

И. Прохорова, Г. Скудина

**СОВЕТСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА**



И. ПРОХОРОВА, Г СКУДИНА

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ДЛЯ VII КЛАССА
ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Т. В. ПОПОВОЙ

Четвертое издание

*Допущено
Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника для учащихся
детских музыкальных школ*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА», МОСКВА, 1978

ОТ АВТОРОВ

Этот учебник предназначен для учащихся VII класса детской музыкальной школы. Он включает краткий обзор советской музыкальной культуры («Введение»), биографии и разбор произведений четырех крупнейших советских композиторов — С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна и Д. Б. Кабалевского.

Учебник создан на основе программы с некоторыми отклонениями от нее. Так, во «Введении» после общей характеристики советской музыкальной культуры, вместо последующего исторического обзора, рассматриваются достижения советской музыки по жанрам. В главе о Прокофьеве вместо балета «Ромео и Джульетта» предлагается изучать «Золушку» также классический образец прокофьевского балетного творчества, оставшийся до сих пор вне программ курсов музыкальной литературы и истории музыки: (в то время как «Ромео и Джульетта» включается и в училищную и в вузовскую программы) В главу о Шостаковиче введен разбор прелюдии и фуги ре мажор.

В качестве приложения к учебнику выпущена «Хрестоматия по советской музыкальной литературе» (составитель А. Самонов), предназначенная для домашней работы учащихся. В нее включены отдельные произведения (или отрывки из произведений) советских композиторов, о которых идет речь в учебнике. Наиболее сложные примеры даны в облегченном переложении.

ВВЕДЕНИЕ

В 1918 году В. И. Ленин в беседе с немецкой революционеркой Кларой Цеткин определил задачи искусства в советской стране таким образом: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»¹

Это высказывание вождя революции стало программой для деятелей советской культуры. Коммунистическая партия придает огромное значение искусству в эстетическом воспитании народа, в формировании человека нового, коммунистического общества. С особой силой это вновь подчеркнуто в документах XXIV съезда партии, проходившего в марте — апреле 1971 года. Под руководством партии искусство в советской стране достигло подлинного расцвета.

С победой Великого Октября началась новая эпоха в художественной жизни страны. В 1918 году декретом за подписью Ленина были переданы государству музыкальные театры, нотные издательства. Центр русского оперного искусства, Большой театр, впервые раскрыл свои двери перед новыми слушателями — рабочими, крестьянами, солдатами. Московская и Петроградская консерватории стали государственными; в их классах появились студенты из рабоче-крестьянской среды.

До Великой Октябрьской социалистической революции в нашей стране музыкальных школ было немного и в них, за редким исключением, не могли учиться дети из народа, мечтавшие о музыкальном образовании. А ныне в Советском Союзе существует около пяти тысяч дневных и вечерних музыкальных школ, не считая музыкальных классов, кружков, студий, организованных во многих дворцах пионеров, домах культуры, общеобразовательных школах.

После Октября расцветает художественная самодеятельность, помогающая выявить огромное богатство народных талантов. Именно в самодеятельности раскрылось впервые дарование многих оперных артистов — И. Козловского, С. Лемешева, И. Петрова и других. На основе самодеятельных коллективов были созданы и некоторые профессиональные музыкальные ансамбли, как, например, прославленный ныне во всем мире Краснознаменный имени А. В. Александрова ансамбль песни и пляски Советской армии.

С середины 20-х годов в нашей стране развивается музыкальное радиовещание. В 1924 году впервые по советскому радио транслировался оперный спектакль («Евгений Онегин» Чайковского). С тех пор в эфире звучит множество произведений классической и современной музыки, которые благодаря радиопередачам стали доступными огромным массам слушателей.

В приобщении народа к музыкальной культуре велика роль хорового искусства. Такие хоровые коллективы, как Государственный академический хор русской песни Союза ССР, Республиканская русская хоровая капелла, Ленинградская государственная академическая капелла имени М. И. Глинки, Государственный русский народный хор имени Пятницкого, хор Северной песни и другие, пользуются заслуженной известностью в нашей стране и за рубежом. Большую работу по развитию массового хорового пения ведет Всесоюзное хоровое общество.

Наша страна гордится своими музыкантами-исполнителями, известными во всем мире. Среди них скрипачи Д. Ойстрах и Л. Коган, пианисты Э. Гилельс и С. Рихтер, виолончелист Д. Шафран и другие мастера. Об успехах молодой советской исполнительской школы свидетельствовали еще в 1927 году результаты шопеновского международного конкурса в Варшаве. Первую премию и золотую медаль получил тогда советский пианист Лев Оборин (другие советские участники — Ю. Брюшков, Г. Гинзбург, Д. Шостакович — также были отмечены премиями и почетными дипломами). С 1958 года в Советском Союзе каждые четыре года проводится Международный конкурс имени П. И. Чайковского, который завоевал репутацию одного из ответственных и труднейших музыкальных состязаний. Среди победителей конкурса талантливые советские музыканты — пианист Л. Власенко, скрипач В. Третьяков, виолончелистка К. Георгиан, певица Е. Образцова, румынский скрипач Ш. Руха, американский пианист В. Клиберн, английский пианист Д. Огдон и многие другие. Значение этого конкурса выходит за рамки соревнования молодых музыкантов. Конкурс сближает людей разных стран, рождает дружбу между народами.

Вскоре после победы Великого Октября начало развиваться творчество советских композиторов. С первых же шагов оно представало перед миром как искусство, воодушевленное передовыми идеалами современности.

Основным методом советского искусства, в том числе и музыки, является метод социалистического реализма. Его сущ-



*В. И. Ленин и А. М. Горький слушают пианиста И. Добровейна
на квартире Е. П. Пешковой.
С картины П. Васильева*

ность состоит в правдивом, глубоком, исторически конкретном отражении действительности, взятой в революционном развитии — в движении общества к коммунизму.

Важнейшие черты искусства социалистического реализма — народность и коммунистическая партийность, неразрывно связанные друг с другом. Служение народу — это святой долг каждого советского художника. Наши писатели, композиторы, художники стремятся выразить в своем творчестве чувства и мысли народа. Они сознательно и целеустремленно помогают партии в формировании идейных убеждений, нравственных качеств и эстетических вкусов народа, строящего новую жизнь. В страстном утверждении коммунистических идеалов, в борьбе против пережитков и влияний буржуазной идеологии выражается коммунистическая партийность их творчества.

Советское искусство — новое и по содержанию и по форме. Огромные изменения в жизни страны, в душах людей, происшедшие в нашу эпоху, требуют новых средств художественного выражения. Композиторы вслушиваются в новые интонации и ритмы, рожденные в массовом музыкальном быту, обращаются к новым пластам народного творчества в поисках таких средств музыкальной выразительности и форм, которые соответствовали бы новому содержанию. Новаторство — характерная черта советской музыки. Вместе с тем в своем творчестве советские композиторы

опираются на классические традиции отечественной и зарубежной культуры.

В своих работах и выступлениях В. И. Ленин постоянно подчеркивал, что строить новую культуру, создавать новое, социалистическое искусство можно лишь на основе глубокого освоения богатейшего культурного наследия прошлого. «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество», — говорил Владимир Ильич в речи на III Всероссийском съезде комсомола¹.

Между тем в первые годы после революции некоторые деятели искусства предлагали создать особую, пролетарскую культуру, отказавшись почти от всего классического наследия — Глинки и Шопена, Чайковского и Моцарта и многих других. А всем музыкальным жанрам предпочитали массовую песню. Другие, напротив, уделяя большое внимание сложным инструментальным сочинениям симфониям, квартетам и т. п., недооценивали роли массовых жанров. Некритическое отношение к современной музыке Запада подчас вводило их на ложный путь творчества.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» ликвидировало различные группировки и организации, тормозившие развитие советского музыкального искусства. В том же 1932 году была создана единая творческая организация — Союз советских композиторов.

Огромный вклад в развитие советской музыкальной культуры внесли русские музыканты старшего поколения. Они приняли активное участие в пропаганде классической музыки, в организации музыкального образования. А. Глазунов возглавил Петроградскую консерваторию, М. Ипполитов-Иванов — Московскую консерваторию, Р. Глиэр — Киевскую. Руководителем Народной хоровой академии стал А. Кастальский — выдающийся хоровой композитор и исследователь русского народного творчества. Много сделали замечательные педагоги — композиторы и исполнители, такие как Н. Мясковский, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз.

Одной из важнейших черт советской музыкальной культуры является ее многонациональный характер. Полвека прошло с того торжественного момента, когда на Первом съезде Советов СССР была утверждена Декларация об образовании Союза Советских Социалистических Республик, первого в мире многонационального государства, основанного на началах равноправия, свободы и братства народов. Воплощение ленинских принципов национальной политики создало условия для небывалого расцвета культуры всех народов нашей страны.

Богатейшее народное творчество, прогрессивные традиции мировой и особенно русской музыкальной классики, творчески претворенные национальными композиторами, лежат в основе самобытного музыкального искусства народов Советского Союза.

В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 444.

Одни из них до Великой Октябрьской социалистической революции не имели профессионального музыкального искусства. У других оно только начинало развиваться. В бурном развитии профессионального искусства республик велика роль творчества и общенационально-музыкальной деятельности советских композиторов старшего поколения — Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского (Украина), Е. Тикоцкого и Н. Аладова (Белоруссия), А. Спендиарова и А. Тиграняна (Армения), З. Палиашвили и Д. Аракишвили (Грузия), У. Гаджибекова и М. Магомаева (Азербайджан), А. Каппа и Х. Эллера (Эстония), Я. Витола и А. Калныня (Латвия), Ю. Таллат-Кялпша и Ю. Грудиса (Литва)

В республиках Средней Азии и в Казахстане профессиональные композиторские школы складываются лишь в советское время. И в этом неоценима братская помощь русских музыкантов — Р. Глиэра, С. Василенко, Е. Брусиловского, В. Власова, В. Фере и других. Многие из них подолгу жили в республиках, собирали фольклор, вели педагогическую работу. Они участвовали в создании новых жанров профессиональной музыки. Нередко первые оперы создавались русскими советскими композиторами в содружестве с национальными мелодистами, знатоками народной песни. Так, например, Глиэр вместе с Т. Садыковым написали узбекские оперы «Гюльсара» и «Лейли и Меджнун». Первые киргизские оперы «Айчурек» и «Манас» были созданы Власовым и Фере совместно с киргизским композитором и певцом А. Малдыбаевым

В 20—30-е годы и позже открываются республиканские музыкальные училища и консерватории, оперные театры и филармонии. Со второй половины 30-х годов в Москве проходят декады национального искусства, во время которых демонстрируются великолепные образцы народного и профессионального творчества. Так, на сцене Большого театра были показаны такие прекрасные произведения национальной оперной классики, как украинские оперы «Наталка-Полтавка» Н. Лысенко и «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского, грузинские — «Абесалом и Этери» и «Даиси» З. Палиашвили; армянские — «Алмаст» А. Спендиарова и «Ануш» А. Тиграняна, азербайджанские — «Кёр-оглы» и «Аршин мал алан» У. Гаджибекова.

В последнее время творческие связи между республиками все более расширяются. Происходит очень важный процесс постоянного творческого взаимообогащения. Музыка каждого народа становится близкой и родной трудящимся всей страны. Так, искусство республик Советского Востока находит горячий отклик в России, на Украине, в Прибалтике. Русские, украинские, молдавские, литовские, эстонские мелодии звучат в Тбилиси, Ереване и в других городах нашей необъятной Родины.

В каждой союзной и во многих автономных республиках есть теперь талантливые и самобытные мастера, свободно владеющие современной техникой музыкального письма. Имена азербайджанского композитора К. Караева, армянских композиторов А. Ару-

тюняна, А. Бабаджаняна, грузинских — А. Баланчивадзе, О. Такакишвили, эстонца Э. Тамберга, латыша М. Зариня, литовца Э. Бальсиса, татарского композитора Н. Жиганова, туркмена В. Мухатова, наконец, имена молодых композиторов — украинца М. Скорика, дагестанца Ш. Чалаева и многих, многих других хорошо известны в нашей стране.

За полвека советские композиторы создали немало прекрасных, ставших классическими произведений в самых различных жанрах. Особое место занимает в советской музыке новый жанр, рожденный Великим Октябрем и получивший всенародное признание, — **массовая песня**. Это своего рода музыкальная летопись истории нашего государства.

Суровы, мужественны и лиричны песни времен гражданской войны, рассказавшие о героических событиях того времени. Таковы, например, песни «Гулял по Уралу Чапаев герой», сложенная в Чапаевской дивизии, «Марш Буденного» Дм. Покрасса, знаменитая «По долинам, по загорьям», возникшая в среде партизан Дальневосточного края (на слова партизанского комиссара П. Парфенова). Героика гражданской войны звучит в творчестве талантливого композитора А. Давиденко («Конная Буденного», «Первая Конная»). Ей посвящены и созданные позднее песни «Прощание» («Дан приказ ему на Запад») Дм. Покрасса и «Орленок» В. Белого.

В 20-е годы появляются знаменитые комсомольские песни: «Молодая гвардия» (текст ее сочинил поэт А. Безыменский на мелодию австрийского народного напева, использованного ранее в некоторых революционных песнях) и песня молодых киевских железнодорожников «Паровоз».

Новый этап в развитии советской массовой песни — 30-е годы — пора грандиозных пятилеток (пятилетних государственных планов), обеспечивших быстрые темпы в развитии промышленности и сельского хозяйства СССР. Достижения молодой страны повлияли на строй мыслей и чувств советских людей. Песни отражают чувство уверенности в будущем, они проникнуты радостным настроением. Их интонации и ритмы отличает энергичный, деятельный характер. Раньше других прозвучала веселая и задорная «Песня о встречном» Д. Шостаковича из кинофильма «Встречный»:

1 Allegretto

Нас встре-ча-ет про-хла-дой, нас

вет-ром встре-ча-ет ре-ка. Ку-дря-ва-я, что ж ты не



Бандуристы



Ансамбль народного танца Грузии

ра-да ве-се-ла му пе-нью гуд-ка. Не спи, вста-
 _вай, куд-ря-ва-я, в це-хах зве-ня, стра-
 _на вста-ет со сла-во-ю на встре-чу дня.

Вскоре последовали песни И Дунаевского «Марш энтузиастов» (из кинофильма «Светлый путь») «Спортивный марш» (из кинофильма «Вратарь») и многие другие. Народное признание получили песни В. Захарова, в особенности молодежные — «И кто его знает», «Зелеными просторами».

Среди песен 30-х годов особенно выделяется широко известная «Песня о родине» Дунаевского на слова В. Тебеева-Кумача эпически величаявая песня-гимн.

В годы Великой Отечественной войны (1941—1945) песня вновь сыграла исключительно важную роль. Суровая героическая «Священная война» А. В. Александрова (слова В. Тебеева-Кумача), сочиненная в первые же дни войны, призывала к подвигу во имя родной страны. Одной из самых любимых стала «Катюша» М. Блантера (на стихи М. Исаковского), созданная еще в конце 30-х годов. Эти и многие другие песни советских композиторов ободряли бойцов, вселяли уверенность в победу.

Лирические песни военных лет говорили о верности и любви, несли радость в минуты отдыха («На солнечной поляночке», «Соловьи» В. Соловьева-Седого, «Землянка» К. Тистова), воскрешали в памяти теплые слова прощания с любимым городом. Таков «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого (слова А. Чуркина)

2 Медленно, с большим чувством

Спо-ем те, друзья, ведь зав-тра в по-ход уй-
 _дем в пред-рассвет-ный ту-ман. Спо-



*Концерт Краснознаменного имени А. В. Александрова
ансамбля песни и пляски Советской Армии
в воинских частях*



го-род! У-хо-дим за-втра в ма-ре. И ран-ней по-рой мельк.
-нет за кор-мой зна-ко-мый гла-ток го-лу-бой.

9 мая 1945 года советский народ, а вместе с ним и весь мир, праздновал победу над фашистской Германией. Величавые гимнические хоры А. Новикова «Родина» и «Россия» воспевают родную страну, в трудной борьбе отстаившую завоевания Великого Октября.

Одна из главных тем советских массовых песен в послевоенные годы — тема борьбы за мир. Замечательные «песни мира» созданы Шостаковичем, Туликовым, Соловьевым-Седым. «Гимн демократической молодежи мира» Новикова (слова Л. Ошанина) стал международным гимном борцов за мир. Миру посвящены и песни Э. Колмановского «Хотя ли русские войны» и А. Островского «Пусть всегда будет солнце». О пережитой войне сурово и тревожно напоминает «Бухенвальдский набат» В. Мурадели (слова А. Соболева), призывая не забывать, не дать повториться трагедии миллионов.

3 **В темпе марша**

Лю-ди ми-ра, на ми-ну-ту встань-те.
Слу-шай-те, слу-шай-те: гу-дит со всех сторон—
э-то раз-да-ет-ся вбу-хен-валь-де
ко-ло-коль-ный звон, ко-ло-коль-ный звон.
Э-то воз-ро-ди-лась и ок-ре пла



Большое общественное значение советских песен в борьбе за мир ярко выявилось на всемирных фестивалях молодежи и студентов, начиная с первого, проведенного в Праге в 1947 году.

В 50-е годы была написана широкая эпическая «Песня о Ленине» А. Холминова (слова Ю. Каменецкого)

4 [Широко. Торжественно]



cresc.

-но ю весь мир от ме ча ет рождень е ве

_ли ко го сы на ве ли кой зем ли.

Припев *cresc. poco a poco*

Ле нин — э то вес ны цве тень е,

Ле нин — э то по бе ды клич.

Славь ся в ве ках, Ле нин, наш до рогой Иль ич!

В те же годы и позже создается немало хороших песен о Родине и любимом крае. Среди них «Подмосковные вечера» В. Соловьева-Седого, «Течет Волга» М. Фрадкина, «Родина» В. Мурадели. Появляются разнообразные по содержанию молодежные песни. Таковы, например, лирические песни А. Петрова (среди них «Я иду-шагаю по Москве») романтично-взволнованные песни А. Пахмутовой, например песня «Жизнь молодой» на слова Л. Ошанина:

5 В темпе марша

За бо про ста я, за

_бо та ша ка я, жи ла бы страна род

Дуэт

_на и у дру гих за бот. И

Припев

снег, и ве_тер, и звезд ноч_ной по_лет... Ме_ня мо_серд_це в тре_вож_ну_ю даль зо_вет.

Наряду с профессиональными авторами песни создают и участники фабрично-заводской и колхозной художественной самодеятельности. Своеобразное явление в музыкальной самодеятельности последних лет — устное песенное творчество молодежи (среди лучших песен — «Бригантина», созданная еще перед Великой Отечественной войной школьником Г. Лепским, «Гренада» В. Берковского, «Маленький трубач» С. Никитина).



Композитор А. Пахмутова на концерте пионеров

Опера — один из важнейших жанров советской музыки, обращенный к массам слушателей. С самого начала композиторы стремились создавать оперы на современные советские темы. Для этого необходимо было обновить традиционный жанр, найти новые средства выразительности, заставить героев оперы говорить современным языком. Эта сложная задача стоит перед композиторами и в наши дни.

«Написать оперу на советский сюжет,— замечал С. Прокофьев,— совсем не простая задача. Здесь новые люди, новые чувства, новый быт, и потому многие приемы, свойственные, например, классической опере, могут оказаться чуждыми и непригодными».

Первыми удачными, хотя и различными по уровню мастерства и стилю, советскими операми на современные темы явились «Тихий Дон» И. Дзержинского (по роману М. Шолохова), «В бурю» Т. Хренникова (по роману Н. Вирты «Одиночество») и «Семен Котко» С. Прокофьева (на сюжет повести В. Катаева «Я сын трудового народа»). Все три оперы, написанные во второй половине 30-х годов, посвящены эпохе гражданской войны и становления Советской власти в нашей стране. Во всех них главными героями являются наши современники — крестьяне, солдаты, партизаны, бойцы Красной Армии.

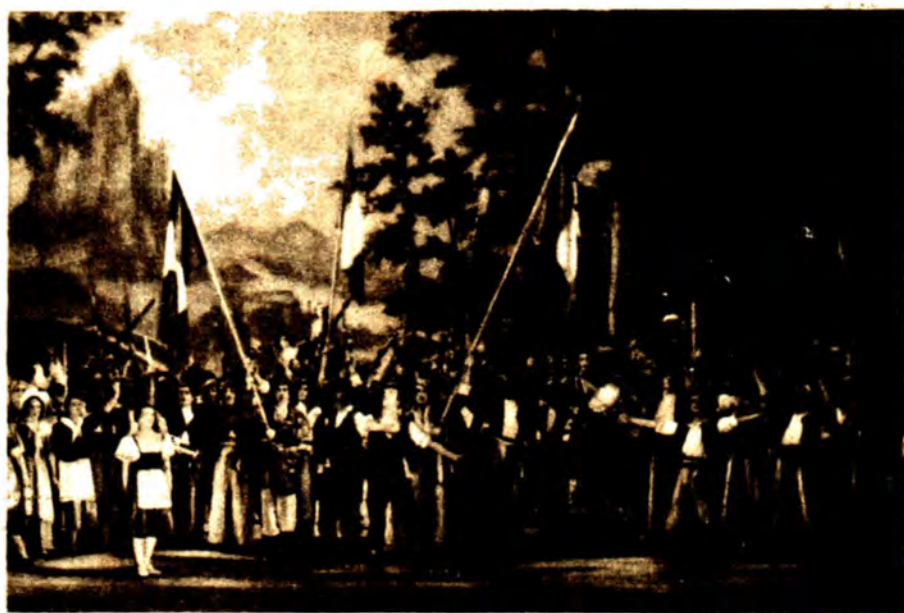
Оперы Дзержинского и Хренникова принадлежат к жанру так называемой песенной оперы. Современность их музыкального языка была достигнута во многом благодаря использованию песенных интонаций и самого жанра песни. Так, в опере «Тихий Дон» один из самых ярких номеров — заключительная хоровая песня «От края и до края». Прокофьев в «Семене Котко», развивая реалистические традиции Мусоргского, с величайшим мастерством превратил в сложные оперные формы интонации человеческой речи. Огромную роль в этом произведении играет выразительный напевный речитатив, передающий тончайшие оттенки переживаний героев.

Во многих советских операх воплощены героические подвиги советского народа в годы Великой Отечественной войны. Таковы «Семья Тараса» Д. Кабалевского (по роману Б. Горбатова «Непокоренные»), «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса (по одноименному роману А. Фадеева), «Джалиль» Н. Жиганова (о татарском поэте-патриоте, погибшем в годы войны). Теме революции посвящаются созданные в 60-е годы «Октябрь» В. Мурадели, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова (по пьесе Вс. Вишневского), «Виринея» С. Слонимского (по одноименной повести Л. Сейфуллиной).

Тема современности — ведущая в оперном творчестве советских композиторов. Однако и история и классическая литература постоянно интересуют их. Ценнейший вклад в мировое оперное искусство представляет собой «Война и мир» Прокофьева (по роману Л. Толстого) и «Катерина Измайлова» Шостаковича (по повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»)



Сцена из оперы Т. Хренникова «В бурю».



Сцена из балета Б. Асафьева «Пламя Парижа».

Интересные оперные сочинения созданы специально для детей и юношества. Многие из них идут на сцене первого в мире Детского музыкального театра, открытого в середине 60-х годов в Москве. Это «Три толстяка» В. Рубина, «Мальчик и великан» Т. Хренникова, «Сестры» Д. Кабалевского и другие.

Велики достижения советского балета. Они связаны во многом с расцветом хореографического искусства в нашей стране. Советские хореографы и композиторы создали реалистические балетные спектакли на темы, взятые из истории, из классической и современной литературы — русской и зарубежной. Это было смелым новаторством. Ведь прежде балетный театр обращался преимущественно к сказочно-фантастическим сюжетам.

Еще в 1927 году с успехом был поставлен «Красный цветок» Р. Глиэра (на современную тему о дружбе советского и китайского народов). Позже, в 30-е годы, появились балеты Б. Асафьева «Пламя Парижа» (на сюжет из времен французской революции конца XVIII века) и «Бахчисарайский фонтан» (по поэме Пушкина). Прочно вошли в репертуар театров замечательные балеты Прокофьева «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке», а также героический балет Хачатуряна «Спартак», повествующий о восстании рабов в Древнем Риме.

В жанрах симфонической музыки советские композиторы сумели глубоко отразить современность, найти новые средства выразительности для создания правдивой музыки наших дней.

