АЛЯБЬЕВ Александр Александрович (15 VIII 1787, Тобольск - 6 III 1851,

Москва)

...Все родное к сердцу ближе.

Сердце чувствует живей,

Ну пропой же, ну начни же:

Соловей мой, соловей!..

В. Домонтович

Любопытное было это дарование по душевной чуткости и соответствию

запросам множества людских сердец, бившихся в тон алябьевским мелодиям... В

нем уживались пестрота наблюдений ума, едва ли не "фельетониста от музыки",

с вниканием в запросы сердца своих современников...

Б. Асафьев

Бывают композиторы, обретающие славу и бессмертие благодаря

единственному произведению. Таков А. Алябьев - автор знаменитого романса

\_Соловей\_ на стихи А. Дельвига. Этот романс поют во всем мире, ему посвящают

стихи и рассказы, он существует в концертных обработках М. Глинки, А.

Дюбюка, Ф. Листа, А. Вьетана, а количество безымянных его переложений

безгранично. Однако помимо \_Соловья\_ Алябьев оставил большое наследие: 6

опер, балет, водевили, музыку к спектаклям, Симфонию, увертюры, сочинения

для духового оркестра, многочисленные хоровые, камерные инструментальные

произведения, более 180 романсов, обработки народных песен. Многие из этих

сочинений исполнялись при жизни композитора, пользовались успехом, хотя

издано было немногое - романсы, несколько фортепианных пьес, мелодрама

\_Кавказский пленник\_ по А. Пушкину.

Судьба Алябьева драматична. Долгие годы он был оторван от музыкальной

жизни столичных городов, жил и умер под гнетом тяжкого, несправедливого

обвинения в убийстве, которое сломало его жизнь на пороге сорокалетия,

разделив биографию на два контрастных периода. Первый складывался удачно.

Детские годы прошли в Тобольске, губернатором которого был отец Алябьева,

человек просвещенный, либеральный, большой любитель музыки. В 1796 г. семья

переехала в Петербург, где Александр в 14 лет был зачислен на службу по

горному ведомству. Одновременно начались серьезные занятия музыкой у И.

Миллера - \_знаменитого контрапунктиста\_ (М. Глинка), у которого обучались

композиции многие русские и иностранные музыканты. С 1804 г. Алябьев живет в

Москве, и здесь в 1810-х гг. были изданы его первые сочинения - романсы,

фортепианные пьесы, написан Первый струнный квартет (впервые издан в 1952

г.). Эти сочинения являются едва ли не самыми ранними образцами русской

камерной инструментальной и вокальной музыки. В романтической душе молодого

композитора особый отклик находила тогда сентиментальная поэзия В.

Жуковского, позже уступившая место стихам Пушкина, Дельвига,

поэтов-декабристов, а в конце жизни - Н. Огарева.

Отечественная война 1812 г. отодвинула музыкальные интересы на второй

план. Алябьев пошел добровольцем в армию, сражался вместе с легендарным

Денисом Давыдовым, был ранен, награжден двумя орденами и медалью. Перед ним

открывалась перспектива блестящей военной карьеры, но, не испытывая рвения к

ней, Алябьев в 1823 г. вышел в отставку. Живя попеременно в Москве и

Петербурге, он сблизился с артистическим миром обеих столиц. В доме

драматурга А. Шаховского он встречался с Н. Всеволожским - организатором

литературного общества Зеленая лампа; с И. Гнедичем, И. Крыловым, А.

Бестужевым. В Москве на вечерах у А. Грибоедова музицировал с А.

Верстовским, братьями Виельгорскими, В. Одоевским. Алябьев участвовал в

концертах как пианист и певец (прелестный тенор), много сочинял и все больше

завоевывал авторитет у музыкантов и любителей музыки. В 20-е гг. на сценах

московских и петербургских театров появляются водевили М. Загоскина, П.

