезонах» в Париже. В результате появились «Жар-птица» (1910), затем «Петрушка» (1911), а еще позднее «Весна священная» (1913). Данные сочинения снискали заслуженную популярность в кругах любителей музыки и овеяли имя своего создателя мировой славой.

В то время Стравинский чередовал пребывание в России с поездками в Париж. Летом 1914 года, т. е. непосредственно перед началом

Первой мировой войны, композитор отправился в Швейцарию, где в связи с началом боевых действий ему пришлось остаться до 1918 года. За годы, проведенные в этой стране, Стравинский написал оперу «Соловей» (1914), «Историю солдата» (1918), которую он сам определил как «сказку о беглом солдате и черте, читаемую, играемую и танцуемую».

В Россию, ставшую советской, композитор возвращаться не захотел и переехал в Париж, где жил вплоть до 1940 года. В 1919 году он получил новый заказ от Дягилева, заключающийся в том, что Стравинскому предлагалось заняться доведением до совершенства музыкальной части балета «Польчинелла» по музыке Перголези.

Несколько позднее в столице Франции были поставлены оперы Стравинского «Мавра» (по поэме Пушкина «Домик в Коломне») и «Царь Эдип». Появление последней отметило начало нового этапа в творчестве композитора — неоклассического, пришедшего на смену его работе в чистоту русской традиции.

В 1924 году состоялся дебют Стравинского-пианиста, исполнившего свой концерт для фортепиано с духовым оркестром, которым дирижировал Кусевицкий. Год спустя Стравинский пробует себя и как дирижер. В сво-

бодное время он сочиняет музыку для театра, а также обращается и к другим музыкальным жанрам: пишет симфонию для духовых инструментов, сюиты для камерного оркестра, фортепианные и вокальные произведения. Вскоре появляются и балеты Стравинского «Аполлон Мусaget», «Поцелуй феи», знаменитая Симфония псалмов на латинские тексты Ветхого Завета.

Начало 30-х годов отмечено возникновением таких произведений композитора, как концерт для скрипки с оркестром и концерт для двух фортепиано. В 1933–1934 годах Стравинский по заказу знаменитой танцовщицы Иды Рубинштейн сочиняет совместно с А. Жидом мелодраму «Персефона». Тогда же он принимает решение о принятии французского гражданства, в результате чего окончательно рвутся те нити, которые еще связывают его с родиной. В этот же период издается и его автобиографическая книга «Хроника моей жизни».

В 1936 году Стравинский гастролирует в США. В «Метрополитен-Опера» проходит премьера его балета «Игра в карты», а сам он приступает к работе над концертом «Дамбартон-окс», исполненном в 1938 году в доме заказчиков — супругов Блисс. В том же году он проводит несколько занятий со студентами Гарвардского университета.

1940 год ознаменовался для Стравинского прощанием с Францией и переездом в США на постоянное место жительства. Теперь он иногда совершает гастрольные поездки в Европу, где выступает как пианист и дирижер. В 1962 году он торжественно отмечает свой 80-й день рождения, после чего наконец решается посетить СССР. Он дает в Москве и Ленинграде концерты, а затем возвращается в США. Еще через пять лет он заканчивает свои выступления, но продолжает работать как композитор. Его жизнь обрывается в 1971 году в Нью-Йорке.

Творческое наследие Стравинского, кроме упомянутых выше про-



Л. Бакст. Эскиз костюма к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица»

изведений, включает в себя оперу «Похождения повесы» по серии гравюр Дж. Хогарта (1571), балеты «Орфей» (1948), «Клетка» (1951) и «Агон» (1957), симфонии «In C» и «В трех движениях», эбони-концерт для кларнета соло и инструментального ансамбля, «Отче наш» для хора a capella, «Священное песнопение во славу имени святого Марка», «Плач пророка Иеремии», кантата «Проповедь, притча и молитва», «Заупокойные песнопения», большое количество более мелких опусов.

Интересно, что у Стравинского отсутствует определенный стиль музыкального письма, его манера работы постоянно меняется, из-за чего его даже прозвали камелеоном. Однако все его сочинения — это образцы подлинного мастерства.

### **Альфредо Казелла**

Итальянский композитор, пианист, музыкальный критик и педагог Альфредо Казелла родился в 1883 году. Музыкальное образование он получил в Парижской консерватории. Композиции он обучался под руководством Г. Форте, фортепиано — Л. Дьмера. Большое влияние на формирование его стиля оказала французская музыка, творчество Р. Штрауса, а также знакомство с Г. Малером. Самым известным из ранних произведений Казеллы стала написанная в 1909 году симфоническая рапсодия «Италия», отразившая стремление автора передать картины жизни в Неаполе и на Сицилии. Композитор включил в партитуру произведения народные мелодии, представленные в несколько тяжеловесном оркестровом обрамлении.

В 1912–1915 годах Казелла являлся дирижером Народных концертов в зале Трокадеро. В этот же период он преподавал фортепиано в Парижской консерватории.

В 1915 году композитор переехал в Рим, где стал профессором фортепиано в Музыкальной академии Санта-Чечилиа. С концертами он побывал во многих европейских и американских городах.

В Риме появилась сюита Казеллы «Страницы войны» (1918), посвященная трагическим событиям современности. С этого времени неоклассические тенденции, слабо заметные в прежнем творчестве музыканта, значительно возросли. Особенно ощущаются они в партите для фортепиано с оркестром (1925), где на первый план выходит стремление автора к конструктивизму. Как и многие европейские композиторы того времени, Казелла постоянно обращался к традициям старинной итальянской

музыки. Более всего его привлекало искусство XVII–XVIII столетий, в частности сочинения А. Вивальди и А. Скарлатти. Значительное влияние на музыканта оказало также творчество Дж. Россини и А. Паганини. В произведениях Казеллы интерес к старине соединяется со стремлением использовать выразительные средства современного музыкального искусства, переосмысленные композитором в его теоретических работах («Эволюция музыки в свете истории изменения каданса», 1918; «Политональность и атональность»). Важную роль в музыке композитора играет также народное искусство. Элементы фольклора хорошо заметны во многих произведениях Казеллы.

Среди самых интересных работ композитора можно выделить концерт для струнного оркестра (1927), а также сюиты «Скарлаттиана» для фортепиано и 32 струнных инструментов (1926) и «Паганиниана» (1942), являющиеся вольными обработками знаменитых мастеров итальянского музыкального искусства. В этих произведениях, так же как и в уже упомянутой партите для фортепиано с оркестром, Казелла обращается к неоклассицизму. Неоклассические тенденции ощущаются и в концерте для струнных, фортепиано, литавр и ударных (1943). Этот концерт, созданный специально для базельского камерного оркестра, характеризуется структурной стройностью и гармоничностью сочетания танцевальных жанров и старинных вариантов *concerto grosso*.

К числу наиболее значительных произведений Казеллы, созданных для театра, следует отнести «Женщину-змею» (1931), воплощающую образы итальянской оперы-буффа, оперу «Сказка об Орфее», балеты «Венецианский монастырь» (1913), «Кувшин» (1924). Композитор является автором торжественной мессы «За мир» (1944), трех симфоний, «Героической элегии» (1916), концертов, романсов, пьес, среди которых одиннадцать детских.

Казелла принимал активное участие в деятельности Интернационального общества современной музыки. Сочинения композитора часто исполнялись на фестивалях, которые это общество организовывало в различных странах.

Умер итальянский композитор в 1947 году.

Хотя произведения Казеллы неодинаковы по своей значимости, музыкант, сыгравший огромную роль в возрождении национальных традиций, занимает достойное место в истории итальянского музыкального искусства.

### **Эйтор Вила-Лобос**

Эйтор Вила-Лобос, бразильский композитор, дирижер, педагог и фольклорист, родился 5 марта 1887 года в Рио-де-Жанейро. Его влечение к музыке проявилось довольно поздно. В 16 лет он заинтересовался фольклором и много ездил по стране, записывая различные народные песни.

В 1923 году Вила-Лобос отправился в Париж, где прилежно изучал музыкальные дисциплины. Там же он познакомился с Равелем, Прокофьевым и другими композиторами. Дружба с ними сыграла не последнюю роль в развитии его творчества.

Реализуя себя как композитор, Вила-Лобос между тем находил время и для выступлений в концертах в качестве дирижера, руководя при этом исполнением своих сочинений и музыки современников.

В 1931 году Вила-Лобоса назначили правительственным уполномоченным по вопросам музыкального образования Бразилии. Следует отдать ему должное: он принес немало пользы своей стране, занимая столь важный пост. Вила-Лобос основал музыкальные школы и хоровые студии во многих бразильских городах, разработал систему музыкального воспитания детей. В 1945 году по его инициативе состоялось открытие Бразильской академии музыки, бессменным президентом которой он был.

Наряду с выполнением обязанностей уполномоченного, Вила-Лобос продолжал совершать гастрольные поездки и побывал с концертами в разных странах Южной Америки, в США, Лондоне, Париже, Риме, Лисабоне и др. Именно благодаря ему мир узнал о неповторимой бразильской музыке, которую и представлял композитор.

Жизнь Вила-Лобоса оборвалась в 1959 году в Рио-де-Жанейро. Его творческое наследие составляет огромное количество произведений, относящихся к различным жанрам. Среди них в первую очередь хотелось бы отметить оперы «Аглая», «Элиза», «Изаб», «Малазарте», «Йерма»; оперетту «Маддалена»; 15 балетов; оратории «Видпура» и «Песнь земли»; хоровую скиту «Открытие Бразилии»; Мессу; 12 симфоний; 2 симфонетты; 18 симфонических поэм; 5 фортепианных и 2 виолончельных концерта, камерно-инструментальные и фортепианные сочинения. Наибольшей известностью пользуется такое сочинение композитора, как «Бразильские барханы» для голоса с ансамблем инструментов.

Вила-Лобосу принадлежит также шеститомный труд «Практическое руководство для изучения фольклора».

### **Богуслав Мартину**

Чешский композитор Богуслав Мартину родился в 1890 году. Первым значительным произведением молодого музыканта стала «Чешская рапсодия» для оркестра (1918). В 1923 году Мартину уехал в Париж, где начал заниматься у А. Русселя. Завершив обучение, он остался во Франции, хотя связей со своей родиной никогда не разрывал. Новые веяния в искусстве не обошли его стороной, композитор интересовался неоклассицизмом, джазом и др. Огромное влияние на Мартину оказало знакомство с И. Стравинским и А. Онеггером.

Но постепенно композитор выработал собственный стиль. Произведения музыканта с успехом исполнялись в Париже и Праге, хотя не все слушатели принимали его творчество. Некоторые считали его музыку слишком смелой и даже дерзкой.

В 1930-х годах появился ряд произведений Мартину, свидетельствующих об огромном интересе их автора к чешским мотивам. Среди них балет «Шпаличек» (1932), оперы «Пьесы о Марии» (1934) и «Театр за воротами» (1936), основанные на фольклорных элементах.

В числе наиболее значительных сочинений этого периода — опера «Джульетта» (1937) и Двойной концерт для двух струнных оркестров, роля и литавр (1938). В их музыке нашли отражения тревожные настроения, охватившие Европу, стоящую на пороге Второй мировой войны. Мартину писал тогда: «Все исчезло под руками, мысли нигде не встречали ни отклика, ни споры. Они уходили куда-то в никуда, как будто бы раскрывшаяся пустота втягивала в себя все человечество».

Либретто для «Джульетты» композитор написал сам, обратившись к повести Ж. Неве. Действие разворачивается в фантастическом городе, жители которого не помнят своего прошлого и не отличают реальности от вымысла. В странном городе оказывается Мишель, юноша, разыскивающий свою любимую. Он находит девушку, но его Джульетта, попавшая под власть волшебных чар города, уже не может вырваться на свободу. Не в силах расстаться с возлюбленной, Мишель остается в этом безумном, чудовищном мире.

Все действие «Джульетты» состоит из небольших сцен, вокальные партии основываются на речитативе. Опере присущи черты психологиз-

ма, слушатель сопереживает героям, живущим в ирреальном, загадочном мире. Помогает здесь тонкое художественное чутье Мартину, его умение внести в явно фантастическую атмосферу действия оперы жизненную энергию и динамику. Замысел «Джульетты» раскрывают слова самого композитора, который писал: «Это отчаянная борьба за обладание чем-то стабильным, что может служить опорой: реальностью, памятью, сознанием. Именно последнее оказывается надломленным, поставленным в трагические ситуации, в которых Мишелю приходится бороться за сохранение своей собственной стабильности, здравого рассудка. Стоит уступить, и он останется в этом мире без памяти, без времени, навсегда». В ирреальных образах композитор попытался передать реальные эмоции и чувства, появляющиеся в результате болезненной неустойчивости сознания. В этом Мартину был близок к Б. Бартоку и А. Онеггеру, в музыке которых также отразилось тревожное предчувствие надвигающейся катастрофы.

С 1941 года композитор находился в США. В 1953 году он вернулся в Европу. Мартину жил во Франции, Италии, Швейцарии. Хотя он никогда не забывал о своих чешских корнях, многолетнее пребывание вдали от родины не могло не сказаться на его творчестве, многогранном и противоречивом. В наследии Мартину представлены почти все жанры и разновидности. Музыкант никогда не подчинялся определенным системам и течениям, он сумел сохранить свою неповторимость и индивидуальность.

Лучшие произведения Мартину были созданы в последнее двадцатилетие его жизни. В этот период композитор написал шесть симфоний, «Фрески Пьеро делла Франчески» и «Параболь» для оркестра, оперы «Ариадна» и «Мирандолина», «Греческие пассионы» и др.

К жанру симфонии Мартину впервые обратился уже в зрелом возрасте. Он писал тогда: «Когда кто-то оказывается перед проблемой создания первой симфонии, то невольно становится особенно нервным и серьезным..» В этих словах выражена требовательность композитора к себе и своему творчеству.

Трагические настроения, свойственные музыке Мартину предвоенных и военных лет, в сочинениях, написанных после окончания войны, сменились оптимистическим, жизнеутверждающим чувством. Такова трехчастная Пятая симфония (1945).

Философскими размышлениями наполнена Шестая симфония (1953), более свободная по своей форме и потому названная «Симфонические

фантазии». Напряженный драматизм, характерный для первой и второй части, в финале уступает место тонкому лиризму.

Раздумья о судьбах народов слышны в таких произведениях, как «Фрески Пьеро делла Франчески» (1955), «Параболь» (1958), драма «Греческие пассионы» (1959).

На создание последнего произведения композитора воодушевил роман Н. Казанзакиса «Новое распятие Христа», затрагивающий большую морально-нравственную проблему. Музыкальная драма повествует о событиях, разворачивающихся в небольшом греческом селении. Его жители занимаются постановкой евангельских «Страстей», но внезапно их останавливает известие о прибытии в деревню людей, вынужденных покинуть свои дома и спасаться от вражеского нашествия. Исполнитель роли Христа, пастух Манолис, предлагает помочь несчастным, но местные богачи отказываются. Действие близится к развязке. Манолис погибает от рук одного из своих односельчан, который в постановке должен был играть роль Иуды. Автор проводит параллель между действием настоящей драмы и евангельским сюжетом.

Умер Мартину в 1959 году в Швейцарии.

### **Сергей Сергеевич Прокофьев**

Сергей Прокофьев, выдающийся музыкант, чье имя овеяно мировой славой, родился в 1891 году в селе Сонцовка (в настоящее время село Красное Донецкой области) в семье управляющего имением.

Музыкальный талант Сергея проявился очень рано: так, уже в 5 лет он сочинил свою первую пьесу, а в 9, после поездки в Москву и посещения Большого театра, написал оперу «Великан» на собственное либретто. Понимая, сколь необычным дарованием наградила природа ребенка, его родители решили пригласить к себе в Сонцовку какого-нибудь професс-



Сергей Сергеевич Прокофьев

онального музыканта, который стал бы заниматься с Сергеем. Выбор супругов Прокофьевых пал на Р. М. Глиэра, согласившегося в течение летних месяцев давать мальчику уроки сочинения.

Когда Сергею исполнилось 13 лет, его по совету Глиэра повезли в Петербург, где он без проблем поступил в консерваторию и начал посещать классы композиции у А. К. Лядова и инструментовки у Н. А. Римского-Корсакова. Окончив их, он еще пять лет учился на фортепианном факультете у профессора А. Н. Есипова.

В годы учебы в консерватории молодой композитор создал немало произведений, принесших ему репутацию музыкального хулигана. Дело в том, что все его сочинения представляют собой необыкновенно яркие и дерзостные сплетения выразительных средств. Так, Первый фортепианный концерт Прокофьева за четкую ритмику и отрывистые сухие звучания даже прозвали «футбольным».

В 1914 году к подающему большие надежды музыканту с просьбой о создании балета «Ала и Лоллий» обращается Дягилев. Прокофьев выполняет этот заказ, но написанное не устраивает знаменитого балетмейстера. Тем не менее в следующем году Дягилев вновь делает предложение композитору, и на сей раз судьба оказывается более благоклонной к последнему. Прокофьев сочиняет балет «Сказка про шута, семерых шутов перещулившего», который труппа Дягилева ставит пять лет спустя.

После свержения самодержавия в России и установления советской власти композитор отправляется за рубеж с «официальными гастролями», продолжавшимися до 1933 года. Все это время он пишет музыку и дает концерты в США, Германии, Франции. Неоднократно он приезжает и в СССР, но неизменно возвращается на Запад. Лишь в 1933 году, после того как Прокофьеву предлагают стать профессором Московской консерватории, он принимает окончательное решение перебраться в столицу, думая, что сможет жить на родине в соответствии со своими потребностями и желаниями. Однако вскоре композитору пришлось жестоко разочароваться: до 1938 года ему еще дают возможность гастролировать, но затем выезд за рубеж запрещают. Кроме того, теперь Прокофьеву приходится писать музыку исходя не из своих стремлений, а под строгим контролем стоящих у кормила власти лиц, в связи с чем тематика его произведений, да и сам стиль музыкального письма резко меняются.

Сцена из балета «Золушка»



Но уступки оказались не в состоянии защитить Прокофьева от недобольства советского правительства: в 1948 году его, как и Шостаковича, обвинили в формализме и подвергли критике. До самой смерти композитора так и не оправдали, да и сама его кончина прошла почти незамеченной, т. к. жизнь Прокофьева оборвалась в тот же день, когда покинул бранный мир Сталин, т. е. 5 марта 1953 года.

Творческое наследие Прокофьева очень богато и разнообразно. Кроме упомянутых выше произведений, оно включает следующие: оперы «Маддалена» (1911), «Игрок» по Достоевскому (1915–1916), «Любовь к трем апельсинам» по К. Гоцци (1919), «Семен Котко» (1940), «Обручение в монастыре» (1940), «Война и мир» (1941–1943), «Повесть о настоящем человеке» (1947–1952); балеты «Стальной скок» (1925), «Блудный сын» (1928), «На Днепре» (1930), «Ромео и Джульетта» (1935–1936), «Золушка» (1940–1944), «Сказ о каменном цветке» (1948–1950); оратория «На страже мира», кантата «К 20-летию Октября», Классическая симфония, симфония ми-минор, концерты для фортепиано с оркестром, скрипичные концерты, сонаты, фортепианные пьесы и т. д.

### Пауль Хиндемит

Немецкий композитор, дирижер, альтист, музыковед Пауль Хиндемит родился в 1895 году. В девятилетнем возрасте он начал обучаться игре на скрипке. Через несколько лет Хиндемит поступил в консерваторию во Франкфурте, где занимался у А. Ребнера, А. Мендельсона и Б. Сектеса.

В 1915–1923 годах он работал концертмейстером во Франкфуртской опере и альтистом в квартете Ребнера. В период 1923–1929 годов с квартетом Амар-Хиндемит он побывал почти во всех странах Европы, выступая как альтист и дирижер.

С 1927 года Хиндемит занимал должность профессора композиции в Берлинской высшей музыкальной школе, а в 1940–1953 годах, преподавал в Йельском университете в США. С 1953 года композитор жил в Швейцарии. Он был профессором Цюрихского университета.

Длительная исполнительская практика позволила Хиндемиту тщательно изучить все инструменты, и это сказалось на его композиторском творчестве. Отсюда и огромный интерес музыканта к камерной музыке. Она представлена в наследии Хиндемита сонатами для скрипки и фортепиано, сонатой для виолы с фортепиано, квинтетом, струнным трио и т. д.

В первых значительных произведениях Хиндемита ощущается влияние Брамса и Регера. Творческие искания композитора выразились в операх, написанных сразу после окончания Первой мировой войны, и свидетельствуют о его увлечении экспрессионизмом («Убийца, надежда женщин», 1919; «Нуш-Нуши», 1920; «Святая Сусанна», 1921). Эти произведения написаны на необычные, абстрактные сюжеты, а герои «Убийцы, надежды женщин» безымянны. «Святая Сусанна» немного похожа на «Саломею» Р. Штрауса.

Но очень скоро Хиндемит отказался от подобной музыки. Появившиеся в дальнейшем произведения представляют его одним из крупнейших представителей искусства неоклассицизма. В своем творчестве композитор всегда опирался на традиции национальной музыки, обращался к опыту своих великих предшественников (Баха, Генделя и др.), от которых воспринял многое, в частности их полифоническое мастерство.

Особенно ярко неоклассицизм Хиндемита проявился в струнных квартетах и других камерных произведениях. Четкие ритмы, строгая разработка темы – главные качества Второго струнного квартета (1921), выполненного в традициях классического музыкального искусства Германии.

В духе неоклассицизма написаны Третий и Четвертый струнные квартеты (1922–1923), в которых все подчинено власти линейной полифонии, а также цикл пьес под общим названием «Камерная музыка» (1922–1928), предназначенных для камерного ансамбля.

В диссонансной манере написана «Маленькая камерная музыка» для пяти духовых инструментов (1922) и сюита для фортепиано «1922 год», где преобладают резкие, контрастные звуки. «Регтайм» и «Шимми», входящие в сюиту, свидетельствуют о том, что композитор отвлекается от специфики инструмента. Он обращается к исполнителю с такими сло-

вами: «Забудь все, чему тебя учили на уроках музыки.. рассматривай фортепиано как интересный ударный инструмент».

Звуки шумного мегаполиса, наполняющие сюиту «1922 год», присутствуют и в операх Хиндемита, в которых разворачиваются анекдотические, переходящие в фарс ситуации. Таковы партитуры «Туда и обратно» (1927), «Новости дня» (1929).

Интересна опера «Кардильяк» (1926), написанная по новелле Э. Гофмана. Произведение повествует о некоем парижском ювелире, убивавшем своих клиентов. Хиндемит соединил в опере элементы таких разных течений, как экспрессионизм и неоклассический конструктивизм. Это сочетание привело к появлению старинных полифонических форм, мелодически орнаментированных арий, сопровождаемых солирующим инструментом, драматических хоров в манере Баха, полных экспрессии сцен и эпизодов.

Лучшие произведения Хиндемита появились в середине 1930-х годов. В 1934 году была написана симфония «Художник Матис», а годом позже – опера с таким же названием. На их создание композитора вдохновил образ знаменитого немецкого живописца XVI века Матиса Грюневальда, считавшегося предтечей современного экспрессионизма. Сочинения повествуют о творческих исканиях художника, но в них присутствуют также эпизоды, в которых ощущается протест против жестокости и варварства Средневековья. Все это напоминает слушателю о современности, событиях периода нацизма в Германии.

Симфония «Художник Матис» разделена на три части. Первая – «Ангельский концерт», вторая – «Положение во гроб», третья – «Искушение святого Антония». Создавая свое произведение, Хиндемит обращался к старинным народным песням, музыке периода Реформации и григорианскому хоралу. Так, во вступительный эпизод он включил мелодию старинной немецкой песни «Пели три ангела», а в последнюю часть – григорианский напев «Аллилуйя».

В числе самых выдающихся работ Хиндемита – эмоциональная и проникновенная «Траурная музыка» для струнного оркестра, а также «Симфонические метаморфозы на темы К. М. Вебера». Эти произведения показывают, что композитор умеет мастерски объединять такие качества, как конструктивная монументальность и тщательность в отделке каждого элемента оркестровых партий.

К лучшим работам Хиндемита относится и виолончельный концерт, написанный композитором в 1940 году, а также Третья соната для фор-

тепиано, показывающие связь его творчества с традициями немецкого музыкального искусства. Интересен его цикл для фортепиано, названный «Игрой тональностей» (1942), состоящий из одиннадцати интермедий и двенадцати фуг, а также прелюдии и постлюдии.

Среди шедевров Хиндемита – симфоническая поэма «Гармония мира» (1951), восхищающая слушателя виртуозностью оркестрового письма. Эта симфония также состоит из трех частей: «Инструментальная музыка», «Человеческая музыка», «Музыка миров». Сам композитор объяснял подобное деление тем, что средневековая музыка разделена на три группы. Интересна последняя картина произведения – «Музыка миров», навеянная мистической идеей о «музыке сфер», возникающей в космическом пространстве.

Спустя несколько лет появилась опера «Гармония мира» (1957), рассказывающая о немецком ученом, астрономе Иоганне Кеплере, жившем на рубеже XVI–XVII столетий. Хиндемит не ставил перед собой цель показать в произведении реальную историческую личность. Главным для него было выразить идею поиска мировой гармонии. В оперу включены мистические сюжеты, и потому музыка, повествующая о борьбе человеческого разума с предрассудками и заблуждениями, кажется несколько противоречивой. Не случайно немецкий музыковед Э. Реблинг назвал произведение «соединением туманной метафизической философии и гуманистического музыкального творчества».

Хиндемит внес значительный вклад в репертуар домашнего музицирования. В конце 1920-х годов вместе с еще несколькими европейскими композиторами он участвовал в создании легкой музыки «для княжества и дома» (*Spielemusik*). Хиндемит стал автором пьес для двух скрипок, песен, музыки для струнного оркестра, флейты и гобоя. Все эти произведения написаны в стиле неоклассицизма. Интересные по технике, многие пьесы несколько абстрактны и потому неактуальны в наше время. Но есть у немецкого композитора и несколько произведений, привлекательных и для современных начинающих музыкантов, например детская кантата под названием «Мы строим дом».

Приверженец неоклассицизма, Хиндемит стремился воссоздать в музыке высокие эстетические идеалы. Он писал о том, что современному человечеству необходимы «тепло и поддержка, то, что Шиллер и Бетховен дали однажды человечеству: *Seid unschlungen Millionen* – обнимитесь, миллионы».

Хиндемит пропагандировал историческую преемственность в культуре и искусстве, отрицал додекафонию и критиковал музыкантов, для которых «сочинение музыки есть не что иное, как проблема изобретения неких внemuзыкальных правил для распределения звуков».

Умер композитор в 1963 году.

### Джордж Гершвин

Известный американский композитор и пианист Джордж Гершвин появился на свет в 1898 году в Бруклине (Нью-Йорк) в семье эмигранта из России Гершовича. Его родители испытывали недостаток в деньгах и потому не смогли дать сыну даже общего образования. Все же некоторое время мальчику удавалось брать частные уроки, послужившие основой его дальнейшего самообразования.

К 1925 году о Гершвине в кругах любителей музыки заговорили как о создателе интересных оперетт, мюзиклов, джазовых песен. Через несколько лет композитор совершил путешествие в Европу и познакомился там со многими знаменитыми музыкантами того времени, в том числе с Рахелем.

Музыкальный стиль Гершвина – это гармоничное переплетение традиций джаза с классическими музыкальными формами. При этом в его музыке порой четко проявляются элементы афроамериканского фольклора.

Наиболее популярными произведениями композитора являются: оперы «135-я улица» (1923) и «Порги и Бесс» (1935); оперетты и мюзиклы «Ля, ля, Люсиль» (1919), «Леди, будьте добры» (1924), «О'кей» (1925), «Розали» (1927), «Смешное лицо» (1927), «Пусть тремит оркестр» (1927), «Безумная» (1930), «О тебе я пою» (1931), «Пусть они едят кекс» (1933); рапсодия в блюзовых тонах для оркестра, концерт для фортепи-



Джордж Гершвин



ано с оркестром, симфоническая сюита «Американец в Париже», множество песен и музыка к кинофильмам.

Неизвестно, сколько еще бы мог сделать в своей жизни Гершвин, но смерть настигла его довольно молодым. Стучилось это несчастье в 1937 году в Беверли Хиллз, в Калифорнии.

### **Франсис Пуленк**

Французский композитор, пианист, музыкальный критик. Франсис Пуленк родился в 1899 году. Игре на фортепиано обучался у Р. Виньеса, композиции – у Ш. Кёклена. Был участником содружества французских композиторов «Шестерка». С концертами совершал поездки по странам Европы и Америки, выступал также с лекциями о М. Мусоргском. В годы Второй мировой войны принимал участие в деятельности французского Сопротивления.

Произведения Пуленка свидетельствуют о его интересе к неоклассицизму. Большая часть сочинений композитора относится к симфоническому и камерному жанрам. Они отличаются строгостью и четкостью формы, ясностью мелодики. Не слишком глубокие и содержательные, работы Пуленка тем не менее восхищают своим изяществом и тонким юмором. Таковы «Неприкаянная рапсодия» для солиста (певца), струнного квартета, флейты, кларнета и фортепиано (1917), цикл песен «Зверинец» (1919) и др. Легкая, очаровательная музыка присутствует в балете «Лани» (1923), созданном специально для труппы С. П. Дягилева, жизнерадостным настроением проникнут веселый и необыкновенно остроумный «Сельский концерт» для клавирина с малым оркестром (1928). Интересны и романсы Пуленка, в которых также заметно стремление автора к ясности формы и прозрачности звучания.

В числе лучших произведений Пуленка – оперы «Диалоги кармелиток» (1956, либретто Вернаноса) и «Человеческий голос» (1959, либретто Ж. Кокто).

В «Диалогах кармелиток» в полной мере проявился драматический талант композитора, и хотя сюжетная канва оперы, повествующей о казни монахинь-кармелиток в годы Великой французской революции, не выдерживает серьезной критики, это искупается выразительной и яркой музыкой.

Особо выделяется в наследии Пуленка необычная по своему замыслу опера «Человеческий голос», представляющая собой монолог главного

и единственного персонажа произведения – женщины, разговаривающей в последний раз по телефону с возлюбленным, оставившим ее. В произведении полностью отсутствует действие, но это скрашивает динамичное музыкально-психологическое развитие. Речитатив, господствующий в опере, оживляется элементами, близкими по форме к ариозо и арии. Значительная роль отводится оркестру, дополняющему вокальную партию. Эмоциональная выразительность интонаций героини позволяет слушателю понять смысл того, что отвечает ее невидимый оппонент.

Искренность в передаче чувств и душевных переживаний человека, продолжающего любить, несмотря на нанесенное ему оскорбление, сближает оперу Пуленка с «Травиатой» Верди. В парижской премьере «Человеческого голоса» в роли героини выступала знаменитая французская певица Дениз Дюваль. С момента своего появления и до настоящего времени опера не покидает репертуары европейских театров.

В творческом наследии Пуленка значительное место занимают песни на стихи М. Жаксаба, П. Элзара, Г. Аполлинера, ноктюрны, сонаты, сюиты, экспромты, хоры, а также музыка к кинофильмам и драматическим постановкам.

Умер Пуленк в 1963 году.

### **Жорж Орик**

Французский композитор и музыкальный критик Жорж Орик родился в 1899 году. Обучался в Парижской консерватории, а также в Певческой школе. Его наставником был В. Д'Энди. Орик входил в творческое содружество французских композиторов «Шестерка», принимал участие в деятельности Народной музыкальной федерации Франции.

Композитор решительно выступал против авангардистских направлений в музыкальном искусстве. Его произведения восхищают слушателя своей живостью и жизнерадостным настроением, ясностью формы. Сочинения Орика остроумны и в то же время удивительно поэтичны и изящны.

Произведения, написанные композитором в 1920-е годы, свидетельствуют о его увлечении джазовой музыкой. В дальнейшем Орик много времени посвятил работе в сфере звукового кино.

Музыкант является автором комических опер («Под маской», «Царица сердца»), четырнадцати балетов, среди которых наибольшую известность получили «Докуливые» (1924), «Матрость» (1925), «Пастораль» (1926), «Художник и его модель» (1949), «Федра» (1950). Из партитуры

последнего композитор составил симфоническую сюиту, вошедшую в концертный репертуар. Ее динамичная, полная драматической напряженности музыка, насыщенная контрастами, стала настоящим шедевром.

Принимая участие в работе Народной музыкальной федерации, Орик написал целый ряд песен на стихи В. Кутурье, Л. Мусинака и других французских литераторов. В 1947 году появились «Четыре песни страдающей Франции» на слова П. Элюара и Л. Арагона.

Орик — автор оркестровых произведений (увертюра, сюита, фокстрот, ноктюрн и др.), камерно-инструментальных ансамблей, фортепианных пьес, романсов, песен. В 1924 году он выпустил сборник детских песен «Алфавит».

Умер Жорж Орик в 1983 году.

### **Арам Ильич Хачатурян**

Арам Хачатурян родился в 1903 году в Коджори, неподалеку от Тбилиси, в семье владельца переплетной мастерской. Родители мальчика надеялись, что в будущем Арам, приобретя подходящую профессию, станет состоятельным человеком. Чтобы наставить сына на «путь истинный», они, дождавшись, когда Араму исполнится 10 лет, отдали его в Тбилисское коммерческое училище. Однако влечение мальчика к музыке было настолько сильным, что он, невзирая на родительские запреты, решил стать музыкантом. С этой целью он поехал в Москву и в 1922 году поступил там в Музыкальный техникум имени Гнесиных, а в 1929 году — в консерваторию, где

его наставниками были М. Ф. Гнесин и Н. Я. Мясковский (композиция), Р. М. Глиэр и С. Н. Василенко (оркестровка). По окончании данного учебного заведения Хачатурян совершенствовался в аспирантуре у Мясковского.

В дальнейшем большую часть жизни Хачатурян провел в Москве, где преподавал в консерватории и являлся одним из руководителей



Арам Ильич Хачатурян

Сцена из балета «Гаянэ»



Союза композиторов. Скончался он в 1978 году в Москве, а его останки впоследствии были перевезены в Ереван.

Творчество композитора, в котором гармонично сплелись грузинские, армянские, азербайджанские напевы, представляют такие произведения, как балеты «Гаянэ» (1942) и «Спартак» (1950–1954), три симфонии, инструментальные концерты (лучшим из них считается Скрипичный), камерно-инструментальные сочинения, хоры, песни, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам.

### **Дмитрий Борисович Кабалевский**

Один из выдающихся композиторов XX века Дмитрий Кабалевский родился в 1904 году в Петербурге в семье выпускника Петербургского университета, математика по образованию. Уже в раннем детстве у Дмитрия проявились разносторонние способности, развитие которых его родители всячески поощряли.

В 1918 году семья Кабалевских переехала в Москву, где мальчик, достигший к тому времени 14-летнего возраста, поступил в музыкальный техникум, а затем в консерваторию. Там его учителями были Н. Я. Мясковский (класс композиции) и А. Б. Гольденвейзер (класс специального фортепиано).

В годы учебы в этом заведении Кабалевский принимал активное участие в работе «Проколла» — производственного коллектива студентов, борющихся за «новую музыку», понятную рабочим. Члены «Проколла» создавали массовые песни и, посещая фабрики и заводы, вели пропаганду своих взглядов.

По окончании консерватории Кабалевский преподавал в ней, в разное время работал на радио, был редактором журнала «Советская музыка», заведовал сектором музыки Института истории искусств АН СССР, являлся одним из руководителей Союза композиторов.

При этом следует отметить, что Кабалевский не отличался блестящим композиторским талантом и, вполне отдавая себе отчет в этом, компенсировал данный «недостаток» многосторонней деятельностью, благодаря которой ему удалось стать самым титулованным и известным музыкантом страны. Кабалевскому больше, чем кому-либо другому из его современников, удалось приспособиться к требованиям, выдвигаемым той эпохой тоталитарного общества. Поэтому композитор и смог удержаться среди тех, кто диктовал художественную политику, определяя рамки искусства соцреализма.

Тем не менее в творческом наследии Кабалевского есть несколько замечательных произведений: оперы «Кола Брюньон, или Мастер из Кламси» (1938), «В огне» (1943), «Семья Тараса» (1950), «Никита Вершинин» (1955), «Сестры» (1969), оперетта «Весна поет» (1957), реквием, 4 симфонии, 3 концерта для фортепиано с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, 2 концерта для виолончели с оркестром, фортепианные пьесы, романсы и песни для детей.

Умер Кабалевский в 1987 году в Москве.

### **Дмитрий Дмитриевич Шостакович**

Один из величайших композиторов XX века, гениальный симфонист Дмитрий Шостакович родился в 1906 году в Петербурге. Когда мальчику исполнилось 9 лет, родители пригласили для него учителя музыки, т. к. в то время в семьях интеллигенции было принято уметь играть на фортепиано. Однако с первых дней занятий стало ясно, что у ребенка выдающиеся способности и необходимо развивать их дальше.