Главой советской симфонической школы по праву считается Н. Мясковский (1881—1950), автор 27 симфоний. Их справедливо называют «симфонической летописью» эпохи. Шестая симфония Мясковского, написанная в начале 20-х годов, с большой силой передает драматизм суровых и героических революционных лет. Тему Родины воплощает по-русски лиричная двадцать первая симфония (1940). Философской мудростью и оптимизмом проникнута последняя, двадцать седьмая симфония — произведение высокого мастерства.

Во всем мире звучат 7 симфоний С. Прокофьева, поражающих театральной яркостью образов, драматическими контрастами, глубиной и возвышенностью лирики.

Д. Шостакович является одним из величайших симфонистов мира. Наиболее значительные события русских революций и Великой Отечественной войны, острые проблемы, волнующие человечество, нашли глубокое воплощение в его творчестве, и в особенности в его 15 симфониях.

Кантата, оратория — эти традиционные вокально-симфонические жанры также привлекают серьезное внимание советских композиторов и приобретают в их творчестве новый характер. В прошлом кантаты и оратории чаще всего были связаны с религиозными сюжетами. В советской музыке они становятся произведениями

гражданственного, героико-патриотического содержания. Мону-ментальные картины русской истории и современности предстают перед нами в симфонии-кантате «На поле Куликовом» Ю. Шапори-на, оратории «Емельян Пугачев» М. Ковалея, в знаменитой кантате «Александр Невский» С. Прокофьева, его же оратории «На страже мира» и «Кантате к XX-летию Октября». Выдающиеся произведения советской музыки последних десятилетий — вокально-симфони-ческая «Поэма памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова, его же «Пате-тическая оратория» на стихи В. Маяковского и вокально-симфо-ническая поэма «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича.

100-летие со дня рождения В. И. Ленина вдохновило советских композиторов на создание ярких сочинений в разных жанрах. Среди них восемь хоровых баллад Шостаковича «Верность» (на стихи Е. Долматовского), оратория Р. Щедрина «Ленин в сердце народном» (слова народные), «Патетическая поэма» А. Петрова (на слова советских поэтов).

В творчестве советских композиторов разнообразно представ-лены инструментальные и вокальные жанры — сюиты и концерты, камерные ансамбли (трио, квартеты, квинтеты для различных инструментов), а также романсы и вокальные циклы.

Наполненные глубоким содержанием, лучшие произведения со-ветских композиторов объединяют чувства, мысль и волю масс, дела-ют людей лучше, пробуждают в них художников, как мечтал об этом В. И. Ленин.

Имя Ленина носит самая высокая награда, которой Коммуни-стическая партия, Советское правительство и весь советский народ отмечают наиболее выдающиеся достижения в области науки, тех-ники, литературы и искусства в нашей стране, — Ленинская премия. Этой награды были удостоены композиторы С. Прокофьев (по-смертно в 1957 году за седьмую симфонию), Д. Шостакович (за одиннадцатую симфонию «1905 год»), В. Соловьев-Седой (за песни «Подмосковные вечера», «Если бы парни всей земли» и другие), А. Хачатурян (за героический балет «Спартак»), Г. Свиридов (за «Патетическую ораторию»), К. Караев (за балет «Тропую грома»), Д. Кабалевский (за оперу «Кола Брюньон» в новой редакции). Лауреатами Ленинской премии являются также наиболее выдаю-щиеся советские исполнители.

Советская музыка завоевала международное признание. Мно-гие сочинения советских композиторов вошли в золотой фонд ис-кусства нашей страны и всего человечества. Уже в 20-е годы они привлекли внимание мировой музыкальной общественности. Вско-ре начинается победное шествие советской массовой песни. В 30-е годы ее поют участники Народного фронта во Франции, немецкие рабочие-антифашисты, бойцы интернациональных бригад в Испа-нии. С особой силой зазвучали в мире советские симфонии и песни в дни войны с фашизмом. С триумфальным успехом исполнялась

тогда лучшими оркестрами мира седьмая симфония Шостаковича. В ней почувствовали величие и стойкость советского человека, освобождающего мир от фашизма.

В послевоенные годы на мировых концертных эстрадах звучат произведения Прокофьева и Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского и Хренникова, Свиридова и Караева, Дунаевского, Соловьева-Седого и многих других советских композиторов. В советской музыке передовые люди всего мира справедливо видят олицетворение прогрессивных художественных идеалов эпохи.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие изменения произошли в музыкальной жизни нашей страны после Великой Октябрьской социалистической революции?
2. Каковы важнейшие черты, отличающие советскую музыку?
3. Какой новый музыкальный жанр рожден Октябрем?
4. Назовите имена наиболее известных советских композиторов — авторов песен.
5. Напойте мелодии «Песни о встречном». «Песни о Ленине», песен «Вечер на рейде», «О тревожной молодости». Назовите имена их авторов.
6. Какие вы знаете советские оперы, посвященные темам современности?
7. Назовите имена крупнейших советских композиторов-симфонистов.
8. Какие вы знаете оратории и кантаты советских композиторов, содержание которых взято из русской истории и современной жизни?



**СЕРГЕЙ
СЕРГЕЕВИЧ
ПРОКОФЬЕВ**

1891—1953

Великого советского композитора С. С. Прокофьева по праву называют классиком XX века. Его музыка рождена живым ощущением времени. Он передал в своем творчестве строй чувств современников, острые драматические столкновения эпохи и веру в победу светлого начала в жизни. Гуманистические идеалы советского искусства нашли глубокое отражение в произведениях композитора.

Прокофьев — смелый художник-новатор. Он открыл «новые миры» в музыке — в области мелодии, ритма, гармонии, инструментовки. Вместе с тем его искусство крепко связано с традициями русской и мировой классики.

Творчество Прокофьева многогранно. Его музыка поражает богатством образов. Лирика и эпос, трагедия и комедия, человеческое горе и радость, слезы и смех — все это воплотилось в ней. В прокофьевских сочинениях оживают перед нами русская история (в кантате «Александр Невский», опере «Война и мир», в музыке к фильму «Иван Грозный») и современность (оперы «Семен Котко», «Повесть о настоящем человеке»); шекспировская трагедия (балет «Ромео и Джульетта») и — сказка (балет «Золушка», опера «Любовь к трем апельсинам», вокальная сказка «Гадкий утенок»). Прокофьев писал сложнейшие произведения для взрослых и — детскую музыку, предназначенную для самых маленьких. Он создал оперы, балеты, симфонии, концерты, сонаты и сюиты, песни, кантаты, музыку для театра и кино.

Велико влияние его творчества на многих современных композиторов. Прокофьевские традиции живут и развиваются в советской музыке.

БИОГРАФИЯ

Детство. Сергей Сергеевич Прокофьев родился 23 апреля 1891 года в Сонцовке Екатеринославской губернии (теперь село Красное Красноармейской области Донецкой области)¹ Отец его — Сергей Алексеевич — был ученым агрономом, управляющим в имении помещика Сонцова. От него передалась сыну любовь к природе. Среди детских рукописей Сережи Прокофьева сохранилась тетрадка, в которой мальчик отмечал, когда какие цветы расцветают в Сонцовке.

Музыку он слышал в доме с самого рождения. Мать Мария Григорьевна играла сонаты Бетховена, мазурки и ноктюрны Шопена, пьесы Чайковского. В пять с лишним лет Сережа уже сочинил фортепианную пьеску под названием «Индийский галоп». Вскоре появились и другие сочинения.

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

Героями оперы были он сам под именем Сергеева, его приятель Егорка (в опере Егоров), дочка экономки Стеня (в опере Устинья) и Великан. Сюжет заключался в том, что Великан хотел поймать девочку Устинью, а Сергеев с Егоровым ее защищали. Во второй картине первого акта Великан появляется в доме Устиньи и поет грозную арию на такие слова:

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

Летом 1901 года оперу «Великан» с большим успехом представили в доме дядюшки Прокофьева, партию Сергеева пел автор.

Образованием Сережи вначале занимались его родители, которые были просвещенными, интеллигентными людьми, умными и строгими воспитателями. Они приучили его к сосредоточенному и систематическому труду. Отец учил сына русскому языку, арифметике, географии, истории, ботанике. Мать — иностранным языкам (с детства Сергей Сергеевич знал два языка — французский и немецкий, позже английский). Мария Григорьевна была и его первой учительницей музыки. Увидев, как велики успехи сына, она решила показать его какому-нибудь крупному музыканту.

Зимой 1902 года его привезли в Москву к Сергею Ивановичу Танееву — выдающемуся композитору, профессору Московской консерватории. Отметив дарование мальчика, Танеев посоветовал начать с ним серьезные занятия гармонией и систематическое знакомство с музыкальной литературой. По рекомендации Танеева

В 1966 году в селе Красном создан музей С. С. Прокофьева. В организации его большое участие приняли ученики местной общеобразовательной школы.



Сергея Прокофьева с родителями

в Сонцовку на лето прибыл молодой музыкант, окончивший Московскую консерваторию с золотой медалью. Это был Рейнгольд Морицевич Глиэр, впоследствии известный советский композитор, автор балетов «Красный цветок», «Медный всадник», концерта для голоса с оркестром и других сочинений.

Живые, интересные занятия с Глиэром оказали благотворное влияние на развитие таланта Прокофьева. Под руководством учителя он стал вскоре писать симфонию и оперу «Пир во время чумы» по Пушкину. Глиэра поразило в его ученике удивительное сочетание взрослого профессионально-серьезного отношения к музыке, самостоятельности суждений и — совершенно детских черт. Так, на пюпитре у двенадцатилетнего Сережи Прокофьева, сочинявшего оперу или симфонию, стояла резиновая кукла по имени Господин, которая должна была слушать новое сочинение.

Сильнейшим увлечением будущего автора прославленных опер и балетов был театр. Со своими друзьями — сонцовскими мальчиками и девочками — он постоянно придумывал и разыгрывал представления, на которых присутствовали обитатели дома в Сонцовке.

Уже в детстве Прокофьев обнаружил редкую наблюдательность и разнообразие интересов (литература, театр, шахматы). Любопытно его мальчишеское увлечение железной дорогой, быстрым и точным движением (о чем он сам рассказывает в автобиографической повести «Детство»). Одним из удивительных свойств творчества взрослого композитора Прокофьева станет стремительность, дина-

мичность, через которую он передаст свое новое ощущение жизни, ее молодости, ее движения.

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

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

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

В консерваторские годы обогатились и развились его музыкальные вкусы. К любимым с детства Бетховену и Чайковскому прибавились Григ, Вагнер, Римский-Корсаков, Скрябин, Рахманинов (особенно его второй концерт для фортепиано с оркестром). Он познакомился с современными западноевропейскими композиторами — Рихардом Штраусом, Дебюсси, позже Равелем и другими.

Интерес к изучению классической и современной музыки, а также к творчеству друг друга сблизил Прокофьева с Николаем Яковлевичем Мясковским (впоследствии известным советским композитором). Дружба, начавшаяся в годы их совместного учения в Петербургской консерватории, продолжалась в течение всей жизни.

В 1909 году Прокофьев окончил консерваторию по классу композиции, а пятью годами позже — как пианист по классу знаменитой русской пианистки А. Н. Есиповой. Ему присудили золотую медаль и премию имени А. Рубинштейна — великолепный рояль. В последующие годы Прокофьев много концертировал, он был выдающимся пианистом.

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

Ранние сочинения. Уже ранние сочинения Прокофьева — фортепианные пьесы, написанные им в 1906—1909 годы, поражают необычной яркостью образов и выразительных средств.

Первой значительной его работой явился первый концерт для фортепиано с оркестром. Он написан в 1911 году. Впервые исполнен автором в сопровождении оркестра летом следующего года на концертной эстраде в Сокольниках (в Москве). Концерт ошеломил слушателей. Людям, привыкшим к утонченной хрупкой музыке Скрябина, мелодическому разливу концертов Рахманинова, изяществу и нежности музыки Шопена, трудно было сразу понять и оценить сочинение Прокофьева. В нем была новая красота — красота смелой спортивной игры, дерзкого шествия молодости, крепкого



С. Прокофьев в годы учения в консерватории

стального ритма. Концерт начинается с короткого повелительного мотива, развитие которого чрезвычайно целеустремленно и энергично:



Чуткие к новому слушатели, среди них Асафьев¹ и Мясковский, восхищались концертом. Враждебные критики презрительно называли его «футбольным», «варварским» и предлагали надеть на автора «смирительную рубашку».

Прокофьев сознавал, что открывает «новые берега» в музыке. Он был уверен в правильности избранного пути. Уверенность в себе; а также чувство юмора помогали ему переносить насмешки и брани иных критиков. В то же время он был внимателен, терпелив ко

¹ Борис Владимирович Асафьев — крупный советский музыковед и композитор, вместе с Прокофьевым учился в Петербургской консерватории.

всем тем, кто хотел понять его музыку, охотно играл по два и три раза какое-нибудь произведение, прислушивался к дельной, доброжелательной критике

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

В 1917 году в Петрограде Прокофьев познакомился с Маяковским. Выступления поэта произвели сильное впечатление на композитора. В свою очередь Маяковский был восхищен музыкой Прокофьева, особенно его стремительными маршами.

Натуры и жизненные пути поэта и композитора во многом различны. Но в их творчестве есть некоторые общие черты, рожденные эпохой, в которую они жили. В сложные переломные предреволюционные годы оба они восстали против искусства изнеженного, ослабленного, привычно «красивого», занятого воздыханиями о «розах и соловьях». Оба отстаивали искусство деятельное, порой намеренно резкое, здоровое и обжигающе солнечное.

В поэме «Облако в штанах», написанной в те же годы что и «Скифская сюита» Прокофьева, Маяковский говорил:

От вас,
которые влюбленностью мокли,
от которых
в столетья слеза лилась,
уйду я,
солнце моноклем
вставлю в широко растопыренный глаз.

Этот отрывок из поэмы Маяковский написал в альбом, который вел Прокофьев под названием «Что вы думаете о солнце?».

На первых порах Прокофьев, казалось, немного внимания уделял лирике. Но в 1914 году он создал музыкальную сказку «Гадкий утенок» по сказке Андерсена. Здесь сильнее всего у молодого композитора проявились своеобразная нежность, чистый, лишенный всякой сентиментальности лиризм. Произведение предназначено для одного голоса в сопровождении фортепиано. В нем рассказывается о бедном некрасивом утенке, над которым смеялись обитатели птичьего двора. Прошло время, и гадкий утенок превратился в лебедя. Прекрасная лирическая мелодия звучит в заключении «Сказки», пронизанной сочувствием к бедному, беззащитному созданию и верой в счастье.

В 1916—1917 годы Прокофьев сочинил «Классическую симфонию» — жизнерадостную и остроумную. В симфонии чувствуется близость музыки Прокофьева ясному, отточенному искусству

классиков XVIII века. Она проявляется и в общем характере музыки, и в ритмической ее четкости, и в некоторых типичных оборотах. Но в то же время в острых изгибах мелодии, неожиданных гармонических сопоставлениях — самобытный прокофьевский стиль.

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

Крупнейшее сочинение Прокофьева предреволюционных лет — остро психологическая опера «Игрок» (по повести Ф. Достоевского). В балете «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» обнаружился интерес молодого композитора к русскому народному творчеству, который получит свое глубокое развитие в последующие годы.

Наступил февраль 1917 года. «Февральская революция меня застала в Петрограде. — пишет Прокофьев в своей «Автобиографии». — И я, и те круги, в которых я вращался, радостно приветствовали ее». О размахе и значении происшедшей затем Октябрьской революции он — музыкант, далекий от политических событий, — не имел тогда ясного представления. Ему казалось, что в России, занятой революционными преобразованиями, сейчас «не до музыки». «То, что я, как и всякий гражданин, могу ей быть полезен, еще не дошло до моего сознания» («Автобиография»). Прокофьев решил совершить большое концертное путешествие. Получив разрешение от Наркома просвещения А. В. Луначарского, он выехал за границу в мае 1918 года. Вместо нескольких месяцев, как он думал вначале, пребывание за границей по различным причинам растянулось на 15 лет (1918—1933).

Годы пребывания за границей. Прокофьев объездил весь мир. Он был в Японии и Соединенных Штатах, на Кубе и во многих европейских странах. Дольше всего он жил во Франции. Всюду он выступал со своими сочинениями. На первых порах его концерты производили впечатление сенсационное.

За границей Прокофьев встречался со многими выдающимися деятелями искусства (композиторами Равелем, Стравинским, Рах-



С. Прокофьев. 1916 год

маниновым, дирижерами Стоковским и Тосканини, киноартистом Чарли Чаплином и многими другими). Его произведения ставили в различных театрах мира. Так, в 1921 году в Чикаго состоялась премьера веселой, блестящей оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (по сказке итальянского писателя Карло Гоцци). В том же году композитор закончил третий концерт для фортепиано с оркестром. Большинство его тем было написано еще в России. Концерт — динамичный, ослепительно светлый — одна из вершин прокофьевского творчества. Во вступлении к первой части звучит распевная русская тема — тема Родины:



Воспоминаниями о Родине навеяны задумчивые и поэтичные фортепианные пьесы, которые Прокофьев назвал «Сказками старой бабушки».

В середине 20-х годов Прокофьев с огромной радостью откликнулся на предложения С. П. Дягилева¹ написать балет на тему о строительстве новой жизни в России. Но он знал об этом тогда только по рассказам. Живого, реального представления у него не было. Сюжет балета, названного «Стальной скок» оказался наивным, «индустриальным». В музыке его заметны влияния конструктивизма². Но есть в ней и яркие образные страницы. «Прокофьев путешествует по нашим странам, но отказывается мыслить по-нашему», — писали зарубежные газеты о премьере балета, поставленного в Париже и Лондоне в 1927 году.

В 20-е годы Прокофьев написал также ряд сочинений, в которых в той или иной степени заметны воздействия новейших направлений буржуазного искусства. Но полностью он не примыкает ни

Сергей Павлович Дягилев — русский художественный и театральный деятель, организатор знаменитых «Русских сезонов» в Париже и Лондоне, познакомивших зарубежную публику с богатствами русской оперы и балета.

² Конструктивизм — одно из направлений буржуазного искусства, возникших после первой мировой войны. Для конструктивизма в музыке характерен отказ от эмоциональности, воспроизведение механического движения, увлечение жесткими диссонансирующими созвучиями.

к одному из них. Постепенно Прокофьев начинает все больше ощущать, что отрыв от родной земли пагубно сказывается на его творчестве. Сама атмосфера лихорадочной художественной жизни Парижа 20-х годов не удовлетворяла его. От произведений искусства здесь ждали прежде всего сенсации, новизны во что бы то ни стало. А Прокофьев стремился к глубокому содержательному искусству. Один из французских друзей композитора вспоминает слова, сказанные ему Прокофьевым: «Я должен вернуться. Я должен снова вжиться в атмосферу родной земли... В ушах моих должна звучать русская речь... Здесь я лишаюсь сил».

До окончательного возвращения композитор приезжал в Советский Союз с концертами. Его восторженно встречали слушатели в Москве и Ленинграде. «Всем нам памятно,— писал Генрих Густавович Нейгауз,— как вся публика, как один человек, встала при первом его появлении на эстраде Большого зала консерватории и приветствовала его стоя, а он кланялся и кланялся, сгибаясь пополам под прямым углом, точно перочинный ножик».

Возвращение на Родину. И вот Прокофьев в Москве, в кипящей деятельной атмосфере советской жизни. Он вновь встречается со своими друзьями Мясковским и Асафьевым. Начинает работать вместе с советскими режиссерами, балетмейстерами, писателями. Его вдохновляют требования, предъявляемые к искусству в стране социализма,— требования высоких идей, человечности, обращения не к узкому кругу «ценителей», а к огромным массам народа.

В одной из своих статей, напечатанных в те годы, Прокофьев писал о сюжете, который теперь привлекал его: «...сюжет должен быть героическим и конструктивным (созидающим), ибо это черты, которые ярче всего характеризуют данную эпоху».

Сочинения 30-х годов. В советский период творчества начался высший расцвет таланта Прокофьева. Одно за другим появляются новые крупные сочинения. Они различны по темам, времени действия, характерам героев. Но во всех них есть нечто общее. Всюду композитор сталкивает лицом к лицу светлые образы и образы жестокости и насилия. И всегда утверждает победу высоких человеческих идеалов. Смелость, присущая Прокофьеву-композитору, поражает во всех этих сочинениях.

В 1935 году создан балет «Ромео и Джульетта» (по трагедии Шекспира). Герои его отстаивают свою любовь в борьбе с кровавыми средневековыми предрассудками, повелевающими им ненавидеть друг друга. Трагическая смерть Ромео и Джульетты заставляет примириться враждующие издавна семьи Монтекки и Капулетти.

До Прокофьева крупные музыканты, писавшие балетную музыку, не решались обращаться к шекспировским трагедиям, считая, что они слишком сложны для балета. А Прокофьев создал произведение, проникнутое духом Шекспира. Поэтичная, глубокая, содержащая реалистические, психологически точные портреты действующих

ших лиц, музыка «Ромео и Джульетты» дала возможность балетмейстеру Л. Лавровскому поставить балет, который приобрел мировую славу (преьера балета состоялась в 1940 году в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова).

В 1938 году сочинена музыка к фильму «Александр Невский». Вместе с кинорежиссером Сергеем Эйзенштейном Прокофьев воспевает благородный патриотический подвиг дружины Александра Невского, защищавшей родную землю от тевтонских рыцарей. Сюжет исторический, но музыка звучит современно, словно предвосхищая острый драматизм и победный исход битвы советского народа с фашизмом.

В 1939 году написана опера «Семен Котко» (по повести В. Катаева «Я сын трудового народа»). Действие ее происходит на Украине в 1918 году. Музыка Прокофьева с удивительной правдивостью рисует образы крестьян, солдат, большевиков, борющихся за установление Советской власти на Украине. Молодые герои оперы — Семен и Софья — это своего рода современные Ромео и Джульетта. Их любовь противостоит злой воле отца Софьи — кулака Ткаченко, который не хочет выдавать свою дочь за бедного солдата.

Создание оперы на современную советскую тему — очень сложная задача. И ее Прокофьев выполнил с честью в опере «Семен Котко».

Один из самых смелых его замыслов — замечательная «Кантата к XX-летию Октября», написанная на тексты, взятые из «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса, работы Ленина «Что делать?» и других произведений классиков марксизма-ленинизма.

Не следует думать, что все эти новые произведения Прокофьева с легкостью были приняты исполнителями и слушателями. Так, музыка «Ромео и Джульетты» вначале казалась непонятной и неудобной для танца даже Галине Улановой, ставшей затем непревзойденной исполнительницей партии Джульетты. Требовалось время для вживания в эту музыку. «Но чем больше мы в нее вслушивались... — рассказывает Г. С. Уланова, — тем ярче вставали пред нами образы, рождавшиеся из музыки».

В своих произведениях советского периода композитор особенно стремился к ясности, доступности, простоте. Однако он был врагом упрощенной, подражательной и «сладкой» музыки. Он искал новой простоты, новых мелодий, вслушиваясь в современную жизнь, наблюдая современных людей. И ему удалось труднейшее — создать оригинальные лирические мелодии, в которых сразу узнается почерк композитора. Особый расцвет лирики и связанной с ней широкой певучей мелодии начинается в творчестве Прокофьева с «Ромео и Джульетты».

В 30-е годы Прокофьев написал ряд прекрасных сочинений для детей: фортепианные пьесы для начинающих пианистов «Детская

музыка», песни на слова Л. Квитко и А. Барто, симфоническую сказку «Петя и Волк» на собственный текст.

Со своими двумя сыновьями Сергей Сергеевич не однажды приходил на спектакли Центрального детского театра. Художественный руководитель театра Н. Сац и предложила композитору написать симфоническую сказку, которая могла бы помочь детям познакомиться с характером основных инструментов оркестра.

Вот как описывает Наталья Ильинична Сац необычную внешность Прокофьева и его манеру поведения в те годы:

«Он был искренен и откровенен. Мое первое впечатление, что Сергей Сергеевич чопорен и высокомерен, было ошибочным. В эту тогу он одевался тогда, когда был не в духе и хотел, чтобы его оставили в покое.

Неповторимая необычность Сергея Сергеевича проявлялась даже в его внешнем облике, манере себя держать. Красно-рыжие немногочисленные волосы, гладкое, румяное лицо, «лед и пламень» в глазах за стеклами очков без оправы, редкая улыбка, песочно-рыжий костюм. «Он похож на четвертый из своих трех апельсинов», — сказала одна озорная наша актриса. К моему ужасу, кто-то передал это Сергею Сергеевичу, но у него был такой запас юмора, что он только громко рассмеялся».

Удивительна работоспособность Прокофьева. Он писал фантастически быстро и мог работать сразу над несколькими сочинениями. Выступал с исполнением своей музыки как пианист и дирижер. Участвовал в работе Союза композиторов. Интересовался литературой. В конце 30-х годов начал писать живую и остроумную «Автобиографию». Был отличным шахматистом. С увлечением водил машину. Любил танцевать, быть среди людей.