Арапова, А. Писарева с музыкой Алябьева, а в 1823 г. в Петербурге и Москве с

большим успехом состоялась постановка его первой оперы \_Лунная ночь, или

Домовые\_ (либр. П. Муханова и П. Арапова). ...Оперы Алябьева ничем не хуже

французских комических опер, - писал Одоевский в одной из своих статей. 24

февраля 1825 г. случилась беда: во время карточной игры в доме Алябьева

произошла крупная ссора, один из ее участников вскоре скоропостижно

скончался. Странным образом в этой смерти обвинили Алябьева и после

трехлетнего судебного разбирательства сослали в Сибирь. Начались многолетние

скитания: Тобольск, Кавказ, Оренбург, Коломна...

...Твоя воля отнята,

Крепко клетка заперта,

Ах, прости, наш соловей,

Голосистый соловей...

- писал Дельвиг.

...\_Не так живи, как хочется, а как бог велит; никто столько не

испытал, как, я, грешный\_... Только сестра Екатерина, добровольно

последовавшая за братом в ссылку, да любимая музыка спасали от отчаяния. В

ссылке Алябьев организовал хор, выступал в концертах. Переезжая с одного

места на другое, он записывал песни народов России - кавказские, башкирские,

киргизские, туркменские, татарские, использовал их напевы и интонации в

своих романсах. Совместно с украинским историком и фольклористам М.

Максимовичем Алябьев составил сборник \_Голоса украинских песен\_ (1834) и

постоянно сочинял. Он писал музыку даже в тюрьме: находясь под следствием,

создал один из лучших своих квартетов - Третий, с вариациями на тему

\_Соловья\_ в медленной части, а также балет \_Волшебный барабан\_, долгие годы

не сходивший со сцен русских театров.

С годами в творчестве Алябьева все явственнее проступали

автобиографические черты. Мотивы страдания и сострадания, одиночество, тоска

по родине, стремление к свободе - вот характерный круг образов периода

изгнанничества (романсы \_Иртыш\_ на ст. И. Веттера - 1828, \_Вечерний звон\_,

на ст. И. Козлова (из Т. Мура) - 1828, \_Зимняя дорога\_ на ст. Пушкина -

1831). Сильное душевное смятение вызвала нечаянная встреча с бывшей

возлюбленной Е. Офросимовой (в девичестве Римской-Корсаковой). Ее образ

вдохновил композитора на создание одного из лучших лирических романсов \_Я

вас любил\_ на ст. Пушкина. В 1840 г., овдовев, Офросимова стала женой

Алябьева. В 40-х гг. Алябьев сблизился с Н. Огаревым. В романсах, созданных

на его стихи - \_Кабак, Изба, Деревенский сторож\_, - впервые зазвучала тема

социального неравенства, предвосхищая искания А. Даргомыжского и М.

Мусоргского. Бунтарские настроения характерны и для сюжетов трех последних

опер Алябьева: \_Буря\_ по В. Шекспиру, \_Аммалат-бек\_ по повести А.

Бестужева-Марлинского, \_Эдвин и Оскар\_ по древним кельтским сказаниям. Так

что хотя, по словам И. Аксакова, \_лета, болезни и несчастья остепенили его\_,

мятежный дух эпохи декабристов до конца дней не угасал в произведениях

композитора. /О. Аверьянова/

БАЛАКИРЕВ Милий Алексеевич (2 I 1837, Нижний Новгород - 29 V 1910,

Петербург)

Всякое новое открытие была для него истинным счастьем, восторгом, и он

увлекал за собою, в пламенном порыве, всех товарищей своих.

В. Стасов

М. Балакиреву выпала исключительная роль: открыть новую эпоху в русской

музыке и возглавить в ней целое направление. Поначалу ничто не предвещало

ему такой судьбы. Детство и юность протекли вдалеке от столицы. Музыке

Балакирев начал учиться под руководством матери, которая, убедившись в

незаурядных способностях сына, специально отправилась с ним из Нижнего

Новгорода в Москву. Здесь десятилетний мальчик взял несколько уроков у

знаменитого в то время педагога - пианиста и композитора А. Дюбюка. Затем

снова Нижний, ранняя смерть матери, учение в Александровском институте за

счет местного дворянства (отец, мелкий чиновник, женившись вторично,

бедствовал с большой семьей)...