В 1919 году Шостакович поступил в Петроградскую консерваторию на факультеты специального фортепиано (педагог А. А. Розанова, затем профессор Л. В. Николаев) и композиции (профессор М. О. Штейнберг). Его дипломная работа — Первая симфония — принесла 19-летнему юноше международное признание. В дальнейшем молодой композитор пробует свои силы в различных жанрах, и в результате появляются такие замечательные произведения, как Вторая и Третья симфонии, оперы «Нос» (1929) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1932), балеты «Золотой век» (1930), «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935), пьесы для фортепиано.

Однако в 1936 году в жизни Шостаковича происходит печальное событие: в газете «Правда», официальном партийном издании тех лет, появля-

Дмитрий Дмитриевич Шостакович



ется статья «Сумбур вместо музыки», где в грубой форме крикунется опера «Леди Макбет», до того пользующаяся огромным успехом. Композитор, сраженный этим неожиданным ударом, впредь зарекается работать в музыкальных жанрах, связанных со словом, и обращается к симфонической музыке.

Результатом напряженной работы становится создание Четвертой симфонии, многие годы остававшейся неизвестной публике, т. к. впервые исполнить ее удалось только в 1962 году. Затем появляются Пятая и Шестая симфонии Шостаковича.

В 1941 году в Ленинграде, а затем в Куйбышеве, куда эвакуируется Шостакович, он пишет Седьмую, Ленинградскую симфонию, посвященную подвигу блокированного города, борьбе с фашизмом. Следует обратить внимание на глубокий смысл, кроющийся в этом произведении, выражающем собой протест против любого вида тоталитаризма. Та же тема раскрывается и в Восьмой симфонии, созданной в 1943 году.

Еще до начала работы над Восьмой симфонией Шостакович попытался сочинить оперу на текст комедии Гоголя «Игроки». Написав уже достаточно музыки, он понял, что произведение получается огромным по своему масштабу, вследствие чего, а также из-за обстановки, сложившейся в то время вокруг него, оно вряд ли когда-нибудь будет поставлено.

После окончания Великой Отечественной войны, когда любители музыки ждали появления нового сочинения Шостаковича, явившегося бы откликом на победу, композитор создает Девятую симфонию. Данное произведение долгое время оставалось непонятным для исследователей, заставляя их ломать голову над тем, что хотел выразить автор посредством ясно ощутимого гротеска в классической по характеру симфонии.

В 1948 году появляется известное партийное постановление «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели», на самом деле касающееся

главным образом Шостаковича и заставляющее его отказаться от симфонического творчества. В этот период своей жизни он зарабатывает себе средства к существованию в основном сочинением музыки для кинофильмов, а в свободное время пишет Первый концерт для скрипки с оркестром, по сути являющийся его автобиографией. В 1953 году появляется Десятая симфония Шостаковича, отражающая настроения, владеющие композитором в первые месяцы после смерти Сталина.

Постепенно с началом хрущевской «оттепели» Шостакович возвращается к музыке, связанной со словом. После программных Одиннадцатой («1905 год») и Двенадцатой («1917 год») симфоний, посвященных революционным датам, появляются вокальные симфонии: Тринадцатая на стихи Е. Евтушенко, утверждающая гуманистические идеалы, и Четырнадцатая, в которой Шостакович рассматривает тему насильственной, преждевременной смерти. В 1971 году появляется заключительная, Пятнадцатая симфония Шостаковича, а затем последние его сочинения: скита «Сонеты Микеланджело Буонарроти», посвященная жене композитора И. А. Шостакович, и Альтовая соната, законченная всего за несколько дней до смерти композитора, наступившей в 1975 году.

Помимо указанных выше произведений, творческое наследие Шостаковича включает также 15 квартетов, фортепианный квинтет, 2 фортепианных трио, Второй фортепианный и Второй скрипичный концерты, 2 концерта для виолончели с оркестром, фортепианные, скрипичные и виолончельные сонаты, оперетту «Москва, Черемушки», оратории и кантаты, оркестровые и вокально-оркестровые пьесы, множество фортепианных пьес, романсы, хоры, вокальные циклы, музыку к драматическим спектаклям и кинофильмам.

### **Оливье Мессиан**

Французский композитор, органист, теоретик музыкального искусства и педагог Оливье Мессиан родился в 1908 году. Обучался в Парижской консерватории. В 1931 году начал работать органистом в парижском соборе Святой Троицы. В 1936 году стал профессором Нормальной музыкальной школы и Певческой школы. Принимал участие в боевых действиях во время Второй мировой войны, в течение двух лет был узником немецкого лагеря для военнопленных. В 1942 году являлся профессором Парижской консерватории.

Будучи высокообразованной и необыкновенно эрудированной личностью, Мессиан с самого начала своей творческой деятельности находится в поиске новых выразительных средств. Он интересовался музыкальным искусством Востока и Южной Азии, штудировал системы ладов музыки Индии и арабских стран. Его увлечение записью птичьего пения в дальнейшем нашло воплощение в цикле для фортепиано «Каталог птиц» (1959), а также в ряде других произведений.

Свои искания Мессиан обосновал в труде «Техника моего музыкального языка», посвященном теориям так называемых ладов ограниченной транспозиции и полимодальности (полимодальность – одновременное сочетание сразу нескольких ладов). Эти концепции нашли практическое воплощение в музыкальных произведениях композитора.

Творчество Мессиана интересно тем, что конструктивный расчет соединяется в нем с мистико-религиозными воззрениями, о чем говорят уже названия его работ: «Видение Аминя» для двух фортепиано (1943), «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» для фортепиано (1944), «Три маленькие литургии Божественного присутствия» для восемнадцати женских голосов и оркестра (1944).

Музыкальная ткань произведений Мессиана изобилует многослойными (полимодальными) аккордами, сложные ритмические построения свидетельствуют о мощном даровании автора. Сочинения музыканта объемны, так, исполнение фортепианных циклов обычно занимает от двух до трех часов. К сожалению, форме не всегда присущи ясность и четкость. Но, несмотря на это, наиболее удачные композиции восхищают слушателя своей выразительной силой и яркой оригинальностью.

Одно из таких произведений – симфония «Турангалита» (1948), вызвавшая интерес Мессиана к индийскому музыкальному искусству. Восточные мотивы превращаются благодаря фантазии композитора в нечто необычное. Сам автор писал о своем «детстве», что это «„Тристан и Изольда“». Но в индийском варианте... Основное здесь – гимн „абсолютной“ любви, уходящей в вечность». Для воплощения этой идеи композитору потребовалась громадная партитура, состоящая из десяти частей. Она поражает красочным богатством и необычностью тембровых оттенков. В состав симфонического оркестра входят ударные инструменты, способные воссоздавать иллюзию звучания яванского гамелана – оркестра, где ведущую роль играют металлофоны, гонги и ряд других ударных инструментов. Дополняют их партии солирующего фортепиано и электронного инструмента «волны

Мартено». Сложность гармонии и ритмики, тембровый колорит – все это делает симфонию очень оригинальной.

Необычны и другие произведения Мессиана, в которых яркая индивидуальность порой окрашена оттенком мистической туманности. Композитор был прекрасным органистом-импровизатором, он сыграл большую роль в развитии церковной музыки. Его яркие и выразительные импровизации порой выходят далеко за рамки культовой службы.

Умер Оливье Мессиян в 1992 году.

### **Бенджамин Бриттен**

Английский композитор, дирижер, пианист Бенджамин Бриттен родился в 1913 году. Обучался он в лондонском Королевском музыкальном колледже под руководством Дж. Айрленда (композиция) и А. Бенджаминана (фортепиано).

Первым значительным произведением Бриттена-композитора стала симфонietta для камерного оркестра, написанная в 1932 году. Затем появились «Простые вариации» для струнного оркестра (1934) и «Семь сонетов Микеланджело» (1940). В это время состоялось знакомство музыканта с певцом Питером Пирсом, исполнившим его «Сонеты», а затем и другие вокальные сочинения Бриттена.

Но настоящий успех композитору принесла премьера оперы «Питер Граймс» (1945), состоявшаяся сначала в Англии, а затем в ряде европейских и американских театров. Она показала наиболее сильные стороны таланта Бриттена. Действие «Питера Граймса» разворачивается в маленьком рыбацком поселке. Главный герой – Питер Граймс, неудачник, которого не понимают односельчане. Они выдвигают против него обвинения, подозревая его в причастности к гибели мальчика-рыбака, и Граймс не в силах опровергнуть их. Доведенный до отчаяния, он уходит в море на старой утлой лодке, чтобы никогда не возвращаться в этот жестокий мир. Настроения пессимизма, пронизывающие оперу, отступают в последней сцене, где над запыленным морем восходит солнце, воплощающее вечную красоту природы и символизирующее жизнь.

Бриттен включил в некоторые эпизоды речитатив. Таков, например, пролог, в котором допрашивают Питера Граймса. Но большинство сцен наполнены эмоциональной и выразительной музыкой, помогающей раскрыть смысл событий и охарактеризовать героя, совершенно напрасно заподозренного в преступлении. Опера показывает мелодическое дарова-

ние композитора, его мастерство в области музыкальной драматургии. Особенно удачны массовые сцены. Хор принимает самое активное участие в действии, он комментирует происходящие события. Иногда Бриттен вводит в эпизоды с участием хора и отдельных персонажей, и таким образом появляются крупные ансамбли.

Композитор дает психологический образ Питера в нескольких планах, показывает его душевные муки и мечты о спокойной гавани, где можно пережить трудности и укрыться от злобы односельчан. Созданию экспрессивной характеристики героя помогают особенности вокальной партии. Вместе с тем облик Питера кажется и необыкновенно лиричным.

Но наибольшее впечатление на слушателей производит заключительная сцена, в которой слышатся отдаленные звуки хора рыбаков, пытающихся отыскать Питера. А он в это время проработает с жизнью в своем печальном монологе. В его голосе слышно отчаяние, сдерживаемые рыдания, страх перед смертью. Чувства героя передаются с помощью выразительного речитатива, где повторяются интонации его рассказа из первого действия и ариозо из второго. Сюда же вплетены реплики судьи, свидетельствующие о невинности Питера (пролог), и другие элементы.

Важное место в опере отводится оркестровым антрактам. Именно они помогают слушателю войти в атмосферу следующих по ходу действия картин. Все четыре антракта («Рассвет», «Воскресное утро», «Лунный свет», «Буря»), объединенные в цикл «Морские интерлюдии», нередко исполняются в симфонических концертах. Они представляют собой поэтические и эмоционально-выразительные, оригинальные оркестровые пьесы. Кроме них, следует упомянуть и еще два антракта. Это гас-сакалья, подготавливающая зрителя к одной из самых драматичных сцен оперы, и вступление к последней картине.

Психологизм в раскрытии характеров и яркая обрисовка жизненных эпизодов, свойственные «Питеру Граймсу», не получили дальнейшего развития в следующей опере Бриттена, названной автором «Поругание Лукреции» (1946). Античный сюжет композитор трактует с морально-этической точки зрения. «Поругание Лукреции» является камерной оперой, предназначенной для небольшого артистического коллектива и двенадцати музыкантов (ударные, арфа, струнный квинтет и духовой квинтет). По аналогии с хорами древнеримской трагедии развитие дей-

ствия сопровождается комментариями двух рассказчиков. Большой интерес представляет партитура оперы, отличающаяся мастерски выполненным оркестровым письмом и эмоциональной выразительностью вокальных партий. Поставленная на сценах театров Англии и Америки, опера принесла композитору огромный успех.

В 1947 году появилась вторая камерная опера Бриттена, написанная по новелле Мопассана, — «Альберт Херринг». Она представляет собой комическое произведение со множеством остросатирических эпизодов. На первый план здесь выходит гротескный речитатив, сопровождаемый трактованной также гротескно оркестровой партией. Необыкновенно остроумным языком опера рассказывает о жизни маленького провинциального городка. Но, несмотря на это, «Альберта Херринга» нельзя отнести к шедеврам комического жанра, так как его музыка слишком иллюстративна, содержание недостаточно значительно, а вокальные партии несколько схематичны.

Иное впечатление производит третья камерная опера Бриттена — «Поворот винта» (1954). В аллегорической форме она повествует о борьбе доброго и злого начал. Короткий пролог сменяется Темой — двенадцатизвучной серией, получающей развитие в цикле оркестровых вариаций (всего их пятнадцать), которые перемежаются сценическими эпизодами. Несмотря на подобное построение, в опере нет мозаичности, в ней все подчинено единой музыкально-драматургической линии, а чудесные вокальные ансамбли делают ее сценичной. Хотя оперное либретто изобилует мистическими деталями, это не лишает произведение психологизма и эмоциональной выразительности.

Среди настоящих шедевров Бриттена в жанре музыкальной драматургии —



Арфа

опера «Сон в летнюю ночь», созданная в 1960 году. Удачно сочетающая реальность и вьюгал, лирику и юмор, она тонко передает сам дух шекспировской комедии. Действие оперы развивается живо и почти стремительно. В вокальных партиях соединяются распевность и речитативность. Необыкновенно колоритна оркестровка произведения.

В число лучших оркестровых сочинений Бриттена входит «Симфония-реквием» (1940), посвященная памяти матери музыканта. Симфония состоит из трех частей. Первая из них подчинена скорбной и суровой теме, вторая, изобилующая драматическими контрастами, постепенно превращается в марш, проникнутой трагическими настроениями. В третьей части ощущается лишь легкая, просветленная печаль.

Так же хороша и «Весенняя симфония» для сопрано, контральто, тенора, смешанного хора, хора мальчиков и оркестра (1949). Она включает двенадцать эпизодов, объединенных в четыре цикла. Симфония привлекает слушателя полетом фантазии, оригинальностью формы, тонкостью музыкального воплощения текстов английских поэтов, живших в разные эпохи, но одинаково проникновенно воспевавших очарование весны.

Интересно еще одно произведение Бриттена — «Путеводитель по оркестру» (вариации и фуга на тему Пёрселла, 1945), предназначенное для людей, впервые слушающих оркестр. Композитор поэтапно знакомит своих слушателей с инструментами и их сочетаниями. Благодаря своей увлекательности и яркости «Путеводитель по оркестру» привлек к музыканту множество новых почитателей.

Протест против войны впервые проявился в созданной в 1939 году «Балладе о героях», посвященной памяти английского батальона Интербригад, воевавшего в Испании на стороне республиканцев. Осуждение войны, несущей смерть и разрушение, звучит в «Военном реквиеме» для смешанного и детского хоров, оркестра, органа и трех солистов (сопрано, тенор, баритон), работу над которым Бриттен завершил в 1961 году. В этом произведении отразились воспоминания композитора о пережитой войне, о друзьях и брате, погибших на фронте. Именно им он и посвятил свой реквием. И все же идея сочинения более глубока, неслучайно впервые оно было исполнено в восстановленном соборе Ковентри, города, который сильно пострадал во время фашистских авиационных налетов. Сам Бриттен сказал о предназначении «Военного реквиема» следующее: «Реквием обращен к будущему.

Видя примеры ужасного прошлого, мы должны предотвратить такие катастрофы, какими являются войны».

Латинские фразы заукобойной мессы реквиема сочетаются со стихами английского поэта У. Оузена, убитого в 1918 году на фронте. Смерть молодого англичанина произошла всего за несколько дней до того, как был заключен мир и закончилась Первая мировая война. В строках, написанных Оузеном, слышится осуждение войн, они пронизаны горечью и скорбью по погибшим.

Музыка «Военного реквиема» поражает своей мощью, драматической напряженностью и выразительностью. В произведении, направленном против войны, звучат гнев и осуждение, и в то же время оно наполнено глубокой печалью. Хотя на первый взгляд реквием кажется несколько эклектичным (в нем сочетаются элементы григорианского хора, диссонансные созвучия, интонации, свойственные произведениям Баха и Генделя, и современные средства оркестрового, хорового, гармонического письма), его музыка подчинена единой идее и захватывает своей силой и размахом, драматическими мотивами, чередующимися с лирическими или печально-просветленными эпизодами. Особенно впечатляет заключительная часть сочинения, рассказывающая о встрече двух людей, воевавших когда-то друг против друга, в темном туннеле, ведущем в мир примирения и вечного покоя, нарисованный в проникновенной и ясной мелодии колыбельной.

Значительны и работы Бриттена в сфере камерной музыки (вокальной и инструментальной). Композитор написал ряд струнных квартетов и пьес для одного и двух фортепиано. В его наследии есть соната для виолончели и фортепиано, посвященная М. Ростроповичу, песни, романсы, произведения для драматических спектаклей, радиопостановок, кинематографа, а также обработки народных песен.

В числе лучших вокальных сочинений композитора — цикл «Очарование колыбельных», написанный на стихи английских поэтов, восхищающийся легкостью и пластичностью мелодии и фортепианного сопровождения, а также «Серенада» для тенора, валторны и струнного оркестра, отличающаяся масштабностью и потому выходящая за рамки камерного произведения. Интересен и цикл романсов «Эхо поэта» (1965) на слова А. Пушкина.

Бриттен всегда интересовался музыкальным наследием своей родины. Обратившись к творчеству Г. Перселла, он создал новую редак-

цию его знаменитой оперы «Дидона и Эней». Ее авторская партитура была безвозвратно утрачена, но Бриттену, тщательно изучавшему музыку своего предшественника, удалось восстановить оперу в ее истинном виде.

Композитор работал также над народными песнями, стихами английских поэтов различных эпох, стремясь таким образом возродить традиции национальной культуры и привлечь к ним внимание общественности.

Интерес Бриттена вызвала также необыкновенно популярная в XVIII веке английская «Опера нищих» Гея и Пепуша, сюжет которой использовали в 1920-е годы немецкий поэт Б. Брехт и композитор К. Вейль для создания «Трехгрошовой оперы». В их произведении старинные городские мотивы получили джазовое звучание. Бриттен подошел к этой теме с иных позиций. Он решил использовать в современном сочинении черты музыкально-комедийного жанра, пользовавшегося таким успехом в прошлом. Композитор подверг сочинение Гея и Пепуша тщательной переработке, отредактировал либретто и гармонизировал большинство вокальных эпизодов. Несмотря на такую подробную переработку, Бриттену удалось сохранить сам дух оригинала.

Умер Бенджамин Бриттен в 1976 году.

#### **Витольд Лютославский**

Польский композитор и пианист Витольд Лютославский родился в 1913 году. Музыкальное образование он получил в Варшавской консерватории. Композицию ему преподавал В. Малишевский, фортепиано — Е. Лефельд.

Первым значительным произведением Лютославского стали «Симфонические вариации», написанные в 1938 году. В годы Второй мировой войны появилась проникнутая патриотическим пафосом песня композитора «Железный марш». А в первые послевоенные годы он написал песню «Служба Польше», посвященную трудовому народу, поднимавшему свою родину из руин.

В начале 1950-х годов Лютославский увлекся разработкой фольклорных тем. Так, в «Малой сюите» (1951) звучат обработанные музыкантом мелодии танцев и песен Жешувского района. Созданию сюиты предшествовало знакомство композитора с этими песнями и плясками в исполнении народных музыкантов. Лютославский стремился изучить

и усвоить их стиль и манеру пения и игры, и ему удалось привнести в свои оригинальные сочинения сам дух народной музыки.

В 1951 году появилось еще одно произведение композитора — «Силезский триптих» для голоса с оркестром, состоящий из трех баллад на народные тексты.

Со временем связь с фольклором почти перестала ощущаться в творчестве Лютославского, занимавшегося поисками новых выразительных средств и приемов. Исключением стал «Концерт для оркестра» (1954), в котором еще присутствуют интонации народных песен, правда, здесь они являются лишь строительным материалом для создания оркестровой конструкции.

В 1958 году Лютославский написал «Грустную музыку» для струнного оркестра, посвятив свое сочинение памяти Б. Бартока. Произведение свидетельствует об окончательном отходе композитора от фольклорной основы и тональности. И все же эта музыка говорит о том, что композитор не утратил индивидуальности и не замкнулся полностью на системе умозрительных законов додекафонии. «Грустной мелодии» свойственно стремление внести в усложненные структуры живое и свежее музыкальное начало. С помощью элементов вариационной и полифонической техники Лютославский создал тщательно продуманное произведение, включающее в себя четыре части, идущие друг за другом без перерывов. Это «Пролог», «Метаморфозы», «Апогей» и «Эпилог».

«Грустная музыка» принесла Лютославскому широкую известность. В 1961 году появились «Венецианские игры» для оркестра, основанные на приемах алеаторической техники. Они присутствуют также в партитуре «При поэм» для хора и оркестра (1936), написанной на слова А. Мишо.

Помимо перечисленных, в творческое наследие Лютославского входит балет «Гарун аль Рашид» (1932), музыка к пьесам У. Шекспира, П. Корнеля, Ф. Г. Лорки, романсы, песни, музыка к кино- и радиопостановкам.

### **Георгий Васильевич Свиридов**

Георгий Свиридов появился на свет в 1915 году в городе Фатеже Курской губернии. Мальчик рано лишился отца, которого убили бело-гвардейцы, а несколько лет спустя семья Свиридовых переехала в Курск. К тому времени Георгий уже получил начальные сведения по музыкаль-

Георгий Васильевич Свиридов

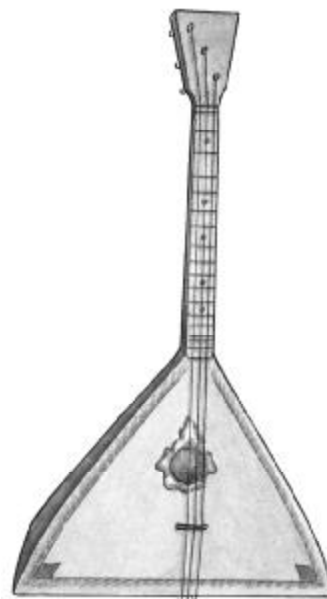
ной грамоте у домашней учительницы, а также увлекся игрой на балалайке.

В 14 лет будущий композитор поступил в музыкальную школу, а по окончании ее — в 1-й Ленинградский музыкальный техникум, где его наставниками стали И. А. Браудо (класс фортепиано) и профессор М. А. Юдин (класс композиции). Завершив свою учебу в техникуме, Свиридов совершенствовал композиторское мастерство в Ленинградской консерватории сначала у П. Б. Рязанова, затем у Д. Д. Шостаковича.



За годы, проведенные в стенах консерватории, Свиридов переработал сочинения П. Хиндемита («Хроника дня», «Художник Матис») и И. Стравинского (Симфония псалмов) для фортепиано, а также написал собственные произведения: романсы на стихи А. С. Пушкина, Первый концерт для фортепиано с оркестром, Первую симфонию для большого симфонического оркестра, симфонию для струнного оркестра, два квартета, фортепианный квинтет, трио для скрипки, виолончели и фортепиано и др.

Этим же периодом датируются сочинения Свиридова, определившие главное направление его творчества, связанное



Балалайка



в основном с вокальной музыкой. К ним относятся казачьи песни для хора и фортепиано, песни на стихи А. Прокофьева.

Следует отметить, что музыка Свиридова черпает присущую ей силу из русских национальных поэтических и музыкальных традиций. Творческое наследие композитора, чья жизнь оборвалась в 1998 году, очень велико. Помимо вышеназванных произведений, в него входят такие, как Поема памяти Сергея Есенина для тенора, хора и симфонического оркестра; цикл песен под названием «У меня отец – крестьянин» на слова Есенина для тенора и баритона с фортепиано; семь песен на слова А. Прокофьева и М. Исаковского для голоса и фортепиано, составляющие сборник «Слободская лирика»; патетическая оратория на слова В. Маяковского для голоса, хора и симфонического оркестра; «блоковские сочинения» 1961–1965 годов («Петербургские песни» для баса, баритона, меццо-сопрано, фортепиано, скрипки и виолончели, «Грустные песни» – маленькая кантата, «Голос из хора» для голоса и фортепиано), «Курские песни» на народные тексты для хора и симфонического оркестра; «Деревянная Русь» – маленькая кантата для тенора, мужского хора и симфонического оркестра; хоры из музыки к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»; хоровой концерт памяти А. Юрлова; «Пушкинский венок»; Весенняя кантата памяти А. Твардовского; «Ладoga» – поэма для хора на стихи А. Прокофьева, музыка к кинофильмам «Метель» и «Время, вперед!».

### **Леонард Бернстайн**

Леонард Бернстайн, американский дирижер, пианист и композитор, появился на свет в 1918 году в Лоренсе, штат Массачусетс. Образование Леонард сначала получал в Гарвардском университете, а по его окончании он поступил в Музыкальный институт Кертиса. Некоторое время он занимался совершенствованием своего мастерства дирижера под руководством С. Кусевицкого. После этого всю жизнь работал как дирижер, в основном в Нью-Йорке.

Будучи очень талантливым музыкантом, Бернстайн смог проявить себя и как композитор, чьи произведения привлекали к себе слушателей своеобразием и жизненностью мелодий. Наиболее широкую известность получил его мюзикл «Вестсайдская история» (1957), созданный по мотивам «Ромео и Джульетты» Шекспира. Помимо него, Бернстайн написал оперу «Волнения на Таити» (1952), балеты «Невлюбляющийся» (1944)

и «Факсимиле» (1946), мюзиклы «Чудесный город» (1963) и «Кандид» (1956), ораторию «Кадиш», 3 симфонии, рок-мессу и др.

### **Кшиштоф Пендерецкий**

Польский композитор, дирижер и педагог Кшиштоф Пендерецкий родился в 1933 году. Музыке он обучался под руководством А. Маляевского и С. Веховича. С 1956 года Пендерецкий преподавал в Краковской высшей музыкальной школе, а с 1966 года работал преподавателем в Эссене, а позднее – в Йельском университете в США.

В 1972 году он начал выступать с концертами как дирижер, исполняя произведения собственного сочинения. В 1987 году композитор стал почетным доктором Рочестерского, Нью-Йоркского, Мадридского университетов, а также почетным членом Королевской академии музыки в Лондоне.

Благодаря своим смелым экспериментам в области средств выразительности Пендерецкий уже в 1960 году получил известность в кругах представителей авангардистского искусства. Особенно популярен он стал после исполнения «Анакласиса» (1960) для струнных и ударных инструментов. Но спустя некоторое время абстракционизм перестал интересовать композитора, и он обратился к созданию произведений с глубоким нравственным смыслом. В том же 1960 году появился «Плач по жертвам Хиросимы» для 52 струнных инструментов, где используются сонористические эффекты (нарастание гула, шорохов, что создается с помощью необычных сочетаний инструментов).

Со временем стиль Пендерецкого претерпевает значительные изменения. О полном отказе от авангардистских тенденций говорят «Страсти по Луке» (1965) – серьезное и глубокое произведение, в то же время несущее в себе черты оригинального и яркого дарования музыканта. Композитор мастерски развивает элементы григорианского хора, придавая им драматическую напряженность и обогащая их новейшими приемами гармонического письма и вокального звучания, и это делает музыку по-настоящему сильной и выразительной.

В творчестве Пендерецкого следует также выделить оперы «Черти из Людена» (1969), «Потерянный рай» (1978), «Черная маска» (1986), ораторию памяти жертв Освенцима (1967), «Космогонию» (1970), «Закат» (1970–1971), «Магнификат» (1974), «Те Деум» (1979), «Польский реквием» (1983).

### **Альфред Гарриевич Шнитке**

Альфред Шнитке родился в 1934 году в городе Энгельсе в семье журналиста и учительницы немецкого языка. В 1946 году его отец в качестве переводчика был послан в Вену, в советскую группу войск. Именно там будущий композитор впервые начал серьезно заниматься музыкой, впитывая традиции австро-немецкой культуры, наложившей отпечаток на все его последующее творчество.

По возвращении в Россию Шнитке продолжил учебу в Музыкальном училище имени Октябрьской революции, затем в Московской консерватории, которую окончил в 1958 году.

Уже с первых сочинений Шнитке, в частности с его оратории «Нагасаки», четко обрисовывается двойственность его музыкально-общественного положения. С одной стороны, его имя пользуется широкой популярностью в кругах любителей музыки, с другой — композитор встречает неприязненное отношение к себе официальных лиц и инстанций, от которых зависит судьба его произведений. Последнее обусловило те трудности, с которыми музыка Шнитке пробивалась на концертную эстраду.

Тем не менее никакие сложности не мешали композитору создавать поистине потрясающие вещи. К таковым относятся его Первая симфония, представляющая собой, по сути, почти документальный монтаж всевозможных стилей европейской музыкальной цивилизации, Четвертая симфония, являющаяся синтезом культовой музыки трех основных христианских конфессий — протестантского гимна, григорианского хорала и православного распева.

В своей музыкальной философии Шнитке — последователь Шостаковича. Основная тема его творчества — попытка отразить тот ужас, который испытывает человек при столкновении со всемирным злом тоталитаризма.

Следует заметить, что с начала 1990-х годов отношение представителей официальных кругов к Шнитке резко меняется: композитору одна за другой присуждаются различные премии, почетные степени и прочие знаки признания. Правда, к тому времени Шнитке уже переезжает в Гамбург, где и остается до самой смерти, последовавшей в 1998 году. Впоследствии останки великого композитора были перевезены в Москву.

Творческое наследие Шнитке, помимо вышеуказанных сочинений, представляют также оперы «Жизнь с идиотом» (1900–1991), «Джезуальдо» (1994), «История доктора Иоганна Фауста» (1994), балеты «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (1985), «Пер Гюнт» (1986), концерты для различных инструментов с оркестром, оратории, кантаты, сюиты, *concerti grossi*, рекем, хоровые и камерно-инструментальные сочинения, большое количество киномузыки и музыки к драматическим спектаклям.

### Этническая музыка

Этническая музыка — это одно из самых главных составляющих фольклора. Ниже пойдет речь о разных жанрах этнической музыки, бытующих в той или иной стране в настоящее время. Несколько слов будет сказано и об истории их развития.

#### Фламенко

Фламенко — это музыкальный жанр, зародившийся в южной Андалусии и представляющий собой уникальное явление, характерное исключительно для Испании. Несмотря на то что фламенко, по сути, является смесью ритмов и мелодий арабской, цыганской, еврейской и христианской культур, его с полным правом можно назвать самобытным. Более полное название фламенко — канте фламенко.

Интересно, что в дословном переводе с испанского *cante* означает «пение», хотя это наименование включает в себя и пение, и танцы, и игру на гитаре и охватывает все частные проявления стиля фламенко, наиболее древним ядром которого является канте хондо. В переводе на русский канте хондо означает «глубокое пение». Корни его восходят к древнейшим музыкальным системам Индии, первообразам пения. На формирование стиля канте хондо оказали влияние музыка и пение арабов (мавров) и цыган, что проявляется в богато орнаментированной мелодии небольшого диапазона, прихотливом, свободном ритме, ярком, эмоциональном исполнении, сопровождаемом выкриками.

Первое документальное упоминание о фламенко встречается в 1780 году в Андалусии. К тому моменту уже сформировались мелодическая структура и стилистика фламенко. В атмосфере нищеты деревенских домов это искусство набирало силу и начинало приобретать популярность, но вплоть до последней трети XIX века не было общенародным достоянием и не пользовалось известностью за пределами узкого круга любителей. Музыка воспринималась как диалог, общение между двумя кантаорами (певцами), кантаором и гитаристом, песней и танцем, чем и объясняется ее импровизационный характер.

Со временем фламенко вышло за пределы семейного круга на улицу, чтобы проникнуть в другие сферы андалусского общества. В Севилье

и Хересе праздники, посвященные покровителю города или района, были поводом, чтобы побывать на представлении фламенко. Однако до 1842 года фламенко обитало в основном в цыганских домах, а также за закрытыми дверями постоялых дворов и таверн. Во время пирушек до рассвета оно начинало обретать славу, привлекая на свою сторону все больше почитателей, вместе с тем росло и число кантаоров. Постепенно пение становилось для них способом заработать на жизнь, профессией, и они стремились к совершенству, к чему их также подталкивала и все возрастающая конкуренция.

Основная масса испанцев узнает о фламенко лишь с появлением специальных артистических кафе, *cafe cantante*, в которых выступали исполнители фламенко. Посетители подобных заведений по достоинству оценили ту глубину чувств, с которой исполнялись песни, благодаря чему музыка фламенко нашла дорожку к сердцам людей.



Танцовщицы фламенко



*Пако де Люсия –  
современный исполнитель фламенко*

Конкуренция между певцами, танцорами и гитаристами способствовала развитию различных исполнительских стилей, жанров и форм внутри фламенко. Термином «хондо» стали обозначать особенно эмоционально выразительные, драматичные, экспрессивные песни. Тогда же возникли и наименования «канте гранде» («большое пение») для обозначения песен большой протяженности, с мелодиями широкого диапазона, и «канте чико» («малое пение»), применяющееся в отношении песен, не обладающих такими качествами.

Постепенно танец начинает играть все большую роль в канте фламенко, в результате чего песни с течением времени подразделяются по своим функциям на «аланте», предназначенные только для прослушивания, и «атрас», сопровождающие танец.

Творческая деятельность знаменитого кантаора Сильверию Франко-нетти (1829–1889) ознаменовала собой расцвет искусства фламенко, когда были созданы самые лучшие образцы этого жанра.

Однако уже к концу XIX века кафе кантанте приходят в упадок. Отмечается сужение тематики фламенко до двух самых близких и понятных посетителям кафе тем о любви и о смерти. При этом заметно тускнеет эстетическая сторона песен: они больше не передают тончайшие оттенки чувств и настроений, а их содержание начинает напрямую зависеть от вкуса тех, кто заказывает подобные произведения.

Все же фламенко не исчезает как вид музыкального искусства, а просто перерождается, выходя из кафе на сцены театров, импровизированные площадки, арены для боя быков и тем самым отмечая начало нового периода своей истории.

В первые годы XX века фламенко обрело форму на театральных сценах в виде спектаклей, получивших название «опера фламенко» и включавших в себя пение, танцы и игру на гитаре. На основе подобных постановок возник новый жанр – балет фламенко, в скором времени достигший вершин своего развития благодаря таким выдающимся танцорам, как Ла Аргентинита, Ла Аргентина, Пилар Лопез, Антонио, Розарио и др.

Первые попытки возродить фламенко были предприняты в 1922 году. Тогда благодаря объединенным усилиям композитора Мануэля де Фальи и поэта Фредерико Гарсиа Лорки в Гранаде состоялся фестиваль канте хондо, целью которого объявлялось открытие новых талантов и воскрешение интереса широкой публики к этому древнему искусству.

Следует отметить, что данный фестиваль полностью оправдал ожидания организаторов и имел огромный успех. В дальнейшем подобные празднества стали проводить в крупных испанских городах Малаге, Севилье, Кордове, Мадриде и др.

В настоящее время центрами фламенко являются Кадис, Херес, Севилья, Гранада, Барселона и Мадрид. Все эти города славятся своими музыкальными традициями, имеющими различные характерные черты.

Следует заметить, что для испанцев фламенко – более обширное понятие, чем просто музыка. Оно подразумевает целое мировоззрение, отношение к жизни, причем окрашенное сильными эмоциями и душевными переживаниями. Пение, танец, игра на инструментах – все это средства для создания образа: любовной страсти, горя, разлуки, одиночества. Таким образом, профессиональный танцор или кантаор посредством фламенко может выразить любое человеческое чувство.

### **Кантри**

По определению специалистов, стиль кантри представляет собой гармоничное сочетание этнической музыки Англии, Ирландии и Шотландии. Первые переселенцы из Европы в Америку привезли с собой свои песни, мотивы, манеру исполнения и передавали это из поколения в поколение. Религиозная музыка, особенно гимны и различные ритуальные песни, также являлись частью того, что позже стало называться кантри.

С течением времени музыка кантри претерпела изменения, став к концу XIX века популярной в восточных, западных и южных штатах, в рабочей среде. Тогда же окончательно утвердились музыкальные инструменты, позже ставшие традиционными для исполнения кантри. Одним из них является банджо – инструмент африканского происхождения, попавший, благодаря рабам, в США. Далее нужно назвать гитару, вывезенную из лондонских кабаков и ставшую известной намного раньше банджо. В дальнейшем при игре в стиле кантри стали также использоваться мандолина и спил-гитара.

Первым в мире «документально зафиксированным» сочинением кантри стала песня «The little old log cabin in the lane», которую в 1871 году создал Уилл Хэйсс. Спустя 53 года ее записал на пластинку Фиддин Джон Карсон – известный радиоведущий. Фиддин Эк Робертсон в 1922 году записал песню «Sallie Gooden», которая также относится к стилю кантри.

Примечательно, что в 1920-е годы музыкальная форма кантри называлась по-иному, а именно «хиллбилли».