Все это Прокофьев мог успевать не только благодаря гениальной одаренности своей натуры, но и благодаря организованности и дисциплине. О точности его рассказывали легенды. Если он обещал написать музыку к 12-ти часам следующего дня, ожидающий ее режиссер или балетмейстер мог быть спокоен.

Годы войны. Опера «Война и мир». Главной работой композитора в годы Великой Отечественной войны была грандиозная патриотическая опера «Война и мир». Прокофьев и раньше задумывался над тем, чтобы воплотить в музыке образы великого произведения Льва Толстого. В дни войны с фашизмом этот замысел получил осуществление. Вновь поставил перед собой композитор задачу редкой сложности. Из огромного литературного произведения нужно было отобрать самые важные сцены¹. В оперу вошли, с одной стороны, тонкие психологические «мирные» сцены, в которых участвуют Наташа Ростова, Соня, князь Андрей, Пьер Безухов. С другой — монументальные картины, рисующие борьбу народа с напо-

Либретто оперы «Война и мир» создано С. Прокофьевым и М. Мендельсон-Прокофьевой.

леоновскими захватчиками. Опера получилась необычной по жанру. В ней сочетаются лирико-психологическая драма и национальная эпопея. Новаторская по музыке и по композиции, опера развивается вместе с тем традиции русских классиков — Мусоргского и Бородина. С Мусоргским Прокофьев сближает особое внимание к психологической характеристике героев, раскрываемой через правдивую вокальную интонацию. Интересно, что опера «Война и мир» написана не на условный стихотворный текст либретто, а на подлинный текст романа. Прокофьеву важна была сама интонация толстовской речи, которую он сумел передать в музыке. И это придает особенную достоверность вокальным партиям героев оперы.

«Война и мир» — любимое сочинение Прокофьева. Он совершенствовал его до конца своей жизни.

В победном 1945 году увидели свет три значительных произведения композитора:

пятая симфония, посвященная «величию человеческого духа»; первая серия кинофильма «Иван Грозный» — новая совместная работа с Сергеем Эйзенштейном;

светлый сказочный балет «Золушка». Этот спектакль, поставленный осенью, был первой послевоенной премьерой в Большом театре.

Сочинения конца 40-х — начала 50-х годов. В последующие годы появилось еще несколько новых работ. Среди них: опера «Повесть о настоящем человеке» (по одноименной книге Б. Полевому) прославляющая мужество советских людей в годы войны; балет «Сказ о каменном цветке» (по П. Бажову) о радости творчества, обращенного к народу; оратория «На страже мира» (на слова С. Маршака); концерт-симфония для виолончели с оркестром.

Снова Прокофьев пишет для детей. Сюита «Зимний костер» для чтецов, хора мальчиков и симфонического оркестра (на слова С. Маршака) посвящена советским пионерам.

Седьмая симфония была задумана вначале как симфония специально для детей, но в процессе работы приобрела более широкое значение — мудрой симфонической сказки, утверждающей красоту и радость жизни. Это последнее законченное сочинение Прокофьева.

В 1957 году (четыре года спустя после смерти композитора) Сергею Сергеевичу Прокофьеву за седьмую симфонию посмертно была присуждена Ленинская премия.

В конце 40-х — начале 50-х годов Прокофьев тяжело болел. Чтобы сохранить силы для творчества, ему пришлось отказаться от многого, и в том числе от посещения театров и концертов. Самое трудное время наступало для него тогда, когда врачи запрещали ему сочинять музыку или разрешали работать не более 20 минут в день.

Большую часть времени в эти годы Прокофьев проводил на своей даче на Николиной горе на берегу Москвы-реки. Он очень



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

любил эти места, совершал далекие прогулки (если позволяло здоровье). Сюда приезжали к нему музыканты — почитатели и исполнители его музыки: композитор Д. Кабалевский, пианист С. Рихтер и другие. Некоторые из них написали впоследствии интереснейшие воспоминания о великом композиторе.

Умер С. С. Прокофьев в Москве, 5 марта 1953 года.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите важнейшие даты жизни Прокофьева.
2. Расскажите о темах, образах и жанрах музыки Прокофьева.
3. Что поразило современников в сочинениях молодого Прокофьева?
4. Назовите важнейшие сочинения Прокофьева советского периода. Что для них характерно?

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

В нескольких монументальных произведениях Прокофьева нашли отражение важные события отечественной истории. Это музыка к фильмам «Александр Невский» (и кантата того же наз-

вания), «Иван Грозный», опера «Война и мир». Написанные в 30—40-е годы, в советский период творчества композитора, эти сочинения проникнуты любовью к отчизне, воспевают народ, его величие и силу духа. В них развивается героико-эпическая линия русской музыкальной классики, идущая от «Руслана» Глинки, «Князя Игоря» Бородина, «Бориса Годунова» Мусоргского, «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Вместе с тем исторические музыкальные картины Прокофьева отличает острое чувство современности.

Кантата «Александр Невский» написана на тексты поэта Владимира Луговского и самого композитора. Она предназначена для меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра. Кантата возникла из музыки к одноименному фильму, который был поставлен в 1938 году выдающимся советским кинорежиссером Сергеем Михайловичем Эйзенштейном. Фильм и музыка к нему, созданные незадолго до Великой Отечественной войны, воскресили на экране героическую борьбу дружины Александра Невского с тевтонскими рыцарями-крестоносцами.

В кантате семь частей:

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

Каждая из частей поражает яркостью образов. Слушая одну только музыку, как будто видишь перед собой кадры фильма — бескрайние равнины Руси, разоренный немцами Псков, наблюдаешь битву на Чудском озере, устрашающее наступление крестоносцев, стремительные атаки русских, гибель рыцарей в холодных волнах озера.

«Зримость» образов — характернейшая черта музыки Прокофьева. Удивительны его наблюдательность, умение схватить и передать в музыке голоса людей, их жесты, движения. Интересен в связи с этим самый процесс создания музыки к «Александру Невскому» — под непосредственным впечатлением от кадров фильма. Для композитора очень важно было видеть кинокадры, почувствовать, впитать в себя характер и ритм каждой сцены.

Об этом хорошо рассказал постановщик фильма, С. Эйзенштейн:

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

По экрану бежит картина.

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



С. С. Прокофьев и С. М. Эйзенштейн в период работы над «Александром Невским»

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

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

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

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

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

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

«Песня об Александре Невском» — вторая часть кантаты. Музыка величавая и строгая. Она похожа на фреску древнего русского живописца, запечатлевшего воина сурового и преданного Родине. В песне говорится о победе русских над шведами и дается предостережение: «Кто придет на Русь, будет насмерть бит». И текст и

музыка выдержаны в эпическом духе. Вокальную партию исполняет унисонный хор — мужские голоса, дополненные альтами. Основная мелодия («А и было дело на Неве реке») повествовательна, размеренна. Почти каждый слог произносится на один звук; распевание слогов, свойственное русским протяжным песням, здесь редко:

8 [Lento]

Альты

Тенора

ра и бы ло де ло на Не ве ре ке.

Тенора

Басы *mf*

На Не ве ре ке, на боль шой во де.

В «Песне об Александре Невском» воспроизведены особенности, характерные для напевов многих древнерусских былин, например таких, как знаменитая былина об Илье Муромце с ее неторопливой «рассказывающей» интонацией:

9 **Maestoso quasi recitativo**

mp

Как во го ро де столь но ки евском, у Вла

-ди ми ра Крас на сол ныш ка

В прокофьевском напеве мы слышим вместе с тем и своеобразные черты, присущие именно стилю данного композитора: особую четкость заключительного октавного оборота в мелодии (см. такты

10—11 в примере), чеканность ритма в оркестровом сопровождении (подчеркнуто ровное движение восьмыми).

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

В репризе возвращается главная, «богатырская» мелодия хора.

«Вставайте, люди русские» — четвертая часть. Это хоровая песня совершенно иного характера. Не рассказ о минувших событиях, а призыв к бою за русскую землю. Во время Великой Отечественной войны хор «Вставайте, люди русские» часто звучал по радио. Фильм «Александр Невский» показывали на фронтах солдатам Советской Армии. Один из участников обороны Севастополя вспоминает: «Потрясающее впечатление производила песня «Вставайте, люди русские». Усиленная резонансом подземелья, она властно захватывала душу».

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

И здесь мы наблюдаем сочетание народных песенных традиций с прокофьевскими современными музыкальными приемами. Так, например, для ладовой окраски мелодии характерна переменность, идущая от русской народной песни: мелодия «переливается» из до минора в ми-бемоль мажор:

10 [Allegro risoluto]

Вста_ вай_ те, лю_ ди рус_ ски_ е, на
слав_ ный бой, на смер_ тный бой, вста_ вай_ те, лю_ ди
воль_ ны_ е, за на_ шу зем_ лю чест_ ну_ ю.

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

11 [Allegro risoluto]

Жи- вым бой- цам по- чет и честь, а
мерт- вым сла- ва веч- на- я. За от- чий дом, за
рус- ский край вста- вай- те, лю- ди рус- ски- е.

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

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

[Allegro risoluto]

12 *mf* Басы

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

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

В шестой части — «Мертвое поле» — воплощен образ лирический и скорбный. Здесь поет один только женский голос (меццо-сопрано) в сопровождении оркестра. В фильме эта музыка связана с таким

эпизодом: после Ледового побоища, закончившегося победой дружины Александра Невского, девушка-невеста ищет своего жениха среди русских воинов, павших на поле боя. Образ символический — Родина оплакивает своих сыновей.

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

13 **Meno mosso**

Я пойду по полю бело-му,

по-ле-чу по полю смерт-но-му,

pp

cresc.

Для изображения крестоносцев Прокофьев привлек средства, резко отличные от тех, что мы отмечали в разобранных частях кантаты.

Если в характеристике русских звучали мелодии, опирающиеся на различные песенные интонации, то в музыке, характеризующей псов-рыцарей тевтонского ордена, важную роль играет тема, написанная композитором в духе церковных католических хоралов.

Вместо ясных, красочных диатонических гармоний — устрашающие диссонансирующие сочетания. Вместо певучих, «человеческих» тембров струнных — режущие, завывающие, пронзительные тембры преимущественно медных инструментов.

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

Издали доносится военный сигнал крестоносцев. Вслед за тем слышится дробное равномерное постукивание (играют струнные басы *sul ponticello* — у подставки), вначале еле слышное:



...Тяжело мчатся закованные в железо тевтонские всадники. На них рогатые шлемы, закрывающие лицо капюшоны с зияющими глазными отверстиями. Тевтонское войско построено в форме клина («свиньи»). «Скок свиньи» — так назван этот эпизод в фильме.

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

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



Их пение переходит в яростные крики: «Распнем побежденных, уничтожим врага».

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

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



Она слышится то совсем близко, то издали. Снова впечатление кинематографической смены планов: то «крупный кадр», то отдаленная перспектива «побоища».

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

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

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

После «Ледового побоища» следует разобранная выше шестая часть — «Мертвое поле». Завершается кантата торжественным, величественным финалом «Въезд Александра во Псков», где звучат уже знакомые нам русские темы.

В кантате «Александр Невский», посвященной далеким историческим событиям, Прокофьев прославил победу народа в справедливой борьбе с захватчиками, победу человечности над жестокостью и насилием.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие сочинения написаны Прокофьевым на сюжеты, взятые из отечественной истории?
2. Сколько частей в кантате «Александр Невский»? Как они называются?
3. В чем отличие средств музыкальной выразительности, применяемых Прокофьевым для характеристики русских воинов и тевтонских рыцарей?
4. Наиграйте и охарактеризуйте основные темы из второй, четвертой и шестой частей.

«ЗОЛУШКА»

«Золушка» — балет Прокофьева в трех актах на сюжет сказки Шарля Перро. Либретто написано Н. Д. Волковым¹.

22 июня 1941 года застало композитора за работой над балетом. Новые замыслы, возникшие в связи с началом Великой Отечественной войны, отодвинули окончание «Золушки». Она была завершена в 1944 году. Премьера ее состоялась в Большом театре 21 ноября 1945 года (в главной роли выступила Г. Уланова). Впоследствии «Золушку» ставили во многих других театрах Советского Союза и в различных странах мира.

Обращение к сказочному сюжету не было случайным для Прокофьева. Через все творчество его проходит «сказочная линия» — от ранней фортепианной пьесы «Сказка» соч. 3 до «Сказа о каменном цветке» — балета, написанного незадолго до смерти. Один из самых реалистически мыслящих художников XX века, автор опер и балетов по Шекспиру, Толстому и Достоевскому, Прокофьев вместе с тем — увлекательный сказочник. Он умеет разглядеть в

Краткое содержание балета. Первый акт происходит в доме отца Золушки. Сестры и мачеха собираются на бал. Золушка помогает им, а злые, капризные сестры смеются над нею. После их отъезда Золушка, оставшись одна, мечтает о бале. Появившаяся внезапно фея осуществляет мечту бедной девочки. Времена года приносят ей свои дары, фея дарит хрустальные туфельки, а звезды переносят ее во дворец. Второй акт изображает бал во дворце, встречу Принца с чудесной принцессой — Золушкой — и внезапное бегство Золушки, услышавшей бой часов (как известно, фея разрешила ей оставаться на балу только до двенадцати часов ночи). На бегу она теряет хрустальный башмачок. Третий акт: Принц разыскивает девушку, которой принадлежит хрустальный башмачок. После безуспешных поисков по всему свету он находит ее в доме отца Золушки.



«Золушка»

сказке глубину и мудрость. Любовь к сказке объясняется еще одним свойством композитора: до конца своих дней он сохранил юную свежесть восприятия мира, способность радоваться «чуду» жизни. Д. Кабалевский рассказывает в своих воспоминаниях, что Прокофьев и в 50 с лишним лет, идя с друзьями по лесу, мог засунуть старую туфлю в муравейник и по-детски восхищаться — какие роскошные залы устроят себе муравьи в этом дворце!

«Золушка» продолжает традиции русского классического балета. Подобно «Спящей красавице» Чайковского это симфонический балет-сказка, пронизанный глубокой и светлой идеей.

Смысл сказки о Золушке заключается в утверждении доброго, одухотворенного, человеческого отношения к жизни в противоположность зависти, корысти, эгоизму. Эта мысль — одна из любимейших в народном искусстве. Сказка о Золушке насчитывает более 130 вариантов в фольклоре народов чуть ли не всего мира. Есть и русский вариант под названием «Маша-Чернушка» — с ним был знаком Прокофьев.

Еще в юности он написал произведение, близкое по духу к «Золушке», — «Гадкого утенка», где высмеиваются напыщенные, глупые, злые утки, хвастающие своей «испанской» породой и не умеющие угадать в некрасивом «утенке» прекрасного лебедя. В балете «Золушка» Прокофьев воспевает внутреннюю человеческую красоту и осуждает показной блеск, прикрывающий душевную черствость и злобу.

Прокофьев — мастер музыкальной характеристики. Его балеты и оперы замечательны многогранными музыкальными портретами героев. Для каждого из них он находит свои особые средства выразительности. В «Золушке» четко противопоставлены характеристики главной героини и злых сестер и мачехи. С образом Золушки связываются певучие плавные мелодии. В музыкальных характеристиках сестер и мачехи большую роль играют колючие мелкие хроматические мотивы, а также острые стучащие ритмы. Все это хорошо слышно уже в первых сценах балета.

Первая сцена называется «*Па де шаль*» — танец с шалью. Действие происходит в доме отца Золушки. Сестры вышивают шаль, мачеха наблюдает за ними. Золушка работает у очага. Но сестры не поладили и начинают ссориться. В эпизоде, названном «Ссора», музыка основана на мелких хроматических «царапающих» мотивчиках и резких аккордах у струнных инструментов пиццикато:

17 *L'istesso tempo* [Allegretto]

Так и видишь цепкие движения, резкие жесты, слышишь выкрики двух злочек. Ссора кончается неожиданным падением дерущихся девчонок (мать режет шаль ножницами пополам). Испуг и недоумение их передает короткая тема с вопросительными интонациями, прерывающимся ритмом и «жалобными» минорными гармониями:

18 *L'istesso tempo* [Allegretto]

Сестры подымаются и каждая танцует со своей половиной шали. Этот эпизод написан в ритме старинного французского танца гавота, которому придан насмешливый, нарочито карикатурный характер, что проявляется в неожиданных резких поворотах мелодии и в контрастном ее рисунке: сначала «семенящее» движение по хрома-

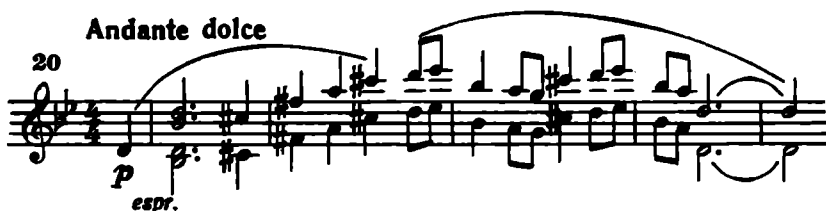
тическим ступеням и вдруг — рубленые, размашистые ходы на кварту:



Несколько сцен спустя в первом акте возникает еще одна «ссора». Сестры и мачеха нападают на отца за то, что он приласкал Золушку. Яростная семейная «агрессия» находит свое музыкальное выражение в маленькой «токкате»¹, где слышится непрерывное движение резко акцентированных, «стучащих» аккордов. И дальше — во втором и третьем актах — всюду, где появляются злые сестры и мачеха, звучит музыка «колючая», ритмически острая и насмешливая.

Совсем другой мир — музыка Золушки. Второй номер балета так и называется «Золушка» (она одна осталась в доме, сестры и мачеха ушли). Здесь звучат две прекрасные мелодии. Одну из них — первую — Прокофьев назвал темой «обиженной» Золушки, вторую — темой Золушки «чистой и мечтательной».

Вот первая тема:



Выразителен рисунок задумчивой мелодии. Она устремляется к вершине, но затем сжимается и печально поникает. В конце ее — интонации грустного рассказа, в которых ясно чувствуется родство с русскими песенными мотивами, а также с мелодией одной из «Сказок старой бабушки» Прокофьева.

¹ Токката — виртуозная пьеса для клавишных инструментов, выдержанная в единообразном, четко ритмованном движении (от итальянского слова *tossare*, что значит касаться — имеется в виду «касание» клавиш). У Прокофьева есть знаменитая фортепианная токката. Часто он использует токкатное движение и в музыке оркестровой. Примеры этому мы и находим в «Золушке».

Забыв о своих огорчениях, девочка начинает играть, мечтает о счастье. Вторая ее тема поручена флейте — инструменту светлого и нежного тембра:



Это одна из характерных прокофьевских лирических мелодий, пленяющих своей ясностью и прозрачностью. Начальное движение мелодии по звукам чистого до-мажорного трезвучия оттеняется затем красочными хроматическими ходами (и в мелодической линии, и в гармонии). В ритме темы Золушки — черты гавота (как и в музыке сестер), но на этот раз изящного, плавного.

Две темы рисуют образ Золушки с разных сторон, создают ее живой портрет. В дальнейшем в балете появятся еще новые темы, которые раскроют новые черты образа. Наиболее важная из них — тема Золушки «влюбленной и счастливой» (третья тема). Она зарождается еще в первом акте, но особенно широко звучит в третьем акте, в счастливом финале сказки:



Светлая певучая мелодия словно расцветает перед нами. Для нее характерны широкие восходящие ходы (во второй половине темы), свободное дыхание. Устремленность, порыв, которые были «скованы» в первой теме Золушки, здесь получают свое полное развитие. Недаром во Вступлении к балету проходят первая и третья темы Золушки — начало и конец сказки.

Необычен в балете образ Принца, энергичного, дерзкого, насмешливого. Характерно уже первое появление его на балу во дворце (второй акт). Среди церемонных придворных танцев вдруг раздается музыка, напоминающая буйные звучания первого фортепианного концерта Прокофьева. Выход Принца пугает придворных (он стремительно бежит по залу, нарушая придворный этикет, и со всего размаху бросается на трон, словно в седло).

В живом деятельном характере Принца Прокофьев показывает также упрямство, мальчишескую капризную настойчивость. Это выражено в остроумной сцене в начале третьего акта, которая называется «Принц и сапожники». Предшествующий второй акт окончился бегством Золушки с бала. Принцу осталась только ее хрустальная туфелька. И вот теперь он созвал всех сапожников королевства, которые принесли с собой свои изделия. В гряде обуви Принц тщетно ищет туфельку, которая бы подходила по размеру к той, что он держит в руках.

В теме, порученной трубе с сурдиной (отчего тембр ее становится надтреснутым), слышится мотив, настойчиво повторяющийся вокруг одной «точки». В верхнем регистре этому мотиву отвечают свистящие подраживающие аккорды у флейт и гобоев. Музыка всей сцены в целом похожа на юмористическое скерцо:

23 **Allegro scherzando**

The musical score for 'Allegro scherzando' consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a melody starting on a middle G, marked *mf*, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A '8' is written below the bass staff. The second system continues the melody in the treble clef, marked *p*, with a more complex rhythmic pattern, and the bass clef accompaniment continues with eighth notes and some chords.

Раскидав груду обуви, Принц неожиданно выпрыгивает в окно и отправляется искать Золушку.

Путешествие его вокруг всего земного шара изображает музыка трех «Галопов» Принца. Вот начало первого:

24 **Presto**

The musical score for 'Presto' is a single system of piano accompaniment. It features a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords, marked *p*. The melody is not clearly visible in the treble clef part of this system.

Хотя в балете и не имелось в виду, что Принц объезжает земной шар на поезде, но музыка «Галоп» переключается с изображением поезда в «Зимнем костре». Сначала «раскачивающиеся» аккорды (как бы стук колес начинающего двигаться паровоза), потом учащение движения и наконец — стремительный бег шестнадцатыми. Музыка пронизана чувством радостного захватывающего движения, романтикой странствий. У этого принца-путешественника в сочинениях Прокофьева есть предшественник — принц из веселой оперы «Любовь к трем апельсинам» (ему тоже приходится бродить по свету в поисках принцессы)

Сердечность Принца, его нежность и лиризм раскрываются в сценах с Золушкой, например в чудесном **Адажио**, которое он танцует с ней во втором акте на балу. Здесь у виолончели звучит теплая, нежная, широкая мелодия, родственная теме «влюбленной и счастливой Золушки»:

25 **Adagio**

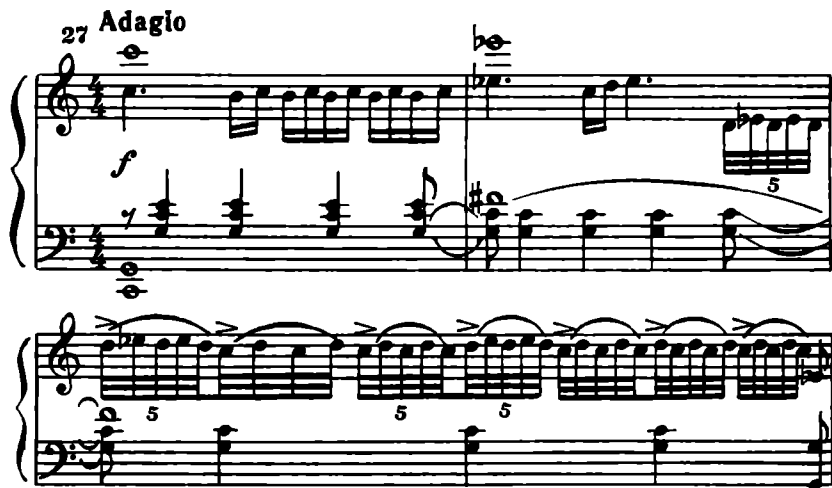
f molto cantabile

Она отличается ладовыми особенностями, типичными для многих тем Прокофьева: мелодия звучит в до мажоре, в котором наряду с диатоническими, обычными для классического мажорного звукоряда ступенями (например, *до, ми, си, соль*), Прокофьев свободно использует хроматические ступени (*ля-диез, фа-диез, ре-диез, до-диез*).

Особые средства музыкальной выразительности Прокофьев нашел для музыкального портрета Феи. Впервые Фея появляется на сцене в образе нищенки (первый акт). Сестры гонят ее, а Золушка отдает свой хлеб. В сценке, которая называется «**Фея-нищенка**», проходят две темы. Одна просящая, жалобная:



Другая — фантастическая. Колоритное сочетание инструментальных тембров, дрожащие трели и тремоло, смена мажорных и минорных гармоний — все это создает ощущение таинственно мерцающего света в музыке Феи. Есть здесь и особенная, «сказочная» интонация — загадочно протянутая, зовущая:



Сказочна в «Золушке» не только музыка Феи. Повсюду здесь рассыпаны причудливые заостренные мотивы, словно гномы, неожиданно высывающие свои остроконечные колпачки из-под земли.