Решающее значение для Балакирева имело знакомство с А. Улыбышевым,

дипломатом, а также великолепным знатоком музыки, автором трехтомной

биографии В. А. Моцарта. Его дом, где собиралось интересное общество,

устраивались концерты, стал для Балакирева настоящей школой художественного

становления. Здесь он дирижирует любительским оркестром, в программе

выступлений которого разные произведения и среди них симфонии Бетховена,

выступает в качестве пианиста, к его услугам богатейшая нотная библиотека, в

которой он проводит много времени, изучая партитуры. Зрелость приходит к

юному музыканту рано. Поступив в 1853 г. на математический факультет

Казанского университета, Балакирев через год оставляет его, чтобы посвятить

себя исключительно музыке, К этому времени относятся первые творческие

опыты: фортепианные сочинения, романсы. Видя незаурядные успехи Балакирева,

Улыбышев везет его в Петербург и знакомит с М. Глинкой. Общение с автором

\_Ивана Сусанина\_ и \_Руслана и Людмилы\_ было недолгим (Глинка вскоре уехал за

границу), но содержательным: одобрив начинания Балакирева, великий

композитор дает советы в отношении творческих занятий, беседует о музыке.

В Петербурге Балакирев быстро завоевывает известность в качестве

исполнителя, продолжает сочинять. Ярко одаренный, ненасытный в знаниях,

неутомимый в работе, он рвался к новым свершениям. Поэтому естественно, что,

когда жизнь свела его с Ц. Кюи, М. Мусоргским, а позднее с Н.

Римским-Корсаковым и A. Бородиным, Балакирев объединил и возглавил этот

маленький музыкальный коллектив, который вошел в историю музыки под

названием \_Могучей кучки\_ (данным ему B. Стасовым) и \_балакиревского

кружка\_.

Каждую неделю друзья-музыканты и Стасов собирались у Балакирева. Они

беседовали, много вместе читали вслух, но больше всего времени отдавали

музыке. Ни один из начинающих композиторов не получил специального

образования: Кюи был военным инженером, Мусоргский - офицером в отставке,

Римский-Корсаков - моряком, Бородин - химиком. \_Под руководством Балакирева

началось наше самообразование\_, - вспоминал впоследствии Кюи. - \_Мы

переиграли в четыре руки все, что было написано до нас. Все подвергалось

строгой критике, а Балакирев разбирал техническую и творческую стороны

произведений\_. Задания давались сразу же ответственные: начинать прямо с

симфонии (Бородин и Римский-Корсаков), Кюи писал оперы (\_Кавказский пленник,

Ратклиф\_). Все сочиненное исполнялось на собраниях кружка. Балакирев

поправлял и делал указания: ...\_критик, именно технический критик, он был

удивительный\_, - писал Римский-Корсаков.

К этому времени сам Балакирев написал 20 романсов, среди которых такие

шедевры, как \_Приди ко мне, Песня Селима\_ (оба - 1858), \_Песня золотой

рыбки\_ (1860). Все романсы были изданы и получили высокую оценку А. Серова:

...\_Свежие здоровые цветки на почве русской музыки\_. В концертах звучали

симфонические сочинения Балакирева: Увертюра на темы трех русских песен,

Увертюра из музыки к трагедии Шекспира \_Король Лир\_. Написал он также немало

фортепианных пьес и работал над симфонией.