Знаменательным событием в истории развития музыкальной формы кантри, в ту пору называвшейся хиллбилли, стало открытие в ноябре 1925 года шоу-фестиваля Grand Ole Opry. Анкл Джими Томпсон, 85-летний исполнитель на скрипке-фиддл, был первым участником этого шоу. Последующий затем период (с 1927 по 1943 год) получил название «золотой эпохи кантри-музыки».

К концу Второй мировой войны более 50 тыс. исполнителей участвовали в различных радио-шоу и выпустили свои пластинки. Наиболее популярными радио-шоу были «WLS's National Barn Dance», «Louisville's Renfro Valley Barn Dance», «Richmond», «Virginia's Old Dominion Barn Dance» и «Shreveport's Louisiana Hayride». На сегодняшний день существует только «West Virginia's Wheeling Jamboree».

В 1940-е годы на пике популярности находились такие стили кантри-музыки, как вестерн свинг и, позже, хонки-тон. Лучшими исполнителями музыки вестерн свинг были признаны Боб Уиллис, Эл Декстер, Спэйд Кули, хонки-тон – Тед Дэффан, Флойд Тиллман, Мун Малликан, удостоенный, кстати, титула короля всех кантри-пианистов. В то же время появилась и первая «золотая» запись в стиле кантри – песня Элтона Бригга «There's A Star Spangled Banner Waving Somewhere».

Вскоре появилась и первая издательская компания – «Acuff – Rose», возглавляемая Роем Акүффом и Фредом Роузом. Ее деятельность в основном сводилась к осуществлению контроля за



Мандолина

соблюдением авторских прав, подготовке выступлений различных исполнителей кантри и др.

В 1955 году Оуэн Бредли основал студию и начиная с 1960 года совместно с Четом Эткинсом выпускал большое количество хитовых пластинок кантри. Популярность кантри не уменьшалась и в 1970-е годы.

Фильм «Urban Cowboy» («Городской ковбой»), вышедший на экраны в 1980 году, вызвал новую волну повышенного внимания к кантри. В результате у исполнителей музыки в стиле кантри появилась возможность представить свои пластинки более широкой аудитории. Однако уже в следующее десятилетие интерес к кантри заметно снижается, что связано с появлением и расцветом других музыкальных стилей. Несмотря на это, такие исполнители, как Джордж Стрейт, Рэнди Трэвис, Клинт Блэк и, конечно же, Гарт Брукс продолжают быть известными и в свою очередь делают все для того, чтобы кантри оставалось одним из самых популярных стилей музыки.

Впрочем, полностью интерес к кантри вряд ли когда-нибудь угаснет, т. к. музыка, написанная в этом стиле, богата различными нюансами, делающими ее несбыкновенно привлекательной для слушателя, но в некоторой мере затрудняющей классификацию. Здесь необходимо пояснить, что, помимо указанных выше стилей кантри, некоторые специалисты выделяют еще ковбойскую музыку, блюграсс, кантри-поп и др. Расскажем подробнее о каждом из этих стилей.

#### Ковбойская музыка

Ковбойская музыка – один из популярных и общеизвестных стилей музыки кантри, позже ставший просто одной из самых излюбленных тем среди кантри-поэтов. В этом стиле работают очень многие кантри-исполнители начиная с 1908 года, когда Натан Ховард (Джек Торп) записал пластинку под названием «Songs of the cowboys». Ковбойская же музыка, исполнявшаяся в середине 1920-х годов, со временем стала называться «вестерн-музыка».

Первым «поющим ковбоем» был актер Кен Мэйнард, снявшийся в кинофильме «The Wagon Master», вышедшем на экраны в 1930 году. Именно в этой картине он исполнил свои песни «The Lone – Star Trail» и «Cowboy Lament».

Справедливости ради, конечно, нужно отметить, что до Мэйнарда было очень много настоящих «поющих ковбоев», исправивших музыку на

своих фермах и ранчо. Обычно аккомпаниаторами выступали исполнители на скрипке-фиддл или на банджо.

Постепенно, с освоением Запада, ковбои стали одной из визитных карточек Голливуда. Вспомним, например, Джона Уэйна, который использовал имидж «поющего ковбоя», на самом деле таковым не являясь. Первым же, кто сумел сделать ковбойскую музыку по-настоящему популярной, был Джин Аутри, снявшийся в 90 фильмах. Голос Джина Аутри регулярно звучал в радиэфире, благодаря тому что в течение 17 лет он выступал в роли одного из главных действующих лиц радио-шоу «Melody Ranch». Самыми известными песнями, которые исполнял Джин Аутри, являются «Cowboy Yodel», «Don't Fence Me In», «Back In The Saddle Again» и др. Песня «Tumbling Tumbleweeds» из одноименного кинофильма, записанная в 1934 году, была дважды лучшей песней в хит-парадах (в 1934 и 1948 годах).

Вообще же список всех певцов, когда-либо исполнявших ковбойские песни, довольно велик. Вот лишь некоторые, наиболее прославленные имена из него: Джонни Бонд, Джимми Уакелли, Мерл Трэвис, Марти Роббинс, Джонни Кэш и др. Причем интересно, что все «поющие ковбои», как правило, исполняли старые песни, сделавшиеся неотъемлемой частью фольклора переселенцев. Джонни Кэш, например, на своей пластинке «Johnny Cash sings The Ballads Of The True West», наряду с некоторыми новыми вещами записал и такие «реликвии» кантри, как «Bury Me Not On The Lone Prarie» и «The Streets Of Laredo». Он использовал эти песни в телевизионных шоу «The Rebel Johnny Yuma» и «Bonanza», а также на пластинке «Ring of Fire».

В 1950-х годах Эдди Арнольд выпустил песню «Cattle Call», позже ставшую хитом. В 1961 году Хэнк Томпсон записал песню «Oklahoma Hills», также имевшую невероятную популярность. Хит Эда Бресса «Mama, Don't Let Your Babies Grow Up To Be Cowboys» был выпущен в 1976 году. Уайлон (Дженингс) и Вилли (Нельсон) записали свою версию этой песни, и она заняла первое место в хит-параде журнала «Биллборд» в 1978 году. У Эда Бресса в 1980 году вышла еще одна хитовая композиция — «The Last Cowboy Song».

Несмотря на то что фильмов в стиле вестерн давно уже не снимают, еще находятся люди и даже целые организации, заинтересованные в сохранении этого материала. Так, фирма «Warner Western» до сих пор продолжает выпускать различные аудионосители с записями различных образ-

цов ковбойской музыки. Первым ее релизом стала пластинка Дона Эдвардса «Songs of the Trail», выпущенная в 1992 году. С тех пор на этой студии вышло большое количество пластинок различных групп и исполнителей: среди них «Sons Of The San Joaquin», «Waddie Mitchell», «Riders in the Sky» и др.

Следует заметить, что в настоящее время число поклонников ковбойской музыки, по сравнению с 1940–1970 годами, уменьшилось не так значительно, как можно было бы предположить. Этот стиль остается довольно популярным в США и в странах Западной Европы, и многие музыканты пробуют свои силы в нем.

#### *Вестерн-свинг*

Вестерн-свинг — один из ранних стилей кантри. Он зародился в Техасе и Оклахоме в 1930-е годы и получил особую популярность в 1940-е годы. В этом стиле сочетаются элементы собственно кантри, а также блюза, свинга, джаза и др.

Характерными чертами вестерн-свинга являются достаточно плотное звучание и использование ударных инструментов, а также гавайской стил-гитары.

Вестерн-свинг пользовался большим спросом на танцевальных вечерах. Титула короля вестерн-свинга удостоился музыкант Боб Уиллис, выступавший с группой «Texas Playboys», имевшей шумный успех. Большинство его хитов (включая «San Antonio Rose» и «Take Me Back to Tulsa») было записано между 1936 и 1943 годами.

#### *Блюграсс*

Признанным королем музыки в стиле блюграсс является Уильям Смит Монро, имя которого прославилось благодаря созданному им струнному коллективу с оригинальным звуком еще до оформления блюграсса как такового. Примечательно, что данное наименование стиля музыки возникло от названия группы того же Уильяма Монро «The Blue Grass Boys», чьи первые записи на студии «Columbia» относятся к 1946 году.

Отличительными чертами блюграсса являются уникальные инструментальные обработки, серьезные вокальные партии (как правило, сольные) и довольно высокий темп исполнения. Появившись в кантри-музыке в 1930–1940-е годы, блюграсс до наших дней сохранил в себе



Домра

основные инструменты — скрипку-фиддл, мандолину, пятиструнное банджо, домру и гитару.

Когда в 1939 году Билл Монро впервые выступил на шоу «Grand Ole Opry» с песней «Mule Skinner Blues», она сразу стала одним из стандартов стиля блюграсс. В группу Билла входило очень много талантливых и оригинальных исполнителей — таких, как, например, Джин Ловингер, названный, кстати, Биллом — «единственным ковбоем еврейской национальности в стране»; Вассар Клементс; Дуг Грин, позже ставший известным как Ранджер Дуг, член группы «Riders In The Sky»; Кенни Байкер; Байрон Берлин; сын Билла Монро, Джеймс, игравший на контрабасе.

Одним из первых участников группы «The Blue Grass Boys» был Клайд Мууди. В начале 1940-х годов к Биллу Монро присоединились фиддлер Ховард Форрестер и банджист Дэвид Эйкман, известный своим участием в различных комедийных шоу. В 1945 году в группу пришел поэт, композитор, певец и гитарист Лестер Флэтт. Однако вскоре Эйкман оставил товарищей, и вместо него Монро пригласил Ирла Скраггса — 21-летнего музыканта, владевшего уникальной трехпальцевой техникой игры на банджо. Именно Скраггс стал первым исполнителем, сделавшим банджо, обычно применяющееся лишь как реквизит в различных кантри-комедиях, лидирующим инструментом.

К 1948 году коллектив Билла Монро достиг пика своей популярности, но как раз в это время Лестер Флэтт и Ирл Скраггс покинули ее с тем, чтобы создать свою группу под названием «The Foggy Mountain Boys».

Нужно сказать, что союз Лестера Флэтта и Ирла Скраггса оказался успешным с самого начала. После записи на студии «Mercury» с 1948 по 1950 год они подписали контракт с фирмой «Columbia», где 5 из 20 пластинок, выпущенных в период с 1952 по 1968 год, становились хитами «горячей» десятки наиболее популярных песен США. Самой известной их записью является «The Ballad Of Jed Clampett», ставшая в свое время заглавной песней для сериала «Beverly Hillbillies». Она была единственной

песней Флэтта и Скраггса, занявшей первое место и державшейся там несколько недель.

В 1969 году, несмотря на успех своего сотрудничества, Лестер Флэтт и Ирл Скраггс принимают решение в дальнейшем работать порознь. Ирл совместно со своими сыновьями Гарри и Рэнди стал заниматься традиционным блюграсс, а Лестер стал исполнять блюграсс с элементами рока и фолка.

Продолжателями традиций блюграсс также является группа «Stanley Brothers» из округа Дикинсон, штат Вирджиния. Братья Картер и Ральф Стэнли начали карьеру музыкантов в 1947 году, уже после успеха группы Уильяма Монро. Популярность им принесла классическая композиция блюграсс под названием «Molly and Tenbrooks», но практически сразу после ее записи для группы настали тяжелые времена, в конце концов вынудившие их в 1951 году прекратить выступать с концертами. Однако девять лет спустя музыканты вновь соединились и их песня «How Far To Little Rock» заняла 17-е место в категории кантри в хит-параде журнала «Биллборд».

В середине 1970-х годов Лестер Флэтт и Ирл Скраггс решили вновь попытаться играть вместе. Однако для создания новой группы сил явно не хватало, и потому они обратились за помощью к известным музыкантам Кентакки Бобби и Сонни Осборн. Новый музыкальный коллектив, благодаря великолепным голосам Бобби и Сонни, быстро завоевал симпатии любителей кантри-музыки, а их песни не раз попадали в хит-парады: среди них «Roll Muddy River», «Rocky Top» (один из гимнов штата Теннесси), «Ruby» (одна из самых популярных композиций в стиле блюграсс), «Georgia Pineywoods» и «Midnight Flyer».

Братья Джим и Джесси Макрейнольдс из штата Вирджиния явились создателями еще одной знаменитой группы, играющей музыку в стиле блюграсс. Джим был тенор-вокалистом и гитаристом, а Джесси владел необыкновенной техникой игры на мандолине под названием «cross-picking».

Джим и Джесси записывались на студии «Capitol» в период с 1952 по 1956 год, но ни одна из их песен не была издана до 1958 года, из-за того что популярный в то время рок-н-ролл не оставлял исполнителям других стилей ни одного шанса на успех. Известность пришла к Макрейнольдсам после того, как они совершили турне по странам Дальнего Востока и выпустили двойную пластинку под названием «Jim and Jesse — Live in Japan».

Неподалеку от города Линкольн, штат Джорджия, существовала еще одна известная блюграсс-группа под названием «Lewis Family». Это был один из первых блюграсс-коллективов с женским вокалом.

На западном побережье США первой группой, исполнявшей блюграсс, явились «Golden State Boys», в 1963 году поменявшие название на «Hillmen». Основателями этого коллектива были братья Верн и Рекс Госдины, позже выступавшие как «Gosdin Brothers». Их композиция «Hangin' On», выпущенная студией «Vern», была хитом в 1967 году. После этого братья занялись сольными проектами.

В середине 1960-х годов первые фестивали блюграсс проходили только в Вирджинии, но в 1967 году Билл Монро организовал свой собственный фестиваль в городе Бим Боссом, штат Индиана. Этот фестиваль существует до сих пор.

В настоящее время благодаря усилиям членов групп «The Whites» и «Union Station» блюграсс остается популярным среди любителей музыки-кантри.

#### *Хонки-тонк*

Хонки-тонк – ранний стиль негритянского фортепианного джаза, сложившийся в начале XX века. Истоки его следует искать в придорожном южноамериканском баре с тем же названием.

Необходимо отметить, что термином «хонки-тонк» обозначают не только определенный стиль музыки, но и весьма специфический саунд, напоминающий звучание старого, плохо настроенного пианино. От исполнителей музыки хонки-тонк требовалось играть несколько грубовато, при этом левая рука пианиста, как правило, была занята исполнением повторяющихся синкопированных фигур аккомпанемента, правая – импровизированием.

Несмотря на то что традиция хонки-тонк прежде всего связана с инструментальным исполнительством, большую роль играет также вокал. Хонки-тонк-песни повествуют о том, что окружает артиста в жизни – о вечеринках в кабачке, о том, как хорошо бывает заблудиться в компании с доброй порцией виски и о том, что бывает «на следующее утро», о несчастливой любви, а также о религиозных чувствах. Нередко это были целые истории в лицах.

Музыка хонки-тонк оказала заметное влияние на формирование стилей рок-н-ролл, рокабилли и др. Большой интерес к хонки-тонку испол-

нители кантри-музыки стали проявлять в 1940–1950-е годы. Среди них были такие известные музыканты, как Эрнест Табб, Хэнк Уильямс, Лефти Фризелл, Джордж Джонс. Именно у них впервые при исполнении хонки-тонка пианино стало дополняться акустической или электрической гитарой, стил-гитарой, фиддлом, контрабасом.

С появлением рок-н-ролла и рокабилли хонки-тонк начал терять популярность, но его влияние можно обнаружить в творчестве многих современных исполнителей кантри. Некоторые рок-артисты также занимались его стилизацией. Дань хонки-тонку отдают и нынешние джазмены. Из многих современных синтезаторов можно извлечь звуки, имитирующие звучание «разбитого» пианино.

#### *Кантри-госпел*

Музыка кантри имеет достаточно серьезную религиозную христианскую основу. Это связано с тем, что большинство переселенцев были верующими людьми и исповедовали в основном протестантскую веру. Практически каждый исполнитель кантри имеет в своей дискографии альбом, полностью состоящий из религиозных гимнов. С течением времени все эти гимны, как и манера исполнять их, явились той основой, на которой происходило формирование стиля кантри-госпел.

Группа «The Carter Family» была первой популярной кантри-группой, сделавшей попытку использовать мотивы госпел в своем творчестве. В 1928 году они записали композицию под названием «Keep On The Sunny Side Of Life», а другая композиция, «Can the Circle Be Unbroken», записанная в 1935 году, была настолько популярной, что по прошествии 37 лет ее перепела группа «Nitty Gritty Dirty Band». Причем этот коллектив переписал ее дважды, первый раз – в 1972 году и потом в 1989 году.

В 1930-е годы госпелные квартеты, путешествующие по стране – такие, как, например, «Swanee River Boys», – способствовали популяризации этого стиля. Эти группы поддерживались различными компаниями, издававшими и продававшими религиозную литературу для усиления интереса людей к их продукции. Таким образом, многие христианские гимны стали неотъемлемой частью кантри. В доказательство этого можно привести следующие примеры: песня «I'll fly away», записанная в 1932 году исполнителем по имени Дэвид Брамли, до сих пор является стандартом, непременно исполняемым на концерте каким-либо певцом. Песни Роя Ак-



куфа «Great Speckled Bird», Эдди Арнольда «May The Good Lord Bless And Keep You» и «I Saw The Light», написанные в 1948 году, также до сих пор являются образцами для многих поклонников этого стиля.

Пик популярности стиля кантри-госпел пришелся на 1950-е годы. В 1950 году Скотт Хамблен написал песню «It Is No Secret (What God Can do)». Старая песня «The Three Bells», адаптированная группой «The Browns», была продана тиражом около одного миллиона копий в 1959 году. Эта песня получила первое место сразу в трех категориях — кантри, поп и ритм-н-блюз. Композиция Ферлина Хаски «Wings Of A Dove» заняла первое место в категории кантри в хит-параде в 1960 году и двенадцатое место — в категории поп.

Кантри-песни с религиозным содержанием не теряли своей популярности и в 1960-е годы. Так, песня Карла Перкинса «Daddy Sang Bass», записанная Джонни Кэшем, заняла первое место в хит-параде США в 1968 году.

В 1970 году Гленн Кэмпбелл записал композицию «Oh Happy Day», один из популярных христианских гимнов. Песня Джинни С. Райли «Oh, Singer» заняла четвертое место в хит-параде журнала «Биллборд» в следующем году. Тогда же известный поэт Харлан Ховард записал песню «Sunday Morning Christian».

Золотой диск Криса Кристофферсона «Why Me» занял первое место в категории кантри и 16-е место в категории поп в 1973 году. В 1970-е годы песни в стиле кантри-госпел постоянно занимали места сразу в нескольких категориях. В том же, 1973, году Глен Кэмпбелл попал в хит-парад с песней «I Knew Jesus (Before He Was A Superstar)». Версии песни Ларри Гатлина «Help Me» дважды попадали в хит-парад: в 1974 году в исполнении Элвиса Пресли и в 1977 году — Рэя Прайса.

В 1976 году Бобби Вэйр поразил любителей кантри своей версией песни «Drop Kick Me Jesus». Следующий год ознаменовался появлением записи очередной хитовой композиции «May The Force Be With You Always», позже использовавшейся в знаменитом кинофильме «Звездные войны». Песня в исполнении Криса Кристофферсона «They Killed Him», посвященная Иисусу Христу, Махатме Ганди и Мартину Лютеру Кингу, также занимала высокие места в нескольких категориях хит-парада в 1987 году.

В настоящее время основными темами песен в стиле кантри-госпел являются наркотики и алкоголь. Так, смерть, наступившая в результате

приема больших доз спиртных напитков, описывается в песне Криса Кристофферсона «Sunday Morning Comin' Down». Но эта песня была исполнена еще Джонни Кэшем и в его исполнении завоевала первое место в хит-параде в 1969 году. Песня «Sam Stone», записанная Джоном Праймом в 1971 году, повествует о таком зле, как наркомания.

Стиль кантри-госпел постепенно стал угасать в начале 1990-х годов. Фестиваль «The Friday Night Opry» был уже не такой, как прежде, и в мире осталась лишь одна радиостанция, специализирующаяся на госпел, — «WSM Grand Ole Gospel Time».

#### Кантри-фолк

У каждого народа музыка отличается своеобразными национальными чертами. Богатствами народной музыки пропитано не только творчество великих композиторов-классиков, но ее элементы в той или иной степени присутствуют в любых жанрах эстрады или профессиональной музыкальной деятельности.

Наиболее популяризирована англоязычная фолк-музыка, что объясняется главным образом международным статусом этого языка. Данное обстоятельство также обусловлено специфическими музыкальными традициями англоязычных стран (США и Великобритании), где народные песни поются не только в кругу семьи, на свадьбе или в день рождения, но и на протяжении веков с успехом исполняются перед широкой аудиторией, а сам язык настолько главный и лиричный, что ложится на ноты как логичная составляющая песенного творчества.

Особую популярность американский фолк приобретает в 1960-е годы, когда получают широкую известность такие исполнители, как Боб Дилан, Джоан Баез, Джуди Коллинз. При этом фолк-музыка в их произведениях стояла как бы



Акустическая гитара



Боб Дилан

на задних позициях, будучи своеобразной подложкой для поэзии, в которой находили выражение политические, экономические и другие взгляды автора. При исполнении песен использовался минимум музыкальных инструментов: в основном только акустическая гитара и непосредственно вокал. Однако уже к концу 1960-х годов фолк сходит со своих позиций популярной музыки, в данном стиле работает все меньше и меньше музыкантов.

В начале 1970-х годов на широкого слушателя произвели впечатление, пожалуй, лишь Джони Митчелл и Леонард Коэн. Наслушавшись «The Beatles», «Rolling Stones», а позже работающих уже в более прогрессивных жанрах «Doors» и «Pink Floyd», публика к концу 1960-х годов требовала нового подхода и к фолку. И если кумир американцев Боб Дилан мог позволить себе выпустить практически полностью акустический альбом и в 1980–1990-х годах (хотя с электрическим звуком он начал работать еще с середины 1960-х годов с группами «Hawks» и «Band»), то остальным пришлось перестраиваться и видоизменяться.

Кантри-фолк с 1968 года стали исполнять «Byrds». В жанре психоделического фолка в США некоторое время успешно работал на стыке 1960–1970-х годов Тим Бакли, который, обладая уникальными вокаль-

ными данными, исполнял музыку, порой очень сложную для понимания заурядного американского слушателя. Возможно, его талант оценили бы гораздо выше за океаном, но в Англии и без того хватало кумиров.

Однако следует отдать должное певцу: его альбомы (например, «Goodbye And Hello» и «Happy Sad») вряд ли кого оставят равнодушным. Музыканты, принявшие участие в записи песен Тима Бакли, также проявили себя как настоящие профессионалы, своим мастерством лишь еще более подчеркивая главного героя произведений – вокал.

Родиной еще одного знаменитого фолк-исполнителя, Леонарда Коэна, является Канада. Успешная творческая карьера у него началась в США. Удивительно, но Леонард Коэн – единственный представитель американского фолка, чья популярность в Великобритании и Европе была заметно выше, чем на родине. Но все же необходимо заметить, что почти все его альбомы, вследствие того что песни на них сыграны практически под одну акустическую гитару, воспринимаются как одна, много раз подряд записанная композиция. Исключение составляет лишь альбом 1977 года «Death Of A Ladies Man», записанный с симфоническим оркестром, и поп-рок-овый «I'm Your Man» 1988 года, где с голосом певца контрастирует высокий женский вокал.

В отличие от американского расцвет английского фолка наступил лет на пять позже: в конце 1960 – начале 1970-х годов. Правда, в Англии подход к музыке данного стиля был принципиально иным. В акустической манере чистого фолка работали буквально единицы, например Джон Мартин («Forest», «Clannad»; первые четыре альбома). Но самый большой успех достался группе «Incredible String Band», игравшей психоделический фолк. Оставив несколько неплохих работ, этот коллектив в 1974 году растаял, а его лидеры – Майк Херон и Робин Вильямсон – перешли на сольные проекты.



Леонард Коэн



Clannad

Наиболее известная фолк-рок группа Великобритании — это «Fairport Convention». Ее музыканты, соединившись в 1967 году, достаточно быстро снискали известность благодаря оригинальному сочетанию мастерских аранжировок народных мелодий с волнующим вокалом солистки Санди Денни. Но в 1969 году, после одной из самых удачных работ «Liege And Lief», Санди Денни из-за творческих разногласий покинула группу. Тем не менее «Fairport Convention» продолжали существовать, выпуская все новые пластинки и пользуясь достаточно высоким авторитетом в музыкальных кругах, но никогда не отличаясь постоянством состава. Музыканты уходили и приходили вновь, творчество от этого, конечно, вряд ли выигрывало, но авторитет их до сих пор достаточно высок.

Из других лидеров фолк-рока никак нельзя пройти мимо творчества ирландской группы «Clannad». Созданный в 1972 году родственниками по фамилии Вреннан, коллектив сначала был известен только на родине, но к 1982 году приобрел культовый статус, вышел на мировой рынок, заключив контракт с RCA. Все последующие пластинки занимали в хит-парадах туманного Альбиона достойные места.

### Ска

Ска — национальная форма ямайской музыки, появившаяся на рубеже 1950–1960-х годов. Музыка ска своим появлением на свет обязана ямайским джазовым музыкантам, решившим переделать на национальный лад американские ритм-энд-блюзы и рок-н-роллы, слышанные ими по радио. Результатом их экспериментов стал стиль ска, представляющий собой смесь из афро-кубинских ритмов, экзотического карибского саунда, рок-н-ролльных гармоний.

Вообще, само слово «ска» означает несколько отрывистый, звонкий саунд, производимый гитарами. Характерной чертой ска-составов является мощная медная духовая часть. Очень своеобразна ритмическая основа ска: это четырехдольный ритм с подчеркиванием слабых долей (ударами малого барабана, акцентами гитар и т. д.). Бас зачастую играет ровными длительностями по звукам трезвучия. Темп, как правило, средний.

Ямайские вокалисты обычно намеренно коверкают английские слова, что тоже привносит в ска-стиль свою изюминку.

Первыми известными исполнителями ска были Принс Бастер, Десмонд Деккер и Лорел Эйткен. Однако истинным прародителем музыки ска считается ямайская группа «The Skatalites», в состав которой входили джазовые музыканты мирового класса. И хотя коллектив просуществовал чуть больше года (1964–1965), его влияние на развитие музыки в целом огромно.

Музыка ска у себя на родине пользовалась огромной популярностью: она звучала в танцзалах, в клубах, на вечеринках. На Ямайке даже появилась своя студия под названием «Studio One», записывавшая ска-музыкантов.

В 1964 году на основе ска сформировался еще один музыкальный стиль — рокстэди. Последний, в свою очередь, явился прародителем регги.

В середине 1960-х годов ямайские иммигранты, в поисках работы перебивавшиеся в Англию, привезли туда и свою музыкальную культуру. Музыка ска начала проникать в Европу вместе с ямайскими иммигрантами, ехавшими трудоустроиваться в Англию. В результате в Британии тоже стали появляться студии звукозаписи, ориентированные на ска и регги, среди них была и знаменитая фирма «Island Records».

В истории поп-музыки стиль ска то становился необыкновенно популярным, то уходил в тень, уступая место другим музыкальным направлениям.

ям. Так, первый пик мирового признания ска приходится на 1970-е годы, второй — на конец 1970 — начало 1980-х годов. И в наши дни музыка ска окончательно не утратила своей привлекательности.

### Регги

Истоки регги, одной из национальных форм поп-музыки, следует искать в народной музыке Ямайки и ритм-энд-блюзе. Данное сочетание появилось в 1960-е годы в ходе тех переделок, которым ямайские музыканты подвергли новоорлеанский ритм-энд-блюз, передаваемый по радио.

Следует заметить, что термин «регги» подразумевает не только музыку, но и определенное мировоззрение. Ямайские регги-музыканты в основном глубоко верующие люди — их религией является растафаризм. Поясним, что это такое.

Дело в том, что большинство жителей Ямайки — потомки африканцев, вывозившихся в эпоху Средневековья в Новый Свет в качестве рабов американцами и европейцами. Тогда же, по-видимому, в их среде и возникла легенда об императоре Эфиопии по имени Рас Тафари Макконен, который, согласно предсказанию, должен был принести свободу всем страдающим и помочь им вернуться на родину, в освобожденную Африку.

Итак, музыка растаманов — это стиль регги, историческим предшественником которого является ска. В наследство от последнего регги достались характерная ритмика и инструментарий. Однако ска было слишком быстрым, чтобы танцевать под него. В результате темп значительно замедлился, а ритм стал еще более расслабленным и прихотливым: сильные доли часто пропускались вообще, а слабые активно акцентировались (аккордами духовых и гитары). Басовая партия могла быть достаточно влиятельной. При таких условиях для регги-музыканта самым важным представлялось найти правильный ритм.

Среди исполнителей музыки регги в первую очередь следует назвать Ли Скратча Перри, Элтона Элиса и, конечно, Боба Марли — признанного классика регги-движения. Именно ему удалось создать такую музыку в стиле регги, которая, оставаясь танцевальной, вместе с тем отражала и настроения общества того времени.

Боб Марли скончался в 1981 году, однако до сих пор продолжают выходить неизданные прежде записи. Для растаманов он является не просто поэтом и музыкантом, но и пророком.

Боб Марли



Среди крупных фигур движения регги также необходимо упомянуть о Питере Тоше, начавшем свою карьеру вместе с Марли в составе группы «The Wailers», и о Линтоне Квези Джонсоне, придумавшем даб-поэзию, согласно которой создается поэтический текст, монотонно начитываемый на ритм регги.

В 1970-е годы музыка регги начала проникать в Европу и Америку. Боб Марли давал концерты в Лондоне, его пластинки занимали высокие позиции в хит-парадах США. В 1976 году артист был вынужден покинуть Ямайку, спасаясь от преследования, и переехать в Англию. Впрочем, британцам регги пришлось по душе и быстро завоевало популярность. Так, в 1983 году ямайской группе «Black Uhuru» вручили премию «Grammy Award» как лучшей регги-группе. С тех пор с регги экспериментируют многие музыканты. Со временем появился и электронный вариант этого стиля под названием «даб».

Примечательно, что музыка регги на рубеже 1970–1980-х годов затронула и россиян. Первыми, кто обратился к этому стилю, стали группы «Аквариум» и «Карнавал». Среди групп, играющих регги в наши дни, можно назвать «Джа Дивижн» и «Остров».

### Раи

Раи, что в переводе на русский означает «мнение», — традиционный национальный стиль алжирской музыки, появившийся не так давно. Его родиной называют западный алжирский порт Оран, где перемешивались арабские, турецкие, испанские, французские, негритянские влияния.

Говоря о раи, как правило, подразумевают особый вокальный стиль, отличающийся обилием «восточной» мелизматике и вибрато, голосовым напряжением, страстностью исполнения. Используются традиционные арабские лады.

Исполняется раи под аккомпанемент дарбукки (барабан) и кесаба (камышовая флейта), позже добавились струнные и язычковые духовые инст-

рументы. Темы песен раи остаются актуальными во все времена, т. к. среди них встречаются повести и о несчастной любви, и о хмельных пирушках, и о жизненных разочарованиях. Наверное, именно поэтому раи пользуется огромной популярностью в молодежных кругах, но подвергается резкой критике со стороны исламских активистов в Алжире.

С течением времени раи впитало египетские и европейские музыкальные традиции, благодаря чему акустические инструменты заменились современными электрическими.

В 1974 году произошло событие, послужившее прологом к рождению стиля поп-раи, — встретились два музыканта, трубач Мессауд Беллем и джазист Сафи Бутелл.

Следующее поколение исполнителей скрестило раи с ритмами диско и фанка, стало еще шире использовать синтезаторы, а также эстрадную манеру пения.

Массовая миграция алжирского населения во Францию сделала этот стиль популярным в Европе, где на нем сказалось влияние шансон, а также модных танцевальных стилей. Сейчас раи слушают и европейцы, и алжирцы. Однако суть раи осталась все той же — это откровенные, колоритные песни о любви и судьбе.

### Блюз

Блюз — жанр афроамериканской народной музыки, возникший во второй половине XIX века. Исследователи отмечают, что блюз родился как музыка социального и расового неравенства, песня угнетенного афроамериканского населения. Оставаясь по сути своей традиционным, народно-бытовым искусством, блюз постепенно профессионализировался, вышел на концертную эстраду.

Родиной блюза считается дельта реки Миссисипи. Самые ранние формы блюза — дельта, или сельский блюз, который играли такие музыканты, как Чарли Паттон, Сон Хаус, Роберт Джонсон. В 1920-х годах на волне массовой миграции темнокожего населения в города в поисках работы сформировался так называемый классический, или городской блюз. В связи с этим направлением в первую очередь хотелось бы отметить творчество Ма Рэйни и Бэсси Смита.

Выделяют также следующие разновидности блюза: техасский блюз, чикаго-блюз, джамп-блюз, кантри-блюз, соул-блюз, зайтеко, уэстсайд-блюз, лайв-блюз, несблюз и др.



Мадди Уотерс



Би Би Кинг

Поначалу блюз исполнялся в основном в сопровождении акустических инструментов (гитара, часто самодельная, банджо и др.). В 1930-е годы появились электроинструменты, ансамбли с участием фортепиано и ударных.

Более интенсивно, мощно и энергично звучащая форма блюза — ритм-н-блюз — нашла распространение в послевоенное время. Представителями этого направления являются Мадди Уотерс, Би Би Кинг, Бадди Гай и др.

Эксперименты белых музыкантов, среди которых нужно упомянуть Билла Хэйли и Элвиса Пресли, с «черными» блюзами привели к появлению рок-н-ролла, за которым в начале 1960-х годов последовала волна так называемого белого ритм-энд-блюза («Rolling Stones», Эрик Клэптон и др.). Блюз послужил основой и хард-рока. Вместе с тем блюзовое искусство существует в своих традиционных формах.

Для блюзов характерен особый тип формы, так называемый блюзовый квадрат. Это 12-тактовый период, соответствующий 3-строчной стихотворной строфе. Для мелодии характерны вопросо-ответные структуры

и использование блюзового лада. Специфика последнего связана с так называемыми блюзовыми нотами: низкие 3, 7, а иногда и 5 ступени в мажоре (минорные блюзы редки). Причем степень «низкости» этих ступеней не поддается точной фиксации и может варьироваться в пределах более полутона (блюзовые зоны).

Тесная связь джаза и блюза кажется намного более очевидной, чем в случае с другими стилями. Причины этого — прямое совпадение ряда их важнейших черт — таких, как использование в мелодии блюзовых тонов, гармоническая специфика, ритмическая свобода, особая экспрессивная исполнительская манера. Перечисленные моменты не поддаются точной нотной фиксации и не требуют ее. Суть блюза проявляется только в живом исполнении.

### Рок-музыка

Те, кто думают, что рок — это просто музыкальное направление, сильно ошибаются. На самом деле под роком понимается молодежная культура, способ самовыражения молодого поколения, отрицание и пересмотр моральных и материальных ценностей мира. На протяжении всей своей истории рок показывает неразрешимую проблему отцов и детей.

Безусловно, появление рока тесно связано с техническим, экономическим, политическим и социальным развитием. Именно технический прогресс дает толчок развитию рока. Подтверждением тому служит тот факт, что рок процветает лишь в наиболее развитых странах. При этом аппаратура постоянно изменяется и усложняется, гитара 1940-х годов похожа на сегодняшнюю гитару, пожалуй, только формой, а звучание вообще изменилось в корне.

Однако мало кто знает, что первым роковым музыкальным инструментом была вовсе не гитара, а терменвокс, созданный в 1920 году инженером по фамилии Термен. Данный инструмент действовал таким образом: высота тона изменялась с помощью приближения к антенне или удаления от нее руки исполнителя.

В дальнейшем изобретатели придумывали множество инструментов, в которых использовалось электричество — эмиртон, траутониум, виолен. В 1930-х годах появились первые электрогитары, но общего с современной электрогитарой у них было мало. Для усиления звука и для выделения ее из оркестра на акустическую гитару поставили звуконима-

тель. Решение данной проблемы ознаменовало появление нового инструмента — электрогитары, занявшей место «первой скрипки» в рок-ансамбле.

Теперь от технической стороны вопроса о роке обратимся непосредственно к самой музыке. Зародившись в США в форме рок-н-ролла, рок-музыка завоевывает широкую популярность с 1960-х годов благодаря, главным образом рок-группам Великобритании — «The Beatles», «Rolling Stones» и др.

Усвоение рок-музыкантами композиционных и ладогармонических особенностей блюза сыграло решающую роль в формировании стиля рок-музыки. Ее существенными чертами являются особая ритмическая пульсация в басу (бит), использование преимущественно электромузыкального инструментария. В дальнейшем, развиваясь во взаимодействии с поп-музыкой и в связи с расширением средств шоу-бизнеса (особенно телевидение), рок-музыка прошла значительную стилевую эволюцию. В настоящее время она представляет собой разветвленную культуру, складывающуюся из множества музыкальных течений со своими особенностями. Рассмотрим более подробно некоторые из направлений рок-музыки.