В «Золушке» сплелись традиции русского классического балета с новыми чертами, свойственными балетной музыке Прокофьева.

Эти новые, типично прокофьевские особенности сказываются во введении в музыку спектакля сенок-портретов, сенок-диалогов, основанных на темах действующих лиц. Они проявляются также в лаконичности и четкой оформленности почти каждого балетного номера (см., к примеру, сцены «Золушка», «Принц и сапожники», «Ссора»).

Вместе с тем Прокофьев использует в «Золушке» классические балетные формы и жанры. Это вариации (небольшие сольные танцы), па-де-де (танец двоих, аналогичный дуэту в опере), дивертисменты (сюиты из нескольких, следующих друг за другом танцев, например сюита из танцев фей времен года в конце первого акта: «Фея Весны», «Фея Лета», «Кузнечики и стрекозы», «Фея Осени», «Фея Зимы»). Но каждый из танцевальных номеров введен не просто «ради танца», а играет определенную роль в развитии действия — характеризует какое-нибудь действующее лицо или группу, передает настроение сцены. Особенно широко использованы здесь гавот и вальс.

«Гавот» *ре минор* сначала звучит в сцене урока танцев в первом действии. Танцуют сестры под аккомпанемент скрипки учителя. Танцуют плохо, и учитель сердится. «Ворчливые» пассажи все время прерывают танец. После ухода сестер под музыку гавота танцует Золушка: она воображает себя на балу. Основная мелодия гавота изящна, но и насмешлива — ведь она связана с характеристикой сестер. Особенно это чувствуется в заостренном, вытянутом (как длинный нос на каком-нибудь карикатурном рисунке) окончании мелодической фразы, которая движется вниз на интервал тритона (*ре — соль-диез*):

Allegretto

28

Но в дальнейшем развитии появляется задумчивый песенный мотив, напоминающий о Золушке:

[Allegretto]

29

mf

К вальсу до «Золушки» Прокофьев обращался редко. Начиная с этого сочинения он полюбил вальс и создал впоследствии еще несколько замечательных образцов этого жанра.

Вальс **соль минор** исполняется в самом конце первого действия (звезды несут Золушку на бал). Широкий — две с половиной октавы! — диапазон вальсовой мелодии, гибкой, певучей, стремительно восходящей. Она словно парит в космическом пространстве.

Allegro espressivo

30

mf espress.

Романтическая музыка вальса светла и взволнованна. Она передает состояние Золушки, предчувствующей осуществление мечты. Прокофьев назвал этот вальс «Навстречу счастью».

В «Золушке» есть еще два вальса: возвышенный и порывистый «Большой вальс» в сцене бала (его начинают танцевать после появления Золушки-принцессы) и лирический «счастливый» «Медленный вальс» — «Конец сказки» (в финале третьего акта, когда Принц находит Золушку). Все они связаны с миром чувств юных героев сказки.

В том, что вальс играет такую важную роль в музыкальной драматургии этого балета Прокофьева, также проявляются классические традиции, особенно традиции балетов Чайковского.

Музыка прекрасного прокофьевского балета звучит не только в театре. Сам автор создал на ее основе три симфонические сюиты, а также ряд фортепианных транскрипций для концертного исполнения: гавот, танцы фей времен года и другие пьесы. Существуют и переложения для различных инструментов: скрипачи исполняют «Большой вальс», виолончелисты — Адажио (Дуэт Принца и Золушки).

Музыка «Золушки» блещет образностью, пленяет красотой мелодии. Она человечна и возвышенна. Хорошо сказал режиссер А. Таиров на обсуждении премьеры балета в 1945 году: «Золушка» принадлежит к числу произведений, которое, едва родившись, сразу становится классическим».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Случайно ли обращение Прокофьева к сказочному сюжету?
2. Какова идея «Золушки»?
3. Как проявляется в балете «Золушка» прокофьевское мастерство музыкальной характеристики?
4. Расскажите о музыкальном образе героини балета. Наиграйте основные темы Золушки.
5. В чем проявляется связь «Золушки» Прокофьева с традициями классического балета?
6. В чем характерные особенности построения балета Прокофьева?
7. Наиграйте темы Вальса соль минор и Гавота ре минор.

СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

В один из октябрьских вечеров 1952 года в Колонном зале Дома Союзов впервые исполнялась седьмая симфония Прокофьева. Играл оркестр Всесоюзного радио под управлением С. А. Самосуда известного советского дирижера, пропагандиста прокофьевской музыки. На премьере присутствовал автор. В последний раз Прокофьев слушал свою музыку в концертном зале.

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

Симфония для детей — таков был первоначальный замысел. Но в процессе работы он изменился. Получилась симфония «и для детей и для взрослых» — глубокое сочинение, в котором соединились некоторые черты, характерные для творчества Прокофьева позднего периода. Мечтательная лирика сочетается здесь с активным целеустремленным движением, а детская ясность и живость с возвышенной мудростью. Седьмая симфония во многом близка «Золушке». Она тоже представляет собой мудрую и светлую сказку о жизни.

В последние годы Прокофьев особенно стремился к простоте, прозрачности изложения музыкальных мыслей и особое внимание обращал на создание широких певучих мелодий. Все это нашло отражение в музыке его седьмой симфонии.

Построение ее классично. В ней четыре части. Первая написана, как и полагается, в форме сонатного аллегро (хотя темп первой части небыстрый — *Moderato*). Вторая часть — *Allegretto*. Третья часть — *Andante espressivo*. Четвертая — стремительный финал с кодой, в которой вновь звучит одна из тем первой части.

Первая часть начинается прекрасной мелодией у скрипок. Это главная партия в тональности до-диез минор. Мелодия разворачивается широко и плавно в духе неторопливого повествования. В творчестве Прокофьева мы уже встречались с такими «рассказывающими», русскими по характеру мелодиями. Вспомним первую тему Золушки или тему си-минорной «Сказки старой бабушки». Всюду здесь мелодия звучит вначале одногласно (как голос рассказчика) или на фоне протянутых звуков сопровождения; во всех трех темах слышатся задумчивые повествовательные интонации:

31а *Moderato* Седьмая симфония

mf espress.

mf

p

6 **Andante dolce** „Золушка“

p espress.

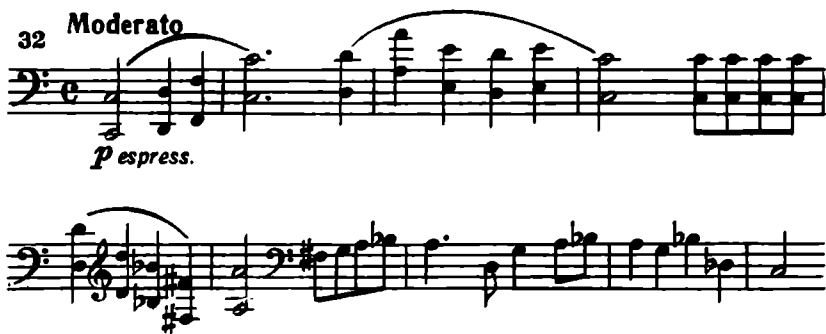
Sostenuto „Сказки старой бабушки“ *cantabile*

p

rit.

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

Тема побочной партии — торжественная, лирическая мажорная (в тональности фа мажор). Ее глубокий насыщенный тембр образуется из сочетания низких струнных (альты и виолончели) с деревянными духовыми и валторной:

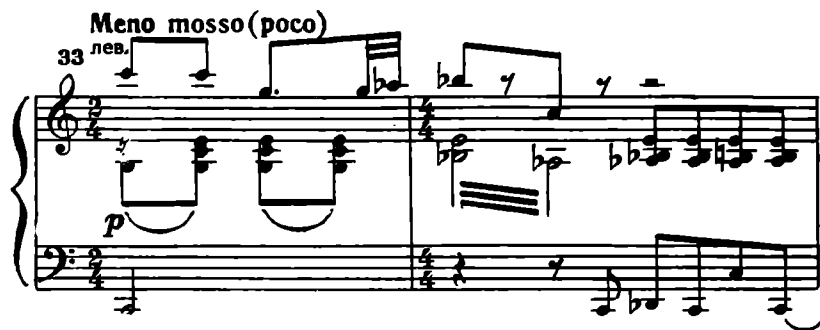


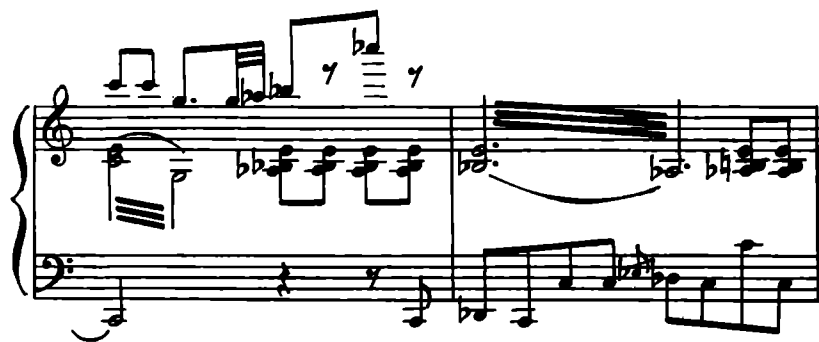
Это вдохновенная тема радости и красоты жизни. По существу она является главной, самой важной темой всей симфонии. Именно ее Прокофьев повторяет потом в коде четвертой части.

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

Диапазон побочной темы огромен — более двух октав! Мелодия зарождается в глубоких басах и простирается затем до светлых верхних звуков. Необычно широки и внутренние интервальные ходы — восходящие шаги на септиму, квинту и вслед затем на октаву. И вместе с тем особенные прокофьевские черты соединяются в этой мелодии с классической русской распевностью.

В экспозиции первой части симфонии Прокофьева есть еще одна, несколько неожиданная тема — заключительная. Вдруг раздается хрустальный звон колокольчиков, к ним присоединяются потом фортепиано и арфа. Звучит причудливый, как шаги гнома, мотив у гобоя и флейты:

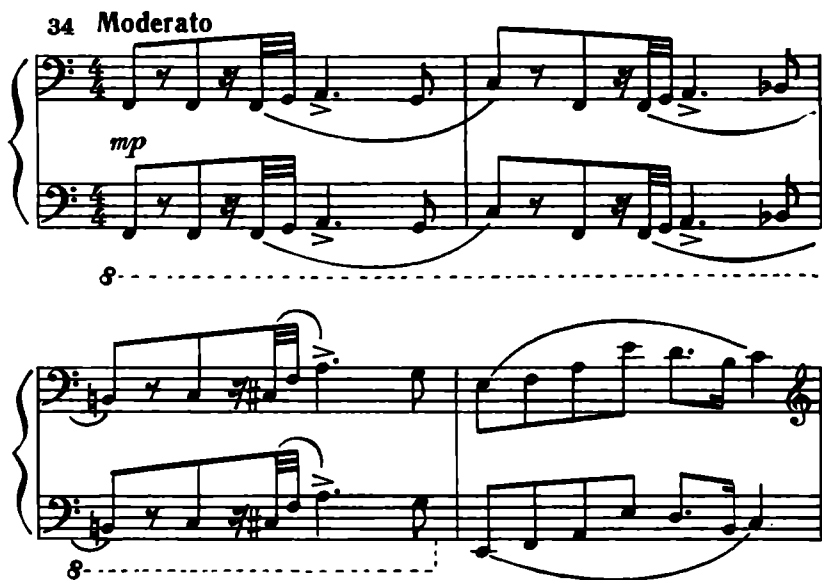




Словно приоткрылся сказочный мир, полный чудес. Таким воспринимают мир дети. Но таким кажется он и человеку, не потерявшему в зрелом возрасте юношеского ощущения чуда жизни.

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

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





На самом же деле она возникла из знакомых уже мотивов заключительной партии (сравните их начальные такты) и побочной (сравните такты 5—6 в примерах 34 и 32). В результате соединения мотивов и появилась новая энергичная тема и новый энергичный эпизод симфонической сказки. Можно представить себе, что герой ее, пленившись чудесами, отправился в путь искать свое счастье подобно принцам из театральных сказок Прокофьева.

В дальнейшем в разработке сплетаются друг с другом мотивы из главной и побочной тем. Они звучат горячее и взволнованней. В кульминации разработки — новый динамический вариант побочной темы. А потом опять раздаются фантастические «шаги», причудливые звучания. Заключительная партия также дается в новом варианте.

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

Вторая часть симфонии — Allegretto — написана в характере порывистого романтического вальса. Третья часть — певучая, лирическая. В ее музыке как и в главной партии первой части, слышны задумчивые, рассказывающие интонации.

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

35 [Vivace]

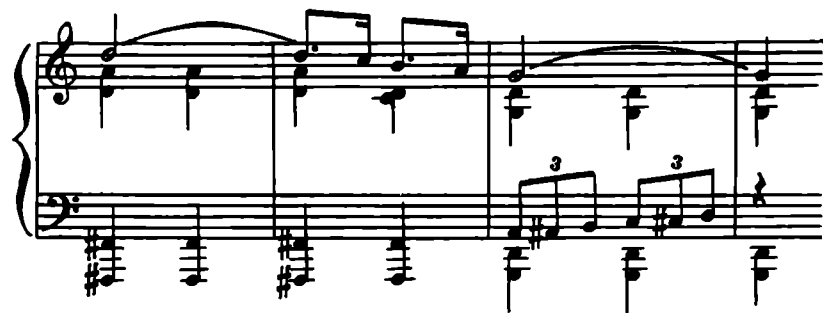
The musical score for measures 35-40 is written for piano. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked [Vivace]. The first system starts with a piano (p) dynamic marking. The melody in the right hand consists of eighth-note patterns, often beamed together, and includes a trill at the end of the first system. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. The second system continues the melodic and harmonic development, ending with a double bar line.

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

В неожиданных поворотах темы финала, внезапных всплесках арф чувствуется озорство и остроумие, свойственные многим страницам музыки Прокофьева. Есть в финале седьмой симфонии и острый задорный марш (в одном из эпизодов). Он напоминает по характеру веселое шествие с пойманным Волком из прокофьевской сказки о храбром пионере Пете:

36 Moderato marcato

The musical score for measures 36-40 is marked Moderato marcato. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is Moderato marcato. The first system starts with a piano (p) dynamic marking. The melody in the right hand is a steady eighth-note pattern, while the bass line has a more complex, rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, featuring a triplet of eighth notes in the right hand towards the end.



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

А потом Прокофьев словно прощается со слушателями. Музыка финала растворяется, замирает в задумчивых, светло-печальных мотивах¹

¹ Таков конец симфонии в первой редакции. Существует второй, менее удачный вариант, когда после замирающих прощальных интонаций вновь возвращается быстрая тема финала.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Дайте общую характеристику седьмой симфонии Прокофьева.
2. Каково строение первой части?
3. Наиграйте и охарактеризуйте основные темы экспозиции.
4. Какую роль играет тема побочной партии в первой части и во всей симфонии? Каковы характерные особенности этой мелодии?
5. Наиграйте главную тему финала симфонии.

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

8 опер (среди них «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Семен Котко», «Обручение в монастыре», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке»)

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

Оратория «На страже мира»

Кантаты «Здравица» и «Александр Невский», «Кантата к XX-летию Октября»

7 симфоний

5 концертов для фортепиано с оркестром

2 концерта для скрипки с оркестром

2 концерта для виолончели с оркестром

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

Симфоническая сказка «Петя и волк»

«Гадкий утенок» для голоса с фортепиано

Обработки русских народных песен для голоса с фортепиано

Музыка к кинофильмам «Александр Невский», «Иван Грозный» и другим



**ДМИТРИЙ
ДМИТРИЕВИЧ
ШОСТАКОВИЧ**

1906—1975

Музыка Шостаковича — сильнейшее художественное воплощение нашего времени. Это искусство, проникнутое любовью к человеку, верой в его благородство, волю и разум. Это искусство, обличающее все враждебное человеку, фашизм и другие формы тирании и подавления человеческого достоинства.

Академик Б. В. Асафьев так охарактеризовал музыку Шостаковича:

«Нервная, чутко отзывчивая к гигантским конфликтам действительности музыка звучит... как правдивое сказание о волнениях современного человечества, — именно не отдельной личности и не отдельных людей, а человечества».

О том, что происходит в нашей стране и во всем мире, Шостакович говорил с остротой личного переживания. Он не спокойный летописец, а страстный, глубокий драматург и мыслитель. Таким он предстает и в сочинениях, непосредственно связанных с современностью (как, например, седьмая — «Ленинградская» и восьмая симфонии, созданные в годы Великой Отечественной войны), и в тех, что посвящены событиям историческим (вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина», одиннадцатая симфония «1905 год» и другие).

Огромное богатство традиций по-своему преломлено в самобытном творчестве композитора: Бах, Бетховен, Малер¹, русские композиторы XIX и XX веков, в том числе Мусоргский, Чайковский и Прокофьев. О классических композиторах прошлого

¹ Густав Малер (1860—1911) — выдающийся австрийский композитор, автор 10 симфоний, вокального цикла «Песни странствующего подмастерья» и других произведений.

Шостакович хорошо сказал в одной своей статье: «...искусство классиков было всегда ищущим, беспокойным. Они всегда поднимали целину, шли наперекор рутине и мешанству, смело ставя в искусстве животрепещущие, наиболее проблемные своего времени, смело создавая для него новые средства художественного выражения».

Эти слова можно полностью отнести и к творчеству самого Шостаковича.

Автор симфоний и ораториальных сочинений, опер, концертов, квартетов, вокальных циклов, Шостакович писал также музыку к театральным спектаклям и кинофильмам. Он создавал произведения, требующие глубокого вслушивания, долгого «вчитывания» (как сложный роман или тончайшая психологическая новелла). И у него же есть сочинения, которые быстро стали популярными, как, например, знаменитая «Песня о встречном» — светлая утренняя мелодия, доносящая до нас романтику 30-х годов, или же «Ленинградская симфония», посвященная мужеству советского народа в годы второй мировой войны.

Во всех жанрах творчество советского композитора — это музыка наших дней, которая расскажет о них будущим поколениям.

БИОГРАФИЯ

Детские годы. Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился в Петербурге 25 сентября 1906 года. Отец его был инженером-химиком, мать — пианисткой.

«Я рос в музыкальной семье, — рассказывал композитор. — Моя мать, Софья Васильевна, училась несколько лет в консерватории и была хорошей пианисткой. Отец, Дмитрий Болеславович, горячо любил музыку и хорошо пел. Среди друзей и знакомых нашей семьи было много любителей музыки, которые охотно принимали участие в домашнем музицировании. Я очень живо помню звучание музыки из соседней квартиры, в которой проживал инженер, отличный виолончелист и страстный любитель камерной музыки. У него регулярно собирались друзья, разыгрывавшие квартеты и трио Моцарта, Гайдна, Бетховена, Бородина и Чайковского. Чтобы лучше слышать их игру, я забирался в коридор и просиживал там часами. Любительские музыкальные вечера устраивались и у нас. Все это глубоко запечатлелось в моей музыкальной памяти...».

Мать Дмитрия Дмитриевича была превосходным педагогом фортепианной игры для начинающих. Под ее руководством будущий композитор и его две сестры начинали учиться музыке (старшая сестра стала впоследствии музыкантом-профессионалом).

Детство Шостаковича совпало с крупнейшими историческими событиями века — первой империалистической войной и Великой



Д. Шостакович в юности

Октябрьской социалистической революцией. Дома, в разговорах родителей он слышал горячие отклики на происходившее. А иногда и сам становился непосредственным свидетелем событий. 3 апреля 1917 года в толпе людей, слушавших речь В. И. Ленина на площади у Финляндского вокзала, оказался одиннадцатилетний мальчик — Митя Шостакович.

К 9—11 годам относятся его первые композиторские опыты. Среди фортепианных пьес, сочиненных тогда, — «Гимн свободе» и «Траурный марш памяти жертв революции». Так в еще детских наивных пьесах обнаружилось стремление передать в музыке впечатления и переживания, связанные с самыми важными явлениями современной жизни. Это станет чрезвычайно характерным для зрелого композитора Шостаковича.

Консерватория. Некоторое время он учится в одной из частных музыкальных школ. А в 1919 году, в возрасте 13 лет, поступает в Петроградскую консерваторию по двум специальностям — фортепиано и композиция.

Серьезно заняться композицией Шостаковичу посоветовал Александр Константинович Глазунов. Он был тогда директором консерватории (первым директором Петроградской консерватории в советский период ее существования). В тринадцатилетнем мальчике Глазунов сумел угадать «одну из лучших надежд нашего искусства». В экзаменационном листе он дал Шостаковичу следующую характеристику:

«Исключительно яркое, рано обрисовавшееся творческое дарование. Достоин удивления и восхищения...».

Восторженно относились к юному композитору-пианисту все, кто слышал его тогда. Писатель Константин Федин в одном из петроградских домов увидел как-то худенького мальчика, который, к изумлению его, за роялем превратился в дерзкого музыканта, игравшего свои «неожиданные сочинения», заставлявшие «переживать звук так, как будто это был театр, где все очевидно, до смеха или до слез».

В консерваторском композиторском кружке Шостакович восхищает товарищей своими произведениями, особенно ярко театральными «Фантастическими танцами» для фортепиано. «Фантастические танцы» вошли в репертуар пианистов и сохраняются в нем до сих пор.

Шостакович учился в консерватории с огромным увлечением. Он с благодарностью отзываясь впоследствии о своих учителях — М. О. Штейнберге (класс композиции) и Л. В. Николаеве (класс фортепиано). Он полон признательности к Глазунову, который не только интересовался его творческими успехами, но заботился и об условиях жизни. Когда в 1922 году у Шостаковича умер отец и положение семьи сильно ухудшилось, Глазунов выхлопотал для одаренного ученика персональную стипендию.

После смерти отца Шостаковичу пришлось поступить на работу (одновременно он продолжал занятия). Так он стал музыкальным иллюстратором в кинотеатре «Паризиана» на Невском проспекте. В годы немого кино это была очень распространенная профессия. Нужно было игрой на фортепиано озвучивать мелькающие кадры фильма. Впоследствии опыт этот очень пригодился композитору.

В 1923 году Шостакович окончил консерваторию по фортепиано, в 1925 — по композиции.

Количество сочинений, написанных им в консерваторские годы, велико. Здесь и романсы, и фортепианные пьесы, и симфонические партитуры. Из них наиболее крупная — первая симфония — дипломная работа Шостаковича.

Как известно, симфония — самый сложный жанр инструментальной музыки. Редко случается, чтобы композитор в возрасте 18—19 лет создал значительное произведение такого рода. Но именно так произошло с Шостаковичем. Исполнение его симфонии 12 мая 1926 года стало событием музыкальной жизни Ленинграда. В письме матери композитора читаем: «...самый большой успех выпал на Митину долю. По окончании симфонии Митю вызывали еще и еще. Когда наш юный композитор, казавшийся совсем мальчиком, появился на эстраде, бурные восторги публики перешли в овацию».

В ближайшие годы симфония прозвучала в Германии под управлением Бруно Вальтера и Отто Клемперера, в Соединенных Штатах Америки под управлением Стоковского и Тосканини.

Интересно, что восприятие симфонии менялось с годами. Вначале отмечали больше всего яркую театральность, весеннее юношеское настроение, озорство. Позже обратили внимание на заключенные в музыке ритмы траурного шествия, трагические образы. Так постепенно раскрывалось перед слушателями и критиками многогранное содержание сочинения юного автора. И хотя в нем чувствуются влияния различных композиторов (Скрябина, Стравинского, Прокофьева), они преломлены по-своему; музыка первой симфонии уже самобытна.

После окончания консерватории. Несмотря на успех симфонии, перед молодым музыкантом после окончания консерватории встала проблема:

кем быть — пианистом или композитором?

Он не сразу разрешил ее. Сначала стремился совмещать и то и другое. Во второй половине 20-х годов часто выступал как пианист, давал сольные концерты (в программе Бах, Лист, Шопен); играл

концерты Шопена, первый концерт Чайковского, первый Прокофьева. Его игра отличалась поэтичностью и глубиной. В 1927 году Шостакович принял участие в Международном конкурсе имени Шопена в Варшаве и был отмечен почетным дипломом. И все же вскоре он отказался от деятельности концертующего виртуоза. Это мешало композиции.

Поиски своих тем, своего стиля. Вторая половина 20-х — начало 30-х годов были для Шостаковича годами напряженного творчества, поисков своих тем, своего стиля. Для всего молодого советского искусства это время исканий и экспериментов.