Музыкально-общественная деятельность Балакирева связана с Бесплатной

музыкальной школой, которую он организовал вместе с замечательным

хормейстером и композитором Г. Ломакиным. Здесь все желающие могли

приобщиться к музыке, выступая в хоровых концертах школы. Предусматривались

также занятия пением, музыкальной грамотой и сольфеджио. Хором дирижировал

Ломакин, а приглашенным оркестром - Балакирев, включавший в концертные

программы сочинения своих товарищей по кружку. Композитор всегда выступал

как верный последователь Глинки, а одним из заветов первого классика русской

музыки была опора на народную песню как источник творчества. В 1866 г. из

печати вышел составленный Балакиревым Сборник русских народных песен, работе

над которым он отдал несколько лет. Пребывание на Кавказе (1862 и 1863) дало

возможность познакомиться с восточным музыкальным фольклором, а благодаря

поездке в Прагу (1867), где Балакиреву предстояло дирижировать операми

Глинки, он узнал и чешские народные песни. Все эти впечатления нашли

отражение в творчестве: симфоническая картина на темы трех русских песен

\_1000 лет\_ (1864; во 2-й ред. - \_Русь\_, 1887), \_Чешская увертюра\_ (1867),

восточная фантазия для фортепиано \_Исламей\_ (1869), симфоническая поэма

\_Тамара\_, начатая в 1866 г. и законченная много лет спустя.

Творческая, исполнительская, музыкально-общественная деятельность

Балакирева делает его одним из самых авторитетных музыкантов, и А.

Даргомыжскому, ставшему председателем РМО, удается пригласить туда

Балакирева на должность дирижера (сезоны 1867/68 и 1868/69). Теперь музыка

композиторов \_Могучей кучки\_ зазвучала и в концертах Общества, с успехом

прошла премьера Первой симфонии Бородина.

Казалось, что жизнь Балакирева на подъеме, что впереди - восхождение к

новым вершинам. И вдруг все круто изменилось: Балакирев был отстранен от

дирижирования концертами РМО. Несправедливость происшедшего была очевидна.

Возмущение высказали выступившие в печати Чайковский и Стасов. Всю энергию

Балакирев переключает на Бесплатную музыкальную школу, пытаясь

противопоставить ее концерты Музыкальному обществу. Но конкуренция с богато

обеспеченным, находящимся под высоким покровительством учреждением оказалась

непосильной. Одна за другой Балакирева преследуют неудачи, его материальная

неустроенность переходит в крайнюю нужду, и это при необходимости содержать

младших сестер после смерти отца. Возможностей для творчества не остается.

Доведенному до отчаяния композитору приходят даже мысли о самоубийстве.

Поддержать его некому: товарищи по кружку отдалились, каждый занятый своими

замыслами. Решение Балакирева навсегда порвать с музыкальным искусством было

для них подобно грому средь ясного неба. Не слушая их призывов и уговоров,

он поступает в Магазинную контору Варшавской железной дороги. Роковое

событие, разделившее жизнь композитора на два разительно несхожих между

собой периода, произошло в июне 1872 г....

Хотя в конторе Балакирев прослужил недолго, возвращение его к музыке

было долгим и внутренне трудным. На жизнь он зарабатывает фортепианными

уроками, но сам не сочиняет, живет замкнуто и уединенно. Лишь в конце 70-х

гг. он начинает появляться у друзей. Но это был уже другой человек.

Страстность и кипучую энергию человека, разделявшего - пусть не всегда

последовательно - прогрессивные идеи 60-х гг., сменили ханжеская, набожность

и аполитичность, односторонность суждений. Исцеление после пережитого

кризиса все не приходило. Балакирев вновь становится во главе оставленной им

музыкальной школы, работает над завершением \_Тамары\_ (по одноим.

стихотворению Лермонтова), которая впервые прозвучала под управлением автора

весной 1883 г. Появляются новые, преимущественно фортепианные пьесы, новые

редакции (Увертюра на тему испанского марша, симфоническая поэма \_Русь\_). В

середине 90-х гг. создается 10 романсов. Сочиняет Балакирев крайне медленно.

Так, начатая в 60-е гг. Первая симфония была завершена лишь через 30 с

лишним лет (1897), в задуманном тогда же Втором фортепианном концерте

композитор написал лишь 2 части (завершил его С. Ляпунов), работа над Второй

симфонией растянулась на 8 лет (1900-08). В 1903-04 гг. появляется серия

прекрасных романсов. Несмотря на пережитую трагедию, отдаление от прежних

друзей, роль Балакирева в музыкальной жизни значительна. В 1883-94 гг. он

был управляющим Придворной певческой капеллой и а сотрудничестве с

Римским-Корсаковым неузнаваемо изменил там музыкальное обучение, поставив

его на профессиональную основу. Наиболее одаренные ученики капеллы

образовали вокруг своего руководителя музыкальный кружок. Балакирев был

также центром так называемого Веймарского кружка, собиравшегося у академика

А. Пыпика в 1876-1904 гг.; здесь он выступал с целыми концертными

программами. Обширна и содержательна переписка Балакирева с зарубежными

музыкальными деятелями: с французскими композитором и фольклористом Л.