### Панк-рок

Панк-рок возник в середине 1960-х годов, когда американские гаражные группы (отсюда второе название панк-рока 1960-х годов — «гаражный рок») попытались дать отпор «нашествию англичан» («The Beatles» в том числе). Это была динамичная, агрессивная музыка, но играли ее любители, и таким образом ответный удар остался незамеченным. Тем более что, по мнению специалистов, элементы панка на американскую землю были завезены из Европы теми же англичанами, в частности «The Kinks», чья композиция «You Really Got Me» считается первым произведением в стиле панк-рока.

Расцвет панк-рока пришелся на середину 1970-х годов, когда некоторые молодежные музыкальные коллективы взялись за переделку «застывшего» рока. В результате их экспериментов сложился музыкальный стиль, отличающийся резкостью, быстрым темпом и хаотичными изменениями ритмических структур и гармоний. Причем панк-рок в основном играли любители, не обладавшие даже минимальной музыкальной подготовкой. В США первыми группами панк-рока были «The Stooges»,

*The Stooges*

«MC5» («Motor City Five» — «Пятерка из города моторов», т. е. Детройта) и «New York Dolls».

Для того чтобы у читателя была возможность лучше представить, чем являлся панк-рок, приведем описание первого выступления вышеназванной группы «The Stooges» в городе Эрр Арбор (штат Мичиган), оставленное нам американскими критиками тех лет: «Игги Поп (лидер группы) извивался всем телом, испуская нечленораздельные вопли, размазывал по голому торсу кровавые куски мяса, делал вид, будто режет себе кожу куском стекла, потом с разбега прыгал в зрительный зал. Все действие совершалось под примитивный и очень громкий рок».

Вроде бы нелицеприятное зрелище, да? Но прошло совсем немного времени, и панк-рок завоевал себе прочное место среди других музыкальных стилей. Вместе с тем все яснее виделись слабые стороны панк-рока, плавной из которых является подмена мастерства исполнения эмоциями. Панк-группы так и не сумели развиваться музыкально, хотя их тексты, как правило, отличались глубиной и выражали настроение большей части молодежи того времени. А настроение это было следующее: жизнь потеряла смысл, поэтому живи, как хочешь тебе, и никому не подчиняйся. Определяющим стало наплевательское отношение к окружающим и самим себе, мораль оказалась повернутой на 180°: все, что считалось недопустимым у обычных людей, на улице становилось внешним проявлением «независимости». Но вернемся к самой музыке-панк.

Отсутствие музыкальной эволюции выразилось в том, что одна из популярных панк-роковских групп — «Sex Pistols» — распалась уже после окончания своего первого американского турне, некоторые коллективы попробовали себя в других стилях (например, «The Buzzcocks»), но со временем тоже разошлись.

Однако, несмотря на крах лидеров панка, направление это уже окончательно оформилось, а минимальные требования к музыке и ее исполнению продолжают привлекать жаждущих быстро прославиться. Очень

*Sex Pistols*

многие приемы панк-рока прижились в тяжелой музыке, фактически на инструментальной базе возникли хард-кор, трэш и грандж.

В настоящее время чистого панк-рока почти не осталось.

### **Психоделический рок**

Практически все рок-движение второй половины 1960 — середины 1970-х годов прошло под знаком психоделии (от англ. *psychedelia*; термин принадлежит американскому ученому Х. Осмонду, одному из первых исследователей влияния ЛСД на человеческий организм). Психоделический способ познания мироустройства был тесно связан с измененным состоянием сознания, вызываемым употреблением сильнодействующих галлюциногенных препаратов. Немалое значение имело и широкое распространение в молодежно-артистической среде различных мистико-религиозных культов и философских учений, последователи которых с помощью специальных психотехник или наркотиков стремились к достижению особых состояний.

В рок-музыке психоделия получила свое непосредственное воплощение в виде психоделического рока (в американском варианте это направление получило название эйсид-рок). За дату начала этого течения обычно принимают лето 1965 года, когда состоялось первое выступление американской группы «Grateful Dead», за ней последовали «Jefferson Airplane», «Quicksilver Messenger Service», «Love» и др.



Обычно к музыкантам, работающим в психоделическом стиле, относят и членов группы «The Doors», хотя их творчество в целом выходит за рамки данного направления. Среди других признанных психоделиче-

*Grateful Dead*



The Doors

ских групп в первую очередь нужно назвать ранних «Pink Floyd», «Crazy World of Arthur Brown».

Психоделическое начало, требующее определенного эмоционального настроения как исполнителей, так и слушателей, могло проявляться в поэтических текстах, в музыкальной драматургии, в обилии звукоэффектов и громкостно-динамических контрастах, в стремлении к оригинальному световому и цветовому оформлению шоу и т. д.

Психоделические музыканты, ориентировавшиеся обычно на «живое» исполнение, активно осваивали пространство, насыщая его звуками, расширяли временные рамки рок-композиций, доводя их протяженность за счет импровизаций до времени звучания одной стороны пластинки. При этом музыкальный язык психоделического рока не обладал большой оригинальностью, основываясь прежде всего на элементах блюза и фолк-рока. Иногда музыканты, играющие в стиле психоделического рока, экспериментировали с «классическим» инструментарием (клавишин, флейта, труба, струнные у «Love»).

Следует заметить, что психоделический рок практически сошел на нет вместе с движением хиппи. Однако психоделия и в наши дни является одним из типов мировостри-



Pink Floyd

яния для рок- и поп-культуры. Ее воздействие ощущается в таких современных направлениях в музыке, как эмбиент, эйсид-джаз, трип-хоп, нео-психоделия.

### Арт-рок

Арт-рок (art-rock — от англ. art — «искусство») представляет собой сочетание элементов рока, академической музыки (классической и современной) и джаза, а также различных национальных музыкальных культур. Наряду с арт-роком, употребляются такие понятия, как прогрессивный рок, симфо-рок, классик-рок, барокко-рок, техно-рок и другие, однако они представляются более узкими или, напротив, более расплывчатыми.

Арт-рок берет свое начало в среде лондонского андерграунда второй половины 1960-х годов, в недрах британской психоделики с ее интересом ко всему интеллектуальному, философскому, утонченному, экспериментаторскому. Истоки арт-рока можно найти в позднем (1965–1970) творчестве «The Beatles», которые много экспериментировали со звучанием отдельных акустических инструментов и целых симфонических составов, одними из первых применили богатые возможности синтезатора, а также оригинальные саунд-эффекты и способы звукозаписи, усложняли форму композиций, использовали цитаты из классики.



Moody Blues



Procol Harum



Непосредственно на пороге формирования стиля арт-рока как такового стояла британская группа «Woody Blues», одна из первых (наряду с «The Beatles») использовавшая возможности симфонического оркестра.

В числе первых арт-групп следует назвать «Procol Harum» (своеобразным манифестом арт-рока стал их альбом 1967 года, где в композиции «A Whiter Shade Of Pale» процитирована тема Баха). В то же время некоторые из крупных представителей арт-рока не сразу определились со стилем — так, первый экспериментаторский альбом «Pink Floyd» («The Piper At The Gates Of Dawn», 1967) был с явным электронно-психоделическим уклоном, дебютный диск «Jethro Tull» («This Was», 1968) был выдержан в блэзовой стилистике.

Как самостоятельное направление арт-рок оформился к 1968–1969 годам в Англии, когда вышли первые альбомы «Nice» («The Thoughts Of Emerlist And DavJack»), «Caravan», «Soft Machine», «Yes» (одноименные) и «Van Der Graaf Generator» («Aerosol Gray Machine»), а также дебютные работы «Genesis» («From Genesis To Revelation»), «King Crimson» («In The Court Of The Crimson King») и др.

В 1970 году увидели свет первые (одноименные) альбомы английских групп «Gentle Giant», «Supertramp», голландской «Focus» («In And Out Of Focus») и др. Среди более поздних представителей арт-рока можно назвать британские группы «Roxy Music», «Camel», «Be-Bop Deluxe», «Sky», «Asia», а также англо-французскую «Gong» и немецкую «Eloy», американскую «Kansas» и др.

Примерно в то же время становятся самостоятельными направления, сформировавшиеся по территориально-идейному принципу (кентерберийский рок, немецкий краут-рок). Однако в них по-прежнему жили традиции арт-рока, т. е. применение оркестрово-акустических инструментов, обращение к классике, в некоторых случаях выражающееся в использовании цитат, фрагментов чужих произведений, а иногда и в полной переработке старых сочинений на новый лад. Кроме того, арт-рокеры



King Crimson



The Beatles



Обложка альбома «The Beatles»  
«Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band»



Обложка альбома «Pink Floyd»  
«The Wall»

в своей собственной музыке применяли выработанные академической традицией приемы изложения и развития музыкального материала (полифонические, элементы сонатной разработки и др.), а также классические формы и жанры (среди них — фуга, скита, соната, симфоническая поэма, опера).

В начале 1970-х годов складывается жанр концептуального альбома, своеобразной «большой формы» в роке, объединяющей музыкальный и поэтический материал в единое целое с помощью лейтмотивов, реприз, сквозного драматургического развития (пионерами здесь тоже стали «The Beatles» с их альбомом «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», 1967).

Первая половина 1970-х годов была временем расцвета стиля, его классическим периодом. Однако уже в конце 1970 — начале 1980-х годов арт-роковое движение пошло на убыль. Несмотря на высокие художественные достоинства, арт-рок оставался музыкой достаточно элитарной. Он не был связан с какой-либо социальной платформой, не являлся способом самовыражения для молодежи, как рок-н-ролл и панк-рок, не отличался такой демократичностью, как хард-рок и блюз. В конце концов, не выдержав напора панка и диско, арт-рок, как и многие другие направления 1970-х годов, уступил место новым музыкальным стилям.

Последней крупной работой в арт-роке 1970-х годов можно считать двойной альбом «The Wall» (1979) группы «Pink Floyd», последним крупным арт-коллективом, появившимся во второй половине 1970-х годов — британскую группу «UK», просуществовавшую всего лишь около двух лет.

Многие арт-группы либо распались, либо изменили свой стиль в соответствии с новыми веяниями. В начале 1980-х годов арт-рок испытывал настоящий кризис. Из пионеров данного направления в музыке лишь «Pink Floyd» продолжали придерживаться прежней стилистики, однако и их творческий путь после выхода альбома «The Final Cut» (1983) временно прервался. Остался верен принципам арт-рока (вплоть до настоящего времени) и Питер Хэмилл, бывший лидер группы «Van Der Graaf Generation», ныне работающий сольно. Вместе с тем традиции арта продолжали развиваться в рамках движения «Rock In Opposition» (группа «Umiers Zero» и др.).

Сегодня в сфере арт-рока успешно работают не только гранды, но и новые проекты («Anekdoten», «Ars Nova», «The Flower Kings» и др.). Влияние арт-рока ощущается в самых различных направлениях: от пост-панка до индастриала, от металла до готики и даже в поп-музыке.

### Хард-рок

Стиль хард-рок можно считать классическим направлением рок-музыки, тесно связанным с блюзовой прасновой. От блюза хард-рок перенял композиционно-гармоническую схему, лад и др. Непосредственными предшественниками хард-рока стали британский блюз-рок и бит-музыка. Не последнюю роль в формировании этого стиля сыграли инструментальный концерт эпохи барокко и англо-кельтская баллада.

На ранних этапах формирования стиля хард-рок как такового совершенствовалась техника изложения и развития музыкального материала с помощью повторяемых ритмоинтонационных формул — так называемых риффов. Истоки подобной манеры исполнения находятся в европейской народной музыке и профессиональных жанрах музыки Востока.

Одной из отличительных черт хард-рока, благодаря которой его нельзя спутать ни с одним другим стилем, служит специфический саунд. Дело



Led Zeppelin



Обложка альбома «Led Zeppelin»  
«Led Zeppelin II»

в том, что хард-рок сломал традиции музыкального восприятия, потребовав от слушателей определенной перестройки. Этот стиль в буквальном смысле вышел на простор больших сцен, стадионов, где предстал на суд массовой аудитории, стремящейся отгородиться от внешнего мира хотя бы на несколько часов своеобразной звуковой завесой.

Звучание хард-рока характеризуется заметной тяжестью, высокой плотностью, усилением метrorитмического начала, ставшего жесткой основой для виртуозной импровизации. Королевой хард-рока стала электрогитара, а королем — гитарист-виртуоз Джими Хендрикс, своим необычным мастерством игры задавший высочайшую «планку» гитаристам последующих поколений.

В числе первых собственно хард-роковых альбомов необходимо назвать «Led Zeppelin II» (1969) проблковой группы «Led Zeppelin», вышедший несколькими месяцами позже дебютный (с одноименным названием) альбом «Black Sabbath», а также «In Rock» (1970) «Deep Purple» (все группы — британские).

Золотой фонд хард-рока составляют абсолютно все диски «Led Zeppelin», работы «Black Sabbath» 1970–1976 годов, альбомы «Deep Purple» 1970–1973 годов, большинство пластинок американского коллектива «Grand Funk».

В первой половине 1970-х годов к хард-роковому клану присоединились британские группы «Uriah Heep»,



Обложка альбома «Deep Purple»  
«In Rock»

Ранний состав Black Sabbath



«Wishbone Ash», «Budgie», шотландская «Nazareth», ирландская «Thin Lizzy», американская «Blue Oyster Cult», канадские «Guess Who» и «Bachman-Turner Overdrive» и др.

Приблизительно в то же время в рамках хард-рока стали появляться и стилевые разновидности, обладавшие некоторой долей самостоятельности. К ним относятся тяжелый рок-н-ролл («Geordie», американская «Aerosmith» периода 1970-х годов, австралийская «AC/DC»), тяжелый бути (английская «Status Quo»), кантри-хард-блюз (американская «ZZ Top»), мелодичный хард-рок, или софт-хард (немецкая «Scorpions», американские «Mountain» и «Cheap Trick»), и др. В конце 1970-х годов под влиянием панка от хард-рока отделился хэви-металл.

Дальнейшая судьба хард-рока складывалась непросто, хотя ему удалось выстоять и во времена наступления на рок-сцену панка, диско, пост-панка (конец 1970 — начало 1980-х годов), удержаться «на плаву» в период засилья электронно-танцевальных стилей на рубеже 1980 — 1990-х годов и даже пережить грандж, вторгнувшийся на музыкальную арену в начале 1990-х годов.

Некоторые группы, как, например, «Nazareth», отдав дань модным стилям, вернулись в конце концов к типовому хард-року, другие своей творческой деятельностью обусловили формирование новых направлений. Были и такие коллективы, которые оставались всегда верны однажды выбранному пути.

Среди наиболее успешных работ конца 1970 — начала 1980-х годов в первую очередь нужно назвать диски группы «Black Sabbath», сольные альбомы бывшего вокалиста этого коллектива Оззи Осборна, поп-хардовые эксперименты «Foreigner». В середине 1980-х годов выделяются альбомы возродившихся в прежнем составе «Deep Purple», сольное творчество Ронни Джеймса Дио.

В 1990-х годах в области хард-рока также появляются работы, сравнимые по своей значимости лишь с теми, которые входят в золотой фонд. К ним можно отнести пластинку Оззи Осборна «Ozzmosis», альбом «Perpendicular» вновь возродившихся «Deep Purple», совместные работы бывших музыкантов группы «Led Zeppelin» Джими Пейджа и Роберта Планта «No Quarter» и «Walking Into Clarksdale», «Boogaloo» («Nazareth»).

Все эти события свидетельствуют о неубывающей популярности хард-рока, его устойчивости и жизнеспособности. Хотя надо отметить, что молодым коллективам, играющим хард-рок, в настоящее время добиться успеха сложно.

### **Глэм-рок, или глиттер-рок**

Глэм-рок, он же глиттер-рок оформился как стиль в первой половине 1970-х годов. Для исполнителей глэма был характерен акцент прежде всего на визуальной стороне действия: обильном гриме, вычурных одеждах. В качестве конкретного примера внешних проявлений данного стиля можно привести образы мальчика-девочки и космического пришельца, созданные Дэвидом Боуи, непропорционально высокие шляпы Марка Болана, блестящие костюмы и сапоги на невероятных каблучках, в которых щеголял Гэри Глиттер, «кровавые» шоу Элиса Купера, клоунату группы «Kiss».

Однако глэм характеризуется не только необычным имиджем исполнителей и другими внешними признаками, но определенными музыкально-стилистическими принципами: четкой четырехдольной рок-н-рольной ритмикой, относительной простотой гармоний, запоминающейся вокальной мелодикой, причем сам голос (как правило, высокий) в глэме как раз и является подлинным выразителем чувств. Также традиционными для глэма считаются многократные повторения тех или иных фраз.

Из музыкантов со всемирной славой воздействие глэма испытали Элтон Джон, Сози Кватро, «Rocky Music», «Bad Company» и др. В конце 1970 – начале 1980-х годов идеи глэма были заимствованы диско. В настоящее время влияние глэма ощущается в творчестве некоторых представителей индастриала, готики, глэм-металла.

### **Рок-н-ролл**

С середины 1970-х годов слово «рок-н-ролл» подменяет понятие «рок» и включает в себя почти все музыкальные стили: от психоделии и панк-рока до хард-энд-хэви, индастриал и модерна. Сформировался рок-н-ролл на основе ритм-энд-блюза.



Элвис Пресли



Билл Хэйли и «The Comets»

Считается, что первыми музыкантами, исполняющими рок-н-ролл, были Элвис Пресли, Билл Хэйли и его группа «The Comets», Чак Берри и Рэй Чарльз.

Изначально рок-н-ролл был обращен исключительно к молодежной аудитории, что раздражало старшее поколение, которое называло эту музыку сатанинской. С течением времени рок-н-ролл отчасти утратил свою бунтарскую сущность, но зато к творческой манере музыкантов, исполняющих музыку в данном стиле, добавился более высокий профессионализм.

### **Хард-н-арт**

Стиль хард-н-арт родился в середине 1970-х годов как результат слияния признаков хард- и арт-рока. Тенденция к сплетению стилей намечается в творчестве различных коллективов, в том числе и известной группы «Cream».

Первыми же, кому удалось наиболее гармонично соединить элементы хард- и арт-рока, были канадские музыканты из группы «Rush». Они украсили достаточно жесткий гитарный хард-саунд объемными клавишными «подкладами» и изысканными акустическими вставками, обогатили типичное для хард-рока героико-романтическое содержание сюжетами из мировой литературы, научной фантастики. И хотя в 1980-е годы «Rush»

*Queensryche*

несколько отошли от созданного ими стиля, его до сих пор продолжают придерживаться их последователи, среди которых необходимо в первую очередь отметить «Queensryche».

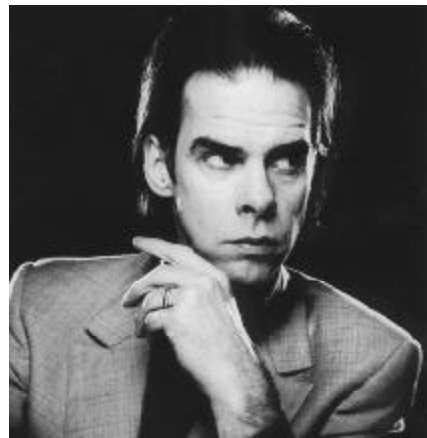
Влияние на хард-н-арт в 1980-е годы тяжелого металла привело к появлению стиля прогрессив-металл.

### **Пост-панк**

Пост-панк является наследником панк-рока второй половины 1970-х годов. Пришедшим на смену панк-поколению музыкантам нравился независимый дух и сырое звучание панка, однако они стремились показать свое отношение к окружающему миру с помощью новых средств выразительности, новых технологий, тембров. К тому же публика уже устала от агрессивности, нигилистичности, цинизма панк-рока. Поэтому в какой-то мере пост-панк стал не только продолжением, но и реакцией на творчество своих предшественников. Он вернул в музыку ноту романтичности, рефлексивности, иногда даже печали, депрессии, сосредоточился на проблемах внутренних, личностных.

Помимо панка, на становление пост-панка большое воздействие оказал жанр диско, арт-рок и другие стили музыки.

*The Cure**Bauhaus*



Ник Кейв

Представители собственно пост-панка в Британии («The Cure», «Bauhaus», «Japan» и др.) играли музыку мрачноватую, холодную, нервную. Их интересовали образы истерии, кошмара, депрессии, мистики. Близким по духу стало творчество австралийской «The Birthday Party» и, позднее, ее солиста Ника Кейва.

Саунд пост-панка характеризуется лаконичностью и остротой. Наряду с традиционными для рока электрогитарами, музыканты пост-панка очень часто прибегают и к синтезаторам. Были и музыканты, решившие полностью заменить гитары синтезаторами, продолжая при этом играть на них панк-рок — так появился стиль синтез-поп (Гарри Ньюман, Билли Айдол и др.). Кроме того, британские пост-панки типа «The Cure» своим творчеством обусловили появление такого направления, как готика, окончательно сформировавшегося к середине 1980-х годов.

В числе разновидностей пост-панка следует назвать и те направления, которые возникли как его непосредственное развитие. Это хардкор, кроссовер, граймкор и др. На основе названных и некоторых других направлений в середине 1980-х годов сформировалась так называемая альтернатива, вобравшая в себя непримиримый дух классического панка и тяжелого металла.

### Поп-рок

Поп-рок — это музыкальное направление, а также одно из течений поп-культуры, о котором впервые заговорили в конце 1970-х годов, когда рок-музыка значительно обогатилась новыми жанрами. Первоначально поп-роком называли любой стиль, который был похож на панк-рок, хард-рок и прогрессивный рок. В настоящее время под поп-роком принято подразумевать мелодичную рок-музыку, перегруженную звучанием клавишных инструментов, но при этом ее нельзя путать с софт-роком.

Поп-рок можно охарактеризовать и как коммерческую музыку, к которой предъявляются достаточно высокие требования с тем, чтобы слушатель заинтересовался ею уже с первых аккордов.

Одними из наиболее ярких представителей поп-рока сегодня можно считать Джо Кокера, Пола Маккартни, Рода Стюарта, Эрика Клэптона и Элтона Джона, хотя каждый из них в свое время сделал вклад в самые разные жанры, которые ни в коем случае нельзя было назвать попсовыми.

### Готика

«Готика» — обобщающее понятие, которым сегодня обозначают целый комплекс художественных направлений, составляющих так называемую готическую субкультуру. Название происходит от термина, означающего художественный стиль, главенствовавший в европейском искусстве в XI–XV веках. Следует отметить, что на рокеров в большей степени повлияла не музыка Средневековья как таковая, а, скорее, готический роман эпохи романтизма со всеми его образами вампиров и вурдалаков и эстетикой кошмара. Характерным следствием этого интереса стало воссоздание жанрово-стилевых особенностей культово-ритуального искусства, тяготение к образам религиозной экспрессии, потустороннего мира, выразившееся в песенных текстах и сценическом действе.

В своем развитии готика прошла несколько этапов — от протоготики рубежа 1970–1980-х годов к готик-року второй половины 1980-х годов и далее к многообразию готических направлений 1990-х годов.

Первые ростки готики наметились на рубеже 1970–1980-х годов в творчестве таких групп, как «Bauhaus», «Tones On Tall», «Specimen» и др. Гимном нарождавшегося движения стала композиция «Bela Lugosi's Dead» (первый сингл группы «Bauhaus»), посвященная



Sisters Of Mercy



Лайза Джеррард (Dead Can Dance)

культовому венгерскому актеру Бале Лугози, сыгравшему роль Дракулы.

Как самостоятельное стилевое направление, породившее особую субкультуру, готик-рок сформировался ближе к середине 1980-х годов. Культовыми фигурами готик-рока стали «Sisters Of Mercy», «The Mission» и др. Их композиции несли настроение сосредоточенной скорби, отрешенности, тексты были насыщены мотивами любви-смерти, ухода в иные миры. При этом музыка оставалась достаточно мелодичной и ритмичной, с оттенками танцевальности.

Группой, совершившей прорыв в готик-роке и определившей дальнейшее развитие этого направления, стала австралийская «Dead Can Dance». Членам этой группы первым удалось очень убедительно соединить жанрово-стилистические признаки и выразительные средства, идущие от Средневековья, Ренессанса, барокко и евроазиатского фольклора с возможностями поп-музыки. Группа использовала акустические (в том числе старинные) инструменты и церковно-органье тембры, воссоздавала обширный жанровый пласт старинной музыки (от мессы до песен трубадуров и народного танца).

С конца 1980-х годов поднялась так называемая вторая волна готики («The Shroud», «London After Midnight» и др.). А с середины 1990-х годов в готике начали проследиваться новые тенденции, в частности сближение ее с пограничными музыкальными стилями.

Сегодня готика внутри себя подразделяется на множество направлений, которые по средствам выразительности и типам инструментария условно можно объединить в пять групп. Первая близка классическому готик-року, вторая — полностью акустическая, третья — техноэлектронная, четвертая группа близка предыдущей и соединяет в себя признаки готики и индастриала, пятая сформировалась под влиянием металла, в результате чего появился стиль готик-металл.

### Хэви-металл

Хэви-металл — одна из ранних разновидностей металла, выделившаяся из хард-рока в конце 1970-х годов. Оформление получила в творчестве таких групп, как «Deep Purple», «Black Sabbath», «Nazareth», отчасти «Queen» и др.

Хэви-металлистов выделяли следующие качества: тяготение к более быстрым темпам, жесткому звучанию, полифоничной фактуре, более экзальтированной вокальной манере (особенно ценились сильные, хорошо поставленные тенора, хотя встречается и фальцет), виртуозному солированию. В инструментарий хэви-металлических групп входили исключительно электрогитары и ударные.

Сегодня звучание многих хэви-металл-команд кажется довольно архаичным, но в свое время они произвели настоящую революцию в саунде. Тематика песен была соответствующей: культ силы и агрессии, героика, истории в духе фэнтези, мифологические мотивы, любовная и рок-н-рольная тематика. Имидж музыкантов был шокирующим: кожаная одежда, желез-



Metallica



Sepultura

ные цепи, длинные волосы, кое-кто появлялся даже в шкурах животных и т. д. Неизменными атрибутами металлистов стали мотоциклы.

Хэви-металл оказал влияние на становление практически всех стилевых разновидностей металла 1980-х годов: среди них спид-металл (к работам в этом стиле можно отнести дебютный альбом группы «Metallica»), трэш-металл (композиции группы «Sepultura»), пауэр-металл (музыка группы «Gamma Ray»), глэм-металл (творчество команды «Twisted Sister»), блэк-металл (работы коллектива под названием «Marduk»).

### Альтернативный рок

С середины 1980-х годов развитие направлений, родившихся в русле панка и пост-панка, вступило в фазу альтернативы. Сам термин «альтернатива» имеет значение не столько стилевое, сколько общекультурологическое: так называют группы, стремящиеся продемонстрировать свои некоммерческие (и даже антикоммерческие) идеалы. Очень важным пунктом в идеологической программе альтернативы является протест, направленный на весь мир вообще.

Одним из явлений, порожденных альтернативой, явился лоу-фай (lo-fi) — особая саунд-эстетика. Приверженцы лоу-фай выступали против длительного и дорогостоящего процесса звукозаписи, который стал обычным делом в 1980-е и, особенно, 1990-е годы. Они избрали в качестве своего идеала творчество рок-н-ролльщиков и «гаражников» 1960-х годов, которые, бывало, делали свои альбомы за 8 часов.

Лоу-фай-музыканты 1980-х годов предпочитали все дорожки и все инструменты записывать сразу, а последующую обработку звука сводить к минимуму. Они работали в домашних условиях, используя полупрофессиональные четырехдорожечные магнитофоны, не стремясь к красоте звучания, но зато не отказывая себе в возможности импровизировать. В начале 1990-х годов эстетика лоу-фай вновь стала популярной и даже начала воссоздаваться цифровыми способами на лазерных носителях.

Альтернатива объединяет очень много направлений, центральное место среди которых занимают явления, отталкивающиеся от панка — хардкор, индастриал, грандж, различные виды альтернативного металла и др.

### Хардкор

Хардкор — одно из альтернативных направлений, возникшее в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе как национальный ответ на вторжение британского панка и творчество «Sex Pistols», в частности. Хардкор быстро стал очень мощным некоммерческим движением.

Хардкорные композиции отличались резким ускорением темпа к концу. Вокал, скорее, напоминал крик, чем пение, тексты песен сыпали грубостями и непристойностями. Музыка несла настроение агрессии, анархии, злой энергии, но при этом содержала и некий конструктивный компонент.

Среди знаменитых хардкорных групп 1980-х годов можно назвать «Agnostic Front», «Bad Brains», «Flipper», «Suicidal Tendencies». Хардкор остается одним из ведущих альтернативных направлений и по сей день.

### Индастриал-рок

В начале 1980-х годов на стыке электронного пост-панка, хэви-металла и академического авангарда зародилось такое интереснейшее направление, как индастриал. Формировался данный стиль в процессе творческой деятельности германских групп «Krautwerk», «Tangerine Dream» и «Can». Последний коллектив образовался в 1968 году в ФРГ и стал первым, кто занялся электронной обработкой композиций. Для их музыки характерны многочисленные электронные эффекты, сознательно искаженное звучание инструментов, сложные ритмы, но все это не идет вразрез с мелодичностью. Творчество «Can» оказало большое влияние на европейский авангард, психоделический арт-рок и в определенной степени стимулировало появление стиля техно-рок.

Вообще, следует отметить, что музыканты, играющие индастриал-рок, воссоздавали звуковые реалии современного города разными методами. Так, уникальная западногер-



Einstürzende Neubauten



*Ministry**KMFDM**Rautoff**Nine Inch Nails*

манская группа «Einsturzende Neubauten» в качестве музыкальных инструментов использовала стальные листы, рессорные пружины, электродрели, циркулярные пилы, отбойные молотки, пластиковые контейнеры, насосы, сыплющийся песок, капающие в воду куски горячей пакли и др.

*Front 242*

Другими путями двигались бросельцы «Front 242» и «Ministry», канадцы «Skinny Puppy», немцы «KMFDM» и др. Они опирались на возможности синтезаторного моделирования музыкальных и немusical звуков, пропускали гитарный сигнал и вокал через всевозможные устройства, искажающие его, применяли электронные ударные и драм-машины и т. д. Так, музыканты известной группы «King Crimson» первой половины 1980-х годов добивались индустриальных звучаний, не прибегая к синтезаторам, но применяя нетрадиционные струнные электроинструменты (например, стик), особые методы звукоизвлечения на гитаре. Среди русских представителей индастриала можно назвать «Cyclotymia», «Rautoff», «Solar Salt».

Индастриал стал одним из ведущих стилей «альтернативы» второй половины 1980 – 1990-х годов. В это время выделились некоторые его разновидности: тяготеющий к хэви-саунду и традиционным для рока структурам индастриал-металл (Marilyn Manson, группа «Godflesh»), более танцевальный, ритмичный индастриал-дэнс («Die Krupps»), а также индастриал-голик («Das Ich»), прогрессив-индастриал («Nine Inch Nails») и др.

*Die Krupps*

В 1990-е годы появилась новая электронно-техногенная разновидность индастриала – *electronic body music*. Близким индастриалу (хронологически и идейно-стилистически) направлением является нойз.

### Грандж

Грандж – одно из наиболее заметных явлений альтернативы рубежа 1980–1990-х годов, сосредоточившее в себе все деструктивное, что только было в панке, пост-панке, хардкоре и металле. Характерными чертами музыки грандж стали грязные аккорды гитар, резкий саунд, надрывный вокал. Вместе с тем грандж был лиричен и на удивление мелодичен.

В середине 1980-х годов грандж начинался как сугубо локальное течение (его родина – американский город Сиэтл), но очень скоро он приобрел поистине мировой размах и массовую популярность. Настоящий же триумф этого направления начался с сиэтлской группы «Nirvana», которая стала одной из последних по-настоящему культовых групп в истории рока. Впрочем, лидер этой команды Курт Кобейн вряд ли предполагал, что его песни будут иметь столь оглушительную популярность, и не стремился к ней. Возможно, именно несоответствие внешнего статуса его внутреннему мироощущению послужило одной из причин самоубийства этого талантливого музыканта.

Фактически «Nirvana», а с нею и классический грандж прекратили

*Курт Кобейн (Nirvana)*

существование еще до этого события. Однако идеи гранджа не были забыты, развиваясь с середины 1990-х годов в русле пост-гранджа.

### Поп-музыка

Поп-музыкой принято называть совокупность различных течений массовой музыкальной культуры, преимущественно развлекательной эстрадной музыки. Понятие «поп-музыка» – это сокращенный вариант английского *popular music*, что в переводе означает «популярная музыка». Название дано по аналогии с понятием «поп-арт», переводимым как «общедоступное искусство».

Следует отличать поп-музыку как одно из направлений музыкальной культуры XX столетия от популярной музыки в широком смысле слова, то есть совокупности наиболее часто исполняемых и популярных произведений концертного репертуара того или иного исполнителя.

Появившийся в 1950-х годах термин «поп-музыка» сначала использовался для обозначения только рок-музыки. В настоящее время к поп-музыке принято относить все явления коммерческой музыкально-развлекательной индустрии, в том числе и многочисленные шлягеры.

Поп-музыка включает в себя стили и направления разнородного происхождения: фолк и кантри (традиционный музыкальный фольклор белого сельского населения Соединенных Штатов Америки); соул, в котором элементы ритм-энд-блюза соединены с традициями религиозных песнопений госпел и стирингуэл; фанк, представляющий собой соединение госпела с танцевальной музыкой африканского происхождения; регги (с элементами традиционной музыки народов Карибского бассейна); диско (танцевальные мелодии европейских дискотек); рок-музыки, а также многих других смешанных стилей (джаз-рок и т. д.). В настоящее время рок-музыка не относится к поп-музыке и является самостоятельным музыкальным направлением.

Поп-музыка приходит к слушателям через радио и телевидение, но основным средством ее распространения все же является грамзапись. Современным рынком сбыта музыкальной продукции совместно владеют около 10 англо-американских фонографических концернов, имеющих тесные связи с радио и телевидением различных стран мира, с концертными организациями, представителями прессы, магазинами и дискотеками, на которых раскрываются различные произведения поп-музыки.

Деятельностью этих концернов обеспечивается постоянная коммерциализация и стандартизация творческих находок, кроме того, при помощи огромных денежных средств фонографические магнаты делают популярными как знаменитых артистов-«звезд», так и молодых талантливых или же не очень одаренных исполнителей, узаконивающих и умело копирующих комплекс модных стилистических и тематических признаков.

Поп-образ — довольно удобный инструмент воздействия на людей и получения гигантских прибылей, поскольку он приспособлен к массовой культуре «потребления» и ориентирован на возможности и потребности простого обывателя, а следовательно, и на коммерческий успех.

В большинстве своем современная поп-музыка лишена какого-либо глубинного подтекста, она поверхностна и отражает лишь внешние проявления обывательской жизни. Несмотря на это, она пользуется большой популярностью. Причина такого успеха попсовой музыки в том, что она схватывает и выделяет то общее, что есть у всех людей.

Кстати, причиной упрощения и огрубления музыки, процессов, наблюдаемых в настоящее время, является скудость внутреннего мира человека. Многие представители стремительного XX столетия оказались не в силах осознать того богатства символических образов, внутренних переживаний и ярких эмоциональных проявлений, выраженных в лучших образцах классической музыки. Для таких людей привычнее обращаться к более понятным, довольно примитивным образцам музыкальной культуры, в которых в лучшем случае имеется один мотив, эмоция и лежащий на поверхности смысл.

Одним из главных инструментов поп-музыки является создание в массовом сознании имиджа, или, выражаясь языком маркетинга, показ товара. Примечательно, что в названии одного из популярнейших в 1980-е годы на MTV хитов, «Деньги за нинто», довольно верно отражена сущность популярной массовой музыки: неприхотливые мелодии, не представляющие собой ничего особенно выдающегося, становятся источником огромных доходов для владельцев фонографических концернов.

Начиная с середины 1960-х годов первичные (ритмическая и мелодико-гармоническая музыкальные основы) и вторичные (аранжировки) композиционные факторы постепенно утрачивали свою былую роль, все большее значение в популярной музыке приобретали так называемые

третичные факторы композиции, представленные сложными видами электроакустических трансформаций, наложений звучания и монтажа.

В рамках поп-музыки, особенно в новой музыке стиля рок, принципиально отличающейся от старой шлягерной, постоянно возникают направления, противостоящие коммерческой музыкальной индустрии, ориентированной на сытое благоденствие. Среди таких стилей можно выделить фолк-рок, ярчайшими представителями которого в 1960-е годы были Боб Дилан, Джоан Баез и Джуди Коллинз, внесшие в поп-музыку острую социальную тематику.

Традиции народной музыки были привлекательны не только для великих композиторов-классиков, но и для профессиональных эстрадных исполнителей второй половины XX века. Элементы народного фольклора присутствуют в той или иной степени во всех музыкальных направлениях.