Как, какими художественными средствами отразить небывалые перемены в жизни страны? Какие музыкальные жанры и средства выразительности избрать, чтобы создавать музыку, отражающую современность и доступную народу? Об этом горячо спорили композиторы.

Как можно более простой, понятный язык, массовые жанры, песни, хоры, оратории — вот основное направление советской музыки, — говорили одни, считая, что симфонии, сонаты и другие «чистые» инструментальные формы слишком трудны для широкого слушателя.

Другие, напротив, утверждали, что советская музыка не должна обеднять себя, отказываясь от сложных инструментальных сочинений и намеренно упрощая средства выразительности. Наоборот, нужно использовать самые последние достижения русских и зарубежных авторов. Но при этом в творчестве современных композиторов действительно ценное нередко не отделяли от чисто технических, формальных экспериментов.

Трудно было разобраться в противоречивых тенденциях переломной эпохи. Однако Шостаковичу чужда ограниченность — он жадно интересуется всеми сторонами музыкального быта, всеми жанрами. Одно за другим появляются разнообразные сочинения молодого композитора. Тут и опера, и балеты, и симфонии, и фортепианные пьесы, музыка для театра и кино, песни. Самые разные музыкальные впечатления переплавлены в них: от массовой музыки маршей и песен, от бытовых танцев и песенок до современных инструментальных и вокальных произведений с характерной для них усложненностью музыкального языка. Шостакович испытывает влияние музыки Прокофьева, а также других современных композиторов русских и зарубежных (Стравинского, Хиндемита, Берга, Кшенека), которая широко звучит в те годы в Ленинграде.

Произведения самого Шостаковича еще неровны, порой несовершенны. Он экспериментирует, ищет новые интонации, ритмы, охваченный жадным стремлением воплотить современность в музыке.

Свою вторую симфонию он посвящает Октябрю (1927), третью — Первому мая (1929). Интереснее, ярче по музыке «Первомайская» симфония. В ней дыхание улиц и площадей, бурлящая радость весенних демонстраций. В ней гром уличных оркестров, ритмы

маршей, интонации ораторских речей. Но в «Первомайской» симфонии еще нет той стройности, целеустремленности музыкального развития, которая будет отличать зрелые сочинения Шостаковича. Пока это цепь зарисовок с натуры. Но каких ярких, живых, правдивых! Интересно, что в хоровом финале слышатся интонации будущей «Песни о встречном», появившейся несколько позже — в 1932 году. Она была написана для фильма «Встречный» и называлась «Утренняя песня». Композитор-симфонист оказался создателем одной из первых замечательных советских массовых песен.

Так уже в некоторых ранних сочинениях Шостакович сумел передать в музыке то новое, что несли с собой годы строительства социализма в СССР — ощущение молодости жизни, света, уверенного движения в будущее.

Но тогда же вошла в его творчество и другая тема. В годы, когда были написаны «Первомайская» симфония и «Песня о встречном», появились опера «Нос» (на сюжет сатирической повести Гоголя о майоре Ковалеве, потерявшем свой нос), карикатурные портреты хулигана, прогульщика, бюрократа, вредителя в балете «Болт» (поставлен в 1931 году), музыка к некоторым фильмам, в которой пародировалась пошлость мещанских вкусов (за хлесткость, способность к карикатуре Шостаковича называли «музыкальным фельетонистом»).

Во всех этих очень разных и по сюжетам и по художественной ценности произведениях есть нечто общее — осмеяние пороков, доставшихся в наследство от прошлого, «обносков буржуев», как говорил Маяковский.

Это была тема, злободневная для всего советского искусства. Чем сильнее было стремление к новому, тем острее чувствовалась несовместимость буржуазных пережитков с идеалами коммунистического будущего. Об этом писали И. Ильф и Е. Петров в своих знаменитых книгах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», появившихся в конце 20-х — начале 30-х годов. Об этом говорил и В. Маяковский. В его «Разговоре с товарищем Лениным» (1929) есть такие строки:

«Товарищ Ленин,
я вам докладываю
не по службе,
а по душе.
Товарищ Ленин,
работа адская
будет
сделана
и делается уже.
Освещаем,
одеваем нищ и бо́ль,
ширится
добыча
угля и руды...

На Шостаковича оказало влияние и соприкосновение с новаторским театром Мейерхольда. Писал он также музыку к спектаклям Театра Рабочей Молодежи (ТРАМ).

Опера «Катерина Измайлова». В 1930—1932 годах Шостакович создает оперу «Леди Макбет Мценского уезда» по одноименной повести Н. Лескова. Во второй редакции, идущей на сценах театров в наши дни, опера называется по имени главного действующего лица «Катерина Измайлова».

Повесть Лескова привлекла композитора «невероятно сильным изображением одной из мрачных эпох дореволюционной России»¹. В том, с какой силой композитор обличает «мрачную эпоху», уродующую человека, с какой глубиной показывает в музыке трагедию совести Катерины Измайловой, раскрывается страстный гуманизм Шостаковича. В финале оперы (путь на каторгу по этапу и самоубийство Катерины) трагедия Катерины сливается с народной. Хор каторжан вызывает сравнение с гениальными народными сценами из опер Мусоргского.

Подзаголовок оперы Шостаковича — «трагедия-сатира». Это первое в его творчестве сочинение такой глубины и обличительной силы.

В январе 1934 года оперу поставили в Малом оперном театре в Ленинграде и в московском Музыкальном театре имени В. И. Немировича-Данченко. Однако вскоре она подверглась несправедливой критике и была снята с репертуара. Вновь возродилась опера к жизни лишь в конце 1962 года. С огромным успехом она в новой редакции была снова поставлена в Москве и Ленинграде и признана выдающимся явлением советской и мировой оперной литературы. «Катерина Измайлова» идет также во многих театрах нашей страны и за рубежом.

В те же годы Шостакович написал и несколько инструментальных сочинений, в том числе 24 прелюдии для фортепиано. Среди них мы находим очень разные по характеру пьесы: задумчивую, полную светлых переключек голосов (№ 4, ми минор, в форме фуги) и — хлесткую пародию на мешанский танец (№ 6, си минор); театрально-праздничную, превосхищающую скерцо из пятой симфонии (№ 15, ре-бемоль мажор) и — глубоко траурную (№ 14, ми-бемоль минор); прелюдия № 3 сама контрастна — в тихую спокойную песню, вроде баркаролы и колыбельной, врываются в конце резкие драматические сигналы. Так в лаконичной форме прелюдии заключены образы, которые потом не однажды встретятся в крупных сочинениях композитора.

Содержание оперы заключается в следующем. Купеческий быт. Деспотичные жестокие люди. Катерина, жена купца Измайлова, стремится вырваться из своей среды, жаждет настоящей любви. Но ради своей цели Катерина идет на преступление: она хорошо усвоила обычаи людей, среди которых живет. За убийство свекра и мужа Катерина осуждена. По пути на каторгу она кончает с собой. Шостакович показал Катерину жертвой страшных условий жизни, разлагающих человека.



За работой

Драматические симфонии 30-х годов. Талант Шостаковича оттачивался и совершенствовался. В середине 30-х годов драматические идеи, волновавшие композитора, нашли свое выражение в трех выдающихся симфониях: четвертой, пятой и шестой.

Классически законченная пятая симфония — одна из вершин не только в творчестве ее автора, но всей советской музыки, которая в предвоенные годы уже достигла расцвета (появились «Ромео и Джульетта» и «Александр Невский» Прокофьева, шестнадцатая и двадцать первая симфонии Мясковского, инструментальные концерты Хачатуряна, песни Дунаевского, Александрова и другие сочинения советских композиторов).

Впервые пятая симфония прозвучала 21 ноября 1937 года в зале Ленинградской филармонии под управлением молодого дирижера Евгения Мравинского. С тех пор Мравинский стал первым исполнителем многих крупных сочинений Шостаковича. Впечатление от симфонии было огромным. О ней написал восторженную статью Алексей Толстой. Фадеев отметил в дневнике «изумительную», силу ее эмоционального воздействия.

Пятая симфония Шостаковича продолжает традиции Бетховена и Чайковского — великих мастеров, рассматривавших симфонию как инструментальную драму. Каждый из них отразил в симфонии драматические конфликты своего времени. Бетховен — героическую борьбу человека, одушевленного идеалом «братства миллионов». Чайковский — мучительные переживания и порывы к счастью современников Толстого и Достоевского.

Шостакович — советский художник, сформировавшийся в эпоху «напряженного драматизма процессов разрушения и созидания» (Горький). 30-е годы — время строительства социалистического общества, становления нового человека. Но это же годы распространения фашизма в некоторых европейских странах. Пятая симфония родилась из острого переживания и размышления над тем, что происходило в окружающем мире. В этом сочинении советского композитора живой, мыслящий, мужественный Человек восстает против античеловеческих сил и утверждает себя в борьбе с ними.

Начальная тема симфонии напоминает глубокую и напряженную речь мыслителя и оратора, обращенную к людям:

The image shows a musical score for the beginning of the Fifth Symphony by Shostakovich, starting at measure 37. The tempo is marked "Moderato". The score is written for piano, with a grand staff consisting of a treble and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The first system (measures 37-42) features a powerful, rhythmic melody in the right hand, characterized by dotted rhythms and slurs, with a corresponding bass line. The second system (measures 43-48) continues the theme, with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) and a final measure marked *p* (piano).

В финале воплощено народное начало — деятельное, полное грозной мощи.

После пятой симфонии жанр драматической симфонии оказывается в центре внимания Шостаковича на ближайшие десять лет.

Но композитора привлекают и камерные произведения. Он пишет светлый «весенний» первый квартет и возвышенный гармоничный квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели. За квинтет Шостаковичу была присуждена Государственная премия.

В 1939 году композитору всего 33 года. К этому времени он уже профессор Ленинградской консерватории. У него учатся Свиридов, Левитин, а позже, в Москве, куда Шостакович переезжает в

1943 году, — Караев, Галынин. Создается «школа Шостаковича» — композитора, оказывающего огромное влияние на своих современников.

Сочинения военных лет. 22 июня 1941 года началась Великая Отечественная война — «историческая схватка... между разумом и мракобесием, между культурой и варварством, между светом и тьмой», — как писал Шостакович в статье в «Правде», где он рассказывал о своей седьмой симфонии.

Это великое произведение о героизме и нравственной силе советского народа, борющегося с фашизмом, создано в июле — декабре 1941 года. Три первые части симфонии сочинены в осажденном Ленинграде буквально под грохот разрывающихся бомб. Финал закончен в Куйбышеве. Свой родной город Шостакович покинул, лишь подчинившись приказу об эвакуации.

Седьмую симфонию впервые исполнили в Куйбышеве, затем в Москве, в Ленинграде (еще блокированном, партитуру доставили на самолете) и вскоре — за границей. Всюду она вызывала восхищение. «Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой», — писал один американский корреспондент о седьмой симфонии, сыгранной в Нью-Йорке под управлением Тосканини (летом 1942 года).

Два года спустя после седьмой Шостакович закончил восьмую симфонию — грандиозную трагическую поэму о войне. Он писал ее, потрясенный страданиями и гибелью миллионов людей. После первого исполнения симфонии иные слушатели нашли ее слишком мрачной и жесткой. Но может ли услаждать слух музыка, рассказывающая о лагерях смерти, о работе адской машины Майданека или Освенцима, о муках, о великом гневе и силе Человека, ведущего борьбу со злом? Восьмая симфония не дает забыть трагедию войны. Она высекает огонь из груди людей (эти бетховенские слова о назначении искусства Шостакович любит повторять). Она воспламеняет их ненавистью к фашизму — реальному чудовищу XX века.

Сочинение музыки, подобной седьмой и восьмой симфониям, требует напряжения всех душевных сил и смелости. Это настоящий подвиг.

Общественный деятель. Человек, так близко к сердцу принимающий все, что происходит в мире, не может быть «кабинетным музыкантом». В послевоенные годы особенно много времени у Шостаковича отнимает общественная деятельность.

Он работает в Союзе композиторов. Его избирают депутатом Верховного Совета РСФСР, затем СССР

В 1949 году Шостакович входит в состав Советского комитета защиты мира. Вместе с советскими писателями, кинорежиссерами, научными работниками он приглашен на Всеамериканский конгресс деятелей науки и культуры, выступающих против угрозы атомной войны. На тридцатитысячном митинге в Мэдисон-сквер-гарден звучит «Песня о встрече» — ее поют, приветствуя советскую делега-



*Вручение Международной премии мира Д. Д. Шостаковичу
в Октябрьском зале Дома Союзов 4 сентября 1954 года*

цию. После своего выступления Шостакович подходит к роялю и играет скерцо из пятой симфонии.

«...Чем больше книг, созданных в разных странах, прочтет человек, чем больше симфоний прослушает, чем больше картин и фильмов увидит, тем яснее ему станет великая ценность нашей культуры, тем большим преступлением покажется ему покушение и на культуру, и на жизнь ближнего и дальнего, на жизнь любого человека», — так говорил в одном из своих выступлений Шостакович, убежденный в том, что подлинная культура всегда служит миру и человеку.

В 1954 году Всемирный Совет Мира присудил ему Международную премию мира. В том же году присвоено почетное звание народного артиста СССР. К своему пятидесятилетию (1956) Шостакович был награжден вторым орденом Ленина. В 1966 году он был удостоен высокого звания Героя Социалистического Труда.

Известность композитора растет из года в год. Одно перечисление всех наград и почетных званий, полученных им в разных странах (от звания доктора Оксфордского университета до командора французского ордена искусства и культуры), заняло бы немало места.

Об отношении Шостаковича к своей славе хорошо сказал известный советский режиссер Ю. А. Завадский:

«Мировое признание Шостакович принимает как «добавочную нагрузку» ответственности, он по-ребячьи чисто далек от взрослого обы-



Е. А. Мравинский. Д. Д. Шостакович. Д. Ф. Ойстрах

вательского честолюбия. Он едет открывать очередной фестиваль или пленум, потому что так велит ему долг, торопливо бежит кланяться после исполнения его сочинения не для того, чтобы насладиться аплодисментами, а чтобы не обидеть публику и оркестрантов, как бы поблагодарить за честь, которую сказали ему одни — исполняя его музыку, а другие — слушая».

Для Шостаковича, как для Мусоргского, музыка — средство для беседы с людьми о самом важном.

Сочинения конца 40—60-х годов. За четверть века, прошедшие после войны, композитор создал множество сочинений в самых разнообразных жанрах, вплоть до оперетты («Москва. Черемушки»). В 1947—1948 годах написаны два выдающихся произведения — первый скрипичный концерт (посвящен Давиду Ойстраху — первому исполнителю) и вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» для сопрано, контральто и тенора в сопровождении фортепиано (это вокально-драматические сцены и песни о страданиях еврейского народа в дореволюционной России и о счастье в новой советской жизни)

В 1949 году сочинена оратория «Песнь о лесах» на слова Е. Долматовского. В ней Шостакович намеренно упростил свой стиль, используя опыт работы в области массовой песни.

В начале 50-х годов появились такие замечательные и совершенно разные по жанру и характеру сочинения, как «24 прелюдии и фуги» и «Десять хоровых поэм» на стихи

русских революционных поэтов. Одно чисто инструментальное, фортепианное произведение, другое — чисто вокальное, для хора а капелла. Одно развивает традиции Баха, другое опирается на рабочую революционную песню.

Такое разнообразие, даже контрастность сочинений, чрезвычайно характерно для Шостаковича. Удивительной особенностью его творчества является то, что оно «сплавлено» из многих «пород». Шостакович умеет говорить сложно и глубоко, как философ и поэт, и просто и открыто, как оратор, обращающийся к массам. Один и тот же композитор пишет сложную десятую симфонию (1954), в которой размышляет о судьбах народов в послевоенном мире, и — простую, быстро запоминающуюся «Песню мира» (музыка к кинофильму «Встреча на Эльбе», стихи Е. Долматовского):

38 **Скоро, величественно**

Be-тер ми-ра ко-лы-шет зна-ме-на по-
 -бед, о ба-рен-ны-е кровь-ю зна-ме-
 -на. О-за-рил ми-ру путь на-шей ро-ди-ны
 свет, мы на стра-же сто-им не-пре-клон-
 -но. На-ши ни-выцве-тут, мы отсто-
 -я-ли вес-ну. На-ши си-лы рас-
 -тут, мир по-бе-дит вой-ну!

Музыку для кино Шостакович никогда не прекращал писать. Список фильмов, озвученных им, очень велик. Здесь и «Человек с ружьем», и «Молодая гвардия», «Овод», «Гамлет» и многое, многое другое. В музыке ряда фильмов 30—40-х годов композитор обращался к революционным русским песням. Это сказалось позже в его симфонических сочинениях. И впервые с такой широтой и силой — в программной одиннадцатой симфонии (1957), которая посвящена Первой русской революции и носит название «1905 год». Каждая из ее четырех частей также озаглавлена: I — «Дворцовая площадь», II — «9 января», III — «Вечная память», IV — «Набат».

В симфонии использованы мелодии и отдельные обороты русских революционных песен («Смело, товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали», «Варшавянка» и других). Но они не просто цитируются. Песенные мелодии здесь свободно симфонически развиваются так, как будто это собственные темы композитора. Шостаковичу первому из советских композиторов удалось добиться такого тесного слияния революционной песенности с выразительными средствами современной симфонической музыки.

Яркая образная музыка симфонии вызывает ассоциации с драматической кинолентой, рассказывающей о революционных событиях. За одиннадцатую симфонию композитору была присуждена Ленинская премия.

В 1961 году к XXII съезду КПСС Шостакович пишет двенадцатую симфонию «1917 год» памяти В. И. Ленина, осуществляя свой давний замысел создать сочинение о вожде революции. Десятью годами позже им написан цикл из восьми баллад «Верность» на стихи Е. Долматовского для мужского хора а капелла.

Современность и история, освободительная борьба русского народа в недавнем и далеком прошлом — эти темы глубоко интересуют композитора в 50—60-е годы. В вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» (на стихи Е. Евтушенко) Шостакович важную страницу русской истории XVII века прочитал сегодняшними глазами. По суровой правде изображения истории и народа Шостаковича — автора поэмы «Казнь Степана Разина» и одиннадцатой симфонии — снова хочется сравнить с Мусоргским. В 50—60-е годы композитор стремится к особой ясности, конкретности воплощения своих замыслов. Вот почему он вводит слово, поющую речь даже в симфонию.

Тринадцатая симфония (на стихи Е. Евтушенко) написана для баса, мужского хора и оркестра. В этом сочинении по-новому развиты некоторые темы, характерные вообще для творчества Шостаковича. Так, в первой части («Бабий яр») обличение социального зла направлено против расовой дискриминации. В последней, пятой части — «Карьера», вполне в традициях Маяковского, высмеиваются карьеристы, приспособленцы и воспеваются люди бесстрашного подвига в науке и труде, люди,



На прогулке

ведущие человечество к будущему. О будущем говорят светлые заключительные страницы тринадцатой.

Для сопрано, баса и камерного оркестра предназначена четырнадцатая симфония (1969) — одно из самых глубоких философских сочинений Шостаковича, в котором утверждается великая ценность человеческой жизни. Последняя, пятнадцатая симфония сочинена летом 1971 года.

Разнообразны, часто неожиданны замыслы Шостаковича. Ему принадлежат и сатирические песни на тексты из журнала «Крокодил» (не зря называли композитора когда-то «музыкальным фельетонистом!»).

Шостакович — лирик и философ — с особой глубиной и тонкостью раскрывается в квартетах, которые он создает параллельно с оркестровыми и вокальными сочинениями; всего им написано 15 квартетов.

О бессмертии творчества и красоты говорит он в замечательном вокальном цикле на стихи Блока, а также в некоторых частях четырнадцатой симфонии.

Д. Д. Шостакович умер 9 августа 1975 года.

Творчество Шостаковича — это огромное богатство, которое открыто всем, кто хочет прикоснуться к подлинному искусству наших дней. В одном из своих выступлений Дмитрий Дмитриевич напомнил слова Николая Островского о том, что жизнь дается человеку один раз и надо прожить ее достойно. К этому и призывает нас его музыка, проникнутая страстным гуманизмом.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите даты и основные события жизни композитора.
2. Какие темы особенно характерны для творчества Шостаковича?
3. Назовите важнейшие сочинения Шостаковича в различных жанрах: симфонические, камерные, для солирующих инструментов с оркестром, для хора и оркестра, для фортепиано, для музыкального театра и кино.

СЕДЬМАЯ СИМФОНΙΑ

Шостакович — автор пятнадцати симфоний. Значение этого жанра очень велико в его творчестве. Если для Прокофьева, при всем разнообразии его творческих устремлений, самым важным, пожалуй, является музыкальный театр, а прокофьевская инструментальная музыка тесно связана с его оперными и балетными образами, то для Шостаковича, напротив, самым характерным, определяющим жанром является симфония. Опера «Катерина Измайлова», многие его квартеты, вокальные циклы симфоничны — проникнуты напряженным непрерывным развитием музыкальной мысли.

Шостакович — выдающийся мастер оркестра. Он мыслит оркестрово. Инструментальные тембры и сочетания инструментов с поразительной точностью и во многом по-новому используются у него как живые участники его симфонических драм.

Седьмая («Ленинградская») симфония — одно из наиболее значительных произведений Шостаковича. Симфония написана в 1941 году. Большая ее часть, как уже было сказано, сочинена в осажденном Ленинграде. Вот один из эпизодов, дающих представление о том, в каких условиях создавалась эта музыка.

Утром 16 сентября 1941 года Дмитрий Дмитриевич выступал по ленинградскому радио. Город бомбили фашистские самолеты, и композитор говорил под гул зенитных орудий и разрывы бомб:

«Час тому назад я закончил партитуру двух частей большого симфонического сочинения. Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить третью и четвертую части, то тогда можно будет назвать это сочинение Седьмой симфонией.

Для чего я сообщаю об этом? — продолжал композитор, — ...для того, чтобы радиослушатели, которые слушают меня сейчас, знали, что жизнь нашего города идет нормально. Все мы несем сейчас свою боевую вахту... Советские музыканты, мои дорогие и многочисленные соратники по оружию, мои друзья! Помните, что нашему искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку, будем же честно и самоотверженно работать...».

Замечательна история и первых исполнений седьмой симфонии в нашей стране и за рубежом. Среди них самый потрясающий факт — премьера в Ленинграде в августе 1942 года. В осажденном городе люди нашли в себе силы исполнить симфонию. В оркестре

Радиокомитета осталось всего пятнадцать человек, а нужно было не менее ста! Тогда созвали всех бывших в городе музыкантов и еще тех, кто играл в армейских и флотских фронтовых оркестрах под Ленинградом. 9 августа седьмую симфонию Шостаковича сыграли в зале Филармонии. Дирижировал Карл Ильич Элиасберг. «Эти люди достойны были исполнять симфонию своего города, и музыка была достойна их самих...» — писали тогда в «Комсомольской правде» Ольга Берггольц и Георгий Макогоненко.

На партитуре симфонии авторская надпись: «Посвящается городу Ленинграду».

Седьмую симфонию часто сравнивают с документальными произведениями о войне, называют «хроникой», «документом» — настолько точно передает она дух событий. И вместе с тем, эта музыка поражает не только непосредственностью впечатлений, но и глубиной мысли. Схватку советского народа с фашизмом Шостакович раскрыл как борьбу двух миров:

мира созидания, творчества, разума и — мира разрушения и жестокости;

Человека и — цивилизованного варвара;
добра и зла.

О том, что побеждает в симфонии в результате этой борьбы, очень точно сказал Алексей Толстой: «На угрозу фашизма — обесчеловечить человека — он (то есть Шостакович. — Г. С.) ответил симфонией о победном торжестве всего высокого и прекрасного, созданного гуманитарной культурой...».



*Афиша об исполнении седьмой симфонии
в осажденном Ленинграде*

Идею борьбы и торжества Человека по-разному раскрывают четыре части симфонии. Рассмотрим подробно первую часть, которая рисует непосредственное «военное» столкновение двух миров.

Первая часть (*Allegretto*) написана в сонатной форме. В экспозиции ее заключены образы советской страны, народа, человека. «Работая над симфонией,— говорит композитор,— я думал о величии нашего народа, о его героизме, о лучших идеалах человечества, о прекрасных качествах человека...». Первая тема экспозиции — тема главной партии — героическая и величественная. Она звучит у струнных инструментов в тональности до мажор:

39 *Allegretto*

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked with a forte 'f' dynamic and the tempo 'Allegretto'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing slurs and accents. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows more intricate rhythmic patterns, with some notes marked with accents and slurs, indicating a more active and dramatic character.