Бурго-Дюкудре и критиком М. Кальвокоресси, с чешским музыкально-общественным

деятелем Б. Каленским.

Симфоническая музыка Балакирева завоевывает все большую известность.

Она звучит не только в столице, но и в провинциальных городах России, с

успехом исполняется за границей - в Брюсселе, Париже, Копенгагене, Мюнхене,

Гейдельберге, Берлине. Его фортепианную сонату играет испанец Р. Виньес,

\_Исламея\_ исполняет знаменитый И. Гофман. Популярность музыки Балакирева,

зарубежное признание его главой русской музыки как бы компенсируют

трагическую самоотстраненность от магистрального направления у себя на

родине.

Творческое наследие Балакирева невелико, но оно богато художественными

открытиями, которые оплодотворили русскую музыку второй половины XIX в.

Тамара - одно из вершинных произведений национально-жанрового симфонизма и

неповторимая лирическая поэма. В балакиревских романсах немало приемов и

фактурных находок, которые дали прорастания за пределами камерной вокальной

музыки - в инструментальной звукописи Римского-Корсакова, в оперной лирике

Бородина.

Сборник русских народных песен не только открыл новый этап в

музыкальной фольклористике, но и обогатил русскую оперную и симфоническую

музыку многими прекрасными темами. Балакирев был превосходным музыкальным

редактором: все ранние сочинения Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова

прошли через его руки. Он готовил к изданию партитуры обеих опер Глинки

(вместе с Римским-Корсаковым), сочинения Ф. Шопена. Балакирев прожил большую

жизнь, в которой были и блестящие творческие взлеты, и трагические

поражения, но в целом это была жизнь подлинного художника-новатора. /Е.

Гордеева/

БАХ (Bach) Иоганн Себастьян (21 III 1685, Эйзенах - 28 VII 1750,

Лейпциг)

Бах не новый, не старый, он нечто гораздо большее - он вечный...

Р. Шуман

1520 годом помечен корень ветвистого генеалогического дерева старинного

бюргерского рода Бахов. В Германии слова \_Бах\_ и \_музыкант\_ в течение

нескольких столетий были синонимами. Однако лишь в п\_я\_т\_о\_м поколении \_из

их среды... вышел человек, чье славное искусство излучало столь яркий свет,

что и на них пал отблеск этого сияния. То был Иоганн Себастьян Бах, краса и

гордость фамилии и отечества, человек, которому, как никому другому,

покровительствовало само Искусство Музыки\_. Так писал в 1802 г. И. Форкель -

первый биограф и один из первых истинных ценителей композитора на заре

нового века, ибо век Баха распростился с великим кантором сразу после его

смерти. Но и при жизни избранника \_Искусства Музыки\_ трудно было назвать

избранником судьбы. Внешне биография Баха ничем не отличается от биографии

любого немецкого музыканта рубежа XVII-XVIII вв. Бах родился в маленьком

тюрингском городе Эйзенахе, раскинувшемся неподалеку от легендарного замка

Вартбург, где в средние века, по преданию, сходился цвет миннезанга, а в

1521-22 гг. звучало слово М. Лютера: в Вартбурге великий реформатор

переводил на язык отечества Библию.

И. С. Бах не был вундеркиндом, однако с детства, находясь в музыкальной

среде, получил весьма основательное воспитание. Сначала под руководством

старшего брата И. К. Баха и школьных канторов И. Арнольда и Э. Херды в

Ордруфе (1696-99), затем в школе при церкви Св. Михаила в Люнебурге

(1700-02). К 17 годам он владел клавесином, скрипкой, альтом, органом, пел в

хоре, а после мутации голоса выступал как префект (помощник кантора). С

ранних лет Бах ощущал своим призванием органное поприще, неустанно учился

как у средне-, так и у северонемецких мастеров - И. Пахельбеля, И. Леве, Г.