Одной из наиболее популярных является англоязычная фолк-музыка, что объясняется высоким международным статусом этого языка, наличием огромных потребительских и производительных музыкальных рынков США и Великобритании, а также особыми музыкальными традициями этих государств, в которых народные песни исполняются не только в узком семейном кругу, но и перед широкой аудиторией слушателей. Кроме того, этот лиричный язык хорошо ложится на ноты. Таким образом, фолк-музыка является подходящим фоном для выражения политического, экономического и личностного мировоззрения поэта-композитора.

Не менее популярна и русская фольклорная музыка. На мелодичный напевный язык, особые ритмы и мелодии национальной музыки русские композиторы обращали внимание еще в XIX столетии, в настоящее время русская народная мелодия используется в творчестве не только отечественных, но и зарубежных популярных исполнителей.

Музыка кантри представляет собой пласт сельской песенно-танцевальной культуры Великобритании и белокожего населения США, лучшие традиции которой заложили основу американской поп-музыки XX столетия.

Музыка стиля кантри включает в себя как народные, так и авторские песни, различные баллады, гимны, инструментальные пьесы и танцы. Обычно такая музыка исполняется под аккомпанемент гитары, банджо, мандолины, скрипки, контрабаса, губной гармоники или аккордеона. Постепенно стиль кантри завоевал популярность не только в Великобритании и Соединенных Штатах Америки, но и в европейских странах, в том числе и в России.



Аккордеон

Еще одним направлением поп-музыки является соул, в котором органично соединяются элементы ритм-энд-блюза с традициями религиозных песнопений госпел и спиричуэл.

Поэтический спиричуэл, являющийся одним из жанров американской духовной музыки, проникнутой настроениями трагического одиночества и впитавшей в себя лучшие традиции африканского и англо-кельтского музыкального фольклора, несколько отличается от госпела — духовной музыки афроамериканцев, исполняющейся в сопровождении фортепиано или инструментального ансамбля и близкой по манере исполнения блюзу.

Как и спиричуэл, госпел является евангелической некультовой сольной песней, написанной с определенной целью конкретными людьми. В 1960-е годы наиболее популярными людьми, работавшими в данном жанре, являлись композитор Т. Дорси и поэт Л. Хьюз, среди исполнителей выделялись М. Андерсон и П. Робсон.

Музыка соул несет в себе мощный чувственный заряд: она понятна даже людям, не владеющим английским языком и не разбирающимся в тонкостях афроамериканского сленга, поскольку повествует не только о любви к Богу, но и о высоком человеческом чувстве, свойственном всем и каждому — любви мужчины и женщины.

Музыка соул не имеет политической окраски: исполнители, работающие в этом жанре, предпочитают не затрагивать злободневные социальные проблемы. Именно эта политическая нейтральность позволила одному из популярнейших в настоящее время соул-джазовых гитаристов и чернокожих соул-исполнителей — Джонатану Батлеру — занять достойное место среди житов «белой» кейптаунской радиостанции. Вся его дальнейшая карьера свидетельствует о том, что желание делать любимую музыку гораздо сильнее, чем социальные и политические проблемы страны.

Конечно, со времени своего появления соул-музыка претерпела некоторые изменения, однако характерные особенности стиля сохранились. Песня, обращенная к Богу, является одной из важнейших составляющих современной музыки соул. Начиная с 50-х годов XX века и по сей день остается жизнеспособной традиция выхода эстрадных певцов и певиц из церковных хоров в шоу-бизнес.

Так, знаменитая Патти Ла Бель, урожденная Патрисия Холт, в детстве посещала баптистскую церковь небольшого городка Било, где пела в церковном хоре. Именно здесь зародилась идея создания вокального дуэта «The Ordettes», который в 1961 году соединился с дуэтом «The Del Capris», образовав популярную в 1960-е годы женскую группу «Patti La Bell & The Bluebells».

В 1986 году Патти Ла Бель громко заявила о себе треком «On My Own», записанным совместно с модным в то время представителем «голубоглазого» ритм-энд-блюза Майклом Макдональдом, а в 1991 году записала песню с Майклом Болтоном, работавшим все в том же жанре. В настоящее время немолодая уже певица продолжает регулярно записывать альбомы и синглы, являющиеся средством самовыражения исполнителей «черной» музыки (за исключением джаза).

Среди культовых музыкантов этого направления, песни которых представляли собой полновесные музыкальные полотна с внутренней интригой, прологом и эпилогом, следует отметить Слая Стоуна, Марвина Гэя и непревзойденного Стиви Уандера.

Особо следует отметить звукозаписывающую деятельность студии «Тэмла Мотаун Рекордз». Долгое время афроамериканская музыка практически не записывалась на альбомы, однако расширение рынка «белой» музыки способствовало активизации работы в этом направле-



Стиви Уандер

нии, и вскоре фирмы с лейблами «Берри Горди-Тэмпа», «Горди» и «Мотаун» превратились в общенациональный феномен.

Крупнейшая американская фонографическая компания, принадлежащая «черным» владельцам, стала в начале 1970-х годов своеобразным символом коммерческого успеха и национальной гордости, чему во многом была обязана группам «The Temptations» Нормана Уитфилда и «Пятерке Джексонов» («Jacksons'5»). За одиннадцать месяцев студия «Мотаун Рекордз» четыре раза становилась победителем чартов по синглам благодаря популярным братьям Джексонам. Кроме того, в начале 1970-х годов на студии Тэмпла были выпущены революционные в форматном отношении альбомы Стиви Вандера «Talking Book» и «Innervisions».

Однако, возвращаясь к теме начального «церковного» образования соул-музыкантов, следует обратить особое внимание на песню «Signed, Seated, Delivered», признанную классическим примером жанра госпел в поп-музыке. Вообще, обращение к Богу — одна из основных тематических линий в направлениях ритм-энд-блюза и соул-музыки, тем не менее это не мешает репперам использовать в своих музыкальных творениях достижения данных стилей.

Традиции госпел сохраняются в музыке соул и по сей день. Примером тому может служить вокальная группа «All-4-One», ни один из участников которой не получил серьезного музыкального образования, однако все они пели в церковном хоре. Сами музыканты говорят, что именно в церкви они пришли к пониманию красоты созвучия голосов.

Определенной вехой в современном ритм-энд-блюзе является Брайан Макнайт, работавший в качестве автора песен со многими музыкантами — от Куинси Джонса до «Boyz II Men». Как и четверо старших братьев, Брайан занимался в церковном хоре, где выступил инициатором создания джазовой группы. Большое влияние на становление этого музыканта оказало творчество Стиви Вандера и Уинтона Марсалиса.

В 1997 году на играх NBA Брайан Макнайт порадовал поклонников, исполнив вместе с саксофонистом Дэвидом Санборном американский национальный гимн, среди хитов этого соул-музыканта можно назвать песню «When We Were Kings», прозвучавшую в дуэте со звездой регги Даяной Кинг.

Евангелические песни госпел исполняли в детстве также участники вокальной группы «Color me Badd», певица Терел пела в церкви района Бронкс, участницы популярного дуэта «Zhané» — в церковном хоре

одного из городов Нью-Джерси, Билли Портер — в воскресном хоре Питсбурга, а члены группы «Solo», считающиеся основателями стиля New Classic Soul, выступали не только в церковном хоре, но и на городских улицах.

Популярнейший в настоящее время соул-певец Роберт Келли в детстве мечтал стать баскетболистом, однако участие в церковном хоре южного Чикаго, где мальчик продемонстрировал свои выдающиеся музыкальные способности, стало определяющим для его дальнейшей карьеры музыканта.

Современница Ната Кинг Коула, Дины Уошингтон и Кармен Макрей, обладательница многочисленных «Гремми» и «Эмми» Ненси Уилсон начала исполнять евангелические песни госпел и спиричуэл еще в четырехлетнем возрасте. В настоящее время неоднократно переиздававшиеся альбомы популярной певицы считаются раритетом (особую ценность имеют пять изданий в Японии). Следует отметить, что за свою карьеру Ненси Уилсон издала 60 альбомов, став одной из наиболее продуктивных певиц столетия.

Ни для кого не является секретом связь с госпел леди-соул Арилы Френклин, которая в четырнадцатилетнем возрасте выпустила свой первый сингл именно как госпел-певица. С сестрами Каролиной и Ирмой талантливая девочка пела в одной из церквей Детройта, где служил пастором их отец.

За право записывать голос юного дарования тогда боролись две крупнейшие компании — «Motown» и «Columbia». Аргументы, приведенные в пользу перспективности работы в последней из них известным музыкантом Джоном Хаммондом, привели Арилу в «Columbia». В дальнейшем альбомы Френклин издавались на лейбле «Atlantic». По сей день певицу называют символом «черной» Америки, ее последние творческие достижения издаются на лейбле «Arista Records», входящем в «BMG Company» (альбом 1998 года «A Rose Is Still A Rose»).

Музыкальный путь Монтелла Джордана, современного слоу-музыканта, в творчестве которого преобладают элементы ритм-энд-блюза, также начался с церковного хора и игры на саксофоне, подаренном ему дедушкой; другой популярный исполнитель евангелических песен, Джой, в юношеские годы дирижировал хором церкви города Оптика в штате Алабама; а соул-музыкант Хорес Браун, чьи альбомы в настоящее время распродаются очень быстро, начинал петь в церкви своего отца в Северной Каролине.

Примечательно, что родители, братья и сестры величайших мастеров «черного» вокала Би Би и Си Си Уайненс и сегодня поют в церковном хоре, а сами исполнители обязательно включают в сольные и дуэтные альбомы несколько песен госпел.

Несмотря на то что музыкальная карьера многих популярных американских исполнителей начиналась в церкви, в их творчестве очевидна связь с лучшими вокальными традициями ритм-энд-блюза.

Лучшими образцами соул-музыки 1970-х годов по праву считаются работы продюсеров Кенни Гэмбла и Леона Хаффа, мастеров звукозаписи фирмы «Филадельфия Интернешнл Рекордз». Успешно преобразованный сингл «The Philly Sound» позволил им занять ведущее место на рынке соул и ритм-энд-блюза. Их звукозаписывающая студия в Филадельфии стала синонимом утонченного стиля соул 1970-х годов, как детройтская «Тэмла Мотаун» — образцом стиля соул 1960-х годов. Продукция знаменитейшей фирмы раскупалась очень быстро (например, альбом «The Blue Notes» с Харольдом Мелвином и Тедди Пендерграссом).

В России музыка стиля соул долгое время была неизвестна, предпочтение отдавалось ритм-энд-блюзу, стилю негритянской популярной музыки конца 1940–1950-х годов, в котором органично соединялись традиции блюза (в том числе и бути-вуги), джаза и инструментально-танцевальной музыки (заметьте, что ритм-энд-блюз считается прародителем рок-н-ролла).

Соул получил широкое распространение на территории России лишь в начале 1980-х годов, однако разбираться в тонкостях этой музыки россияне долгое время не умели, о чем свидетельствует такой факт: дважды приезжавший в Москву коллектив под названием «The Temptations Featuring Dennis Edwards» был принят россиянами за популярную в 1960-е годы во всем мире соул-группу «The Temptations», альбомы которой выпускались под фирменным логотипом «The Temptations» (группа возглавлялась Отлисом Уильямсом).

В Москву были привезены хорошие соул-певцы, каждый из которых тембром голоса и манерой исполнения дублировал вокальный состав популярнейшей группы 1960–1970-х годов. Солист «The Temptations Featuring» Денис Эдвардс утверждал, что его группа является обновленным вариантом прежних «The Temptations», в творчестве которых произошел поворот от старомодного к современному соулу и психоделическому фанку.

Многие музыкальные теоретики делят зарубежную «черную» музыку на два потока — «взрослый соул» (Adult Soul) и городской ритм-энд-блюз (Urban R'n'B). Исполнители первого из них стремятся сделать аранжировку более яркой и богатой, привлекают для записи профессиональных джаз- и фанк-музыкантов, некоторые из которых являются сессионными (то есть не имеют собственных альбомов и синглов, хотя неоднократно принимали участие в записях других исполнителей).

В США существуют даже особые группы, специализирующиеся на бэк-вокале в сессиях звукозаписи (совместном пении белых и афроамериканцев), например семья Перри — Лори, Дерин, Тейнс, Каролин, Шерон и знаменитый Фил Перри, сольные альбомы которого пользуются особой популярностью. Среди бэк-вокалистов можно назвать Джерри Хейя, Гэри Гранта, Рея Брауна, Майкла Пэтча Скарта и многих других.

Например, Майкл Макдональд, бывший участник «Steel Y Dan» и «The Doobie Brothers», довольно часто исполняет соул-музыку в паре с Джеймсом Ингремом, обладателем «Гремми» за хит «Just Once» из проекта «The Dude». Примечательно, что этот сингл номинировался на «Гремми» как поп-музыка, которая значительно отличается от современных популярных шлягеров.

Голоса профессиональных чернокожих музыкантов звучат также в проектах у Кенни Логгинса, Майкла Макдональда, Бобби Колдуэла, бас-гитариста Уила Ли, а присутствие в шотландской группе «Average White Band» чернокожего барабаника Стива Ферроне придает творчеству коллектива особую выразительность и эмоциональность.

В настоящее время название «голубоглазый соул», то есть соул, исполняемый белокожими музыкантами, не используется, поскольку многие знаменитые хиты написаны тандемами черных с белыми (например, сингл «After The Love Has Gone», впервые прозвучавший в 1979 году и написанный известнейшим композитором 1970-х годов Дэвидом Фостером).

Виднейшими представителями «взрослого соула» 1980–1990-х годов являются Арнольд Маккуллер, Пибо Фрайсон, Карл Андерсон (исполнитель роли Иуды в киноверсии «Иисус Христос — суперзвезда»), Фил Перри, Джеральд Альстон (участник популярной некогда вокальной группы «Manhattans»), белый певец Дэвид Пек, Патти Остин, Джордж Бенсон (бывший джазовый музыкант с изумительным голосом), Шака Хан (певица, смело экспериментирующая со своим голосом), Билл

Уизерс, Джон Луден, Кристофер Уильямс, Питер Сетера (бывший бас-гитарист и солист группы «Chicago») и др.

В настоящее время, наряду со «взрослым соулом», процветает городской ритм-энд-блюз, приносящий огромные прибыли фонографическим компаниям Европы и Северной Америки. Именно эта музыка дает возможность современной российской молодежи постигать особые формы творчества соула.

В произведениях исполнителей городского ритм-энд-блюза преобладают семплерные звуки и барабанные удары, программирующиеся в зависимости от профессионализма ударника. Однако характерные особенности данного направления оказывают негативное влияние на профессионально исполненные соло знаменитых соула-исполнителей. Подобная музыка, вероятно, писалась в расчете на коммерческий успех.

В последнее время в современной коммерческой музыке ритм-энд-блюз и соул все чаще можно услышать испанские и латиноамериканские мотивы, эти мелодии проникают на эстраду и пользуются особой популярностью как среди исполнителей, так и среди слушателей.

Например, звук «Spanish guitar» можно услышать в песнях Тони Брекстон, в альбомах «Blackstreet», в нескольких треках самостоятельного альбома 2000 года группы «Boyz II Men» (участники квартета практически полностью вышли из-под контроля продюсера Беби Фейса, что отразилось в названии их альбома «Nathan, Michael, Shawn, Wanya» (по именам членов группы)).

В отличие от хорошего «взрослого соула» творения исполнителей городского ритм-энд-блюза отыскать довольно просто: они встречаются практически в каждом магазине звукозаписи, поскольку эта музыка является сугубо коммерческой.

Во второй половине 1970-х годов вся поп-музыкальная аудитория разделилась на два противоположных лагеря: одна часть попала под «тлетворное» влияние стиля панк, другая отдала предпочтение диско, более эстетическому в художественном отношении музыкальному направлению. Любителями диско стала американская «золотая молодежь», проводившая все свободное время в ночных клубах, в которых исполнялась только танцевальная музыка.

Временем появления направления диско считается 1974 год, местом — нью-йоркские гей-клубы. Постепенно диско выходило из подполья, проникало на радио и телевидение. Таким образом, в конце 1970-х

годов население Америки и большинства европейских стран переживало настоящий диско-бум, под влиянием которого преобразовывалась стилевая картина рок- и поп-музыки тех лет.

Явная сексуальная окраска, подчеркиваемая соблазнительным имиджем певцов и певиц, а также яркими сверкающими костюмами и элементами трансвестии (видимо, сказались традиции глама), делали диско особенно притягательными для молодежи 1970-х годов. Именно в те годы знаменитая «дисковая» песня «I Will Survive», исполненная знаменитой Глорией Гейнор, приобрела статус гимна феминистского и гей-движения.

Диско погружало в атмосферу вечного праздника, приводило в состояние некой влюбленности, создавало впечатление иллюзорной свободы, в которой забывались проблемы повседневности, оставалось лишь одно желание — танцевать.

Истоки данного направления лежат в негритянском фанке, соуле, так называемых вокал-бэндах 1960-х годов и калифорнийском серф-роке. Характерной особенностью диско как музыкально-стилистического направления является равномерный четырехдольный ритм с акцентом на каждую из долей, подчеркиваемым ударами бочки.

Многие теоретики признают классическим музыкальный темп с частотой 120 ударов в минуту, что почти в два раза превышает нормальный человеческий пульс, поэтому нет ничего удивительного в том, что быстрая музыка «заводит» человека и становится причиной повышенной пульсации крови.

Для диско свойственна непрерывная мелодизированная линия баса с частыми синкопами и прыгающими ритмическими рисунками, ломаными октавными ходами и элементами музыки соло.

Особые приемы звукозаписи придают вокальному исполнению сверхинтимный характер, делают музыку близкой и понятной многим слушателям. Достигается это при помощи особых исполнительских средств — таких, как «мурлыканье», громкие вздохи, придыхания, шепот и т. п.

Но, несмотря на то что в аранжировках присутствуют оркестровые контрапункты, используются струнные и духовые инструменты, делающие общую партитуру более привлекательной, звучание в целом остается довольно сухим, лишенным особого смысла.

В конце 70-х годов XX столетия широкое распространение в диско-музыке получили модные синтезаторные звучности. Песни стали строить-



Донна Саммер

ся из нескольких блоков, в которых происходила смена басового рисунка, мелодики, тональности и прочих характерных особенностей музыки. Благодаря этому длинные композиции не могли наскучить слушательской аудитории.

У истоков диско стояли в основном чернокожие музыканты Донна Саммер, Глория Гейнор, Дайана Росс, но уже в середине 1970-х годов в этом направлении стали работать и белые исполнители (американская группа «KC & The Sunshine Band»).

Широкую известность на Американском континенте приобрела группа «Village People», в состав которой входили музыканты с разным цветом кожи. Во время концертных выступлений они облачались в плазко-сукмы («рабочий», «фермер», «индеец» и др.).

В европейской поп-культуре также формировалась своя диско-ветвь, огромное влияние на ее становление оказало творчество австралийской поп-группы «The Bee Gees», работавшей в конце 1960-х годов. Евро-диско получило наибольшее развитие в Скандинавских странах и Германии, возможно, в этом причина несколько «холодноватого» звучания популярной в Европе диско-музыки.

Из северных государств в 1970-е годы вышло немало высокотехнических музыкальных групп («ABBA», «Supermax» и др.), в творчестве которых органично сочетались элементы клас-



Глория Гейнор



Abba

сики, арта, регги и других музыкальных направлений. Необыкновенной популярностью пользовалась в 1980-е годы германская группа «Boney M», в состав которой входили только темнокожие музыканты-вокалисты.

Являясь, в сущности, прикладной музыкой, диско причисляется многими к «пластиночной» культуре. Исполнение живую здесь не имеет такого смысла, как в роке, где «живой» голос музыканта имеет некое сакральное, таинственное значение, а само творчество понятно лишь посвященным.

Конечно, музыкант-исполнитель в диско является важной фигурой, но в первую очередь это «лицо с обложки», кумир толпы, за которым стоит так называемый серый кардинал-продюсер. Среди воротил диско-бизнеса особого внимания заслуживают Джорджи Мородер, Фрэнк Фарман, Жак Морали и др.

В конце 1980-х годов особое значение в диско-музыке приобрела фигура диджея, являющаяся новым типом музыканта-исполнителя. Диджей обычно работает с пластинками, представляющими собой специальные 12-дюймовые диски с расширенными версиями песен. Именно эти диски являются исходным материалом для выстраивания довольно продолжительных по времени композиций нон-стопов.



Задачей такого музыканта-исполнителя является стыковка пластинок по ритму, темпу, тональности, настроению и др., для чего используются особые столы с двумя виниловыми проигрывателями, ритм-боксы, эквалайзеры и прочая аппаратура. Диджею необходимы также ловкие руки, благодаря которым момент перехода одной пластинки в другую делается незаметным для слушателей. Обычно композиции записываются без перерыва и на лонгплеях.

На рубеже 1970–1980-х годов диско-лихорадка, сыгравшая значительную роль в поп-музыкальной жизни многих стран мира, пошла на убыль. Однако музыка диско стала базовой основой для формирования таких направлений поп-музыки, как синтез-поп, электро-поп, хип-хоп, хаус, техно.

Диско лежит в основе всей современной танцевальной музыки, многие знаменитые диджеи 1990-х годов пытались воссоздать в своих творениях звучание старомодного диско, кроме того, современные эстрадные исполнители по-новому перепевают песни 1980-х и даже 1970-х и 1960-х годов.

Несколько слов следует сказать о лаундже (lounge, cocktail lounge music), или «легком слушании» (easy listening), под которыми подразумевается довольно широкий круг музыкальных жанров и стилей, объединенных одной важной особенностью: они предназначаются для необременительного, расслабляющего прослушивания, отдыха, релаксационных занятий, а также для сопровождения всевозможных видов функциональной и развлекательной деятельности человека.

Данные понятия вошли в обиход современного человека в середине 1990-х годов, хотя подобная музыка существовала на протяжении многих веков, но либо носила другое название, либо не называлась вовсе.

Среди жанров, относящихся к легкой музыке, необходимо назвать популярную классику, представляющую собой произведения музыкальных классиков в современной обработке, свинг и оркестр-поп-танцевальные мелодии в исполнении эстрадно-симфонических оркестров и биг-бэндов, популярные мелодии из мюзиклов и кинофильмов, смуф-джаз, серф, различные направления современной поп-музыки: от экзотик-попа и фолк-попа до нью-эйджа и эмбиента.

Таким образом, понятия «легкое слушание» и лаундж не имеют привязки к определенным средствам выразительности: они могут относиться как к «живой» музыке, так и к электронному звучанию голосов.

В последнее десятилетие прослеживается тенденция к сужению данных понятий и использованию их только по отношению к электронным течениям, воссоздавшим стилистические особенности музыки 1940–1960-х годов. Для этого используются оригинальные сэмплы, старые синтезаторы, с помощью которых исполнители пытаются воссоздать звучание прошлых лет, вплоть до подмешивания шумов «а-ля заезженная виниловая пластинка».

В середине 90-х годов XX столетия ненавязчивая музыка лаундж с ее изящными аккордами и мелодичным звучанием приобрела невероятную популярность в клубной среде. Сущность ее осталась прежней: как отмечал музыкальный критик А. Певчев, эта музыка «хороша под напиток, под легкие разговорчики, ненапряженный флирт и легкие галантные танцы», А. К. Троицкий назвал ее «музыкой холостяцкой берлоги».

В данной музыке выделяют также более камерные, так называемые диванно-салонные, и танцевальные направления. Успех лаунджа обусловлен созданием определенного имиджа, соблюдением стиля ретро в одежде, макияже и манере поведения, кроме того, от исполнителя требуется знание кино, литературы и музыки прошлых лет.

Среди популярнейших зарубежных исполнителей музыки лаундж особого внимания заслуживают группы «Stereo Lab», «Fantastic Plastic Machine», «Dimitry from Paris», Никола Конте и др. В России оплотом легкой музыки является московский клуб «16 тонн» и лейбл «Легкие», действующий под руководством Олега Нестерова, который утверждает, что музыка лаундж «помогает отдыхать после работы, и вообще, что касается дома, то, наверное, лучшего звукового оформления для встречи с девушкой и не придумать».

Предтечей данного направления поп-музыки в России считается творчество ансамбля электромузыкальных инструментов Вячеслава Мещерина. В настоящее время наиболее популярными российскими исполнителями музыки лаундж являются группы «Enter Top», «Бурундук-Квартет», «Весна на улице Карла Кухана», «Нож для Frau Muller», а также Олег Костров и др. Подобная музыка лишена глубокого смысла, она поверхностна, что отражается в названии сборников некоторых исполнителей – «Легкая весна», «Легкая зима» и др.

Поп-музыка стала значительным социально-культурным явлением XX столетия, оказавшим значительное влияние на эстрадную музыку многих государств мира.

### Авторская песня

Авторская, или бардовская, песня представляет собой современный жанр устной, так называемой *покаяющейся поэзии*, появившейся на рубеже 1950–1960-х годов в неформальной культуре молодых интеллектуалов и студенчества.

Сама по себе *покаяющаяся поэзия* является древнейшим видом творчества, встречающимся в культуре практически всех народов мира, однако в разных странах поэты-певцы назывались по-разному: в Древней Греции – лириками, на Руси – гуслярами, на Украине – кобзарями, в среднеазиатских странах – акынами и т. д.

В настоящее время за представителями авторской песни закрепилось название «барды». В древности так называли народных певцов древних кельтских племен, превратившихся в дальнейшем в профессиональных поэтов-песенников. Долгое время барды оставались бродячими артистами, лишь немногие из них становились придворными княжескими музыкантами в Ирландии, Уэльсе и Шотландии.

Сегодня авторов-исполнителей называют бардами исходя из того, что, как и древние поэты, они перелагают свои стихи на музыку и исполняют песни под собственный аккомпанемент на струнном инструменте, обычно гитаре. Это внешние, но не всегда обязательные признаки жанра.

Термин «авторская песня» был введен Владимиром Семеновичем Высоцким с определенной целью: подчеркнуть личностный характер произведений этого жанра, отделить их как от песен, исполняемых на профессиональной эстраде, так и от городского музыкального фольклора и неприязательных самодельных песенок, сочиняемых для узкого круга людей из своей компании, своего института (именно в этих последних и лежат истоки бардовской песни).

Смысл авторской песни заключается в утверждении свободного авторского мироощущения, самостоятельной жизненной позиции, неподвластной цензуре (греческое *autos* переводится как «сам»). Каждой своей песней автор словно хочет сказать: «Это – мой крик, моя радость и моя боль от соприкосновения с действительностью».

Слова, принадлежащие выдающемуся барду Булату Шалвовичу Окуджаве, наиболее точно выражают сущность авторской песни, которая не пишется по заказу, а рождается спонтанно и является свободным выражением потребности высказаться, поделиться наиболее важным. Об этом

фраза из одной песни того же Окуджавы: «Каждый пишет, как он дышит, не стараясь угодить...»

Авторская песня нассквозь пронизана личностным началом, которое определяет все – от содержания песни до манеры ее преподнесения, от сценического облика автора-исполнителя до характера лирического героя. Таким образом, современная *покаяющаяся поэзия* представляется глубоко интимным, в некоторой степени даже исповедальным искусством, в котором мера доверия и открытости превосходит нормы, допустимые в профессиональном творчестве.

В отличие от популярной эстрадной песни *покаяющаяся поэзия* адресована далеко не всем и каждому. Она понятна лишь тем, кому автор доверяет, кто душевно расположен к нему и способен разделить его мысли и чувства. Следовательно, аудитория, ее состав, настрой и даже размеры являются важной составляющей жанра бардовской песни.

Автор-исполнитель предстает неотделимой частью этой аудитории, его отношения со слушателями вряд ли можно назвать концертными: бард не демонстрирует себя и свое творчество, он не просто исполняет песни, а ведет со слушателями доверительную беседу, рассчитывая на ответную реакцию.

Атмосфера взаимопонимания и доверия, возникающая в ходе подобного разговора, переживаемое слушателями чувство общности и единения с другими людьми является одним из главных признаков авторской песни, делающим ее особой «формой духовного общения единомышленников», как говорил Б. Окуджава.

Авторскую песню, зародившуюся в тесных дружеских компаниях, вернее было бы назвать не концертным, а бытовым музыкальным жанром, ведь с самого начала она была рассчитана на теплоту неформального общения в кругу «избранных». Этим объясняются некоторые сложности концертного существования бардовской песни, которой в принципе противопоказаны сцена, любая формализованная публичность и дистанция, создаваемая концертной сценой между участниками песенного общения.

Искусство концертного исполнения авторской песни заключается именно в преодолении так называемого эффекта рамки, в сокращении неизбежной в этом случае дистанции между исполнителем и аудиторией.

Достигается это не только доверительной интонацией песни, ее безыскусной музыкально-поэтической лексикой, но и непрофессиональным, «таким, как у всех», голосом автора-исполнителя, подчеркнуто простой

одеждой, свободной манерой общения с залом, комментариями к песням и прочими, казалось бы, незначительными мелочами.

Личностный характер песен, свойственный им нонконформизм, не-востребованность среди широкой публики, а также способность объединять вокруг себя круг неравнодушных к происходящему, прогрессивно мыслящих людей— все это сделало бардовскую песню не столько художественно-эстетическим, сколько социокультурным явлением и предопределило ее особую роль, которую она сыграла в процессе смены ценностных ориентаций 1950–1970-х годов.

Точнее сказать, авторская песня была порождена этим процессом и стала одной из наиболее действенных форм самосознания и самовыражения социально-активного поколения «шестидесятников».

Всплеск творчества поэтов на Западе—таких, как Жорж Брассенс, Жак Брель, Боб Дилан, Джоан Баэз, Джон Леннон, Фил Охз,—пришелся на период роста антивоенных настроений и студенческих волнений. Однако особого внимания заслуживает творчество отечественных бардов.

Формирование авторской песни в России совпало по времени с хрущевской «оттепелью», периодом начавшегося тогда процесса реабилитации личности, превращения бездумных «винтиков» государственной машины в самостоятельно мыслящих индивидуумов, готовых взять на себя ответственность как за свои действия, так и за судьбы мира, за все происходящее вокруг.

С этим процессом тесно связано широкое распространение среди молодых интеллектуалов так называемых дружеских компаний, внутренне свободных, небольших групп, спаянных общими интересами и межличностными отношениями, которые противопоставлялись официальным формам коллективности. В этих объединениях создавались подходящие условия для становления и реализации личностных качеств, не находивших применения в общественной жизни.

Вероятно, характерный для России 1960-х годов всплеск самодеятельного туризма и альпинизма был обусловлен все теми же потребностями реализации личностных качеств, а не неожиданно проснувшейся тягой к познанию красот природы.

Вдали от городского шума и привычной суеты, в неординарных, порой даже экстремальных условиях проверялась на прочность и верность избранным принципам дружеская компания и каждый входящий в нее

человек. Именно об этом говорится в одной из известнейших песен Владимира Высоцкого: «Кто здесь не бывал, кто не рисковал, тот сам себя не испытал, пусть даже внизу он звезды хватал с небес».

И отнюдь не охотой «за туманом и за запахом тайги» объясняется распространенная среди молодежи тех лет тяга к перемене мест и жизненных обстоятельств, стремление к первопроходничеству в широком смысле слова, к знакомству с новыми людьми, увлечшее многих в геологические экспедиции и туристические походы. Молодые, прогрессивно мыслящие романтики старались таким образом познать себя и обрести свой круг преданных друзей.

В таких дружеских компаниях, связанных общностью мировоззрения, существовали свои законы, отличные от общепринятых нормы поведения и система ценностей, сложившаяся в ходе ожесточенных споров отцов и детей, физиков и лириков, романтиков и практиков.

Противопоставляя официальным коллективным организациям свой союз самоценных свободолюбивых личностей, а жесткой иерархической структуре, дисциплине и догматизму—дружбу, верность, нетерпимость к фальши и ответственность, поколение «шестидесятников» стремилось доказать всему миру истинность своих суждений, своего образа жизни.

Формирующая ядро группового сознания система ценностей нашла выражение в творчестве так называемых молодых поэтов, сумевших воплотить в стихах новое мироощущение и возродить ценность неподцензурного устного слова и непосредственного общения.

Тем не менее основной формой группового самосознания явилась авторская песня с ее доверительной интонацией, выразившей эмоциональную доминанту нового кодекса поведения, и мыслью, почерпнутой из «молодой поэзии».

В музыкальном отношении бардовская песня опиралась на хорошо знакомые всем интонации бытового романса, народного, студенческого и дворового фольклора (в том числе и блатной песни), популярной танцевальной музыки, песен профессиональных композиторов.

Особое значение для подготовки интонационной почвы этого музыкального жанра имела лирика военных лет и такие, казалось бы, малозначительные факторы, как безыскусное кинопение Марка Бернеса и Николая Крючкова, «задумчивый голос» Монтана, впервые познакомившего советских людей с французским шансоном.

Из этого находящегося постоянно на слуху и периодически пополняющегося интонационного словаря брали музыкальные фразы для своих неза-

мысловатых мелодий барды «первого призыва» – Булат Окуджава, Юрий Визбор, Владимир Высоцкий, Новелла Матвеева, Александр Городницкий, Юлий Ким, В. Берковский, В. Вихорев, Е. Клячкин, А. Якушева, С. Никитин, А. Дулов, Ю. Кукин, Б. Рысев и другие авторы-исполнители.

Их не заботила оригинальность музыки, среди них не было ни одного профессионального музыканта, более того, лишь некоторые из них получили признание как поэты, в основном же все они являлись либо студентами, либо представителями молодой интеллигенции (учителя, инженеры, ученые, журналисты, актеры, спортсмены), т. е. выходцами из той среды, в которой возникла и для которой существовала авторская песня.

Излюбленными героями этих авторов-исполнителей являлись альпинисты, геологи, моряки, летчики, солдаты, спортсмены, циркачи, «короли» городских дворов и их подруги, т. е. отважные, рискованные люди. Они немногословны, сообразительны, ироничны, по-своему нежны, но главное – на них можно положиться в трудной ситуации, им можно доверять, зная наверняка, что они не предадут.

Здесь групповые ценности воплотились в конкретных, легкоузнаваемых образах: это ребята «с нашего двора», «с нашего курса», «из нашей компании», то есть одни из друзей-единомышленников. Именно в этой особенности жанра заключается секрет большой убедительной силы песенных образов, которые легко идентифицируются как с личностью самого автора, так и с каждым из слушателей, создавая ощущение внутреннего родства.

В развитии авторской песни выделяют несколько этапов. Первый из них, пронизанный романтическими идеалами, соответствующими не только возрасту слушателей, но и настроениям всего общества, длился примерно до середины 1960-х годов. Несомненным лидером этого периода был певец «детей Арбата» Булат Шалвович Окуджава.

Происходившие в годы «оттепели» события – развенчивание культа личности, крушение старых догм, пробуждение от долгого сна если уж не иначе, то, по крайней мере, разномыслия, а также изменения во всех сферах жизни – порождали надежды на восстановление нарушаемой на протяжении долгих лет справедливости и веру в светлое будущее.

Практически все представители мыслящей интеллигенции, и в первую очередь молодежь, пребывали в состоянии радостной эйфории от ожидания перемен к лучшему. Авторская песня не могла никак не отреагировать на всеобщее настроение социального оптимизма, в этом истоки ее светлого мироощущения, лиризма, беззлобного юмора и напевная,

романсная по происхождению интонация. Эти же настроения становились причиной идеализации первых послереволюционных лет, Гражданской войны, создания романтических образов «комиссаров в пыльных шлемах», «маленьких трубачей» и др.

И все же главной сферой реализации романтических устремлений общества была так называемая песня странствий, центральными образами-мифологемами которой являлись образы друта или дружбы и дороги как линии жизни, как пути испытаний и надежд, пути к познанию себя, пути в неизведанное. Именно по такой дороге уходили в бесмертие «мальчики» Окуджавы и «шел на взлет» Серега Санин из песни Визбора, «мчался в боях» персонаж из «Тренадь» В. Берковского, шли туристы, карабкались на горы альпинисты, ехал «полночный троллейбус», трогался вагончик, плыли бригантины, каравеллы и бумажные кораблики.

«Песня странствий», называемая иногда «туристской», что не совсем верно, охватывала многие жанры – от философской лирики до веселой шутки, от незамысловатой костровой песни до хрупких романтических фантазий Новеллы Николаевны Матвеевой. В сборниках лирики и песен этой знаменитой поэтессы («Кораблик», 1963; «Душа вещей», 1966; «Ласточкина школа», 1973; «Река», 1978 и др.) романтические фантазии органично сочетаются с поэтизацией обедненной жизни, создавая проникновенные, полные реализма образы.

На данном этапе бардовская песня не выходила за рамки породившей ее среды и передавалась от одной дружеской компании к другой либо в магнитофонных записях, либо в устной форме.