Вот некоторые особенности этой темы, придающие ей современную остроту и динамичность: смелые широкие мелодические ходы; энергичный маршевый ритм, характерный для многих советских массовых песен; богатство и напряженность лада (до мажор, включающий в себя повышенную ступень — звук *фа-диез* — в третьем такте; дальше в развертывании темы наряду с мажорной используется минорная терция — *ми-бемоль*)

С русскими «богатырскими» темами главную партию седьмой симфонии Шостаковича сближают размашистые, раскачивающиеся интонации, тяжеловатые унисоны.

Вслед за главной партией звучит лирическая побочная (в тональности соль мажор):

40 Poco più mosso

The musical score is presented in three systems. The first system is a grand staff with two staves. The upper staff begins with a piano (*pp*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*p*) dynamic, and the instruction *sempre legato*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand. The third system features a melodic line in the right hand with accents and a mezzo-piano (*p*) dynamic, and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Тихая и даже как будто застенчивая в выражении чувств музыка глубоко искренна. Прозрачно изложение, чисты инструментальные краски. Мелодия у скрипок, а фон — покачивающаяся

фигура у альтов и виолончелей. В конце побочной партии звучат соло флейты пикколо и засурдиненной скрипки. Мелодия словно струится и растворяется в тишине. Так заканчивается экспозиция, раскрывшая деятельный и разумный, мужественный и лирический мир.

Дальше идет знаменитый эпизод фашистского нашествия, потрясающая картина вторжения разрушительной силы.

Еще звучит последний «мирный» аккорд экспозиции, когда издалека доносится дробь военного барабана. На фоне ее возникает странная тема — аккуратная, симметричная (ходу на квинту вверх отвечает ход на кварту вниз), отрывистая. Как будто двигаются марионетки:

41 [Allegretto]

pp secco col legno

Алексей Толстой назвал эту музыку «пляской ученых крыс под дудку крысолова». Конкретные образы, возникающие у разных слушателей, могут быть разными, но бесспорно то, что в теме фашистского нашествия есть сходство с зловещей карикатурой. Композитор обнажил и сатирически заострил черты педантичности, тупой ограниченности и автоматической дисциплины, воспитанные у гитлеровских солдат, которым не полагалось рассуждать и надо было слепо повиноваться фюреру. Прimitивность интонаций в теме фашистского нашествия сочетается с «квадратным» маршевым ритмом. Сначала эта тема кажется не столько угрожающей, сколько пошлой и тупой. Но в развитии постепенно раскрывается ее страшная сущность. Покорные воле крысолова, ученые крысы вступают в бой. Марионеточный шаг превращается в движение

механического чудовища, растаптывающего на своем пути все живое.

Эпизод нашествия построен в форме вариаций на одну мелодически неизменную тему (в тональности ми-бемоль мажор). Постоянной остается и барабанная дробь, все усиливающаяся к концу. Меняются от вариации к вариации оркестровые тембры, регистры, плотность фактуры, динамика, присоединяются новые полифонические голоса. При помощи всех этих средств и раскрывается характер темы.

Вариаций — одиннадцать. В двух первых холодность и мертвенность звучания подчеркиваются тембром флейты в низком регистре (первая вариация) и сочетанием того же инструмента с флейтой пикколо на расстоянии полутора октав (вторая вариация).

В третьей вариации сильнее выделяется автоматичность: каждую фразу у гобоя копирует на октаву ниже фагот. В басу вступает новая, тупо отбивающая ритм фигура.

С четвертой по седьмую вариацию усиливается воинственный характер музыки. Вступают медные духовые инструменты (труба, тромбон с сурдиной в четвертой вариации). Впервые тема звучит *forte*, излагается параллельными трезвучиями (шестая вариация).

В восьмой вариации тема достигает устрашающей звучности *fortissimo*. Ее играют в нижнем регистре в унисон восемь валторн вместе с деревянными духовыми и струнными инструментами. Автоматическая фигура из третьей вариации теперь наверху. Ее отстучивает ксилофон в сочетании с другими инструментами.

В девятой вариации к железному звучанию темы (у труб и тромбонов в верхнем регистре) присоединяется мотив стога. И наконец в двух последних вариациях тема приобретает торжествующий характер. Кажется, что железное чудовище с оглушительным грохотом тяжело движется прямо на слушателя. Но тут происходит неожиданное.

Резко сменяется тональность. Вступает дополнительная группа труб, валторн и тромбонов¹ Звучит драматический мотив, который называют мотивом сопротивления²:

К большому (тройному) составу духовых инструментов в оркестре седьмой симфонии добавлены еще 3 трубы, 4 валторны и 3 тромбона.

² В замечательной статье, посвященной седьмой симфонии, Евгений Петров так писал об эпизоде нашествия: «Она (тема — Г. С.) обрастает железом и кровью. Она сотрясает зал. Она сотрясает мир. Что-то, что-то железное идет по человеческим костям, и вы слышите их хруст. Вы сжимаете кулаки. Вам хочется стрелять в это чудовище с цинковой мордой, которое неумолимо и методично шагает на вас, — раз, два, раз, два. И вот, когда, казалось бы, уже ничто не может спасти вас, когда достигнут предел металлической мощи этого чудовища, неспособного мыслить и чувствовать... происходит музыкальное чудо, которому я не знаю равного в мировой симфонической литературе. Несколько нот в партитуре, — и на всем скаку (если можно так выразиться), на предельном напряжении оркестра, простая и замысловатая, шутовская и страшная тема войны заменяется всепокрушающей музыкой сопротивления».

42 [Allegretto]

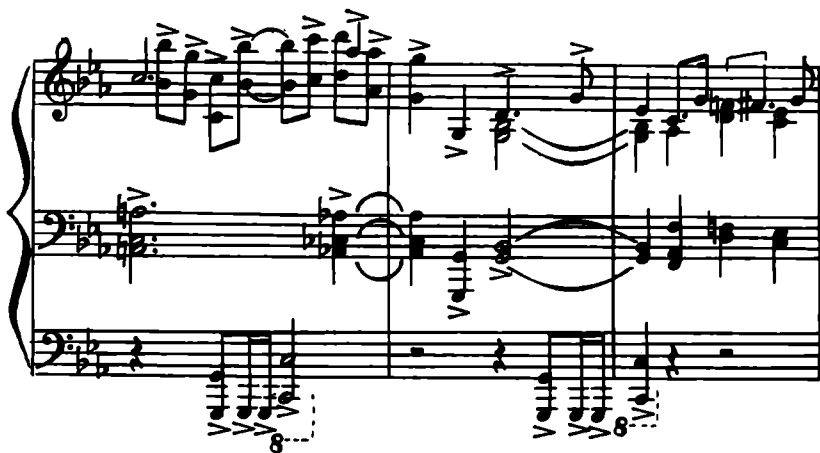
Musical score for measures 42-43, marked *fff*. The score is in 4/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of chords. The second system continues the same texture.

Завязывается симфоническая битва небывалого напряжения (вариационное развитие переходит в разработочное). Мощные волевые усилия наталкиваются на железные мотивы нашествия. В пронзительных душераздирающих диссонансах слышатся крики, боль, стоны. Все это выливается в грандиозный реквием — плач о погибших.

Так начинается необычная реприза. В ней обе темы экспозиции — главная и побочная — оказываются сильно измененными подобно людям, вошедшим в пламя войны, испытавшим ужас и страдание, исполнившимся гнева.

Одно из редких свойств таланта Шостаковича — его способность передать в музыке великую скорбь, слитую с великой силой протеста против зла. Таково звучание главной партии в репризе:

Musical score for measures 43-45, marked *Moderato* and *pesante*. The score is in 4/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of chords. The second system continues the same texture. The score is marked *ff* and *pesante*. The bass clef part has a 'pesante' marking and a 'ff' marking. The score is in 4/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of chords. The second system continues the same texture.



Она проходит теперь в миноре, ее маршевый ритм становится ритмом траурного шествия, но мелодия приобрела характер могучего страстного речитатива. Это речь, обращенная ко всем людям.

Мелодии подобного склада — широко изложенные у всего оркестра, полные ораторских интонаций — призывных, гневных, страстных, — не однажды встречаются в музыке Шостаковича (см. главную партию пятой симфонии, пример 37).

Побочная партия — прежде светлая, лирическая — в репризе глухо и скорбно звучит у фагота, в низком регистре, в особом минорном ладу, который Шостакович часто использует в музыке трагического характера (это минор с двумя пониженными ступенями — II и IV; в данном случае, в фа-диез миноре — *соль-бикар* и *си-бемоль*). Частая смена размеров (3/4, 4/4, потом 3/2) придает мелодии живое дыхание человеческой речи. Как сильно контрастирует это с неизменным автоматическим ритмом темы нашествия!

44 **Adagio**
Фагот

respress.



В конце первой части — в коде — тема главной партии опять появляется. Теперь она вернулась к своему первоначальному мажорному облику, но звучит тихо, певуче у скрипок, как воспоминание и мечта о мире. Самый конец тревожен. Издали слышится барабанная дробь и тема нашествия. Война продолжается.

С беспощадной правдивостью, без прикрас нарисовал Шостакович в первой части симфонии реальные картины мира и войны. Он передал в музыке величие и героизм своего народа, показал страшную силу врага и всю напряженность смертельной схватки.

Во **второй** и **третьей** частях композитор противопоставил жестокой разрушительной силе фашизма духовное богатство человека, глубину его мысли, силу его воли. **Четвертая часть** — мощный финал — полон наступательной энергии и предчувствия победы. Чтобы по-настоящему оценить финал седьмой симфонии, нужно еще раз вспомнить, что он написан в первые месяцы Великой Отечественной войны.

Со дня первого исполнения «Ленинградской» симфонии прошло много лет. Много раз она звучала с тех пор в мире — в концертных залах, по радио, в кино (был создан фильм о седьмой симфонии). Каждый раз ее исполнение воскрешает перед людьми незабываемые страницы современной истории и вливает в их сердца мужество и гордость. Седьмая Шостаковича с полным правом может быть названа «Героической симфонией» XX века.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите об истории создания и о первых исполнениях седьмой симфонии Шостаковича.
2. Какова идея седьмой симфонии?
3. Каково строение первой части?
4. Сыграйте и охарактеризуйте основные темы экспозиции и тему эпизода нашествия.
5. В чем необычность репризы первой части симфонии Шостаковича?

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА РЕ МАЖОР

В 1950 году мир отмечал 200-летие со дня смерти Иоганна Себастьяна Баха. В Лейпциге — городе, где великий композитор проработал почти тридцать лет, был организован баховский фестиваль и конкурс исполнителей. В состав жюри конкурса входил Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

Он принял участие в торжествах как композитор и исполнитель. В большом концерте, состоявшемся в конце фестиваля, прозвучал финал его первой симфонии. Вместе с двумя другими советскими пианистами Шостакович исполнил в этот вечер тройной концерт Баха.

В дни юбилея музыка Баха наполнила собою Лейпциг. В знаменитой церкви св. Фомы (Томаскирхе), где Бах когда-то играл на органе и руководил хором, исполнили мессу си минор и «Страсти по Иоанну».

Шостакович всегда преклонялся перед гением Баха. Возвышенные и величественные образы, близкие баховским, встречались в его произведениях и прежде. С давних пор привлекала его и полифония — сложным многоголосием отмечены многие страницы музыки Шостаковича. Под сильнейшим впечатлением поездки в Лейпциг он решил написать большой цикл полифонических пьес по образцу «Хорошо темперированного клавира». Так более чем двести лет спустя после Баха появился на свет новый сборник прелюдий и фуг, написанных во всех мажорных и минорных тональностях, — сборник, поражающий богатством содержания и огромным мастерством¹.

Прелюдии и фуги Шостаковича — выдающиеся произведения, в которых образы современные, характерные вообще для творчества их автора, заключены в полифоническую форму, выработанную еще в XVII—XVIII веках. Обращение к старинным формам и средствам развития придало многим пьесам в сборнике особую строгость и величавость. И вместе с тем прелюдии и фуги чрезвычайно разнообразны, контрастны, как и многие другие сочинения Шостаковича, с которыми они тесно связаны.

В творчестве его немало прозрачно-светлых, мечтательных страниц. К ним принадлежат и прелюдия и fuga **ля мажор**. Особенно fuga, основанная на трезвучной теме чистой серебряистой звучности — как будто перекликаются трубы в тишине:

У Баха 48 прелюдий и фуг в двух томах «Хорошо темперированного клавира». Таким образом, каждая тональность у него является дважды. У Шостаковича в двух томах 24 прелюдии и фуги. В отличие от баховских сборников у Шостаковича прелюдии и фуги расположены не в хроматическом порядке, а по квинтовому кругу (с параллельными тональностями). Так, первая пара пьес написана в до мажоре, вторая — в ля миноре, третья — в соль мажоре, четвертая — в ми миноре и т. д.

Allegretto

pp legato sempre

Но вслед затем в сборнике помещено одно из самых трагических сочинений Шостаковича — прелюдия и fuga фа-диез минор. Вот тема fugи — скорбная, прерывистая, с острыми стонущими мотивами:

46

Andante

p

pp *p*

Прелюдия и fuga ре-бемоль мажор заставляет вспомнить «злые», гротескные вражеские образы в симфониях Шостаковича. Самая последняя, ре-минорная fuga перекликается с могучим финалом пятой симфонии. Многие темы прелюдий и fug носят ярко выраженный русский характер. Такова, например, тема fugи ре мажор, которую мы и рассмотрим подробнее.

Все в целом это сочинение — прелюдия и fuga ре мажор — светлое, ясное, не лишенное юмора.

Вспомним, что старинная циклическая форма прелюдии и фуги нередко основана на контрасте. Для прелюдии не обязательны строгие законы построения. Часто она бывает подвижной, текучей, словно импровизируемой тут же за инструментом. Такую прелюдию можно сравнить с фоном, на котором отчетливо выделяется fuga — произведение строгой формы. Этот контраст сохраняется и в прелюдии и фуге ре мажор Шостаковича. Но здесь есть еще и любопытный стилистический контраст. Прелюдия с ее арпеджированными позвякивающими (как на клавишине) аккордами, с мелодией, напоминающей менуэт, близка старинной клавишной музыке. Тема же фуги, как уже говорилось, носит русский характер, перекликается с «Камаринской». Казалось бы, совсем разные темы, — как можно объединить их в одном цикле? Однако Шостакович — мастер подобных контрастных сопоставлений. Весь цикл объединен прозрачным камерным звучанием, юношеским светлым настроением.

Прелюдия — это словно воспоминание о баховских пьесах, сыгранных в детстве (в годы учения ведь все их играют!). Некоторое время ее звучание, чистые, ясные гармонии, строгая мелодия (в басу) почти совсем приближены к старинной музыке:

47 Allegretto

p dolce

The first system of the musical score is for measures 47-50. It is marked 'Allegretto' and 'p dolce'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The right hand (treble clef) features a series of chords, some with a slur over them, while the left hand (bass clef) plays a simple, steady melodic line. The overall texture is light and delicate.

sempre arpeggiato

The second system of the musical score is for measures 51-54. It is marked 'sempre arpeggiato'. The key signature and time signature remain the same. The right hand continues with arpeggiated chords, and the left hand maintains its melodic line. The texture remains consistent with the first system, characterized by a light and delicate sound.

Но вот в разворачивании мелодии композитор затрагивает далекую от классического мажора область (см. переход от такта 12 к такту 13 — к бемольному звукоряду, начинающемуся с *ми-бемоль*).

Обогащение лада вносит ощущение свежести, новизны, современности. Начинается средняя часть (прелюдия написана в трехчастной форме) Менуэтная мелодия теперь наверху, а арпеджированные аккорды в нижнем регистре. Тема звучит нежно и задумчиво, красиво модулируя в си минор. В репризе — она снова проходит в басу в несколько измененном виде. Позвякивающие аккорды замирают на звучании большой секунды.

Трехголосная фуга начинается как бы с поисков темы:



Сначала «проба» одного повторяющегося звука (ля, в альтовом голосе) и пауза. Затем звук ля опеваётся, к нему присоединяются нижняя квинта ре и верхняя секунда си. Снова повтор и пауза. И вот мелодия уже бежит, весело пританцовывая. По всем правилам следует тональный ответ в верхнем голосе. В среднем — противосложение, которое сохраняет плясовый характер темы, звучит как припев к основной мелодии:

49 [Allegretto]

Небольшая интермедия, и тема проходит несколько более важно и солидно в басу.

Закончилась экспозиция. Начинается разработочная часть фуги, где тему ожидают различные «приключения». После семитактовой интермедии (которая построена на отдельных мотивах темы) тема два раза проходит в миноре — в си и фа-диез миноре, где она становится более мягкой и трогательной. Потом возвращается еще раз к главной тональности — ре мажор. Но тональное «путе-

шествие» далее совершается в «чужие» края: тема проводится в си-бемоль мажоре и фа мажоре — тональностях, далеких от классического ре мажора. А затем происходит неожиданность, не предусмотренная строгими законами контрапункта: тема вдруг «сбивается» с пути. Она начинается на *ми-бемоль* и должна бы прозвучать так:

50 Allegretto



А звучит вот как:

51 Allegretto



Новое происшествие: басовый голос три раза повторяет начало темы (от звука *ля*), но никак не может сдвинуться дальше. В следующем разделе фуги дается юмористическая стретта¹. Не успеваает один голос произнести тему, как другой уже перебивает его. И нигде тема не звучит точно. Впечатление такое, как будто голоса вырвались на свободу, звенят, передразнивают друг друга и нарочно запутывают фугу. Еще одно «путаное» проведение — в си мажоре. Дело принимает даже драматический оборот, — а вдруг так и не удастся закончить фугу по всем правилам? Но вот в басу на *forte* вступает степенно приплясывающая мелодия. Все в порядке. Тема вернулась к своему первоначальному облику и тональности ре мажор (репризное проведение). Солидная «классическая» каденция заканчивает эту шутивную фугу, написанную с поразительным мастерством.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Под впечатлением какого музыкального события создал Шостакович свой цикл прелюдий и фуг для фортепиано?
2. Каков характер прелюдии и фуги ре мажор?
3. Наиграйте тему и противосложение фуги ре мажор.
4. Покажите в нотах, где кончается экспозиция и начинается разработочная часть фуги ре мажор.

Стреттой называется каноническое проведение темы в фуге, при котором каждый имитирующий голос вступает до окончания темы в предыдущем голосе.

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

15 симфоний (среди них седьмая «Ленинградская», одиннадцатая «1905 год», двенадцатая «1917 год» памяти В. И. Ленина, тринадцатая для баса, хора и оркестра)

Опера «Катерина Измайлова»

Вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина»

Оратория «Песнь о лесах»

Концерты для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром

15 струнных квартетов

Квартет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели

24 прелюдии и фуги для фортепиано

Вокальные циклы, песни (среди них «Песня о встречном», «Песня мира»)

Музыка к кинофильмам «Встречный», «Человек с ружьем», «Молодая гвардия», «Гамлет», «Карл Маркс» и многим другим

**АРАМ
ИЛЬИЧ
ХАЧАТУРЯН**



Арам Ильич Хачатурян — художник яркой, своеобразной индивидуальности. Темпераментная, жизнерадостная, привлекающая свежестью гармонии и оркестровых красок музыка его пронизана интонациями и ритмами народных армянских песен и танцев. Именно народное искусство явилось источником глубокого своеобразия творчества этого выдающегося композитора. В своих произведениях он также опирается на традиции мировой, и в первую очередь русской, музыки.

Музыка Хачатуряна разнообразна по содержанию и по жанрам. Композитор пишет балеты, симфонические произведения, сонаты и концерты для различных инструментов, песни, романсы и хоры, музыку для театра и кино. Среди лучших его произведений — балеты «Гаянэ» и «Спартак», вторая симфония («С колоколом»), фортепианный и скрипичный концерты, музыка к драме Лермонтова «Маскарад».

БИОГРАФИЯ

Детство и юность. Арам Ильич Хачатурян родился 6 июня 1903 года, в Тбилиси, в семье переплетчика. Его мать любила петь народные армянские песни, и эти народные напевы глубоко запечатлелись в душе ребенка. Незабываемое впечатление оставило искусство народных певцов-ашугов, в исполнении которых звучали песни Азербайджана, Грузии, Армении.

Состязания ашугов стали постоянными с XVIII века, со времен великого армянского народного певца Саят-Новы. Ашуги были

одновременно певцами-импровизаторами поэтами, увлекательными рассказчиками и талантливыми актерами. Приход ашуга в город или село становился для населения большим праздником. Выступления певцов происходили обычно на площади, где собиралось множество народа. Под аккомпанемент саза или тара они вели свои нескончаемые рассказы про старину: это были песни о героях, о влюбленных. Главный герой армянского эпоса — Давид Сасунский, защитник родины, борец за ее независимость. Преданная, самоотверженная любовь Фархада и Ширин, Саро и Ануш прославлялась не только в песнях, но и в стихах, поэмах.

Под впечатлением услышанных народных мелодий мальчик забирался на чердак дома и часами выстукивал полюбившиеся ему ритмы на медном тазу. «Эта первоначальная моя «музыкальная деятельность», — рассказывает Хачатурян, — доставляла мне неопишное наслаждение, родителей же приводила в отчаянье...»

Материальное положение семьи было настолько стесненным, что о музыкальном образовании Арам не мог и мечтать. Поэтому появление в доме плохонького, приобретенного за гроши пианино стало для мальчика большим событием. Сначала одним пальцем, а затем с примитивным аккомпанементом Арам стал подбирать по слуху мелодии народных песен и танцев. «Тогда я совсем осмелел, — вспоминает Хачатурян, — и начал варьировать знакомые мотивы, присочинять новые. Помню, какую радость доставляли мне эти — пусть наивные, смешные, неуклюжие, но все же первые мои попытки композиции».

Когда Араму исполнилось десять лет, он поступил в коммерческое училище. Самостоятельно научившись играть на духовых инструментах, он участвует в любительском духовом оркестре.

Пятнадцати лет Хачатурян впервые попал в оперный театр, где услышал оперу «Абесалом и Этери» замечательного грузинского композитора Захария Палиашвили. Впечатление было столь сильным, что мечта учиться музыке становится неотступной.

Наконец в 1921 году в судьбе юноши наступил перелом. В Тбилиси приехал его старший брат Сурен Хачатуров, режиссер Московского Художественного театра. Заметив влечение Арама к музыке, Сурен Ильич взял его с собой в Москву.

Годы учения. В возрасте 19 лет юноша держал экзамен в Московский музыкальный техникум имени Гнесиных. У него не было даже элементарной подготовки. Выручили отличный слух, музыкальность, прекрасная память. Увидев находившуюся в классе виолончель, Арам заявил, что хотел бы учиться «на этой большой скрипке»! Елена Фабиановна и Михаил Фабианович Гнесины, опытные педагоги, сразу же распознали в юноше большое природное дарование. И вот начались годы учения — большого, настоящего труда, сомнений, успехов, разочарований.

Вначале Хачатурян учился играть на виолончели и фортепиано. Но скоро становится ясно, что основное его призвание — композиция. В лице Михаила Фабиановича он нашел чуткого педагога,

сумевшего быстро развить его природные способности. Уже в техникуме начинающий композитор написал «Танец» для скрипки с фортепиано и «Поэму» для фортепиано. Эти произведения были изданы и имели успех.

С 1929 по 1934 год Хачатурян учится в Московской консерватории. По классу сочинения он занимается у М. Ф. Гнесина, а позднее у Н. Я. Мясковского. Теперь все свое внимание он отдает творчеству. В эти годы он пишет «Токкату» для фортепиано, трио для кларнета, скрипки и фортепиано, «Танцевальную сюиту» для симфонического оркестра.

Уже здесь проявились черты, ставшие типичными для более зрелых его произведений. Прежде всего это певучие мелодии народного характера, сочные, свежие гармонии, праздничная оркестровка. Са..обытность и оригинальность таланта Хачатуряна теперь начинает признаваться не только музыкантами. Известность его быстро растет и среди широких масс слушателей..

В качестве дипломной работы молодой композитор представил первую симфонию, посвященную Советской Армении. Хачатурян блестяще оканчивает консерваторию. Его имя занесено на доску почета. В дальнейшем он совершенствует свое мастерство, занимаясь в аспирантуре. «Энергичный, порывистый, увлекающийся, не очень организованный, но бесконечно преданный любимому искусству» — таким запомнился друзьям-современникам Арам Хачатурян тех лет.