На исполнение своих произведений для широкой публики авторы решались очень редко, поэтому песни пелись почти исключительно «в своем кругу» – в самодеятельных студенческих «обозрениях», «капустниках» творческой интеллигенции, на закрытых вечерах всевозможных НИИ, а также на туристических слетах, постепенно превращавшихся в фестивали авторской песни. Заметим, что один из самых известных и авторитетных бардовских фестивалей, так называемый Грушинский, уходит корнями именно во времена подобных туристических слетов.

В те времена власти относились к авторской песне как к чему-то незначительному и считали ее проявлением самодеятельного творчества, неотъемлемой частью интеллигентского и студенческого быта. В действительности так оно и было, поскольку ни своим содержанием, ни

внутренним строем, ни характером воздействия на человека бардовская музыка не причиняла беспокойства властям.

Изменение политической обстановки в середине 1960-х годов, ознаменовавшееся крушением надежд на гуманизацию общественного устройства и строительство «социализма с человеческим лицом», оказало значительное влияние и на культурную жизнь государства.

Эйфория социального оптимизма сменилась в то время апатией и цинизмом, кроме того, в среде прогрессивно мыслящих личностей наблюдалась так называемая социальная шизофрения, сопровождавшаяся расщеплением сознания на публичное, подчиняющееся общественным нормам, и частное, предназначенное для использования среди «своих». Именно в этом последнем и концентрировалась духовная жизнь индивида.

В результате всего происходящего неофициальная культура, наполненная богатым содержанием, стала практически единственным островком духовной свободы. В эту ставшую «катакомбной» культуру были перенесены поруганные идеалы и духовные ценности, именно здесь нашли спасение интеллектуалы-шестидесятники.

Бардовская песня, свободная по своей природе, превратилась в неотъемлемую часть этой культуры, стала главным средством проявления демократических устремлений прогрессивно мыслящих людей. С этого времени можно говорить о начале второго этапа авторской песни, продолжавшегося до начала 1980-х годов.

Как известно, «поэт в России – больше, чем поэт», еще большую власть над аудиторией имеет поэт-певец. В те годы, когда устная, читаемая авторами поэзия была поставлена под жесткий контроль государственной цензуры, «покаяющаяся поэзия», не нуждающаяся для своего распространения ни в каких иных средствах, кроме записанного на магнитофон голоса поэта и аккомпанемента гитары, оставалась свободной. И это несмотря на запреты и преследования властей. Более того, именно годы «застоя» стали временем превращения творчества непрофессиональных поэтов-исполнителей в авторскую песню, которая, достигнув зрелости и жанровой определенности, сумела стать явлением высокой культуры и оставить далеко позади породившую ее самодеятельную песню. Непрофессиональный голос барда, превратившись в голос совести большого общества, был в итоге услышан всеми, в том числе и правительством.

Официально авторской песни как бы не существовало: она не исполнялась на концертной эстраде, не звучала по радио и телевидению, не

выпускались грампластинки с песнями бардов. Только изредка, по недосмотру официальных властей, она попадала в качестве фоновой музыки в кинофильмы и спектакли. Тем не менее авторская песня являлась важным элементом каждодневного бытия человека.

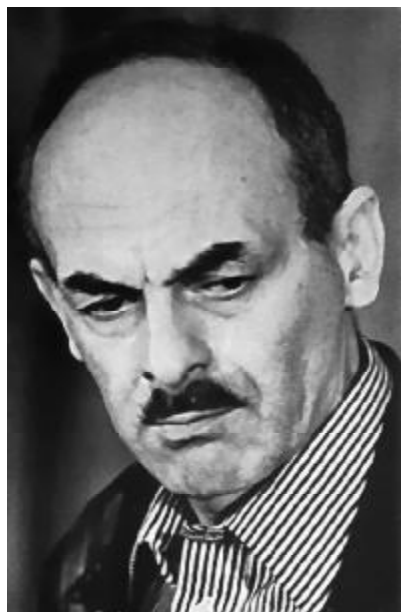
Благодаря магнитоиздату, одной из самых доступных форм самиздата, голоса любимых авторов-исполнителей раздавались повсюду, в каждом доме пели и слушали бардовские песни, их знали все, даже высокопоставленные партийные чиновники. Организовывались и публичные выступления бардов перед многотысячной аудиторией: на ставших традиционными туристических фестивалях, а также на неофициальной, «левой», эстраде – за закрытыми от посторонних глаз дверями клубов, институтов и Дворцов спорта.

Власти, зная об огромной силе воздействия авторской песни на массы, особенно на молодое поколение, предпринимали всевозможные меры для нейтрализации этого влияния: тщетные попытки запретить «крамольные» песни сменялись безрезультатными попытками создания под покровительством комсомола так называемых КСП (клубов самодеятельной песни). Однако чем сильнее оказывалось административное и идеологическое давление, тем свободнее, откровеннее и жестче становилась авторская песня, подпитывавшаяся энергетикой осознанного противостояния государству.

Повзрослевшие барды «первого призыва» продолжали работать в лирическом жанре. Но это уже была не светлая лирика прошлого пятилетия, в ней отчетливо слышалась ностальгия по прошлому, ощущалась горечь потерь и предательства, стремление сохранить свои идеалы и редкий дружеский круг. В одной лишь строчке «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке» Булат Окуджава сумел выразить общее настроение – тревожное ожидание будущего.

Как говорилось ранее, немногие из бардов получили официальное признание в поэтической среде. Однако имена таких представителей авторской песни, как В. Высоцкий, Б. Окуджава, Ю. Визбор и Ю. Ким, вошли яркой страницей в русскую литературу XX столетия.

Булат Шалвович Окуджава (1924–1997) является одной из главных фигур в данном жанре музыки. В своих многочисленных стихах и авторских песнях (сборники «Март великодушный», 1967; «Арбат, мой Арбат», 1976; «Посвящается вам», 1988; «Милости судьбы», 1993) он старался скрасить будничную жизнь, проверяемую высокими нравствен-



Буллат Окуджава

ными ориентирами, романтическими красками. Все произведения Окуджавы проникнуты тонким лиризмом и доверительными интонациями, объединяющими автора с аудиторией.

Популярный представитель бардовской песни, известный поэт, актер и сценарист Юрий Иосифович Визбор (1934–1984) также внес значительный вклад в развитие авторской песни, став выразителем идеалов прогрессивной общественности. Его полные лиризма сочинения, проникнутые доверительными интонациями, оказывали большое воздействие на

слушателей. Визбором написано несколько сценариев для документальных («Челюскинская эпопея», 1974; «На полюс», 1980) и художественных фильмов («Год дракона», 1982), он снялся в картинах «Июльский дождь», «Возмездие», «Начало» и «Семнадцать мгновений весны».

Еще большей популярностью у студенчества и передовой интеллигенции пользовался Владимир Семенович Высоцкий (1938–1980), выразитель эстетики «песни протеста», выступающий против абсурдности «совкового» существования. В этом человеке весьма удачно соединились все необходимые качества – выдающееся поэтическое дарование и актерский талант, острый ум и мужественная внешность, энергичный голос с хрипотцой и многое другое, что позволило ему придать авторской песне новый облик.

Творческое наследие Высоцкого представлено трагическо-исповедальными стихами, балладами, а также романтическо-лирическими, комическими и сатирическими песнями (сборники «Нерв», 1981; «Я, конечно, вернусь» (1988).

Легкая смена социальных масок, легко узнаваемых за гротескными натуралистическими зарисовками, отличает его комические произведения, в других стихах и песнях звучит неприкрытая боль и тоска по справедливости. Беззлобный юмор ранних бардовских сочинений превратился

Владимир Высоцкий

здесь в гнев, сарказм, неприкрытую издевку и иронию над существующим общественным и государственным строем.

Спокойная романсная мелодика сменилась рваными, произносимыми сквозь зубы, напористыми фразами, напоминающими речитатив. Высоцкий значительно обогатил интонационный словарь: в его музыке можно заметить характерные особенности всех жанров – от традиционной народной песни до рока, от цыганского романса и блатной песни до брехтовского зонга, но главной интонационной находкой этого талантливого барда можно назвать распевание согласных, благодаря чему появляется выразительная энергетика высказывания.

Обогатился и поэтический язык бардовских сочинений, в который вошел обширный пласт сниженной лексики. Вернув в песню сюжет и диалог, Высоцкий превратил ее исполнение в настоящий микроспектакль, привлекательный для аудитории своей зрелищностью и смысловой выразительностью. Это лишь некоторые новаторские черты творчества выдающегося представителя авторской песни, развитие его последователями.

Владимир Высоцкий был не только гениальным поэтом и автором-исполнителем песен, но и талантливым актером. С 1964 года он работал в Московском театре драмы и комедии на Таганке, где сыграл роль Хлопуши в «Пугачеве», поставленном по С. Есенину, Гамлета в шекспировском «Гамлете», Лопахина в «Вишневом саду» А. Чехова и др. Кроме того, прославленный бард снимался в кино: роли в художественных фильмах «Вертикаль», «Короткие встречи», «Интервенция», телефильмах «Место встречи изменить нельзя» и «Маленькие трагедии» сделали его всемирно известным.

Отличаясь мощным темпераментом и неутомимой творческой энергией, Высоцкий старался и своего героя сделать сильной личностью. Бунтарь-одиночка, сознавший в полной мере свою обреченность, но даже не допускавший мысли о капитуляции, – вот подлинный герой его сочинений.



Официальное признание Владимир Высоцкий получил только после смерти, однако еще при жизни он заработал высокий титул всенародного барда. По сей день его творчество остается эталонным и необычайно популярным.

Еще одним выдающимся представителем жанра бардовской песни является Юлий Черсанович Ким (родился в 1936 году), работавший в 1960–1980-е годы под псевдонимом Юлий Михайлов. Его проникнутые юмором и тонкой иронией авторские песни, многие из которых написаны вместе с М. Г. Пладковым, В. С. Дашкевичем и А. Л. Рыбниковым, продолжают традиции литературных стилизаций со свойственными им элементами пародирования и сатиры.

Творческое наследие Ю. Кима представлено многочисленными песнями (сборник стихов и пьес «Творческие вечера»; диск-гигант «Рыбакит», 1986; сборник песен «Летучий ковер», 1990; компакт-диски «Театр Юлия Кима, №1–3», 1990 и «Девятнадцатое октября», 1994), текстами песен и вокальных номеров к театральным пьесам, кино- и те-



Юлий Ким

лефильмам, в том числе и к «Бумбарацу», а также пьесами «Ной и его сыновья» (1985) и «Московские кухни» (1990), первая из которых проникнута антивоенными настроениями, а вторая повествует о диссидентах-шестидесятниках.

В середине 1980-х годов авторская песня превратилась в легальное профессиональное творчество. Тем самым ознаменовалось начало нового, третьего этапа бардовского искусства.

После всплеска всеобщего интереса к этому музыкальному жанру, как ко всему, не так давно еще находящемуся под запретом, в его развитии наступил период относительного спокойствия. В те годы число поэтов значительно увеличилось, выросло и их исполнительское мастерство, кроме того, появлялись всевозможные бардовские общества, организовывались концертные выступления и фестивали, издавались многочисленные сборники, кассеты и компакт-диски любимых авторов-исполнителей, однако в творческом отношении не наблюдалось ничего принципиально нового.

Легализация бардовского искусства и исчезновение столь плодотворного для него ощущения сопротивления, противостояния официальной «совковщине» способствовали исчезновению творческого импульса его развития.

К сожалению, сегодня и старые, и более молодые авторы-исполнители, среди которых особой популярностью пользуются А. Суханов, К. Тарасов, Г. Хомик, Л. Сергеев, дуэты А. Иващенко и Г. Васильева, Вадима и Валерия Мицуков, используют в своем творчестве новаторские приемы бардов прошлых лет и все больше превращаются в обычных эстрадных исполнителей. Таким образом, авторская песня в настоящее время испытывает творческий кризис.

Стоит отметить, что лирико-романтическое направление в бардовском искусстве было продолжено в творчестве таких выдающихся авторов-исполнителей, как С. Никитин, А. Розенбаум, В. Долина, А. Дольский, а также в песнях бард-рокеров А. Макаревича, Б. Гребенщикова и многих других.

Однако ведущей линией творчества в период расцвета авторской песни была не романтическая песня странствий, а песня протеста, признанным лидером которой в те годы был В. С. Высоцкий. В 1990-е годы протест получил новое звучание в творчестве таких разных по значимости, но довольно известных авторов-исполнителей, как А. Галич, Ю. Алешковский, А. Башлачев, В. Цой, Е. Летов, Ю. Шевчук, К. Кинчев и др.

## Джаз

Джаз (англ. jazz) — это род профессионального музыкального искусства. Появился он на рубеже XIX–XX столетий на юге США. В джазе соединились традиции европейской и африканской музыкальных культур, элементы народного творчества, религиозных и светских песен негритянского населения и танцевально-бытовая музыка белых поселенцев Америки.

Предшественниками джаза были театр менестрелей, регтайм, блюз и спиричуэл. Во всех этих направлениях черты африканской музыки переплетались с европейскими элементами.

Менестрельный театр, уходящий своими корнями в африканскую и английскую культуры, появился в среде белых американцев. Позднее к нему обратились негритянские исполнители. Первоначальной его задачей являлось сатирическое пародирование негритянского быта. Большую роль в стиле менестрелей играл танец (кейкуок).

Театр менестрелей породил совершенно новый тип инструментального ансамбля, известного как менестрельный бэнд. Его основу составляли банджо, тамбурин и кости, иногда использовалась скрипка и другие ударные инструменты. Участниками бэнда были 4–6 музыкантов. Эстетика театра менестрелей восходила к жанру фивольной комедии с ее гротеском, скрытой иронией и скептицизмом. Инструментальное сопровождение и танцевальное оформление театра были поистине виртуозными. Некоторые исследователи считают, что именно от него идут все новейшие музыкальные течения XX столетия.

С течением времени музыкальные образы менестрельного театра отошли от своей сценической основы и начали жить самостоятельно на эстраде легкого жанра, поддерживаемые необыкновенной природной музыкальностью и артистизмом негритянских исполнителей, опирающихся на традиционно богатую и яркую народную музыку. На этой основе и появились в дальнейшем регтайм и блюз.

Регтайм (английское ragtime, от ragged time, в музыке — синкопированный ритм) — это стиль фортепианной игры, а также близкий ему жанр танцевальной пьесы, получивший широкую известность в США в начале XX века. В основе регтайма лежит синкопированная полуимпровизационная тема и строго ритмический аккомпанемент. Этот стиль оказал воздействие не только на зарождающийся джаз, но и на танцевальную культуру периода 1910–1920-х годов (фокстрот, тустеп, уанстеп и др.).

Регтайм просуществовал недолго, менее двух десятилетий: с середины 1990-х до начала Первой мировой войны. Хотя в это время радио еще не получило широкого распространения, а о магнитофонах и телевизорах никто даже и не помышлял, стиль распространился по Америке с невероятной скоростью, а спустя небольшой промежуток времени появился на эстрадных площадках других стран мира. Много сделала для популяризации регтайма «Tin Pan Alley» — такое пренебрежительное неофициальное название получила система американских коммерческих издательских фирм, занимавшихся выпуском продукции развлекательного характера.

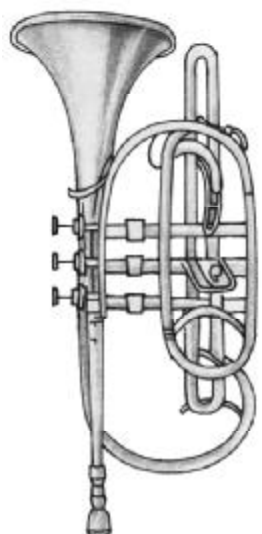
Регтайм — это фортепианная музыка, основанная на простой форме и гармонии, противопоставлении партий левой руки (движение равномерными длительностями, одноплановая фактура) и правой, ритмически и мелодически изобретательной. Регтайм, строго зафиксированный в нотном тексте, не предоставлял никаких возможностей импровизации. Крупнейшим представителем стиля был музыкант Скотт Джоупин. И в наши дни большой популярностью пользуется его «Maple Leaf Rag», тираж которого за десять лет со дня появления (1899–1909) составил 500 тыс. экземпляров.

Хотя жизнь регтайма была короткой, его импровизационная форма нашла воплощение в фортепианном стиле страйд, зародившемся в 1920-е годы. Регтайм оказал огромное воздействие на формирование джаза. К нему обращались многие джазовые исполнители.

Спиричуэл (spiritual) — традиционный вокальный афроамериканский жанр, основанный на религиозных песнопениях госпел и англо-кельтских песенных мотивах. Он сложился еще в XIX веке на юге США, когда невольников, привезенных из Африки, стали крестить и приобщать к культуре белого американского населения. Негры по-своему интерпретировали тексты Библии и Евангелия, стараясь приспособить их к собственному пониманию и к своей тяжелой жизненной ситуации. Спиричуэл ясно показывает смешение духовного и личного начал, в нем ощущаются темы скорби и страдания, мечты о свободе и надежды на лучшее будущее. Песнопения в этом стиле исполнялись чернокожими рабами во время работы и в период отдыха. Родители пели их своим детям, и так они передавались от поколения к поколению.

Композиции в стиле спиричуэл нередко построены на основе вопросов и ответов (подобная структура вообще характерна для африканской музыки), повторяющихся подпевочных интонациях с блюзовыми тонами. Существуют и полностью сольные варианты спиричуэл, в отличие от госпел, где





Корнет

хоровое пение является обязательной деталью. В настоящее время спиричуэл как самостоятельный жанр полностью отсутствует, хотя звучания этого старинного стиля используются музыкантами джаза, блюза, кантри-музыки. В числе наиболее известных исполнителей музыки спиричуэл — Махалия Джэксон, многие композиции которого существуют в записи.

Термин «джаз» впервые прозвучал в середине 1910-х годов. Тогда это слово служило для обозначения небольших оркестров и музыки, которую они исполняли.

Главные особенности джаза — нетрадиционные приемы звукоизвлечения и интонирования, импровизационный характер передачи мелодии, а также ее разработки, постоянная ритмическая пульсация, напряженная эмоциональность.

Джаз имеет несколько стилевых направлений, первое из которых было сформировано в период с 1900 по 1920 год. Этот стиль, получивший название новоорлеанского, характеризуется коллективной импровизацией мелодической группы оркестра (корнет, кларнет, тромбон) на фоне четырехдольного аккомпанемента ритмогруппы (ударные, духовые или струнные, бас, банджо, в некоторых случаях фортепиано).

Новоорлеанский стиль называют классическим, или традиционным. Таковым является также диксиленд — стилевая разновидность, возникшая на основе подражания черной новоорлеанской музыке, более горячей и энергичной. Постепенно это различие между диксилендом и новоорлеанским стилем практически утратилось.

Новоорлеанскому стилю свойственна коллективная импровизация с явным выделением лидирующего голоса. Для импровизационных хоров использовалась мелодико-гармоническая блюзовая структура.

Из множества оркестров, обратившихся к этому стилю, можно выделить группу Дж. Кинга Оливера «Creole Jazz Band». Помимо Оливера (корнетист), в нее входили талантливый кларнетист Джонни Доддс и несравненный Луи Армстронг, в дальнейшем ставший основателем



Оркестр Луи Армстронга

собственных оркестров — «Hot Five» и «Hot Seven», где вместо кларнета он взял трубу.

Новоорлеанский стиль явил миру целый ряд настоящих звезд, оказавших большое влияние на музыкантов следующих поколений. Следует назвать пианиста Дж. Ролла Мортон, кларнетиста Джимми Нуна. Но за границы Нового Орлеана джаз вышел главным образом благодаря Луи Армстронгу и кларнетисту Сиднею Беше. Именно они смогли доказать миру, что джаз — прежде всего искусство солистов.

В 1920-х годах сложился чикагский стиль со свойственными ему особенностями исполнения танцевальных пьес. Главной здесь стала сольная импровизация, следующая за коллективным изложением основной темы. Значительный вклад в развитие этого стиля внесли белые музыканты, многие из которых являлись обладателями профессионального музыкального образования. Благодаря им джазовая музыка обогатилась элементами европейской гармонии и исполнительской техники. В отличие от горячего новоорлеанского стиля, сформировавшегося на американском юге, более северный чикагский стиль стал гораздо прохладнее.



Дюк Эллингтон

Среди выдающихся белых исполнителей необходимо отметить музыкантов, в конце 1920-х годов не уступавших в мастерстве своим чернокожим коллегам. Это кларнетисты Пи Ви Рассел, Френк Тешемахер и Бенни Гудмен, тромбонист Джек Тигарден и, конечно же, ярчайшая звезда американского джаза – корнетист Бикс Бейдербек.

В начале 1930-х годов появился новый джазовый стиль – свинг (от англ. – «качаться»). Он был связан с музыкальной деятельностью крупных оркестров – биг-бэндов. Количество музыкантов в таком оркестре – 10–20 человек. Музыка свинга свидетель-

ствует об усилении роли аранжировки, где противопоставлены или сочетаются звучания четырех-пяти саксофонов, трех-четырёх труб и такого же количества тромбонов на фоне ритмогруппы, исполняющей в это время танцевальные ритмоформулы.

В конце 1920-х и в 1930-х годах большим успехом пользовались джазовые биг-бэнды Д. Эллингтона, Ф. Хендерсона, Л. Рассела, Г. Миллера, Дж. Ландорфа и др.

В период свинга, кроме биг-бэнда, существовала еще одна разновидность джазового ансамбля – комбо, в состав которого входило от 2 до 11 исполнителей. Комбо являл собой группу солистов в сопровождении ритм-группы. Такие ансамбли способствовали самовыражению своих участников, музыкантов-импровизаторов. В ряде случаев основателями комбо становились бывшие участники биг-бэндов («Kansas City Six» Каунта Бейси). Многие известнейшие свинговые группы типа комбо связаны с именем белого исполнителя, кларнетиста Бенни Гудмена.

Развитие грамзаписи способствовало самому широкому распространению джаза, тембровые и ритмические особенности которого оказали влияние на развлекательную и бытовую музыку США и Западной Европы. Вскоре по-

Дж. Б. Диззи Гиллеспи



явился так называемый коммерческий джаз, симфоджаз и другие разновидности эстрадной музыки, основывающиеся на джазовых элементах.

В начале 1940-х годов несколько талантливых негритянских музыкантов, не удовлетворенных развлекательными функциями, объединились вокруг одного из нью-йоркских клубов и занялись поисками нового стиля. Так, благодаря усилиям альт-саксофониста Ч. Паркера, трубача Дж. Б. Диззи Гиллеспи, пианистов Б. Пауэлла и Т. Монка и других исполнителей сложился стиль би-боп (звукотрагическое слово), главные черты которого – избыточные диссонансами темы, усложненность мелодики, ритмики, гармонии, фразировки. Большую роль здесь играл не столько музыкальный материал, сколько личность музыканта-импровизатора.

В 1950-е годы появился стиль кул (от англ. – «прохладный»), совершенно не похожий на нервный и динамичный би-боп. Его появление связывают с именем саксофониста Лестера Янга. Главные черты стиля кул – эмоциональная сдержанность, преобладание интеллектуального начала. Его представители умело сочетали виртуозную импровизаторскую технику с традиционными композиционными приемами (например, полифонией), главным звукоизвлечением, спокойной манерой исполнения. Для кула характерны исполнительские коллективы типа комбо, в редких случаях – биг-бэнд.

К стилю кул обращались главным образом белые музыканты (пианисты Ленни Тристано, Дейв Брубек, саксофонисты Джерри Маллинган, Пол Дезмонд). Большую известность получила группа «Modern Jazz Quartet», в состав которой входили негритянские исполнители: пианист Джон Льюис и вибрафонист Милт Джексон. Большой вклад в развитие кула внес трубач Майлс Девис.

Появившиеся новые импровизационные школы нашли воплощение в музыкальной практике биг-бэндов, сделавших интонационный и образный строй, оркестровую ткань и гармонию более сложными. В результате сформировался стиль прогрессив (яркие представители – Б. Риберн и С. Кентон), характеризующийся мощным и тяжелым оркестровым зву-

чением, и так называемое третье течение, соединившее джаз с современной музыкой (Г. Шуллер, Дж. Льюис).

В 1950-х годах возникло множество самых разнообразных джазовых школ, течений, стилей. В их числе хард-боп (от англ. — «твердый»), связанный с именами таких исполнителей, как А. Блейки и К. Браун; фри-джаз (свободный джаз), представителями которого были О. Коулмен, Д. Черри, А. Айлер; модальный джаз, воплотившийся в композициях М. Дейвиса, Дж. Колтрейна; джаз-рок, представляемый Ч. Кория, Х. Хенкокком, Дж. Маклафлином и др.

Следует отметить также смуф-джаз — современное направление, особенно популярное в 1980–1990-х годах, предназначенное для релаксационного, полуфонового прослушивания. Его главные особенности — спокойный настрой, усложненная синтезаторная фактура, повторяющиеся ритмоформулы, напоминающие легкий фанк. Для этого стиля характерно также многократное повторение темы, что заменяет импровизацию. Солирующими инструментами чаще всего становятся духовые с высокой tessiturой (труба, сопрано-саксофон) или полуакустическая гитара. Виднейшими исполнителями смуф-джаза являются Джордж Бенсон, Дэвид Сэнборн, Кенни Жи, The Yellowjackets и др.

Существует также направление, известное как эйсид-джаз (от англ. acid jazz, буквально — «кислотный джаз»). Сам термин впервые прозвучал в 1988 году. Это легкая околоджазовая музыка танцевального характера (хотя и в этом течении существует авангардное ответвление). Эйсид-джаз основывается на широком использовании сэмплов, секвенсорных деталей, скретчей (скрип виниловой пластинки), электронных звуков и т. д. Исполнители подобной музыки в джазовые звучания добавляют элементы фанка, хип-хопа, а также другие самые разнообразные составляющие.

Джаз никогда не был замкнутым явлением, он взаимодействовал с различными течениями и школами. Благодаря соединению джазовых элементов с ритмами фольклора и модных танцев появились рок-н-ролл, соул, босса-нова (джаз-самба).

Талантливые исполнители неамериканского происхождения способствовали формированию и развитию национальных джазовых школ.

Интересно и то, что к джазовым интонациям и ритмам обращались многие известные композиторы. Среди них М. Равель, К. Дебюсси, П. Хиндемит, Д. Мийо, Дж. Гершвин, Л. Бернштейн, И. Ф. Стравинский и др.

В нашей стране увлечение джазом началось в 1920-х годах. В 1922 году в Москве появился «Эксцентрический джаз-бэнд» Л. В. Варпаховского, А. Н. Цфасмана, В. Я. Парнаха, в Харькове — оркестр под управлением Ю. С. Мейтуса, а в Ленинграде — оркестры Л. Я. Теплицкого, Г. В. Ландсберга.

Но наибольший интерес представлял «Тea-джаз» Л. О. Утесова, организованный в 1929 году в Ленинграде и осуществивший несколько удачных эстрадных постановок («Джаз на повороте», «Музыкальный магазин» и др.), хорошо известный современному слушателю по кинофильму «Веселые ребята» (1934). Появление массовой советской песни многим обязано оркестру Утесова, который был связан с И. О. Дунаевским, М. И. Блантером, Н. В. Богословским и др.

Свое развитие джаз как вид инструментальной музыки получил во многом благодаря руководителям эстрадных и танцевальных оркестров, композиторам и аранжировщикам (Н. Г. Минх, А. Н. Цфасман, А. В. Варламов, Г. Р. Терпиловский, Л. А. Дидерихс, Я. Б. Скоморовский и др.). В 1938 году появился Государственный джаз СССР, возглавляемый М. И. Блантером и В. Н. Кнушевицким.

С конца 1930-х и до конца Великой Отечественной войны широкую известность получили музыканты Я. Б. Скоморовский, А. В. Сафонов (труба), И. А. Ключинский, И. П. Давид (тромбон), И. А. Бачеев, Л. Д. Олах (ударные). А в середине 1950-х годов советский джаз стал наконец считаться профессиональным исполнительским искусством. В это время были сформирова-



Георгий Гаранян



Давид Голощекин



Алексей Кузнецов

ны оркестры О. Л. Лундстрема, К. Г. Певзнера, Р. Паулса и др.

В 1960-е годы на основе оркестров, джаз-клубов и молодежных кафе появились малые исполнительские составы, обратившиеся к камерным джазовым стилям. В числе наиболее популярных солистов были такие музыканты, как К. Г. Носов, А. Е. Товмоян (труба), Г. А. Гаранян, Г. Л. Гольштейн, А. Н. Зубов (саксофон), К. И. Бахолдин (тромбон), А. А. Кузнецов (гитара), В. Н. Рычков, И. М. Брилль (фортепиано).

В 1970-х годах советский джаз стал занимать важное место на филармонической эстраде. В среде музыкантов появились яркие джазовые композиторы, в своем творчестве соединившие элементы джазовой техники с ладово-интонационными особенностями национальной музыки. В России это были Г. К. Лукьянов и Н. Я. Левиновский, в Азербайджане — В. А. Мустафа-заде, в Эстонии — Л. Саарсалу, в Латвии — Р. Раубишко, в Казахстане — Ю. А. Парфенов. Некоторые исполнители принимали участие в европейских фестивалях (пианист Л. А. Чижик, ансамбли «Аллегро», «Мелодия», «Каданс», «Арсенал»). Лауреатами международных премий стали В. А. Мустафа-заде, В. Н. Чекасин, В. В. Колесников, У. Стабулникс.

Советский джаз представлен самыми разными стилями: традиционными («Ленинградский диксиленд», ретро-группа «Диалог»), би-боп (Д. С. Голлоцкий), современный свинг (О. Л. Лундстрем, А. О. Кролл), модальный джаз («Аллегро»), джаз-рок («Арсенал»), фри-джаз (трио В. Ш. Генелина). Современные композиторы, работающие в сфере эстрадной музыки и песни (В. Е. Терлецкий, М. М. Кажлаев, Ю. С. Саульский, Б. Я. Троцкий, И. В. Якушенко и др.), постоянно обращаются к языку джаза.

## Рэп

Рэп — разновидность танцевальной музыки, которой свойственны такие особенности, как неровный ритм, простые и четкие гармонии, короткие музыкальные фразы, заключенные в непрерывную линию. Во-

кальное начало в рэпе отсутствует, а его роль исполняет речитатив, положенный на заранее записанные инструментальные треки.

В середине 1980-х годов получил распространение синтез рэпа с фанком и рэгги, появились также его соединения с трэш- и панк-роком. Вскоре все они превратились в самостоятельные направления.

Классические композиции в стиле рэп предполагают обязательное использование проигрывателя с набором виниловых пластинок в качестве дополнительного инструмента ритм-секции. Тексты рэпа должны выражать стремление негритянской молодежи к идеалам свободы и равенства, но на самом деле это порой выражается лишь в применении неформальной лексики.

Впервые рэп заявил о себе в середине 1970-х годов в нью-йоркских диско-клубах для черных. К подобной музыке обращались в основном диск-жокеи, которые занимались составлением репертуара для танцев, и обслуживающий персонал концертных площадок и залов.

В то время для исполнения рэп-музыки вовсе не требовались какие-то сложные умения и навыки. Первые рэпперы, называемые спиннерами (от англ. spin — «вращать»), ограничивались лишь манипуляциями с пластинками и проигрывателем.

Самые известные американские спиннеры (Кул Херк, Африка Бамбаата, диджей Пит Джонс) являлись выходцами из Бронкса. Уже в 1977 году усилиями рэпперов-профессионалов (грандмастер Флэш, диджей Холливуд, Дэйв Ди) рэп стал достоянием американских улиц и вскоре преобразился в брейк-данс. Чернокожая молодежь в то время была увлечена музыкой Джеймса Брауна, Sly And The Family Stone, Chic и Parliament, и потому рэп начал сливаться со стилями этих исполнителей и развиваться параллельно диско. Распространение в среде музыкантов получили эксперименты в области микширования, использования в ходе записи дабл- и трипл-трекинг, что давало возможность вставлять отдельные музыкальные фразы в любой отрезок фонограммы. С помощью изолированных действий с проигрывателем и звукоинформателем появлялись совершенно новые, необычные звучания.

В рэп-композициях важное место отводилось бас-гитаре, очень часто игравшей солирующую роль, благодаря чему техническое мастерство бас-гитаристов значительно возросло. В наши дни большое количество приемов, взятых из арсенала рэп-басистов, успешно применяется в разнообразных стилях, начиная с джаза и кончая гранжем.

Свою лепту в развитие новой музыки внесла группа «Shugar a Brigade (Gang) of a Hill», выпустившая в 1978 году первую песню в стиле рэп.



Public Enemy

С течением времени рэп вышел за рамки расовой музыки и распространился в среде белых исполнителей. В 1984 году появилась группа «Beastie the Boys», считающаяся основоположницей белого рэпа, продолжавшего смешиваться в самых изощренных комбинациях с разнообразными музыкальными стилями. Черные исполнители и группы («Public Enemy», «Run DMC», «Айс-Ти», «Айс-Кью») способствовали расширению стилистических границ рэпа. Теперь его элементы можно обнаружить почти в любом жанре рока, будь то хауз, соул или хард-рок.

В 1990-е годы в результате тенденции более экстремального развития рэп-композиций возникла новая разновидность — *gansta rap* («криминальный рэп»). Исполнителей, тяготеющих к этой форме, не так уж много, и тем не менее американские властные структуры пытаются возложить ответственность за разгул преступности во многих крупных городах США на рок-музыку и, в особенности, на рэп, хотя сами рэперы способствовали подобному отношению. В начале 1980-х годов тексты рэп-песен стали подвергаться цензуре по причине содержания в них непристойностей.

Среди исполнителей, использовавших в своей музыке рэп, следует выделить Джеймса Брауна, которого называют «крестным отцом соула», «мистером Please Please Please» и даже «мистером динамит».

Родился Браун в 1928 году в Южной Каролине (некоторые исследователи его творчества называют другую дату — 1933 год).

Свою юность Браун провел в колонии для малолетних преступников. Уже будучи широко известным музыкантом, реформировавшим практически всю негритянскую музыку, в 1989 году он вновь оказался в тюрьме.

Браун прекрасно владел такими инструментами, как орган и ударные, и пел с госпелз-группой. В 1954 году в Джорджии он стал во главе новой группы «The Famous Flames», выступавшей главным образом в южных штатах. Ее репертуар составляла смесь из госпелз и ритм-энд-блюза. В 1959 году появился сингл «Please Please Please», сразу вошедший

в ритм-энд-блюзовые чарты. В США диск, выпущенный миллионным тиражом, разошелся мгновенно.

Активная концертная деятельность «The Famous Flames», а также артистический талант и бурный сценический темперамент самого Брауна способствовали включению песни «Try Me» в Top 50. В этом же, 1959, году Браун заключил контракт с представителем гастрольного агентства «Universal Attractions» Беном Бартом, благодаря которому группа вскоре стала еще более популярной. В 1960 году ее новый сингл «Think» вошел в американский Top 40. Драматичный стиль Брауна снискал музыканту множество поклонников. Его хиты появлялись один за другим. В 1962 году вышел знаменитый альбом «Live At The Apollo». Он стал первым альбомом, вошедшим в чарты. В 1964 году Браун записал сингл «Out Of Sight», тем самым положив начало современному фанку.

В 1967 году соавтором и советчиком Брауна стал Альфред «Пиви» Эллис. Первым результатом этого сотрудничества явился сингл «Cold Sweat», отнесенный в первую категорию ритм-энд-блюза. Его довольно сложная музыка требовала от певца и танцоров значительных физических усилий, и потому «Cold Sweat» не повлек за собой восторженных откликов в белой аудитории.

В 1968 году вышел в свет сингл «Licking Stick, Licking Stick». В этом же году Браун заявил о себе как о выразителе интересов и требований черного населения США. Он публично выступил против беспорядков, следовавших после убийства Мартина Лютера Кинга, и записал синглы «America Is My Home» и «Say It Loud, I'm Black And I'm Proud!» Слова последнего «Скажи во весь голос: я черен и горд!» вскоре стали лозунгом в борьбе против расовой дискриминации. Диск почти мгновенно разошелся миллионным тиражом.

Вскоре Браун полностью пересмотрел свои музыкальные убеждения и распустил группу «The Famous Flames» как несоответствующую им. Затем музыкант собрал «The JB's», в состав которой вошли басист Уильямс «Бутси» Коллинз и его брат, гитарист Фелпс. Руководителем группы стал тромбонист Фред Уэсли. Они записали «Get Up (I Feel Like Being A) Sex Machine», в настоящее время являющийся классикой танцевальной музыки.

Произведения, представленные публике группой «The JB's», показались слушателям 1970-х годов более значительными и интересными, чем то, что исполнялось «The Famous Flames», и потому популярность Брауна еще более возросла.

В 1973 году в соавторстве с Уэсли Браун написал музыку к фильмам «Black Caesar» и «Slaughter's Big Rip Off». В 1970-х годах Браун главным образом издавал перезаписи прежних синглов. Исключением стали лишь «The Payback», появившийся в 1974 году, и «Get Up Offa' That Thing», выпущенный в 1976 году. В 1980 году Браун стал исполнителем роли одного из героев шумевшего фильма «Братья Блюз». Вскоре совместно с Бамбаатой он написал одно из лучших своих произведений – «Unity (The 3 Coming)» (1983).

Творческие искания Брауна в 1985 году, по сути, привели к рождению нового стиля – рэпа. Записи американского музыканта чаще других используются современными рэперами, для которых его музыка стала неиссякаемым источником вдохновения.

В 1986 году по просьбе Силвестера Сталлоне Браун написал основную тему к фильму «Рокки IV». Вскоре появился ряд его новых сборников. Осенью 1997 году он выступил со своим концертом в Москве.

Среди самых известных рэп-групп выделяется американская «Public Enemy», образованная в 1982 в Адельфийском университете (Нью-Йорк). В нее вошли Чак Ди (настоящее имя Карлтон Райденауэр) и Хэнк Стокли. Рождению группы предшествовала работа на студенческой радиостанции, где впервые и прозвучала песня «Public Enemy Number 1» («Враг народа номер 1»), в дальнейшем давшая название рэп-дуэту.

В 1987 году в группу приняли несколько новых участников – музыкантов и специалистов по визуальным эффектам. Это были Грифф по прозвищу Министр Информации (настоящее его имя – Ричард Гриффин), Флэйвор Флэв (настоящее имя Уильям Дрейтон), диджей Терминатор Экс (Норман Роджерс), а также танцевально-вокальная группа заднего плана «Security Of The First World» («Служба безопасности первого мира»).

Хотя творчество «Public Enemy» резко критиковалось за выраженные в нем антисемизм и шовинизм (после одного из скандалов руководители группы принесли извинения общественности за шовинистические выступления некоторых ее членов и расстались с наиболее агрессивно настроенными музыкантами), благодаря резко звучащим текстам и необыкновенно энергичным ритмам группа пользовалась огромной популярностью у молодежи конца 1980 – начала 1990-х годов. В результате несколько альбомов «Public Enemy» вошли в хит-парады не только США, но и стран Европы. Грандиозным успехом пользовалась песня «Don't Believe The Hype» (1989), получившая не меньшую известность, чем в свое время «Power To The People» знаменитой группы «The Beatles».

Концерты «Public Enemy» нередко сопровождаются беспорядками и вспышками насилия в зале: творчество музыкантов и их поведение нередко провоцируют аудиторию на подобные действия. Поэтому тексты группы подвергаются цензуре. И все же именно «Public Enemy» можно с полным правом назвать ведущей рэп-группой современности, внесшей значительный вклад в историю развития рок-музыки.

## Техно

В отличие от рок-музыки, имеющей богатую историю, техно, или музыка с индустриальными звуками, появилась относительно недавно. Право называться ее основоположницей принадлежит немецкой группе «Kraftwerk».

В конце 1960-х годов репертуар большей части поп-исполнителей Германии состоял из американских и английских хитов. Подобное положение вещей возмущало некоторых молодых музыкантов. Для создания совершенно новой, непохожей на англоязычные образцы музыки они обратились к национальным традициям. Такие группы, как «Faust», «Can», «Tangerine Dream» и «Kraftwerk» (их участники имели классическое музыкальное образование), начали создавать произведения, по своей структуре и звучанию отличные от тех, которые заполняли первые строки хит-парадов. В некотором отношении похожая на рок, эта музыка не являлась им, хотя британская музыкальная пресса и назвала ее краут-роком. Вскоре «Faust», «Can», «Tangerine Dream» и «Kraftwerk» стали образцом для подражания многих других немецких групп.

Далее всего от рока стояла «Kraftwerk», именно она тяготела к немецкому авангарду. Родоначальниками группы являлись выпускники консерватории Дюссельдорфской академии искусств Флориан Шнейдер-Эслебен и Ральф Хюттер, познакомившиеся в 1969 году. Договорившись писать собственную оригинальную музыку, они основали группу под названием «Organisation». Музыканты играли на вернисажах и в галереях и вращались в кругу художников, поэтому большой известности их деятельность в музыкальной среде не получила. Позднее Ральф Хюттер вспоминал об этом времени: «У нас не было никакой стратегии – мы просто стали делать индустриальную музыку, используя все, чему до этого научились. Ни тогда, ни сейчас мы не задумывались о каком-то там будущем».



Kraftwerk

Путь к успеху не был простым. В группу пригласили еще трех участников, а затем договорились о выпуске диска с английской фирмой RCA. Пластинка под названием «Tone Float» не прибавила группе популярности, т. к. в Англии музыкантов никто не знал, а в Германии диск не был переиздан. Но Флориан и Ральф не отчаивались, они активно занимались созданием собственной студии. Музыканты оборудовали 60-метровое помещение в центре Дюссельдорфа и начали экспериментировать, записывая необычные звуки (интересно, что в этой студии, названной хозяевами «Клинг-Кланг», они работают и сейчас, спустя тридцать лет после ее основания). Все материалы вносились в архив на стереокассетах, только что вошедших в моду. Вскоре группа сменила нейтральное, лишенное национальной окраски название «Organisation» на немецкое слово «Kraftwerk» («Электростанция»). Такое же имя получил и альбом, встреченный любителями современной музыки с большим интересом. Продавался он хорошо, и вскоре группа уже выступала в клубах.

В 1971 году появился еще один альбом, названный «Kraftwerk-2». Продолживший ту же тему, этот альбом имел прежнюю обложку и потому был воспринят многими как дополнительный тираж первого. Раскупали его очень плохо, и он не перешел через границу в 50 000 экземпляров.

В этот период Флориан и Ральф активно экспериментировали, используя звуки и шумы, создаваемые искусственно. Они накладывали их на записи аналогового синтезатора. Вскоре музыканты получили свой фирменный звук, образцом которого стал трек «Klingklang» из второго альбома, показывающий постоянное изменение темпа темы, идущего за ускорениями или замедлениями бита, создаваемого драм-машиной. В результате появляется чувство, что именно бит становится ведущей музыкальной темой композиции. Это стало настоящим открытием, ведь построить музыку на бите и рисунке ударных не приходило в голову еще никому.

К фирменному звуку требовалась еще одна деталь — имидж. Образцом нового стиля группы стал третий альбом «Ralf and Florian». Синтезаторные звуки, постоянно повторяясь, давали Ральфу возможность играть с некоторой долей автоматизма. Важное значение имело применение вокодера — электронного устройства, искажающего человеческую речь и придающего ей механический оттенок, ее тональность изменялась посредством манипуляций с клавиатурой синтезатора. В результате музыка «Kraftwerk» стала похожа на эпизоды из научно-фантастических фильмов.

Группа, превратившаяся в квартет, долгое время не меняла своего состава. Изменения произошли лишь в начале 1990-х годов, когда время от времени сотрудничавшие с «Kraftwerk» Карл Бартош и Вольфганг Флюр стали постоянными участниками группы. Прогрессив-рок-группа музыкантов-интеллектуалов постепенно начала трансформироваться в данс-бит-проект, ремиксы которого можно найти в студиях почти каждой страны мира.

Стремясь к созданию совершенной музыки, способной покорить многих, «Kraftwerk» обращалась к темам, соответствующим духу времени, превратившему человека в винтик индустриального производства и поставившему стремительно развивающийся мир на грань самоуничтожения. Так появился альбом «Autobahn», затем — «Radioactivity», «Trans Europe Express», «The Man Machine».

Громачный успех принес «Kraftwerk» диск «Autobahn», восторженно встреченный слушателями и критиками. Авторы рецензий отмечали как достижение синтезаторные пассажи заднего плана, немецкоязычный вокодированный голос, оригинальную творческую концепцию и яркую индивидуальность, безграничный минимализм, рождающий осязаемое впечатление поездки по автостраде, которой нет конца.

Известность получил и следующий альбом — «Radioactivity», проникнутый меланхолическими настроениями. Его музыка повествует о распаде мате-

рии, о радиоволнах, пронзающих статичный и в то же время постоянно изменяющийся мир. В начале диска можно услышать настораживающие звуки счетчика Гейгера, далее – морзянку. Пластинка стала настолько популярной, что ее просто невозможно было достать. Неменьший успех сопутствовал появлению следующего альбома – «Trans Europe Express». Но лучше всего раскупался диск «The Man Machine», рисующий мир людей-роботов. В атмосферу этого мира вводит уже обложка пластинки, выполненная в духе конструктивизма времен 1920-х годов, напоминающая живопись А. Родченко.

В 1986 году «Kraftwerk» выпустила еще один альбом – «Electric Cafe», менее механический и восхищающий ясностью и изяществом музыки. В журнале «New Musical Express» появилась такая оценка этого диска: «Валнер сидит в зале ожидания аэропорта и пытается вызвать по мобильному телефону носильщика».

«Electric Cafe» стало новой ступенью в развитии группы. В ее музыке возник совершенно необычный, эмоциональный язык. Так, чувство меланхолии передает следующая фраза из песни: «Я уделяю тебе время и внимание, пытаясь соединиться по телефону». Припев заменили постоянно повторяющиеся слова, произносимые механическим голосом: «Номер, набранный вами, временно отключен».

Затем появился 70-минутный альбом ремиксов «The Mix», сделавший «Trans-Europe Express», «Pocket Calculator» и «Computer Love» настоящими интернациональными танцевальными хитами. После этого диска группа на время замолчала, а в начале 1990-х годов «Kraftwerk» вновь превратилась в дуэт. Группу покинули Флор и Бартош. Ральф Хюттер и Флориан Шнейдер-Эслебен продолжали работать с разными составами приглашенных музыкантов. И хотя новых песен группа не выпускала с 1986 года, она не утратила своей популярности. То, что не произошло с другими поп-группами, не имело никакого значения для прославленной «Kraftwerk». Флориан и Ральф превратились в своего рода гуру электронной музыки.

В 1997 году группа, которую знали в основном по альбомам, вживую выступила на технофестивале «Tribal Gathering». Она удивила слушателей своими новыми композициями. Известно также, что музыканты создали библиотеку звуков, предназначенную для новой серии синтезаторов «Quasar Quasimidi». Флориан передал немецкому изданию «Keys» обработанную вокодером запись поэмы, посвященной синтезатору «Doepfer A-100».

Рожденное творчеством «Kraftwerk» техно стало основой для новейших стилей, возникших в результате слияния техно с самыми разнообразными

элементами. Появилось технодиско – динамичный и очень экспрессивный стиль, основанный на великолепных ритмах. Он близок технодансу, который отличается от своего собрата наличием речитатива. Яркими образцами их являются «Double You», «Haddaway», «Corona» и др.

Такое же происхождение имеет и технорэп, характеризующийся полностью синтезированным звучанием, речитативом в стиле рэпа, мерным ритмом и избытком низкочастотных звуков. В качестве примера можно привести ранние альбомы «Snap».

Самым распространенным среди названных является техноданс. В России он стал невероятно популярным в 1993 году. Этот стиль привлекает своей простотой и ясностью, красивой танцевальной композицией с быстрым, просто невероятным по скорости мужским речитативом и женскими подпевками.

Чаще всего подобные проекты включают двух участников. Таковы «MAXX», «Culture Beat», «E-Rotic» и др. Некоторые коллективы недолговечны, других же, напротив, можно назвать настоящими долгожителями. К последним относится группа «2 Unlimited», выпустившая четыре альбома, и «E-Rotic» – три альбома.

Еще одно важное свойство техноданса – его ориентированность на коммерцию. Отсюда идет стремление соответствовать требованиям рынка. Так, группа «2 Unlimited», записав в 1991 году первый сингл «Get Ready», положила начало переходному стилю технософт, отличающемуся от чистого техно большей танцевальной направленностью. Второй альбом этого коллектива стал переходной разновидностью от технософта к технодансу, а третий представляет собой самый настоящий, чистый техноданс. В четвертом альбоме уже заметны элементы стиля House. Подобным образом предпочитают действовать и другие группы техноданса, понимающие, что иначе остаться на плаву в быстро меняющемся мире просто невозможно.

Некоторые группы, ориентирующиеся на техноданс, пытаются сочетать особенности фольклорной или этнической музыки с элементами техно. К таким экспериментаторам можно отнести «Rednex» и «Two Cowboys». В их музыке воплотился оригинальный стиль, называемый технокантри. Не менее интересен и разработанный «Doop», «Ritz», «Free Soda Inc» стиль под названием техноджаз.

Говоря о техно, невозможно обойти вниманием House. Происхождение термина «House music» идет от названия чикагского клуба «The Warehouse», где и родилась эта музыка. С 1977 по 1983 год президентом клуба являлся диджей Фрэнки Нуклес. Его призыванием была смесь андер-



граундного диско, фанка и соула, предназначенная для чернокожей молодежи. Стремясь сделать музыку более танцевальной, он воспользовался драм-машинкой «Roland 909», которая сопровождала запись на пластинке и помогала выделить ритм. Еще один чрезвычайно эффектный прием Фрэнки — смешивание композиций с синтезированным ритмом, производимое с помощью простого многоканального магнитофона, в результате чего одна композиция совершенно незаметно для слушателя перетекала в другую.

Нуклес создал основу для появления стиля House, но дальше него пошел его коллега, диджей Рон Харби, работавший в том же клубе. Его резкая, даже грубая игра нашла множество почитателей среди посетителей «The Warehouse».

В Англии стиль House начал распространяться с 1986 года, когда композиция «Move Your Body», написанная Маршаллом Джефферсоном, появилась в эфире пиратских радиостанций Лондона. Затем этот трек стали исполнять и в лондонских клубах, увлекавшихся стилем House. Одним из таких клубов был «Delirium».

Дальнейшее распространение стиля на территории Великобритании происходило благодаря посещениям страны чикагскими диджеями International и Trax, а также появлению альбомов с компиляциями House-музыки (серия «Jack Trax»). Но самым первым национальным хитом в стиле House является записанная «Farley Funk» обработка старой песни Исаака Хайеса «Love Can't Turn Around». В 1986 году композиция заняла десятую позицию в английских чартах. А уже спустя несколько месяцев хитом стала созданная группой «JM Silk» композиция «Jack Your Body», оказавшаяся на первом месте в хит-парадах. Танцевальная манера под музыку House, получившая название «Jack», быстро распространилась в молодежных кругах Великобритании.

Среди самых популярных течений современности в стиле техно можно назвать Detroit House, родившийся в центре американского автомобилестроения — Детройте. Своими корнями этот стиль уходит во времена, когда автомобильная промышленность США переживала кризис. Detroit House — одно из старейших направлений, связанных с традиционной музыкой. Оно привлекало исполнителей, игравших в чикагских и детройтских клубах в конце 1970-х годов, и хотя с течением времени его музыка несколько изменилась, Detroit House просто невозможно спутать с чем-то другим. Чистый, плавный ритм House, вокал в стиле соул, практически не искаженный под воздействием электроники — все это завораживало слушателей.

В настоящее время большим успехом пользуется и Deep House, сильно напоминающий Detroit. Это течение представляет собой переплетение House-музыки с вокалом госпел. Приверженцы Deep House считают, что его живая, а не машинная музыка не похожа на остальное техно.

Ритмические особенности музыки Trance (путешествие) гораздо проще, чем, например, в Jungle и Breakbeat. Монотонные и легкие синтезированные струнные звучания рождают ощущение перехода в иные пространства. Направление имеет множество вариантов, в том числе Acid Trance, Goa Trance, Hard Trance и др. Эта музыка небезопасна для водителей, т. к. ее слушателям кажется, что скорость движения намного меньше, чем в действительности.

Направление Breakbeat, появившееся как музыка чернокожего американского населения, с течением времени значительно упростилось и уже к началу 1990-х годов потеряло свою негритянскую направленность. В основе Breakbeat лежат звучания регги и хип-хопа. Направление имеет несколько разновидностей, среди которых наиболее интересны Jungle и Darkside. Динамичная музыка первого изобилует элементами регги, а для второго характерно минорное настроение, к созданию которого причастны сэмплы женских голосов и странные, космические звуки.

Главная особенность Tribal — использование ритмов и звучаний культовых традиций индейцев Северной Америки, эскимосов и народов, проживающих на севере Сибири. Хотя подобная связь современной рейв-культуры с древнейшими племенными обычаями выглядит не слишком натуральной, минималистичная музыка Tribal не лишена своеобразной прелести и поэтичности.

Hardcore представляет собой самый быстрый техноритм, записанный вдвое быстрее, на который наложены резкие, отрывистые звуки, крики, а также ускоренный (желательно в 2–3 раза) женский вокал. Результат должен напоминать звучание энергичного отбойного молотка.

Очень необычно направление, называемое Acid House (в переводе с английского acid — «кислота»), которое трудно описать. Музыка Acid House, имеющая особенные, фирменные звуки, и в самом деле оставляет ощущение разъедающей металл кислоты. Чтобы узнать, что же это такое, достаточно послушать композицию, помеченную словами «Acid Mix». Представители этого направления успешно используют в собственных треках звуки, взятые из лоббх других композиций, обрабатывая их в Acid-звучании.

Название стиля Progressive впервые прозвучало в одном из музыкальных журналов для обозначения направления, обращающего внима-

ние не на мастерское сэмпирование и синтезаторные петли, а на тщательное копирование реальных инструментов для создания небольших мелодий. Данное течение не получило дальнейшего развития, и в настоящее время слово «progressive» («прогрессивный») используется для характеристики техномюзкантами андерграунда своих композиций.

«Ambient – музыка, которую можно услышать в «Мак-Доналдсе»», – именно так охарактеризовал этот стиль журнал «Плюс» и был совершенно прав в своей оценке: в Ambient нет ни жесткого ритма, ни резких и агрессивных сэмплов, то есть ничего, что может нарушить безмятежность и спокойствие. Ambient хорош для слушателей, но не для любителей энергичных движений.

Стиль технорейв используют практически все коммерческие технопроекты, вроде «2 Unlimited» или «Scooter». Музыка технорейва почти нейтральна и довольно спокойна, она не стремится загружать мозги и будоражить слух.

Стиль Intelligent больше подходит для прослушивания, на вечеринках к нему обращаются нечасто.

**Авангардизм** (от франц. *avantgarde* – «передовой отряд») – название одного из направлений в музыке XX века. Включает несколько течений. Авангардизм возник как противопоставление уже сложившимся идеям классических музыкальных произведений, а также как отрицание принципов их построения.

Творчество композиторов, последователей авангардного направления, отличается от более ранних музыкальных течений рядом специфических особенностей. Выделяют следующие разновидности авангарда: серийная техника, сериальность, пуантилизм, алеаторика, конкретная музыка, электронная музыка, сонорика.

Основоположником авангардной музыки, а также главой новой венской школы считают австрийского композитора А. Шенберга (1874–1951), создавшего первое в истории музыки произведение, построенное по принципам атональности с использованием так называемого серийного повтора мелодии – темы произведения. Тот же принцип серийности был использован и другим австрийским композитором, учеником А. Шенберга, А. Веберном (1883–1945), создавшим необычные произведения, состоящие из сочетания кратчайших звуков и длинных пауз.

**A capella** – хоровое исполнение произведения без музыкального сопровождения. Многоголосое пение достигло большой популярности в Средние века. Особенно широко этот музыкальный стиль использовался в церковных произведениях.

**Аккомпанемент** (от фран. *accompagner* – «сопровождать») – музыкальное сопровождение солиста, хора, ансамбля или оркестра. Солирующая партия аккомпанируется, как правило, одним инструментом (роялем, гитарой, аккордеоном, баяном, скрипкой и т. д.).

**Аккорд** – одновременное звучание не менее трех звуков.

**Акцент** – динамическое усиление звуков или аккордов с целью выделения. Для обозначения акцента в нотном тексте используются специальные знаки: *V*, *sf* и т. д. Знаки располагают над или под аккордом, звуком. В вокальном исполнении музыкального произведения акцент создается с помощью словесных ударений.

**Алеаторика** (от лат. *alea* – «случайность, жребий, игральная кость») – свободный вариант исполнения музыкальной композиции. Метод, предполагающий мобильность текста музыкального произведения, получил широкое распространение в XX веке.

Многие композиторы-авангардисты не закрепляли свои композиции, предоставляя исполнителям возможность свободно фантазировать на предоставленную тему.

*Аллегро* — разновидность скорости движения в музыке. Аллегро является одним из пяти основных темпов и означает, что исполнение композиции должно быть быстрым и веселым.

*Альтерация* — хроматическое понижение или повышение основных ступеней лада на  $\frac{1}{2}$  тона. Бывает двух видов: ладовая и модуляционная. Первая — это процесс хроматического понижения или повышения неустойчивых ладовых ступеней. Вторая — хроматическое понижение или повышение неустойчивых и устойчивых ступеней лада на  $\frac{1}{2}$  тона.

*Анданте* (итал. *andante* — «идти шагом») — основной вид темпа. Присутствие термина в нотном тексте музыкальной композиции означает, что она должна исполняться умеренно, в спокойном темпе.

*Ансамбль* (фран. *ensemble* — «целое, совокупность») — 1) Инструментальное или вокальное произведение (дуэт, квартет, трио, квинтет и т. д.), предназначенное для небольшого состава исполнителей.

2) Группа артистов, выступающих единым музыкальным коллективом, и гармоничное сочетание в сценическом искусстве всех элементов спектакля, которые подчинены единому замыслу.

*Аранжировка* (от фран. *arranger* — «приводить в порядок») — переложение музыкального сочинения, созданного для определенных инструментов или голосов, с целью приспособить его к исполнению иными средствами.

Например, оркестровое произведение в переработке может исполняться и одним инструментом. Сольная композиция в аранжировке может стать частью репертуара хорового коллектива. В некоторых случаях музыкальное произведение перерабатывают для того, чтобы сделать его менее трудным для исполнения.

*Ариозо* (итал. *arioso* — «вроде арии») — свободно построенная ария небольших размеров. Ариозо обладает лирическим характером и, в отличие от арии, меньшей драматической насыщенностью.

*Ария* (итал. *aria* — «песня, воздух, ветер») — эпизод в оратории, кантате, опере, оперетте, законченный по построению и исполняемый певцом-солистом в музыкальном сопровождении симфонического оркестра.

Характерной чертой арии является мелодичность. С ее помощью композиторы стремятся донести до слушателей внутренний мир героя, его чувства, ощущения, переживания.

Строение арий различно, но, как правило, они состоят из трех частей, причем первая часть является точной копией последней. Чаще всего до начала арии звучит оркестровое вступление.

*Атональная музыка* — музыка, в которой невозможно определить тональный (ладовый) центр и функциональные связи с ним звуков и созвучий. Высоты в музыке, основанные на принципе атональности, нередко перестают восприниматься как тоны (единицы музыкальной интонации), выступая в качестве полноценного, самостоятельного звукоцветочного значения.

*Баллада* — один из видов народного вокального жанра. Содержание баллады обычно повествует о драматических событиях жизни легендарного человека, отдельного народа или целого государства.

В эпоху романтизма баллада была не только частью вокальной музыки (например, «Лесной царь» Ф. Шуберта), но и инструментальной (баллады для фортепьяно Ф. Шопена, Э. Грига, И. Брамса).

*Беккар* — знак альтерации, отменяющий действия диеза или бемоля, дубль-диеза или дубль-бемоля. Располагаясь около ноты, беккар указывает на то, что она должна быть возвращена на свою первоначальную ступень.

*Бемоль* — знак альтерации, указывающий на то, что ступень должна быть понижена на  $\frac{1}{2}$  тона. Бемоль выставляется перед нотой, к которой он относится.

*Большая опера* — многоактный вид театрального искусства, в котором органически сочетаются сценическое действие, музыкальная оркестровка и вокальное исполнение. Сюжет больших опер в основном повествует о жизни главных героев в период каких-либо глобальных исторических событий.

Постановка подобных опер отличается пышностью декораций и разнообразием сценических эффектов. Исполнительский состав больших опер состоит не только из вокалистов, хора и симфонического оркестра, но и балетной труппы.

*Буквенное обозначение звуков* — изобретенное для удобства восприятия и написания обозначение нот буквами латинского алфавита, например: буквой «с» обозначают звук до, «d» — ре, «е» — ми, «f» — фа и т. д.

Знаки альтерации — диез, бемоль, дубль-диез, дубль-бемоль — имеют, соответственно, следующий буквенный вариант написания: *is*, *es*, *isis*, *eses*. Нередко буквенными знаками указывают и тональность произведения: *moll* — минор, *dur* — мажор.

*Вальс* — один из видов бального танца. Своим появлением вальс обязан народным танцам австрийского, чешского и немецкого народов. Он может исполняться как в быстром, так и в медленном темпе. От всех видов бальных танцев вальс отличается лирической настроенностью и романтическим полетом чувств исполнителей.

*Вариационная форма* — музыкальная форма, в состав которой входит тема и ее несколько измененных аналогов (вариаций). По степени отхода от темы вариации делят на строгие, сохраняющие тональность, и свободные, характеризующиеся широким диапазоном изменений. Иногда вариация принимает форму отдельного музыкального произведения с индивидуальным содержанием.

Вариационные формы подвергаются классификации и по методам варьирования: орнаментальные, жанрово-характерные и др. Тема форм может быть остинантной, т. е. повторяющейся без изменений в одном голосе, и неостинантной.

*Вариация* (от лат. *variatio* — «изменение») — музыкальное произведение, в котором тема повторяется неоднократно, но каждый раз с изменениями в фактуре, тональности, мелодии и др.

*Гамма* — постепенное восходящее или нисходящее следование всех звуков лада, начиная от основного тона.

*Гармония* (от греч. — «строй, лад, слаженность») — музыкальный термин, обозначающий объединение звуков в созвучия и их закономерное чередование; также гармонией называется научная и учебно-практическая дисциплина, которая занимается изучением звуковысотной организации музыки, созвучий и их связи.

*Голос* — воспроизведение человеком музыкальных звуков с помощью физиологических органов речи. Различают «поставленный» голос (профессиональный) и бытовой. Низкий мужской голос называется бас, средний — баритон, высокий — тенор. Низкий женский голос называется контральто, средний — меццо-сопрано, высокий — сопрано. Профессиональный певческий голос имеет диапазон 2 октав и более.

*Диапазон* — 1) Звуковой объем голоса или инструмента.

2) Звуковой объем вокальной или инструментальной партии в музыкальном произведении.

3) Устаревшее название интервала октавы.

4) Английское наименование отдельных регистров лабиальных труб органа.

5) Образец для изготовления органных труб, по которому, кроме того, вырезаются отверстия в деревянных духовых инструментах.

*Диатоника* — семиступенная интервальная система, звуки которой могут располагаться по чистым квинтам. Диатоника характеризуется строгостью тона, простотой и натуральностью.

*Дивертисмент* — 1) Музыкальное произведение развлекательного характера. С XVII века наблюдается разделение на вокальные и инструментальные дивертисменты. В XVIII веке под дивертисментом подразумевалось многочастное инструментальное произведение, напоминающее серенаду и объединяющее в себе черты сонаты и скиты. В XIX веке дивертисмент преобразуется в близкий поурри, а в XX веке благодаря деятельности Б. Бартока, И. Ф. Стравинского и других он снова превращается в развлекательное музыкальное произведение. Этим термином также принято обозначать балетную скиту.

2) Дополнительные эпизоды из балетных или вокальных произведений, исполняемые в конце спектакля или между его актами. Впервые появились в комедии-балете XVII века, операх-балетах, комических операх XVIII века. В настоящее время исполняются в многоактных операх и балетах.

3) В России в XIX веке представления народно-бытового характера с исполнением песен, танцев и разговорных диалогов.

4) Свободная интермедия в фуге.

*Диез* — знак альтерации, указывающий на то, что ступень должна быть повышена на  $\frac{1}{2}$  тона. Диез выставляется перед нотой, к которой он относится.

*Динамика* — одна из сторон организации музыки как процесса, тесно связанная с ее временной природой и характеризующаяся изменениями в громкости, плотности звучания и темпе. В широком понимании означает любые изменения в музыкальном развитии, а также их отражение в восприятии. Определяется динамика действием различных свойств музыкального звука (к таким свойствам относятся высота, громкость, длительность и тембр) как по отдельности, так и в комплексе, плавностью или скачкообразностью, интенсивностью и частотой смен тех или иных параметров. Проявляется она в мелодии, гармонии (аккордовых связях и тональном развитии), в ритмике, темпе, фактуре и т. п., на разных уровнях становления музыкального целого (в отдельно взятом звуке, в мотиве, фразе, части, цикле).

*Дисгармония* – нарушение или отсутствие гармонии, беспорядок, хаос звуков. Необходимо учитывать, что дисгармония имеет ряд отличий от гармонически организованного диссонанса.

*Диссонанс* – созвучие с неаккордовыми звуками, т. е. не входящими в состав аккорда, но связанными с ним интервалом в секунду.

*Додекафония* – один из методов сочинения музыкальных произведений, при котором вся ткань произведения выходит из двенадцатизвучной серии.

*Драма музыкальная* – 1) Одно из названий оперы в XVI–XVIII веках.

2) Понятие, появившееся во второй половине XIX века и отразившее новые тенденции в оперном искусстве: музыка стала подчиняться драматическому действию, усилилась роль сквозного действия, дуэты сменились музыкально-диалогическими сценами.

3) Драматическое произведение, в котором велика роль музыки.

4) Термин «драматическая музыка» иногда используется для обозначения произведений оперного жанра, в которых возникают острые драматические коллизии.

*Звукоряд* – совокупность звуков, расположенных в определенном порядке (от нисходящего к восходящему). Звукоряд обычно октавен, но может быть и внеоктавным (обиходным). В отличие от натурального звукоряда (гаммы), предполагающего эффект движения, обиходный звукоряд представляет собой лишь упорядоченный комплекс звуков.

*Зингшпиль* (от нем. *singen* – «петь» и *Spiel* – «игра») – разновидность немецко-австрийской комической оперы, в которой между музыкальными номерами вставляются разговорные диалоги. Северо-немецкий зингшпиль получил развитие в XVIII веке и представлял собой драматический спектакль с музыкальными вставками фольклорного характера.

Австрийский зингшпиль появился под влиянием итальянской комедии дель арте, французской комической оперы и австрийской импровизационной комедии. В отличие от северо-немецкого музыкальная драматургия австрийского зингшпиля более развита. Неприятительные народно-демократические сюжеты ранних зингшпилей с элементами фантастики, гротеска постепенно наполнялись лирикой и социально-философской проблематикой. В XX веке черты зингшпиля прослеживаются в жанрах мюзикла.

*Имитация* (от лат. *imitatio* – «подражание, копия») – исполнение мелодии, звучавшей ранее, в другой тональности. Различают простую

и каноническую (отличается от первой долготой звучания) имитацию. Имитация характеризуется интервалом (соотношение по высоте) и расстоянием (соотношение по времени) вступительной части.

По структуре различают имитации строгие (с сохранением интервалов и изменением длительности) и свободные (изменяется и интервал, и ритм); обычные и преобразованные (уменьшения, увеличения, обращения); двойные, тройные (в зависимости от числа мелодий); полные и частичные (может имитироваться или высота звука, или ритм мелодии).

*Импровизация* (от лат. *improvisus* – «неожиданный») – один из древнейших способов музицирования, при котором сочинение музыки осуществляется во время ее исполнения.

*Извенция* (от лат. *inventio* – «изобретение, находка») – небольшая 2–3-голосная пьеса.

*Инструментовка*, или *оркестровка*, – распределение на партии для различных инструментов музыкального произведения с целью исполнения определенным составом оркестра или инструментальным ансамблем.

*Интермедияш* – (от лат. *intermedius* – «промежуточный») – 1) Комическая или пасторальная сценка (пантомима, балет), целью которой является отделить акты спектакля и развлечь зрителей в антракте. Начиная с XVII века такие сценки стали вставляться в оперные и драматические музыкальные произведения. По мере развития интермедии отделяются от основного действия и превращаются в самостоятельный спектакль с единой сюжетной линией.

2) Эпизод в фуге между исполнениями музыкальной темы.

*Интродукция* (от лат. *introducio* – «вступление») – краткое вступление к 1-й части музыкального произведения, готовящее к появлению основного тематического материала. Иногда так называют небольшую увертюру к опере или балету, а также вступление к отдельному акту театрального представления, к какой-либо части оратории или кантаты. Интродукциями именуются хоровые сцены и вокальные ансамбли, открывающие действие в некоторых операх.

*Каватина* (итал. *cavatina*, уменьшит. от *cavata* – «извлечение, выкапывание») – 1) Небольшая по объему лирико-повествовательная ария в опере. Отличается песенной мелодикой и постоянством ритма.

2) Мелодичная пьеса в исполнении инструментального оркестра.

*Каденция* (от лат. *cadentis* – «оканчивающийся») – виртуозный пассаж или сольная импровизация в инструментальном концерте (форте-

пианно, скрипично и т. д.). В XVIII веке каденция не записывалась в нотах, а являлась вставным эпизодом, в котором демонстрировалось техническое мастерство исполнителя. В 1809 году впервые была записана сольная каденция (Пятый фортепианный концерт Л. Бетховена). Иногда под этим словом подразумевают заключительный мелодичный оборот, завершающий музыкальное построение.

*Какофония* — нестройное, сумбурное, фальшивое, бессмысленное сочетание звуков. Представление о какофонии изменяется со временем: определенные звуковые сочетания, являвшиеся для одной музыкальной эпохи какофонией, воспринимаются слушателями другого исторического периода уже как осмысленные. Нередко несоответствие музыки слуховому опыту аудитории создает впечатление какофонии.

*Камерная музыка* — вид музыкального искусства, предназначенный для исполнения в небольших помещениях или для домашнего музицирования. Для камерной музыки характерны специфические инструментальные составы (от одного солиста до нескольких, объединенных в ансамбле) и особенности музыкального изложения.

*Кантата* (итал. *cantata*, от *cantare* — «петь»; франц. *cantate*; нем. *Kantate*) — обычно многочастное произведение, исполняемое певцами-солистами и (или) хором в инструментальном сопровождении; один из основных вокальных жанров.

*Кантилена* — плавная мелодия.

*Капелла* (итал. *capella*, от средневекового лат. *capella*) — 1) Хор, коллектив профессиональных исполнителей песен. С XV века капеллой называют церковный хор. В дальнейшем — исполнители вокально-инструментальных произведений в церквях или при княжеских дворах.

2) Оркестр, выделенный из ряда других по каким-либо отличительным особенностям: военная капелла, джазовая капелла.

3) Названия некоторых немецких музыкальных коллективов (чаще — симфонических оркестров), закрепившиеся традиционно: Дрезденская капелла, Берлинская капелла.

*Квартет* (от лат. *quartus* — «четвертый») — 1) Инструментальный или вокальный ансамбль из 4 исполнителей. Может быть однородным (например, 4 смычковых, 4 ударных инструмента) или смешанным. В состав смычкового струнного квартета входят 2 скрипки, альт и виолончель. Фортепианный квартет включает фортепиано и 3 смычковых инструмента, а джазовый — саксофон, фортепиано или гитару, контрабас, ударные.

2) Музыкальное произведение для 4 певческих голосов или инструментов.

*Клавесин*, или *чембало* (франц. *clavesin*, от лат. *clavis* — «ключ» и *symbalum* — «кимвал») — струнно-щипковый клавишный инструмент.

*Клавикорд* (от лат. *clavis* — «ключ») — струнный клавишный ударный инструмент, родоначальник всех инструментов этого вида. Звуки извлекаются с помощью тангентов — металлических штифтов с плоской головкой. При нажатии клавиши они касаются струны и делят ее на две части: заглушенную и издающую звук, свободно вибрирующую. Такой способ извлечения звука обеспечивает особую мягкость звучания инструмента. В зависимости от того, в каком месте происходит касание, струна издает звук разной высоты.

В XV–XIX веках клавикорд использовался для сольного исполнения камерных произведений, а в XX веке — для исполнения старинной музыки.

*Клавир* — 1) Общее название струнных клавишных инструментов (клавикорд, фортепиано, клавесин).

2) То же, что клавираслуг, — переложение ораториального или оперного музыкального произведения для пения с фортепиано.

3) Мануальная клавиатура.

*Кода* (итал. *coda*, от лат. *cauda* — «хвост») — заключительная часть музыкального произведения, не являющаяся обязательным элементом композиции.

*Композиция* (лат. *compositio* — «составление, сочинение») — 1) Музыкальное произведение, отличающееся стилистической оформленностью, логической завершенностью, стабильностью формы и структуры.

2) Формальная организация музыкального сочинения: единство формы, стиля, темы и используемых выразительных средств.

3) Предмет, входящий в образовательную программу музыкального учебного заведения.

*Консонанс* (франц. *consonance*, от лат. *consonantia* — «созвучие, согласное звучание») — слитное звучание двух или нескольких звуков. Различают совершенные и несовершенные консонирующие интервалы. К совершенным относятся кварта, квинта, октава; несовершенные — терции, сексты.