Начало самостоятельного пути. После окончания консерватории композитор много и упорно работает над своими новыми сочинениями. Он обращается к различным жанрам. Среди созданного на протяжении 30-х годов наиболее удачными оказались балет «Счастье», фортепианный и особенно скрипичный концерты. Заслуженную популярность завоевала музыка Хачатуряна к драматическим спектаклям («Валенсианская вдова», «Маскарад») и кинофильмам («Пэло», «Зангезур»). Активно включается Хачатурян и в общественно-музыкальную жизнь страны, выполняет ответственную работу в Союзе композиторов.

Фортепианный концерт закончен композитором в 1936 году. Его первым исполнителем был выдающийся советский пианист Лев Оборин, которому он и посвящен. Концерт имел большой успех. В нем проявилась склонность композитора к виртуозно-блестящему стилю. Еще ярче стали краски гармонии, острее и выпуклее ритмы, выразительнее мелодия.

В 1940 году Хачатурян создает одно из своих наиболее значительных произведений — скрипичный концерт. Здесь творческий облик композитора раскрылся во всей своей полноте. Концерт посвящен его первому исполнителю — известному советскому скрипачу Давиду Ойстраху. Как выдающееся произведение он удостоен Государственной премии СССР

Весну и лето 1939 года Хачатурян проводит в Армении, где усиленно работает над балетом «Счастье». В новом для себя



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

жанре балета он воплощает современную тему — жизнь народа Советской Армении, радость и счастье людей, завоеванные в труде и борьбе.

В том же году спектакль был показан в Москве, в Большом театре в дни декады армянского искусства. Балет понравился слушателям выразительностью народных мелодий, красочной нарядной оркестровкой. Но были и серьезные недочеты. Композитор решает коренным образом переработать балет.

Спустя два года Хачатурян пишет музыку для спектакля «Маскарад» (по драме Лермонтова) в театре имени Евг. Вахтангова. Несколько позже отдельные музыкальные номера были изданы в виде симфонической сюиты. Особенно полюбился слушателям «Вальс». Взволнованная, полная тревоги музыка «Вальса» связана с трагической судьбой героини «Маскарада».

Годы войны. Наступила Великая Отечественная война. В первые военные годы Хачатурян создает песню «О капитане Гастелло», марш для духового оркестра «Героям Отечественной войны», «Песню гнева», хоровое произведение «Слава нашей Отчизне».

Из произведений крупных жанров появляются балет «Гаянэ» и вторая симфония.

Премьера балета «Гаянэ» состоялась в 1942 году в Перми, куда был эвакуирован Ленинградский оперный театр имени С. М. Кирова. Спектакль прошел с огромным успехом.

Сюжет «Гаянэ» развивается драматически напряженно. Герои балета — колхозники и бойцы Советской Армии. Их счастье неотделимо от благополучия всего советского народа. В трудной борьбе со злом и несправедливостью обретает свое личное счастье и Гаянэ. Она разоблачает виновников поджога складов с колхозным хлопком (среди которых и муж Гаянэ), за что едва не расплывается жизнью. Балет заканчивается народным праздником. Радостна и Гаянэ, найдя свое счастье в новой семье.

В «Гаянэ» композитор использовал лучшие номера из балета «Счастье». Также как и первый балет, «Гаянэ» отличается обилием мелодических тем, основанных на народных интонациях и ритмах. Так, во втором действии звучит «Колыбельная» (Гаянэ убаюкивает свою маленькую дочку). Тепло и нежно льется печальная лирическая мелодия у флейты. А в сопровождении мерно повторяется один и тот же звук *ре* у фагота и арфы, которому вторит «эхо» колокольчиков, создавая мягкий, «мерцающий» фон:

52 **Andante** Флейта

p
Арфа, Фагот

p molto espress.

8 Колокольчики



Грациозен, полон восточной неги «Танец Айши» (подруги Гаянэ), открывающий собой третье действие. Плавная мелодия сначала звучит у скрипок, а затем разукрашивается звуковыми узорами других инструментов.

Особенно широкую известность получил огненно-темпераментный «Танец с саблями» (четвертое действие). Его отличают стремительный темп, острый ритмический рисунок, яркость оркестровки. Переложенный для самых различных инструментов и составов оркестров, «Танец» стал излюбленным номером концертных программ. За балет «Гаянэ» композитору в 1943 году была присуждена Государственная премия СССР, которую он внес в фонд Вооруженных Сил Советского Союза.



Сцена из балета «Гаянэ»

Вторая симфония получила название «Симфонии с колоколом». Она передает переживания советских людей в годы войны. В четырех частях симфонии отражены страдания, скорбь по погибшим, воспоминания о счастье и радости, предчувствие грядущей победы.

Хачатурян ввел в состав оркестра колокол, и это имеет глубокий смысл. Мрачно и сурово звучит он в начале симфонии, а в финале — ликующе, победно. Написанная в разгар военных событий в 1943 году, симфония вселяла уверенность и светлые надежды в сердца людей.

В 1944 году Хачатурян пишет Государственный гимн Армянской ССР.

Послевоенный период. В послевоенные годы музыкальная деятельность композитора значительно расширяется. Начиная с 1950 годы, он — профессор по классу композиции в Московской консерватории и институте имени Гнесиных. Хачатурян-педагог главное внимание уделяет развитию творческой индивидуальности будущих композиторов, национальной природы их дарования. Из его класса вышли такие известные композиторы, как А. Эшпай, Р. Бойко, Э. Оганесян, М. Таривердиев и другие.

Хачатурян является автором ряда статей по вопросам музыкального искусства: «Как я понимаю народность в музыке», «О творческой смелости и вдохновении», «Десятая симфония Д. Шостаковича», «Радость творчества».

В 1950 году началась дирижерская деятельность композитора. Первый концерт, где дебютировал Хачатурян-дирижер, состоялся в Москве в Доме ученых. Под управлением автора прозвучали сцены из балета «Гаянэ» и финал скрипичного концерта. Композитор посещает с концертами многие города Советского Союза. С большим успехом его выступления проходят и за рубежом. Но сочинение по-прежнему остается главной целью его жизни.

Появляется целый ряд его песен о дружбе народов, о мире. Много музыки Хачатурян пишет для кинофильмов («Русский вопрос», «У них есть родина», «Владимир Ильич Ленин» и другие), для драматических спектаклей («Лермонтов» Б. Лавренева, «Макбет» и «Король Лир» Шекспира).

В 1946 году Хачатурян заканчивает концерт для виолончели с оркестром и посвящает первому его исполнителю Святославу Кнушевицкому, выдающемуся советскому виолончелисту. В последние годы написана триада концертов-рапсодий для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром, за которые композитор был удостоен Государственной премии СССР.

Капитальное произведение послевоенного периода — балет «Спартак», законченный в 1954 году. Впервые он был поставлен на сцене Ленинградского театра имени С. М. Кирова в 1956 году, а в Большом театре в Москве — двумя годами позже. Из отдельных номеров балета в 1960 году композитор создал четыре сюиты, куда вошли наиболее значительные фрагменты.

Хачатуряна привлек образ человека, возглавившего беспримерное в истории древнего мира восстание рабов. В героическом сопротивлении угнетенных композитор увидел много общего с современной борьбой народов за свою независимость. Вот как пишет об этом сам композитор: «...сочиняя музыку своего балета, стремясь мысленно постигнуть атмосферу древнего Рима, я всегда ощущал духовную близость Спартака нашей эпохе, нашей борьбе против всяческой тирании, борьбе угнетенных народов против империалистов-агрессоров».

В четырех действиях балета композитор показал столкновение основных противоборствующих сил — Спартака, гладиаторов и враждебного им аристократического мира римских патрициев во главе с Марком Лицинием Крассом. Противопоставление контрастных образов дано уже в прологе к балету. Пленные фракийцы влечут колесницу полководца-триумфатора. Тяжеловесно, с мрачной торжественностью звучит марш победителей. Это тема Рима — могущественного, властного и жестокого:

53 **Allegro**

Теме Рима противопоставляется героическая тема Спартака:

54 **Meno mosso. Pesante**



Сцена из балета «Спартак»

Обе темы пролога проходят через все произведение.

В 1959 году за балет «Спартак» Хачатуряну была присуждена Ленинская премия.

В послевоенные годы получает особый размах общественно-музыкальная деятельность Хачатуряна. Совместно с другими советскими музыкантами композитор побывал во многих странах мира.

Свои концертные выступления он сочетает с беседами, докладами о советской музыкальной культуре, что служит еще большему укреплению дружественных связей между Советским Союзом и другими странами. Об этой почетной и важной задаче Хачатурян писал: «Я верю, что все крупные, мыслящие художники, все подлинно талантливые музыканты мира не только сочувствуют основным принципам демократического искусства, которые отстаиваем мы, но и готовы следовать им. И наш долг — помочь успеху этого дела, помочь сплочению всех прогрессивных музыкальных сил мира вокруг великой и благородной цели создания музыки, достойной своего народа, воспевающей светлое будущее человечества».

Неоднократный лауреат Государственных и Ленинской премий, Арам Ильич Хачатурян награжден также орденом Ленина. Композитору присвоено почетное звание народного артиста СССР.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите основные даты и события в творческой жизни Хачатуряна.
2. Какие вы знаете произведения Хачатуряна? Назовите наиболее известные из его сочинений.
3. Напойте или сыграйте темы из балета «Гаянэ», из музыки к драме Лермонтова «Маскарад».

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ

Скрипичный концерт написан Хачатуряном в 1940 году. Это одно из самых совершенных его произведений. С особой силой проявился здесь дар композитора создавать музыку, широко опираясь на народное творчество. Сам Хачатурян отмечал, что народную мелодию он рассматривает как «животворное зерно, как первоначальную интонационную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать»¹

В концерте три части, своего рода картины из жизни народа, поэтические зарисовки природы Армении. Лирически-вдохновенную «песню» средней части окаймляют танцевальные части, полные ярких красок и радостного движения.

Первая часть концерта начинается тонально неустойчивым, энергичным и коротким вступлением оркестра. Его основной мотив построен на чередовании секундовых и терцовых интонаций, характерных для армянской народной музыки:

55 **Allegro con fermezza**

Главная партия сонатного аллегро (ре минор) появляется у солирующей скрипки в сопровождении оркестра. Понижение на

Как я понимаю народность в музыке. — «Советская музыка», 1952, № 5. с. 39.

полтона звука *ми* в конце мелодии придает звучанию окраску фригийского лада, распространенного в народной музыке Закавказья. Тема имеет песенно-танцевальный характер. Ее отличают четкий, упругий ритм, быстрый темп:

56



В теме, сочиненной самим композитором, заметны в то же время черты сходства с армянской народной песней «Келе-Келе» («Шествуй»), с хороводным армянским танцем «Кочари».

Низвергающаяся «лавина» виртуозных пассажей в оркестре приводит к побочной партии. Движение успокаивается, темп замедляется (*Poco meno mosso*). Музыка вызывает в представлении плавно-скользящий танец, полный грации.

57 [*Poco meno mosso*]



Эта тема близка к народной мелодии «Эс арун» («Ручей»). Тема побочной партии украшена хроматизмами. Прихотливый ритм придает ей импровизационный характер: мелодия развивается свободно, как бы независимо от основного размера, деления на такты. Многократное возвращение к звуку *до-диез* сопровождается различной ладовой окраской. Отсюда и переменность лада (ля-мажор — фа-диез минор), типичная для народных лирических песен. Как и многие другие разделы произведения, побочная партия излагается на длительном органном пункте. Синкопированный ритм монотонного баса напоминает звучание бубна.

Начало разработки подчеркнуто резким сдвигом в тональность ми-бемоль мажор. В процессе развития композитор «сближает» основные темы. Плавную мелодию побочной партии он наделяет энергичным ритмом первой темы. А танцевальная тема главной партии звучит более лирично, чем в начале:



В середине разработки (*Meno mosso*) контрастные темы звучат одновременно. В оркестре на *fortissimo* проходит тема побочной партии в увеличенных длительностях. А в сопровождении, у солирующей скрипки, звучат виртуозные пассажи, построенные на мелодических оборотах главной партии. Это кульминация всей первой части. Завершается разработка, как обычно в концертах, блестящей виртуозной каденцией солирующей скрипки. И как итог развития в каденции тема побочной партии дается в своем новом облике — волевым и энергичным:



В репризе основные темы первой части проходят в варьированном виде; основные мелодии здесь обогащены подголосками. Возрастает динамика, движение становится более энергичным. Это так называемая динамическая реприза.

Первая часть концерта завершается кодой, где еще раз в стремительно-быстром темпе звучит тема главной партии, а за ней и характерная «взрывчатая» музыка вступления, утверждая волевой, мужественный образ первой части в целом.

Вторая часть (*Andante sostenuto*) — лирическая, вдохновенная «песня». Представляется, что звучит она среди величавых гор Кавказа. Освещенный солнцем, горный пейзаж все время меняет окраску, чаруя своей первозданной красотой. И песня набирает силу, становится все более могучей и светлой, как гимн солнцу, любви, красоте.

Вступление ко второй части напоминает наигрыш-импровизацию ашуга перед песней. Солирующие фагот, а затем кларнет подражают звучанию народного инструмента зурны.

60 *Andante sostenuto* *espressivo* poco accel. a tempo

А вот и сама «песня». На фоне легкого вальсового сопровождения оркестра у солирующей скрипки появляется нежная и мечтательная мелодия. Интонации томления придают ей характерный восточный оттенок:

61


В отдельных оборотах этой мелодии можно уловить сходство с протяжно-лирическими армянскими песнями «Антуни» («Бездомный»), «Крунк» («Журавель»).

Вначале напев звучит сдержанно, негромко. Воодушевление солиста постепенно возрастает, «песня» ширится, становится горячей и вдохновенной.

Ненадолго (средняя часть) песенная лирическая мелодия уступает место музыке вступления. Появляется знакомый наигрыш-импровизация. Многократно варьируясь, напев принимает различную окраску — то сумрачного раздумья, то жалобы, просьбы, мольбы.

И вновь «песня». Как и в первой части, реприза здесь динамическая. К основной теме у солирующей скрипки, присоединяется мелодия кларнета. Мощно и ликующе проходит затем тема у всего оркестра. Заканчивается вторая часть тихой, истончающей звучностью. Свообразна терпкая гармоническая окраска последних тактов. На фоне тонического аккорда ля минора у солиста в первой октаве звучит *соль-диез*.

Третья часть (*Allegro vivace*) — музыкальная картина веселого и многолюдного праздника. Это как бы общий танец, на фоне которого время от времени выделяются танцоры-солисты. В финале звучат не только новые темы, но и мелодии предыдущих частей. Темп и ритм танца подчиняют себе все эти темы и объединяют их в общем настроении.

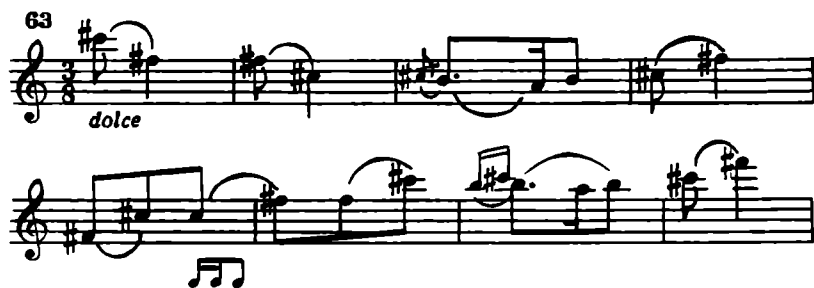
Финал написан в форме, близкой к рондо-сонате. Подобно первой части, он начинается с энергичного вступления. Диссонирующие аккорды подчеркнуты синкопами. Объединяет оба вступления и характерный чеканный ритм . Эта же ритмическая фигура лежит в основе главных тем первой и третьей частей концерта.

Тема главной партии радостная, задорная, лукавая:



По своим интонациям она близка напеву армянского танца «Вард-кошик» («Розовый башмачок»).

Совсем иного склада тема побочной партии. Нежная и грустная, она растворяется в легко скользящих пассажах:



Вновь возвращается рефрен — тема главной партии.

В начале разработки пылко и вдохновенно звучит у солирующей скрипки лирическая тема из первой части. Она проходит в увеличенных длительностях, что придает ей широкую распевность. В оркестровом сопровождении сохраняется живой и подвижный ритм танца.

Реприза расширена. После проведения основных тем, главная тема финала дается одновременно с лирической побочной партией первой части: голоса солирующей скрипки и виолончелей сливаются в выразительном дуэте. Так в стихию танцевального ликующе-радостного финала вовлекаются темы и ритмы из первой части концерта, объединяя произведение в единое целое.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Дайте общую характеристику скрипичного концерта Хачатуряна.
2. Каким народным армянским песням и танцам родственны некоторые его темы?
3. Расскажите о характере музыки первой части концерта. Каково ее строение?
4. Напойте или сыграйте основные темы второй и третьей частей концерта.

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- 2 симфонии
- 2 балета («Гаянэ», «Спартак»)
- Концерт для скрипки с оркестром
- Концерт для виолончели с оркестром
- Концерт для фортепиано с оркестром
- Триада концертов-рапсодий (для скрипки с оркестром, для виолончели с оркестром, для фортепиано с оркестром)
- Токката для фортепиано
- Детский альбом для фортепиано (первый и второй выпуски)
- Песни и романсы
- Музыка к драме Лермонтова «Маскарад»



**ДМИТРИЙ
БОРИСОВИЧ
КАБАЛЕВСКИЙ**

Дмитрий Борисович Кабалевский — один из выдающихся советских композиторов. Он создал оперы («Кола Брюньон», «Семья Тараса», «Сестры» и другие), кантаты, симфонии и камерные произведения, Реквием, три фортепианных, скрипичный и два виолончельных концерта, большое количество фортепианных пьес, песни. Ему принадлежат также музыкальное оформление ко многим кинофильмам, оперетта «Весна поет». Музыка Кабалевского проникнута интонациями и ритмами, характерными для наших дней. Особенно привлекают композитора светлые образы детства и юности. Об этом говорит большая часть его произведений.

Для своих юных друзей композитор не только пишет музыку. По радио, с концертной эстрады он читает лекции, проводит увлекательные беседы о музыке¹. Кабалевского волнуют вопросы детского музыкального воспитания. В своих докладах и печатных работах он рассматривает также важные проблемы развития творчества молодых композиторов. Композитор, исполнитель, педагог, музыковед-исследователь. Д. Б. Кабалевский является одним из активнейших деятелей советской музыкальной культуры.

БИОГРАФИЯ

Детство и годы учения. Дмитрий Борисович Кабалевский родился 30 декабря 1904 года в Петербурге, в семье служащего. Еще

В настоящее время фирмой «Мелодия» выпущены пластинки с записью бесед Кабалевского о музыке. Эти же беседы легли в основу его книжки «Про трех китов и про многое другое» (М., «Детская литература», 1971).

мальчиком он любил импровизировать на фортепиано. Систематические занятия музыкой начались в музыкальном техникуме имени А. Н. Скрябина в Москве в 1919 году — по фортепиано у В. Селиванова (директора техникума) и по сочинению у известного теоретика и композитора Г. Катуара. Будущий композитор настолько увлечен творчеством, что заражает своим энтузиазмом самого директора, который открывает в техникуме композиторское отделение. Правда, долгое время там был всего один ученик... Кабалевский!

С шестнадцати лет юноше пришлось зарабатывать себе на жизнь: он рисует плакаты, служит почтальоном, играет на фортепиано в кино. Одновременно с этим Кабалевский успевает заниматься спортом, учиться в школе живописи и рисования.

Уже тогда возникло тяготение Кабалевского к детям. Он ведет класс фортепиано в детской музыкальной школе, пишет для ребят пьесы, песни. Так было положено начало дружбы композитора с детьми. А детская, юношеская тема в музыке стала для него одной из самых любимых.

В 1925 году Кабалевский заканчивает техникум и поступает в Московскую консерваторию, где также учится по двум специальностям: по фортепиано — у выдающегося советского пианиста и педагога А. Б. Гольденвейзера, по композиции — у Катуара, а позже у Н. Я. Мясковского. Мясковский дал своему ученику глубокие знания, развил в нем трудолюбие и пробудил большую любовь к русской народной музыке. Опытный педагог, он помог Кабалевскому найти свой путь в искусстве.

В 1927 году появились первые публикации сочинений Дмитрия Борисовича. Через два года Кабалевский оканчивает консерваторию как композитор, годом позже — как пианист. Его имя занесено на мраморную доску отличия. На выпускном экзамене Кабалевский представил первый фортепианный концерт и первый квартет. Впервые концерт прозвучал в 1931 году на эстраде Большого театра в исполнении автора.

30-е годы — начало самостоятельного творческого пути Кабалевского. Он активно включается в музыкальную жизнь страны. Много пишет, работает в консерватории, выступает по вопросам музыки с докладами и в печати. Кабалевский посещает школы, пионерские лагеря. В Артеке, в 1935 году, он впервые проводит музыкальные беседы.

Для любимой детской аудитории Кабалевский пишет много песен («Первое мая», «Паровоз», «Птичий дом»), пять фортепианных пьес «Из пионерской жизни», второй концерт для фортепиано с оркестром. Особую популярность завоевала «Песня о пионере Абросимове». Поводом к созданию этой песни послужило сообщение в газетах о смелом поступке пионера Абросимова. Мальчик заметил сломанный рельс и вовремя предупредил машиниста об опасности. Он подал сигнал своим пионерским галстуком и крушение поезда было предотвращено.



Д. Б. Кабалевский среди пионеров в Артеке

Появляется целый ряд кинофильмов с музыкой Кабалевского («Петербургская ночь», «Шорс», «Антон Иванович сердится»), а также пьес в драматических театрах («Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Школа злословия» Шеридана, «Мадам Бовари» Флора).

Из произведений крупных жанров Кабалевский пишет три симфонии и оперу «Мастер из Клямси». Опера была закончена в 1935 году и поставлена на сцене Ленинградского Малого оперного театра. Более тридцати лет спустя композитор создал новую редакцию оперы (под названием «Кола Брюньон»). Это одно из лучших сочинений Кабалевского, за которое ему присуждена в 1972 году Ленинская премия.

Опера «Кола Брюньон» написана по одноименной повести французского писателя Ромена Роллана. Герой оперы — крестьянин Кола, умеющий «вскапывать, вспахивать недра земли, сеять, выращивать пшеницу и овес, разводить, подрезать, прививать виноград, выжимать его сочные гроздья, жать, вязать снопы, цепами молотить зерно, делать хлеб и вино». Кола и талантливый резчик по дереву. Остроумный весельчак в повседневной жизни, он в момент народного восстания становится активным его участником.

Кола Брюньона преследуют в жизни неудачи, но он никогда не теряет стойкости. И даже в борьбе с чумой он побеждает непрощенную гостью. Главную черту героя — оптимизм — и удалось передать композитору в опере.

С образом Кола связана увертюра, полная кипучей жизни, радости и энергии (основная тема ее прозвучит затем в рондо Кола из второй картины оперы). Центральный момент оперы — сцена народного восстания. Здесь музыка звучит напряженно и драматично. Хорошо удалась композитору и народные сцены лирического характера. Таков хор сборщиц винограда, солнечный и поэтический:

64 Allegretto moderato

Че-рез лес гус- той веш- не- ю по-
_рой май- ским ве- чер- ком е- хал я вер-
_хом. Из Ду- э в Ар- рас, До- рен- ло, в Ар-
_рас, е- хал я вер- хом, До- рен- ло, в Ар- рас!

Кабалевский почти не использовал в опере народные французские мелодии, хотя тщательно изучал их на протяжении двух лет. И все же музыка оперы насыщена интонациями народных песен, что придает ей своеобразный колорит.

Ознакомившись с фрагментами оперы, Ромен Роллан писал композитору: «В целом Ваше сочинение — одно из лучших, которые я знаю в новой русской музыке, написанной для сцены».

Годы войны. Непосредственно во фронтовых условиях и для фронтовиков Кабалевский пишет сюиту «Народные мстители». Тема войны звучит в его опере «В огне», в кантате «Родина великая», во многих песнях («Наказ сыну», «Нас победить нельзя», «В темной роще густой», «Сын героя»).

О том, как сочинялась сюита «Народные мстители», рассказывает сам композитор: «В начале 1942 года мне довелось побывать в частях Юго-Западного фронта, стоявших недалеко от Харькова, занятого тогда еще немцами. Моим неизменным спутником в этой поездке был поэт Евгений Долматовский, в то время уже закаленный фронтовик, носивший чин батальонного комиссара.

В одном из украинских сел, только что освобожденном от немцев, мы встретились с партизанским отрядом, перешедшим линию фронта для установления связи с дивизией, стоявшей в этом селе. Я по-

знакомился с партизанами и с огромным интересом слушал их рассказ. Это был первый боевой партизанский отряд, с которым я встретился на фронте. В отряде были и седые старики бородачи, и совсем еще юные девушки.