*Контрапункт* — одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодий в разных голосах.

*Концерт* (нем. *Konzert*, итал. *concerto* — «согласие», от латин. *concerto* — «состязаться») — 1) Форма музыкального произведения, по-

строенная на контрасте звучания большого, полного по составу оркестра и одного или группы однотипных музыкальных инструментов. Классический тип концерта — трехчастное произведение: 1 часть — аллегро, 2 часть — адажио, 3 часть — *allegro*.

2) Публичные выступления музыкантов. Первые концерты прошли в Лондоне в 1672 году. Были организованы придворным музыкантом Дж. Банистером.

*Концерто гротто* (итал. *concerto grosso* — «большой концерт») — жанровая разновидность инструментального концерта, в основе которой лежит противопоставление и чередование группы солистов и всего исполнительского состава.

*Концертная форма* — в инструментальной музыке XVII–XVIII веков самая крупная форма, типичная для частей циклического произведения. В ее основе лежит чередование определенной темы и интермедий, развивающих тематический материал. Строение концертной формы зависит от жанра произведения. В большинстве случаев в крайних разделах присутствуют более крупные построения, а в середине — дробные. Концертная форма используется в концертах, сонатах, прелюдиях и др.

*Кульминация* (от лат. *culminis* — «вершина») — точка высшего напряжения, подъема, развития в музыкальном построении его какой-либо части или целого сочинения. Как правило, выделение кульминационного момента происходит за счет высокого регистра, усиления громкости звучания, гармонических средств.

*Лад* — гармоничное сочетание звуков по высоте, система высотных связей, объединенных центральным звуком или созвучием, а также облекающая ее в конкретные формы звуковая система. По терминологической традиции категория «лад» объединяет не только мажор, минор и натуральные лады, но и другие, нередко весьма далекие от классической тональности. Лад бывает в любой музыке, где имеется органическая звуковысотная слаженность тонов.

*Лейтмотив* (от нем. *Leitmotiv* — «ведущий мотив») — достаточно небольшое музыкальное построение, которое несколько раз повторяется на протяжении музыкального произведения.

*Либретто* (от итал. *libretto* — «книжечка») — 1) Словесный текст музыкально-драматического произведения: оперы, оперетты, в прошлом также кантаты и оратории.

2) Литературный сценарий балетного спектакля.

3) Краткое изложение содержания оперы, оперетты, балета.

*Мадригал* — светский музыкально-поэтический жанр, широко распространенный в эпоху Возрождения. Традиция мадригала уходит корнями в итальянское народное творчество. В XIV веке мадригал использовался в итальянской поэзии и музыке как вид песенной лирики. В этот период музыкальные мадригалы писались для двух-трех певческих голосов (иногда с инструментальным сопровождением), где верхний голос был ведущим. В XV веке мадригал перестал использоваться композиторами, а в XVI веке возродился вновь как пятиголосое вокальное сочинение *a capella*, опирающееся на нормы полифонии «строгостилья». В конце XVI века мадригал несколько видоизменился: стали применяться сквозные полифонические формы, увеличилось число изобразительных приемов, смелых хроматизмов, ненормативных диссонансов, ярких ритмических и фактурных контрастов. В XVII веке происходит сближение мадригалов с концертными и драматическими жанрами, на их основе зарождается жанр мадригальной комедии.

*Мажор* — лад, из устойчивых звуков которого можно составить большое (мажорное) трезвучие, имеющее светлую окраску звучания (в противоположность минору). Различают следующие основные виды мажора: натуральный, гармонический (с пониженной на полтона шестой ступенью), мелодический (с пониженными на полтона шестой и седьмой ступенями).

*Мелизм* — небольшой мелодический оборот, применяющийся для украшения основного рисунка мелодии. Мелизмы стали использоваться с XVIII века. Устойчивые построения мелизмов изображаются в нотном письме условными значками. Ряд мелизмов сохранился до сих пор: форшлаг, гурлетто, морденг, трель.

*Мелодика* — 1) Комплекс мелодических явлений, свойств и особенностей, присущий творчеству какого-либо композитора или определяющий жанр, стиль или эпоху.

2) Учение о мелодии.

*Мелодист* — композитор, музыкальные произведения которого отличаются особенной яркостью и богатством мелодического оформления.

*Мелодия* — однопольно воплощенная музыкальная мысль. В однопольно мелодия представляет всю музыку и выступает как понятие, аналогичное ей. В гомофонии мелодией считают тот голос, который сосредотачивает в себе основное содержание музыкальной мысли.

*Минор* — лад, представляющий полную противоположность мажору. Устойчивые звуки минора составляют малое трезвучие, которое придает ему мягкую, элегическую окраску. Основные виды минора: натуральный, гармоничный (с повышенной на полтона седьмой ступенью), мелодический (с повышенными на полтона шестой и седьмой ступенями).

*Модальная гармония* — гармоническая техника, строящаяся на основе принципа ладового звукоряда, в отличие от тонального принципа центрального созвучия. Специалисты выделяют старую (многоголосие эпохи Средневековья, *Ars nova*, Возрождения) и новую (в музыке XIX–XX веков, т. н. неомодальность) модальные гармонии. Первая из них опирается на средневековые лады (модусы) и принципы григорианской монодии, при этом сильно изменяя их.

Во второй половине XVI–XVII веков происходит слияние принципов старой модальности и зарождающейся двуладовой системы мажора и минора, которая в начале XVIII века полностью вытесняет модальную гармонию (некоторые элементы модальности продолжают использоваться в церковном песнопении). В XIX–XX веках некоторые композиторы вновь обращаются к принципам модальной гармонии — ориентации на определенный ладовый звукоряд, нецентрализованности лада, временности устоя, отступления от классического функционального правила связи аккордов. Модальная гармония в XX веке обретает новую индивидуальную форму в творчестве И. Ф. Стравинского, Б. Бартока, Д. Д. Шостаковича и др.

*Модальность* — 1) В теории лада модальность является способом звуковысотной организации, основой для которого служит звукорядный принцип, в отличие от тональности с ее техникой центрального тона или созвучия.

2) В средневековой теории ритма модальность — техника использования шестиритмических модусов. Модальные формулы, как правило, были частями более крупной структуры — ордо.

3) В современной композиции модальность — метод построения композиции на основе различных натуральных и искусственных ладов, а также произвольно выбранных звуковысотных и ритмических модусов. Модальная техника имеет много общего с серийной, но, в отличие от нее, модус представляет собой комплекс со свободно изменяющимся порядком элементов.

*Модуляция* — 1) В классической мажорно-минорной системе под данным понятием подразумевается смена тональности.

2) В Средние века модуляцией обозначалась слаженность и стройность, считающиеся основополагающим предметом музыкального искусства.

*Мотет* — сложно выстроенное, согласно определенным правилам, 3–4-голосное произведение. В его основе лежит проводимая в одном из голосов (тенор) крупными длительностями мелодия духовного напева, на которую накладываются верхние голоса.

*Мотив* — наименьшая часть музыкальной формы, самый маленький отрезок мелодии, обладающий вполне определенным музыкальным содержанием. Мотив, как правило, занимает 1–2 такта, складывается вокруг сильной доли и характеризует мелодию.

*Музыкальная форма* — 1) Совокупность выразительных музыкальных средств, раскрывающих идейно-художественное содержание произведения (мелодия, фактура и т. д.).

2) Структура музыкального произведения. Музыкальная форма индивидуальна в каждом сочинении, но существуют относительно устойчивые ее типы: период, простая и сложная двухчастная форма, простая и сложная трехчастная форма, вариации, рондо, сонатная форма, различные циклические формы (сюита, сонатный цикл) и др. Самой маленькой структурной единицей музыкальной формы считается мотив — отрезок мелодии с четким содержанием. Два и более мотивов образуют фразу; из фраз складывается предложение. Последовательность из двух предложений образует законченный раздел — период, который, как правило, состоит из 8 или 16 тактов. В форме периода излагаются темы музыкальных произведений. Принципами формообразования являются экспозиция (изложение темы), точное или варьированное повторение тематического материала, сопоставление с новыми темами; повторение материала после раздела, развивающего его или опирающегося на новую тему (реприза). Эти принципы часто взаимосвязаны.

*Ноктюрн* — музыкальное произведение. В XVIII–XIX веках так называли род дивертисмента (близкое к серенаде многочастное произведение), исполняемое ансамблем духовых и струнных инструментов в ночное время на открытом воздухе. Позднее под ноктюрном стали подразумевать небольшую одночастную напевную лирическую пьесу для фортепиано в репризной 3-частной форме.

*Нонокорд* — звуковое единство, состоящее из пяти элементов.

*Опера* (от итал. *opera* — «труд, дело, сочинение») — вид музыкально-театрального искусства; музыкально-драматическое произведение, по-



строенное на взаимосвязи слова, сценического действия и музыки. Исторической родиной является Италия; время возникновения — рубеж XVI–XVII веков.

Со временем были выработаны различные оперные формы: сольная ария, ариозо, кавалина, всевозможные виды вокального ансамбля (дуэт, терцет, квартет и др.), увертюра, а также самостоятельные оркестровые эпизоды жанрового или описательного характера. На протяжении XVII–XIX веков опера трансформируется (в каждой стране этот вид искусства приобретает индивидуальные особенности), обогащается новыми жанрами (опера-сериа, комическая опера и др.) и жанровыми разновидностями: балладная опера — в Англии, опера-буффа — в Италии, опера-комик — во Франции, зингшпиль — в Германии и Австрии (разновидности комической оперы) и т. д.

В XX веке развитие оперы проходило сложными путями. Под влиянием новых художественных течений (импрессионизма, неоклассицизма, экспрессионизма) преобразуется ее образно-выразительный строй и драматическая структура. В XX веке появляются новые формы оперы — джазовая опера и рок-опера.

*Опера буффа* (итал. *opera buffa* — «комическая опера») — итальянская разновидность комической оперы, сформировавшаяся в 1830-х годах. Истоки этой разновидности прослеживаются в комедийных операх римских композиторов XVII века, а также в комедии дель арте. Основоположником оперы-буффа является Дж. Б. Перголези, интермедии которого отсоединились от большого спектакля оперы-сериа. Отличительными чертами этого жанра являются небольшие масштабы, 2–3 действующих лица, подвижность действия, пародия, яркая, живая жанровая мелодика, простота стиля, речитативы (а не разговорные диалоги, как во французской комической опере).

*Опера seria* (итал. *opera seria* — «серьезная опера») — жанровая разновидность оперы, появившаяся в начале XVIII столетия в творчестве композиторов неаполитанской школы. Этому жанру присуще господство историко-мифологических и легендарно-сказочных сюжетов при отчетливо выраженном разделении функций слова (сценического действия) и музыки.

К середине XVIII столетия опера-сериа претерпела эстетический кризис в качестве «концерта в костюмах», что привело композиторов к новым изысканиям. Тем не менее традиции оперы *seria* не были окончательно забыты, а, наоборот, получили развитие в творчестве многих

композиторов. И только в XIX столетии термин окончательно утрачивает свой первоначальный смысл и выходит из обихода.

*Оперетта* (итал. *operetta* — «малая опера») — один из видов музыкального театра, состоящий как из вокальной, так и инструментальной музыки, танца, балета, а также элементов эстрадного искусства. В основе музыкальной драматургии оперетты большей частью лежат куплетная песня и танец. В основном кульминация каждой сцены связана с популярным в конкретное время в данной стране танцем, зачастую определяющим собой всю музыкальную атмосферу спектакля. Отличительной особенностью оперетты является то, что, хотя она и использует характерные для оперы формы (ария, дуэт, ансамбль, хор), однако они более просты и выдержаны в песенно-танцевальном характере. От другой разновидности музыкальной комедии и драмы — водевиля — оперетту отличает то, что ее музыкально-вокальные номера служат для развития действия, утверждения идеи, а музыка несет смысловую нагрузку, в то время как в водевиле она играет всего лишь вспомогательную роль.

*Опус* (от лат. *opus* — «труд, произведение, творение») — 1) Музыкальное произведение, снабженное порядковым номером при публикации, иногда сборник сочинений одного жанра, помеченных одним номером. Первоначально (с конца XVI столетия) номер опуса проставлялся издателем. Кроме того, одним номером могли быть помечены несколько одножанровых произведений разных авторов. При издании ранее не публиковавшихся произведений принято обозначение *opus posthumum* (сокращенно *op. posth.* — «посмертное сочинение»). В некоторых случаях, когда издание данного композитора началось относительно поздно, последовательность опуса не всегда соответствует хронологическому порядку создания произведения.

2) В широком музыкально-эстетическом смысле опус — тип предметного воплощения композиторской деятельности, сформировавшийся в Европе в период позднего Средневековья. Признаки, по которым его можно отличить: ориентация на выполнение прикладных задач, канонизированность выразительных средств, письменная фиксация композиции в нотированном тексте, внешняя регламентация формы как следствие соблюдения жанровых канонов.

*Оркестровка* — переложение какого-либо музыкального произведения для оркестра. Хотя оркестровка, по существу, сводится к инструментовке, эти понятия необходимо различать: оркестровка — «перевод» на

язык оркестра какой-либо инструментальной пьесы; инструментовка — процесс конкретного воплощения в тембровой «наряд» произведения, задуманного для оркестра.

**Орнаментика** (от лат. *ornamentum* — «украшение») — мелодичные обороты из звуков относительно мелкой длительности, используемые для украшения мелодии, усиления ее экспрессии, для показа виртуозных возможностей исполнителя. К орнаментике относятся мелизмы, тираты, пассажи, колоратуры, глоссы, а также некоторые виды фигурации аккордов и ритмические изменения. Различают следующие виды орнаментики: орнаментика, не обозначенная в нотах и импровизируемая исполнителем; орнаментика, обозначенная особыми знаками; орнаментика, полностью выписанная нотами.

**Партитура** (итал. *partitura* — «разделение, распределение», от лат. *partio* — «делю, распределяю»; нем. *Partitur*; франц. *partition*) — способ нотной записи многоголосного музыкального произведения на более чем двух нотных системах, расположенных одна под другой и разделенных тактовыми чертами. Современная организация партитуры окончательно сформировалась к середине XIX века.

**Партия** (от лат. *pars* — «часть») — 1) В многоголосной вокальной, вокально-инструментальной, ансамблевой и оркестровой музыке одно из составляемых фактуры музыкальных произведений, предназначенных для исполнения отдельным голосом или на отдельном инструменте.

2) В многоголосной полифонической музыке — то же, что и голос.

3) Раздел экспозиции и репризы сонатной формы (главная, связующая, побочная, заключительная партии).

**Пассаж** (франц. *passage* — «переход») — 1) Отрывок музыкального или литературного сочинения, имеющий внутреннее единство в связи с применением определенного приема изложения.

2) Последовательность звуков в быстром движении.

**Пассакалья** (итал. *passacaglia*, испан. *pasacalle*, от испан. *pasar* — «проходить» и *calle* — «улица») — песня, в более позднее время танец испанского происхождения, сначала исполнявшийся на улице под аккомпанемент гитары при отъезде гостей с праздника.

**Пастораль** (франц. *pastorale*, от лат. *pastoralis* — «пастушеский») — музыкальное произведение (опера, балет, сцена, пьеса), изображающее идиллию сельской жизни и природы. Появилась под влиянием восходящей к античности литературы, в XVII–XVIII веках

пользовалась успехом в придворном искусстве Италии и Франции. В период Средневековья пастораль связана с творчеством трубадуров и труверов.

**Пиццикато** (от итал. *pizzicare* — «щипать») — воспроизведение звука на струнных смычковых инструментах щипковым путем. Термин «пиццикато» является также названием некоторых инструментальных пьес, исполнение которых основано на щипковых приемах.

**Полифония** (от греч. *poly* — «много», *phone* — «звук», т. е. буквально — «многоголосие») — выразительное средство музыки, основанное на сочетании и одновременном развитии нескольких отдельных мелодических линий. Особенно популярен был полифонический стиль в Средние века в хоровой музыке.

**Попурри** (от фран. *pot-pourri* — «смешанное блюдо») — инструментальная пьеса, содержание которой представляет собой гармоничное сочетание нескольких популярных мотивов как классических произведений (опера, оперетта, балетов и т. д.), так и сочинений отдельных композиторов, народных песен и музыкальных номеров известных кинофильмов. Во время исполнения погурри различные мотивы плавно сменяют друг друга. Широкое распространение этот вид инструментальной пьесы получил в Европе в XIX веке. В наши дни погурри является частью эстрадной музыки.

**Прелюдия** (от лат. *praeludo* — «играю предварительно, делаю вступление») — небольшая инструментальная пьеса импровизационного характера. Объемно прелюдия используется как вступление к основной пьесе. Она также может выступать в качестве самостоятельной музыкальной композиции.

**Программная музыка** — инструментальная или симфоническая музыка, основанная на каком-либо конкретном сюжете. Программу музыкального сочинения раскрывает или его название, или специальный литературный комментарий (нередко в стихотворной форме). Источником программы являются исторические сказания, легенды и былины, литературные и художественные произведения.

**Пунтилизм** (франц. *pointillisme* от *point* — «точка») — метод построения музыкального произведения в современном искусстве. Музыкальная фраза составляется из чередующихся с различными по длине паузами звуков-точек (или сочетаний двух звуков). Основателем пунтилизма является А. Веберн.

*Пьеса* – музыкальное произведение инструментального характера. Как правило, пьеса представляет собой законченную композицию небольших размеров.

*Рапсодия* – жанр музыкальных произведений свободной формы, по структуре и темам близких к фольклору – народным песням и танцам.

*Регистр* (от средневекового лат. *registrum* – «список, перечень») – 1) Специальное приспособление на инструментах, с помощью которого музыкант может изменять силу и тембр звука.

2) У органа регистром называют несколько труб, имеющих одинаковый тембр звука.

3) Несколько звуков одного тембра.

*Реквием* (от лат. *requies* – «покой, отдых, успокоение») – первоначально под реквиемом подразумевался религиозный обряд: траурная месса, песнопения по усопшему на латинском языке. В настоящее время так принято называть траурное музыкальное произведение, состоящее из нескольких частей и предназначенное для хорового исполнения. Часто входит в концертные программы.

*Реприза* (франц. *reprise*, от *reprendre* – «возобновлять») – повторяющаяся часть музыкального произведения.

*Ритмика* – 1) Раздел в науке о музыке, посвященный теории ритма.

2) Особенности ритмической организации произведений разных стилей.

3) Комплекс упражнений, направленных на развитие чувства ритма.

*Романс* – вокальное произведение небольшого размера, предназначенное для сольного исполнения в сопровождении какого-либо музыкального инструмента. Среди жанров романса – баллада, элегия, баркарола.

*Рондо* (итал. *rondo*, франц. *rondeau* от *rond* – «круг») – 1) Форма музыкального произведения, основу которой составляют повторения рефрена (основной темы) и различных по содержанию эпизодических мотивов.

2) В гомофонной музыке – группа, состоящая из пяти основных музыкальных форм (система А. Б. Маркса).

3) Название формы музыкального сочинения, построенного на периодическом чередовании двух различных по характеру и содержанию частей.

*Серенада* (франц. *serenade*, от итал. *serenata*, от *sera* – «вечер», нем. *Standchen*) – 1) Вокально-инструментальный песенный жанр. В XVI–XVIII веках музыканты исполняли серенады под окнами любимых девушек, сопровождая свое пение игрой на струнных щипковых инструментах (гитара, мандолина).

2) Форма музыкально-инструментального сольного произведения небольшого размера, напоминающая вокальную серенаду.

3) В музыке XVII–XVIII веков – форма музыкальных произведений большого объема с участием солиста, хора и симфонического оркестра, часто включавших драматические действия и балетные номера.

*Симфоническая поэма* – жанровая разновидность симфонической музыки. Оформление получила в творчестве Ф. Листа на основе идей романтизма, где основное место отводилось взаимопроникновению, синтезу искусств. Симфоническая поэма представляет собой одночастное программное сочинение, предназначенное для оркестрового исполнения. Симфоническую поэму отличает развитие образа и темы, причем последняя может быть по-своему изложена и представлена композитором.

*Симфония* – жанр музыкальных произведений сонатной формы, предназначенных для оркестрового исполнения.

*Синкопа* – перенос ритмического ударения с первой доли на более слабую. Использование композитором синкопы приводит к нарушению плавного и непрерывного течения звуков, составляющих звукоряд, что позволяет создать в музыкальном произведении особую экспрессию.

*Скерцо* (итал. *scherzo* – «шутка») – 1) Название музыкальных инструментальных произведений шуточного характера, а также небольших по объему музыкальных пьес.

2) Обозначение части крупного по объему музыкального произведения (соната, симфония). Отличительными особенностями скерцо являются быстрый темп, трехдольный размер ритма, резкая смена настроения (от безбидной шутки и веселья до протеста и сарказма).

*Соло* (итал. *solo*, от лат. *solus* – «один») – 1) В многоголосом произведении исполнение какой-либо части одним музыкантом или певцом.

2) Название музыкального сочинения, написанного для самостоятельного исполнения одним музыкантом или певцом.

*Сольфеджио* (итал. *solfeggio* – от названия музыкальных звуков соль и фа) – 1) Исполнение мелодии с называнием составляющих ее звуков.

2) Учебный предмет, входящий в обязательную программу музыкального учебного заведения.

3) Сборники упражнений, включающие мелодии для сольфеджирования и задания для проведения анализа звуков.

*Соната* (итал. *sonata*, от *sonare* – «звучать») – жанр музыкальных произведений, написанный для одного или нескольких инструментов. Со-

ната представляет собой многочастное музыкальное сочинение, построенное на развитии и противопоставлении двух тем, обычно составляющих контраст.

*Стиль музыкальный* (от лат. *stilus, stylus* – «палочка для письма; способ изложения, склад речи») – единство образов, музыкальных средств выражения, композиционных методов и приемов в музыкальном произведении, их соответствие теме и творческому замыслу композитора.

*Ступень* – 1) Место расположения звука в ладовой системе, гамме или звуковом ряду.

2) Звук ладовой системы, звукоряда или гаммы.

*Сурдина, сурдинка* (франц. *sourdine*, итал. *sordina*, от лат. *surdus* – «глухой, глухо звучащий») – приспособление, с помощью которого музыкант во время исполнения произведений может заглушить или снизить тембр звуков музыкальных инструментов.

*Сюита* (франц. *suite* – «ряд, последовательность») – форма музыкального произведения, состоящего из нескольких частей, контрастных по отношению друг к другу.

*Такт* (нем. *Takt*, от лат. *taktus* – «прикосновение») – небольшой отрезок музыкального произведения, в котором чередуются сильные и слабые доли. Начинается такт всегда с сильной доли. В нотных записях границы такта обозначаются тактовыми чертами, стоящими перед сильной долей. Различают такты простые, включающие 2–3 доли, и сложные, состоящие из нескольких простых тактов. Количество долей, входящих в такт, и их длительность определяет музыкальный размер.

*Тема* – мелодия, отражающая основную мысль произведения и ее неповторимые черты, которые отличают его от других сочинений. В более узком смысле – это одна самостоятельная музыкальная мысль, имеющая индивидуальные особенности. В теме обычно раскрывается один музыкальный образ. Одновременно тема служит объектом дальнейшего развития.

*Тембр* – окраска музыкального звука. Звуки, имеющие одинаковую громкость и высоту, но исполненные разными голосами, на разных инструментах или на одном, но разными способами, отличаются друг от друга по тембру. В зависимости от ассоциаций, возникающих при восприятии того или иного тембра, – зрительных, вкусовых, осязательных – звуки бывают яркие и матовые, теплые и холодные, резкие и мягкие и т. п. Слуховые определения (звонкие и глухие) используются гораздо реже.

*Темп* (от лат. *tempus* – «время») – скорость движения. Темп определяют характер, содержание и настроение произведения. В музыке для обозначения темпа пользуются итальянскими терминами.

*Токката* (от итал. *toccare* – «касаться, играть на клавишных инструментах») – музыкальная пьеса для клавишных инструментов. Исполняется в быстром темпе, с четкой техникой удара. Возникла в XVI веке, во второй половине XVII века превратилась в самостоятельный концертный жанр.

*Тон* (в переводе с греч. – «напряжение, натяжение») – 1) Интервал, мера высотных соотношений двух звуков равномерно-темперированного строя, равная целому тону или двум полутонам.

2) Элемент мелодии, единица измерения длины интервалов, звук аккорда, имеющий точную высоту.

*Тональность* – точное расположение звуков лада по высоте, зависящее от положения тоники (основного звука) в музыкальном строе (например, тональность до-мажор, си-минор). Любой звук октавы может служить тоникой, поэтому мажорный или минорный лад реализуется в 12 тональностях.

*Тоника* – основной, наиболее устойчивый тон или аккорд тональности, который дает ей название; первый звук тональности, на котором строится главное трезвучие (тоническое).

*Транскрипция* (от лат. *transcriptio* – «переписывание») – переработка музыкальных произведений. Существуют два вида транскрипции: переложение произведения для другого инструмента и изменение для того же инструмента с целью достижения большего удобства при исполнении или более высокой техники изложения.

*Тремоло* (в переводе с итал. – «дрожащий») – быстрое многократное повторение одного и того же звука (например, при игре на балалайке, лигаврах, струнных смычковых и других инструментах); быстрое многократное чередование двух созвучий или двух звуков, интервал между которыми должен быть не менее малой терции.

*Троп* – 1) Григорианское песнопение в целом или его часть. Может быть текстовым или мелодическим.

2) Обозначение транспозиционной гаммы в древнегреческой музыкальной теории.

3) Одно из названий церковного лада в средневековой Западной Европе.

*Увертюра* — вступительная часть крупного музыкального произведения. Часто является самостоятельным произведением. Первая оперная увертюра — Токката — была написана в 1607 году Монтеверди. Классическим считается тип трехчастной итальянской увертюры, который сложился в XVII веке в неаполитанской оперной школе.

*Унисон* — 1) Одновременное звучание двух или нескольких голосов с нулевым интервалом, абсолютный консонанс.

2) Синхронное исполнение двумя или несколькими музыкантами одного и того же произведения.

*Фактура* — окончательная обработка нотного текста композитором. Заключительное звено в цепи понятий: склад музыкальный — ткань музыкальная — фактура. Обязательно включает в себя тембр, голосоведение, регистровое положение.

*Фантазия* — инструментальное или вокальное музыкальное произведение с произвольной формой построения, с отступлением от традиционных композиционных схем.

*Фигура* — 1) самостоятельная часть танца, неоднократно повторяющаяся в нем.

2) Особая группа звуков или длительностей, используемых в произведении несколько раз.

*Форштаг* (от нем. «перед» и «удар») — см. *Мелизм*.

*Фуга* — 1) Полифоническое произведение, в котором основная тема проводится в разных голосах и в различных вариациях. Композиционные части: тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта. Разделы фуги: экспозиционный, развивающий и завершающий.

2) До начала XVII века фугой называют каноническую имитацию.

3) В XVII–XVIII веках фуга — музыкально-риторическая, изображающая бег фигуры.

*Хорал* — 1) Традиционное церковное одноголосное песнопение.

2) Хоровая обработка песнопения без сопровождения, имеющая аккордово-гармонический склад. Является частью кантат, ораторий, страстей.

*Хроматизм* — полутоновая интервальная система, нисходящее или восходящее движение звуков по полутонам.

*Хроматическая гамма* — гамма с восходящей или нисходящей последовательностью звуков по полутонам.

*Циклические формы* — самостоятельные музыкальные произведения, связанные единством замысла. Наиболее известны сонатно-симфо-

ническая и сонатная. Композиционное единство частей цикла выражается в тонально-гармонических, тематических и образных связях, в темповой организации произведения.

*Экспромт* — пьеса импровизационного характера, инструментальная, чаще всего для фортепиано. В жанре экспромта допустим свободный выбор формы.

*Элегия* — в Древней Греции печальная песнь, состоящая из дистихов. В XVII веке выделяется в самостоятельный музыкальный жанр. В XVIII–XIX веках получила распространение вокальная элегия, связанная с любовной тематикой, а позднее — инструментальная.

*Этюд* — пьеса для совершенствования техники исполнения. Сохраняет значение художественного сочинения. Жанр получил развитие в XIX веке, с расцветом виртуозного исполнительства.

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> . . . . .	5
 <b>МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ, СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ</b>	
Музыка античности . . . . .	7
Музыка Средневековья . . . . .	10
Музыка Возрождения . . . . .	16
Раннее Возрождение . . . . .	18
Высокое Возрождение . . . . .	19
 <b>МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ</b>	
Барокко . . . . .	26
Клаудио Монтеверди . . . . .	26
Михаэль Преториус . . . . .	28
Джироламо Фрескобальди . . . . .	28
Генрих Шютц . . . . .	30
Арканджело Корелли . . . . .	31
Генри Пёрселл . . . . .	32
Алессандро Скарлатти . . . . .	32
Франсуа Куперен . . . . .	33
Антонио Вивальди . . . . .	35
Жан Филипп Рамо . . . . .	36
Георг Фридрих Гендель . . . . .	37
Иоганн Себастьян Бах . . . . .	48
Джованни Баттиста Перголези . . . . .	51
Классицизм . . . . .	52
Жан Батист Люлли . . . . .	53
Кристоф Виллибальд Глюк . . . . .	55
Йозеф Гайдн . . . . .	61
Доменико Чимароза . . . . .	66
Антонио Сальери . . . . .	67
Дмитрий Степанович Бортнянский . . . . .	68
Муцио Клементи . . . . .	70
Джованни Баттиста Виотти . . . . .	71
Вольфганг Амадей Моцарт . . . . .	72
Луиджи Керубини . . . . .	78
Людвиг ван Бетховен . . . . .	79
Катерино Альбертович Кавос . . . . .	84
Никколо Паганини . . . . .	85
Михаил Иванович Глинка . . . . .	87
Ференц Лист . . . . .	101
Романтизм . . . . .	109

Карл Мария фон Вебер . . . . .	110
Александр Александрович Алябьев . . . . .	118
Джоаккино Россини . . . . .	121
Франц Шуберт . . . . .	130
Гаэтано Доницетти . . . . .	134
Алексей Николаевич Верстовский . . . . .	135
Винченцо Беллини . . . . .	140
Александр Егорович Варламов . . . . .	141
Гектор Луи Верлиоз . . . . .	145
Александр Львович Гурилев . . . . .	147
Феликс Мендельсон . . . . .	148
Фридерик Шопен . . . . .	150
Роберт Шуман . . . . .	155
Рихард Вагнер . . . . .	164
Джузеппе Верди . . . . .	177
Шарль Франсуа Гуно . . . . .	192
Антон Григорьевич Рубинштейн . . . . .	193
Иоганнес Брамс . . . . .	196
Шарль Камиль Сен-Санс . . . . .	201
Жорж Бизе . . . . .	202
Эдвард Григ . . . . .	204
Исаак Альбенис . . . . .	205
Ян Сибелиус . . . . .	206
Энрике Гранадос . . . . .	207
Ралф Воан-Уильямс . . . . .	208
Макс Регер . . . . .	210
Импрессионизм . . . . .	212
Клод Дебюсси . . . . .	212
Морис Равель . . . . .	217
Мануэль де Фалья . . . . .	218
Отторино Респиги . . . . .	221
Кароль Шимановский . . . . .	222
Веризм . . . . .	226
Джакомо Пуччини . . . . .	227
Руджеро Леонкавалло . . . . .	228
Пьетро Масканьи . . . . .	229
Экспрессионизм . . . . .	230
Густав Малер . . . . .	230
Рихард Штраус . . . . .	232
Ферруччо Бузони . . . . .	237
Ференц Легар . . . . .	238
Александр Николаевич Скрябин . . . . .	239

Арнольд Шёнберг . . . . .	247
Имре Кальман . . . . .	250
Антон Веберн . . . . .	250
Альбан Берг . . . . .	252
Артюр Онеггер . . . . .	254
Дариус Мийо . . . . .	256
Неоклассицизм . . . . .	257
Александр Сергеевич Даргомыжский . . . . .	257
Станислав Монюшко . . . . .	264
Бедржих Сметана . . . . .	265
Александр Порфирьевич Бородин . . . . .	274
Цезарь Антонович Кюи . . . . .	285
Генрик Венявский . . . . .	286
Милий Алексеевич Балакирев . . . . .	287
Модест Петрович Мусоргский . . . . .	288
Петр Ильич Чайковский . . . . .	302
Антонин Дворжак . . . . .	320
Жюль Массне . . . . .	321
Николай Андреевич Римский-Корсаков . . . . .	322
Леопольд Яначек . . . . .	324
Анатолий Константинович Лядов . . . . .	328
Александр Тихонович Гречанинов . . . . .	333
Александр Константинович Глазунов . . . . .	334
Сергей Васильевич Рахманинов . . . . .	342
Мечислав Карлович . . . . .	350
Бела Барток . . . . .	352
Карл Орф . . . . .	354
Игорь Федорович Стравинский . . . . .	355
Альфредо Казелла . . . . .	358
Эйтор Вила-Лобос . . . . .	360
Богуслав Мартину . . . . .	361
Сергей Сергеевич Прокофьев . . . . .	363
Пауль Хиндемит . . . . .	365
Джордж Гершвин . . . . .	369
Франсис Пуленк . . . . .	370
Жорж Орик . . . . .	371
Арам Ильич Хачатурян . . . . .	372
Дмитрий Борисович Кабалевский . . . . .	373
Дмитрий Дмитриевич Шостакович . . . . .	374
Оливье Мессиан . . . . .	376
Бенджамин Бриттен . . . . .	378
Витольд Лютославский . . . . .	383

Георгий Васильевич Свиридов . . . . .	384
Леонард Бернстайн . . . . .	386
Кшиштоф Пендерецкий . . . . .	387
Альфред Гарриевич Шнитке . . . . .	388
<b>МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОСТИ</b>	
Этническая музыка . . . . .	390
Фламенко . . . . .	390
Кантри . . . . .	393
<i>Ковбойская музыка</i> . . . . .	395
<i>Вестерн-свинг</i> . . . . .	397
<i>Блюграсс</i> . . . . .	397
<i>Хонки-тонк</i> . . . . .	400
<i>Кантри-госпел</i> . . . . .	401
<i>Кантри-фолк</i> . . . . .	403
Ска . . . . .	407
Регги . . . . .	408
Раи . . . . .	409
Блюз . . . . .	410
Рок-музыка . . . . .	412
Панк-рок . . . . .	413
Психоделический рок . . . . .	415
Арт-рок . . . . .	417
Хард-рок . . . . .	421
Глэм-рок, или глиттер-рок . . . . .	424
Рок-н-ролл . . . . .	424
Хард-н-арт . . . . .	425
Пост-панк . . . . .	426
Поп-рок . . . . .	428
Готика . . . . .	429
Хэви-металл . . . . .	431
Альтернативный рок . . . . .	432
<i>Хардкор</i> . . . . .	433
<i>Индастриал-рок</i> . . . . .	433
<i>Грандж</i> . . . . .	436
Поп-музыка . . . . .	437
Авторская песня . . . . .	452
Джаз . . . . .	464
Рэп . . . . .	472
Техно . . . . .	477
<b>ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ</b> . . . . .	485

П 58 **Популярная история музыки** / Автор-сост. Е. Г. Горбачева. — М.: Вече, 2002. — 512 с., илл. (32 с.)

ISBN 5-94538-111-X

Данная книга, целиком посвященная музыке, рассчитана на широкий круг читателей и будет интересна людям как младшего, так и старшего поколения. В ней рассказывается о различных музыкальных стилях, жанрах и направлениях, а также об их развитии. Кроме того, приводятся интересные сведения о тех, кому музыка обязана своим существованием, т.е. о композиторах и исполнителях.

## **ПОПУЛЯРНАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ**

Генеральный директор *Л. Л. Палько*  
Ответственный за выпуск *В. П. Еленский*  
Главный редактор *С. Н. Дмитриев*  
Редактор *Л. Н. Смирнова*  
Корректоры *М. В. Новакова, О. Н. Трюхан*  
Компьютерная верстка *В. Н. Мирошникова*  
Разработка и подготовка к печати  
художественного оформления — *О. Г. Фирсов*

129348 Москва, ул. Красной сосны, 24.  
ООО «Издательство «Вече 2000» ИД № 01802 (код 221) от 17.05.2000 г.  
ЗАО «Издательство «Вече» ИД № 05134 (код 221) от 22.06.2001 г.  
ЗАО «Вече» ЛР № 040410 от 16.12.1997 г.

e-mail: [veche@veche.ru](mailto:veche@veche.ru)  
<http://www.veche.ru>  
[www.100top.ru](http://www.100top.ru)

Подписано в печать 28.06.2002. Формат 60×90<sup>1/16</sup>.  
Гарнитура «Литературная». Печать офсетная. Бумага офсетная.  
Печ. л. 32. Тираж 7 000 экз. Заказ .