Не удивительно, что у нас с Долматовским явилась мысль написать цикл песен о партизанах. Как-то вечером, в хате, заполненной оживленно беседующими фронтовиками, за столом, скудно освещенным какой-то коптилкой, мы начали свою работу. Долматовский написал и дал мне первые четыре строчки песни:

Окружили синие туманы
Наш лесок, походное жильё.
Запоемте песню, партизаны,
Чтоб друзья услышали ее.

Пока он сочинял остальные строфы, я написал музыку.

Через полчаса мы уже пели всю песню под аккомпанемент одного бойца, быстро схватившего мелодию и подобравшего на своем баяне незамысловатое сопровождение. Через несколько дней эту песню пел уже один из фронтовых ансамблей...

Так мы начали сочинять свой цикл песен об украинских партизанах».

В 1943 году Кабалевский пишет 24 прелюдии для фортепиано. Прелюдии по-своему отразили настроение людей военного времени. Обостренное чувство патриотизма, вызванное войной, направило внимание русских людей к истории своей родины, к русскому народному искусству. Циклу прелюдий предпослан эпиграф из «Записок» Лермонтова: «... Если захочу вдаваться в поэзию народную, то верно нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях».

Прелюдии посвящены Н. Я. Мясковскому. В основу каждой прелюдии положена русская народная песня. Так, в пятой прелюдии звучит мелодия песни «Не разливайся, мой тихий Дунай». В четырнадцатой — народная мелодия «По морю утенушка плавала». Основу двадцать второй прелюдии составляет скорбная песня «Что от терема да до терема».

Прелюдии написаны во всех 24 тональностях, расположенных по квинтовому кругу. Тональный контраст подчеркивает образное различие песен, разнообразные приемы их развития. Пятнадцатая прелюдия (ре-бемоль мажор) привлекает живостью изложения, остротой звучания. Ее отличает и мелодичность, характерная русская распевность голосов. Композитор использует здесь свадебную величальную песню из сборника Римского-Корсакова:

Во горнице, во светлице
Два голубя на шкапе,
Два сизых на новом¹.

Эта же народная мелодия легла в основу белорусской шуточной песни «Бульба».

Allegretto moderato

65

Немало в эти годы Кабалевский пишет и детских песен. Широко известную песню «Четверка дружная ребят» Дмитрий Борисович написал в творческом содружестве с С. Маршаком в начале войны, в 1941 году. История ее создания такова. По телефону поэт прочитал Кабалевскому первый куплет. Стихи Маршака сразу же привлекли композитора. На другой день, когда поэт хотел прочитать новые куплеты, песня была уже готова! И автору слов и композитору удалось передать серьезное отношение советских ребят к военным событиям. Песня призывала детей помочь взрослым в их трудной борьбе. Это песня-марш. Светлая и задорная в начале, в припеве она звучит строго и решительно:

66a **Marciale. Moderato**
mf

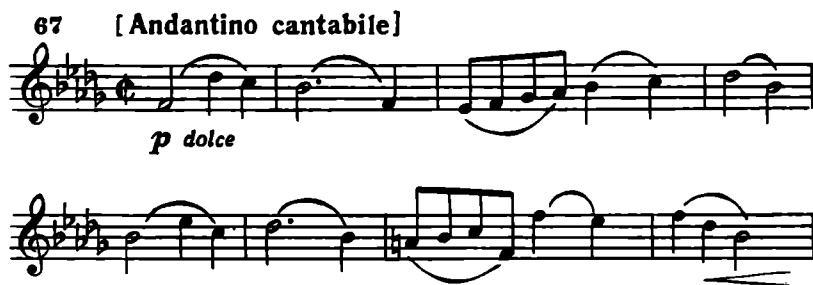
Чет_ вер_ ка дру_ жа_ я ре_ бят и_
дет по мос то_ вой, и слы_ шу, гром_ ко го_ во_
рят о ни меж_ ду со_ бой.
6
Нель_ зя ре_ бя_ там на вой_ ну, по_
ка не под ра_ стут, но за_ щи_ щать сво_



Послевоенные годы. Послевоенный период творчества Кабалевского наиболее богатый по количеству написанных произведений: это оперы, концерты, кантаты, детские песни и фортепианные пьесы, Реквием, музыка к кинофильмам.

В 1943 году композитор заканчивает концерт для скрипки с оркестром, который вошел в триаду концертов Кабалевского, предназначенную для учеников музыкальных школ и училищ. В 1949 году он пишет виолончельный, а в 1952 году — третий фортепианный концерт. Посвящение определило характер произведений — веселый и жизнерадостный. В различные части концертов Кабалевский вводит мелодии своих детских песен («Четверка дружная ребят» — в финал скрипичного концерта, «Наш край» — во вторую часть фортепианного), использует русские и украинские народные мелодии.

Наряду с задорными, энергично-напористыми темами в концертах есть страницы искренней проникновенной лирики. Так, в средней части скрипичного концерта звучит нежная мелодия, полная тепла и сердечности. Разъясняя как-то ребятам содержание концерта, Кабалевский сравнил эту музыку с весной в природе, с весной жизни:



Композитор мыслил себе исполнение всех трех концертов в один вечер. Поэтому кода фортепианного концерта (последнего в триаде) воспринимается как лирический апофеоз, воспевание молодости, счастья и радости жизни.

Одновременно с концертами Кабалевский работает над оперой «Семья Тараса». Созданная под непосредственным впечатлением военных событий, опера отразила героизм советского народа, его мужество в борьбе с врагом. Кабалевский и здесь основное внимание уделяет молодежи — комсомольцам-подпольщикам, с наибольшей полнотой раскрывает образ героини оперы — Настя.

Первое исполнение оперы состоялось в Ленинграде, в театре оперы и балета имени С. М. Кирова, в 1950 году. Через год «Семья Тараса» была поставлена в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в Москве, где много лет шла с неизменным успехом. Ставилась опера и в других городах Советского Союза и за рубежом (Болгария, Польша, Чехословакия) В 1950 году композитору за оперу «Семья Тараса» была присуждена Государственная премия СССР.

В послевоенные годы Кабалевский снова пишет фортепианные пьесы и песни для детской аудитории. Так, на протяжении 40—50-х годов выходят из печати «Двадцать четыре легкие пьесы», «Легкие вариации», «Четыре легких рондо» и «Шесть прелюдий и фуг». Почти все эти пьесы входят в постоянный репертуар маленьких пианистов. Появляются «Семь веселых песен» (слова С. Маршака), «Четыре песни-шутки» (слова С. Маршака и С. Михалкова) Детвора сразу же запела эти замечательные песни. Но одна из них — «Мельник, мальчик и осел» — полюбилась особенно. Написанная по мотивам восточной сказки, песня остроумно высмеивает мельника, который, подчиняясь чужому совету, каждый раз попадает впросак. Имей всегда свое собственное мнение — подсказывает песня:

Allegretto scherzando

68 *mf*

Мель_ ник на ос_ ли_ ке е_ хал вер_

_ хом. Маль_ чик за

ос_ ли_ ком плел_ ся пеш_ ком.

Песню «Наш край» (слова А. Пришельца) попросили написать Дмитрия Борисовича пионеры (это было в Доме творчества композиторов под Москвой) Причем к утру следующего дня! Кабалевский просидел за работой всю ночь, но «задание» выполнил. Он сам отнес новую песню в пионерский лагерь, а через день эту задумчивую лирическую мелодию уже слушал на концерте.

69 С движением, певуче

То бе_ ре_ за, то ря_ би_ на,
куст ра_ ки ты над ре_ кой...

В 1948 году в переводе С. Маршака были изданы «Сонеты» великого английского драматурга и поэта Шекспира¹ Кабалевский остановил свое внимание на нескольких стихотворениях. И через пять лет закончил «Десять сонетов» Шекспира для баса в сопровождении фортепиано. Содержание их разнообразно. Это размышления о счастье, дружбе, о любви, о жизни и смерти. Сонеты написаны в виде лирических монологов-раздумий. Кабалевскому удалось передать в музыке возвышенный, поэтический стиль сонетов. Строгость и сдержанность высказывания еще больше оттеняет глубину мысли стихотворений.

После длительного перерыва композитор вновь возвращается к жанру симфонии и кантаты, впервые сочиняет оперетту («Весна поет»).

Четвертая симфония (первые три были написаны в 30-е годы) по праву считается лучшим произведением композитора в этом жанре. И опять — это музыка о наших днях, о нашей молодежи.

Важной современной теме — миру и счастью на земле — посвящает Кабалевский кантату «Песня утра, весны и мира» для детского хора и симфонического оркестра (слова Ц. Солодаря). Кантата была написана по заказу английского рабочего хорового общества. Но в Англии она так и не прозвучала, исполнение ее было запрещено. Зато в Праге, на Международном конкурсе на лучшую радиопередачу о мире и дружбе кантата была премирована.

К XXI съезду Коммунистической партии Советского Союза Кабалевский создал кантату «Ленинцы» для трех хоров и симфонического оркестра (слова Е. Долматовского). В ней композитор повествует о трех поколениях: пионерах, комсомольцах и коммунистах. В соответствии с замыслом сначала звучит детский хор, затем юношеский и взрослый. В прологе и заключении кантаты все три хора объединяются.

Сонет — это форма стихотворения, состоящего из 14 строк.



Д. Б. Кабалевский — дирижер

Резко контрастирует со светлой музыкой кантат Реквием Кабалевского (стихи Р. Рождественского, 1962). Это монументальное произведение для смешанного и детского хора, симфонического оркестра и двух солистов, посвященное памяти тех, кто погиб в борьбе с фашизмом. Музыка страстно призывает к защите мира на земле: тогда не будет войны, не будет страданий и нищеты «и дети отучатся плакать и будут звонко смеяться и в сердце хранить славу своих отцов». Реквием был отмечен вновь учрежденной Государственной премией РСФСР.

В послевоенные годы Кабалевский продолжает писать музыку к кинофильмам. Сюжеты их разнообразны: «Первоклассница», «Академик Павлов», «Мусоргский», «Вольница», «Феликс Дзержинский», «Вихри враждебные», «Хождение по мукам» («Сестры», «1918 год», «Хмурое утро»).

В 1969 году Кабалевский заканчивает оперу «Сестры» (либретто С. Богомазова по повести И. Лаврова «Встреча с чудом»). Центральные персонажи оперы — сестры Ася и Слава, мечтающие поступить в мореходное училище и стать штурманами. Мечты девушек, столкновение с трудностями — основное содержание произведения. Романтическая устремленность в будущее определила собою и характер музыки оперы, где образ моря становится символом юношеской мечты. Впервые опера прозвучала в Перми в 1969 году, а затем была поставлена Государственным детским музыкальным театром в Москве.

Дмитрий Борисович Кабалевский полон сил и творческой энергии. Как и в прежние годы, деятельность композитора он совмещает с активной общественно-музыкальной работой. Один из своих последних докладов Кабалевский посвятил теме «Идейные основы музыкального воспитания в Советском Союзе»¹. И здесь он говорил об эстетическом воспитании детей и юношества, которое составляет «основу и фундамент эстетической культуры всего народа».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите основные даты в творческой жизни Кабалевского.
2. Перечислите наиболее известные песни, фортепианные пьесы Кабалевского. Напойте несколько его песен.
3. Назовите произведения крупных жанров. Сыграйте основные темы скрипичного или третьего фортепианного концерта.

«СЕМЬЯ ТАРАСА»

«Семья Тараса» Кабалевского — одна из лучших советских опер о событиях Великой Отечественной войны. Написанная вскоре после войны (вторая редакция была завершена в 1950 году), опера отразила главное в характере и поступках советских людей, что привело к победе над врагом: любовь к родине, негибаемое мужество, уверенность в победе. Опера написана по повести Б. Горбатова «Непокоренные».

Семья Тараса, как и тысячи других советских семей, оказалась в тылу врага. Делом жизни всех членов семьи становится сопротивление фашистским оккупантам, помощь партизанам. Старший сын Тараса — Степан — уходит в подполье, становится партийным руководителем сопротивления в тылу. Младший — Андрей — сражается с фашистами в рядах Советской Армии. Дочь Настя — активная участница подпольной организации комсомольцев. Не сразу, путем долгих и мучительных раздумий приходит к решению «не покоряться» и старый Тарас.

Борьба в тылу связана с огромными трудностями, риском для жизни. Ранен Тарас, накануне победы от рук фашистских палачей гибнет Настя. Но мужество и сплоченность советских людей приносят долгожданную победу — фашистские оккупанты изгнаны с родной земли.

Доклад был прочитан на IX конференции ISME (Международное общество по музыкальному воспитанию) летом 1970 года.

При создании либретто С. Ценин и Д. Кабалевский значительно усилили роль молодежи — комсомольцев. Горбатов одобрил это изменение (в его повести молодежи было отведено более скромное место). Настя, вчерашняя школьница, с первых дней войны выполняет ответственные и трудные задания. Комсомольцы взрывают здание школы, где расположился немецкий штаб. Не менее опасное задание — взрыв моста, через который отступают вражеские войска.

Напряженность драматического развития заставляет слушать оперу с неослабевающим вниманием. Композитор широко использует интонации русских народных и старых революционных песен и, главное, современных советских песен, что придает музыке еще большую выразительность.

Увертюра к «Семье Тараса» построена на главных темах оперы. Как могучий, протестующий возглас, звучит в первых тактах волевая и напряженная по характеру тема «непокоренности». Медные духовые инструменты, исполняющие этот ведущий лейтмотив оперы, придают ему силу и мужественность:



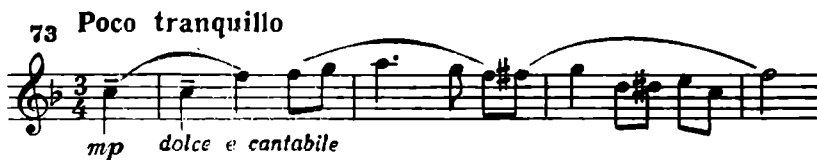
Его сменяет широко льющаяся, светлая мелодия у скрипок. Плавное сопровождение придает ей мягкость и теплоту. Это тема Родины:



Радостная певучая мелодия уступает место извилистым, беспокойным пассажам, которые заканчиваются четкой маршевой темой. Именно эта тема прозвучит в опере как клятва юных героев комсомольцев — «Готов за родину жизнь отдать»:



В центре увертюры появляется тема школьной песни. Напевная и простая по складу, трогательная своей искренностью и простотой, она пройдет через всю оперу. Песня станет лейтмотивом комсомольцев, это символ их сплоченности и стойкости в борьбе:



В репризе увертюры темы повторяются в обратном порядке. А в коде появляется новая тема, энергичная и волевая. Она напоминает тревожный сигнал, призыв к борьбе, к сопротивлению. В дальнейшем изложении оперы эта тема будет связана с образом Тараса, с его решимостью «не покоряться»:



Заканчивается увертюра могучей и «неприступной» темой «непокоренности». Сам композитор назвал увертюру «симфоническим ди-фирамбом героям оперы».

Школьная песня — музыкальный портрет комсомольцев. Впервые (со словами) она звучит в первой картине оперы. Ее поют девочки, школьные подруги Насти. Вот-вот в город должны войти немцы. Кругом зловещая, напряженная тишина. Перед тем как разойтись, девочки запевают свою любимую песню «У старой у околицы родимого села». Это прощальная песня, песня расставания. Она звучит непосредственно, тепло, лирично. Подружки прощаются с детством, со счастливыми школьными годами, друг с другом. Но припев песни говорит о главном: «Все равно — мы вместе всегда».

И действительно, дружба, сплоченность становятся для них главным, что помогает и поддерживает их в подпольной работе. Отказываясь назвать имена товарищей, Настя не колеблясь идет на смерть.

Отец Насти, старый рабочий Тарас представляет собою старшее поколение советского народа. Не сразу он включается в общенародную борьбу с врагом. Вначале он прячется от оккупантов за закрытыми дверями своего дома, надеясь «переждать» это трудное время. Но война неумолимо вторгается в его жизнь. На глазах Тараса бесчинствуют фашисты, насильно угоняют советских жен-

щин в неволю. Боль и гнев рождают решение «не покоряться». Неожиданная встреча со Степаном у лесной сторожки, где сын рассказывает ему об активной и самоотверженной борьбе советского народа, укрепляет это решение Тараса.

В лесу появляется большая группа колхозников. Не желая отдать хлеб фашистам, люди спрятали свои запасы, сожгли дома и ушли в лес. Степан вселяет в них надежду на скорую победу и направляет к партизанскому отряду. Старый лесник дед Семен запекает походную «Партизанскую», несмотря на маршевый, чеканный ритм — распевную, мелодичную. Народ подхватывает песню (второе действие, третья картина):

75 **Allegro moderato**

Ой, ле- са да не про- гляд- ны- е,
тем- ны- е. Здесь дав- но не по- ют со- ло- вы.

Тарас возвращается из лесу «другим» человеком. Сурово встречает он младшего сына Андрея, который бросил оружие и сдался в плен. Укоряя сына в малодушии, Тарас отрекается от него.

Ария Тараса, где он обвиняет сына в измене, отличается большим благородством и сдержанностью (второе действие, четвертая картина). Композитор создает величественный образ отца-гражданина, патриота. Начало арии звучит строго и неторопливо. Глубоко сосредоточенную мелодию поддерживают мерные тяжелые аккорды. Но Тарас не в силах долго сдерживать свои страдания и гнев. Музыка приобретает драматический, взволнованный характер. Кульминация приходится на заключительную фразу арии: «Ты, Андрей, сам себя вычеркнул из жизни, и я тебя из своего сердца вырубил!». Долг патриота, долг перед родиной становится для Тараса выше личного чувства:

76 **Andante con moto e gran espressione**

Ты, Анд-рей, в смерт-ный час му- ки у- бо-
-ял- ся, жизнь себе- пер!

Урок отца не проходит даром для Андрея. Он возвращается в ряды Советской Армии и самоотверженной борьбой искупает свою вину. Вместе с советскими войсками Андрей преследует отступающего врага.

После встречи с сыновьями Тарас активно включается в общенародную борьбу. Эта новая черта его облика раскрывается в сцене на разрушенном заводе. Оккупанты пытаются заставить Тараса и других рабочих восстановить завод. Но советские люди отказываются выполнять задание. Старые рабочие запевают песню, с которой они когда-то на баррикадах отстаивали завоевания революции. Песня и теперь помогает им сплотиться и выстоять против врага. Она звучит сдержанно, четко и сурово (третье действие, шестая картина):

77 **Moderato. Pesante**
pp sotto voce

Ес_ ли нам сей_ час пред вра_ гом сто_ ять,
 ес_ ли нам на казнь ит_ ти, ес_ ли суж_де_
 _но нам у_ме_ реть, с че_стью встре_ тим смерт_ ный час!

Тарас предвещает врагам скорую гибель. Смело и открыто он говорит немецкому офицеру: «Не уйти тебе живым с нашей земли. Будь ты проклят!». Рассерженный офицер стреляет в Тараса и ранит его.

Гул приближающихся советских самолетов разгоняет фашистов. И уже полным голосом торжественно и радостно товарищи Тараса запевают «Интернационал».

Опера заканчивается картиной освобождения городка. Советские войска преследуют отступающего врага. Велика в этом доля участия и семьи Тараса. Но победа досталась дорогой ценой. Скорбно звучит дуэт Тараса и его жены Евфросиньи, оплакивающих гибель дочери Насти.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите содержание оперы «Семья Тараса».
2. Какие лейтмотивы звучат в увертюре? Дайте их характеристику.
3. Спойте или сыграйте комсомольскую песню.
4. Как обрисован Тарас в его арии из второго действия?
5. Назовите основные хоровые номера в опере «Семья Тараса».

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

4 симфонии

5 опер (среди них «Кола Брюньон», «Семья Тараса», «Сестры»)

Оперетта «Весна поет»

2 кантаты («Песня утра, весны и мира», «Ленинцы»)

Сюита для хора и оркестра «Народные мстители»

Реквием

3 концерта для фортепиано с оркестром

Концерт для скрипки с оркестром

2 концерта для виолончели с оркестром

2 квартета

3 сонаты для фортепиано

2 сонатины для фортепиано

Пьесы, прелюдии, рондо, вариации

Шесть прелюдий и фуг для фортепиано

10 сонетов Шекспира для голоса и фортепиано

Песни

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Советская музыка, музыка наших дней звучит вокруг нас. Не разрывными узами она связана с прогрессивными традициями русской и мировой музыкальной культуры, с гуманистическими традициями Баха и Бетховена, Моцарта и Шопена, Глинки и композиторов «Могучей кучки», Чайковского, Рахманинова, Скрябина и других великих музыкантов прошлого. Народность, идейность, реализм, устремленность «к новым берегам» — эти заветы русской музыкальной классики сохраняют и развивают советские музыканты.

Вместе с тем, рожденная в новых исторических условиях, музыка первой страны социализма представляет собой искусство качественно новое, искусство социалистического реализма. Своей идейной направленностью, высокой гражданственностью и человечностью оно противостоит декадентской культуре современного капиталистического мира. Вдохновленная передовыми идеалами эпохи, советская музыка способствует воспитанию человека коммунистического общества.

В советских песнях и операх, ораториях и кантатах, симфониях и концертах воплощено богатство чувств и мыслей наших современников, богатство и разнообразие нашей жизни.

Многонациональная по своей природе, советская музыка проникнута духом интернационализма. Тесно связанная с жизнью советской страны, народа, она чутко реагирует на важнейшие мировые события, отражает жизненные проблемы, волнующие людей доброй воли во всем мире. «Великое благо советского художника в том, — писал Д. Шостакович, — что творчество для него неотделимо от общих больших целей человеческой культуры, что он чувствует себя кровно связанным с жизнью и судьбами своего народа и только большой мерой общенародных интересов повеяет свои творческие шаги».

Слушая произведения советской музыки, миллионы людей на всем земном шаре убеждаются в неисчерпаемых возможностях советского искусства. Для стран социалистического содружества и для государств, недавно вступивших на путь независимого развития, советская музыка является живым и вдохновляющим примером.

Велик авторитет советской исполнительской и педагогической школы во всем мире. Из различных стран Европы и Азии, Латинской Америки и Африки приезжают в Советский Союз молодые музыканты, чтобы учиться в наших консерваториях под руководством прославленных педагогов.

Каждый год мир знакомится с новыми именами молодых советских музыкантов — пианистов, инструменталистов, певцов. Наряду с новыми сочинениями уже известных мастеров появляются талантливые произведения молодых композиторов.

Советская музыка — это непрерывно развивающееся искусство. Вместе со всей страной советские музыканты — в боевом походе. Они стремятся к новым вершинам и все силы отдают благородному делу — строительству музыкальной культуры коммунизма.

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов	2
Введение (авторы И. Прохорова и Г Скудина)	3
<i>Вопросы и задания</i>	20
Сергей Сергеевич Прокофьев (автор Г Скудина)	21
Биография	22
<i>Вопросы и задания</i>	33
«Александр Невский»	33
<i>Вопросы и задания</i>	42
«Золушка»	42
<i>Вопросы и задания</i>	52
Седьмая симфония	52
<i>Вопросы и задания</i>	61
Основные произведения	61
Дмитрий Дмитриевич Шостакович (автор Г Скудина)	62
Биография	63
<i>Вопросы и задания</i>	78
Седьмая симфония	78
<i>Вопросы и задания</i>	86
Прелюдия и fuga ре мажор	87
<i>Вопросы и задания</i>	91
Основные произведения	92
Арам Ильич Хачатурян (автор И. Прохорова)	93
Биография	93
<i>Вопросы и задания</i>	102
Концерт для скрипки с оркестром	102
<i>Вопросы и задания</i>	107
Основные произведения	107
Дмитрий Борисович Кабалевский (автор И. Прохорова)	108
Биография	108
<i>Вопросы и задания</i>	118
«Семья Тараса»	118
<i>Вопросы и задания</i>	123
Основные произведения	123
Заключение (автор Г Скудина)	124

*ПРОХОРОВА ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
СКУДИНА ГЕНРИЭТТА СЕМЕНОВНА*

**С О В Е Т С К А Я
М У З Ы К А Л Ь Н А Я
Л И Т Е Р А Т У Р А**
для VII класса ДМШ
Издание четвертое

Редактор *Т. Ершова.*
Техн. редактор *Г. Фокина.*
Корректор *Г. Мартемьянова.*

ИБ № 1421

Подписано к печати 25/XI-1977 г. Формат бумаги 60×90^{1/16}. Печ. л. 8,0. Уч.-изд. л. 7,85. Тираж 150 000 экз. Изд. № 7299. Т. п. № 536-78 г. Зак. 1016. Цена 30 к. на бумаге № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