Бема, Я. Рейнкена - искусству органной импровизации, явившейся основой его

композиторского мастерства. К этому следует прибавить широкое знакомство с

европейской музыкой: Бах принимал участие в концертах известной своими

французскими вкусами придворной капеллы в Целле, имел доступ к хранившемуся

в школьной библиотеке богатому собранию итальянских мастеров, наконец, во

время неоднократных посещений Гамбурга мог знакомиться с тамошней оперой.

В 1702 г. из стен Michaelschule вышел достаточно образованный музыкант,

но вкус к учению, \_подражанию\_ всему, что могло способствовать расширению

профессионального кругозора, Бах не утратил на протяжении целой жизни.

Постоянным стремлением к совершенствованию отмечена и его музыкантская

карьера, связанная по традиции времени с церковью, городом или двором. Не по

воле случая, предоставлявшего ту или иную вакансию, а твердо и настойчиво

поднимался он на очередную ступень музыкально-служебной иерархии от

органиста (Арнштадт и Мюльхаузен, 1703-08) к концертмейстеру (Веймар,

170817), капельмейстеру (Кетен, 171723), наконец, кантору и директору музыки

(Лейпциг, 1723-50). При этом рядом с Бахом - музыкантом-практиком рос и

набирал силу Бахкомпозитор, в своих творческих побуждениях и свершениях

шагнувший далеко за пределы тех конкретных задач, которые перед ним

ставились. Известны упреки арнштадтскому органисту в том, что он делал в

\_хорале много странных вариаций... что приводило общину в смущение\_. Пример

тому - датируемые первым десятилетием XVIII в. 33 хорала, найденные недавно

(1985) в составе типичной (от Рождества до Пасхи) рабочей коллекции

лютеранского органиста (имя Баха соседствует здесь с именами его дяди и

тестя И. М. Баха - отца его первой жены Марии Барбары, И. Пахельбеля, В.

Цахова, а также композитора и теоретика Г. А. Зорге). В еще большей степени

эти упреки могли относиться к ранним органным циклам Баха, замысел которых

начал складываться уже в Арнштадте. Особенно после посещения зимой 1705-06

гг. Любека, куда он направился по призыву Д. Букстехуде (знаменитый

композитор и органист искал преемника, готового вместе с получением места в

Marienkirche жениться на его единственной дочери). Бах не остался в Любеке,

но общение с Букстехуде наложило значительный отпечаток на все его

дальнейшее творчество.

В 1707 г. Бах переезжает в Мюльхаузен для того, чтобы занять пост

органиста в церкви Св. Власия. Поприще, предоставлявшее возможности

несколько большие, чем в Арнштадте, но явно недостаточные для того, чтобы,

говоря словами самого Баха, \_исполнять... регулярную церковную и вообще по

возможности способствовать... развитию почти повсеместно набирающей силу

церковной музыки, для чего накоплен... обширный репертуар отменных церковных

сочинений (Прошение об отставке\_, посланное магистрату города Мюльхаузена 25

июня 1708 г.). Эти намерения Бах осуществит в Веймаре при дворе герцога

Эрнста Саксен-Веймарского, где его ждала разносторонняя деятельность как в

замковой церкви, так и в капелле. В Веймаре подведена первая и важнейшая

черта в органной сфере. Точные даты не сохранились, но, по-видимому, здесь

были закончены (среди многих других) такие шедевры, как Токката и фуга ре

минор, Прелюдии и фуги до минор и фа минор, Токката до мажор, Пассакалия до

минор, а также знаменитая \_Органная книжечка\_, в коей \_начинающему органисту

дается руководство, как всяческими способами проводить хорал\_. Далеко окрест

разнеслась слава Баха - \_лучшего знатока и советчика, в особенности по части

диспозиции... и самого сооружения органа\_, а также \_феникса импровизации\_.

Так, к веймарским годам относится обросшее легендами несостоявшееся

состязание с известным французским органистом и клавесинистом Л. Маршаном,

покинувшим \_поле боя\_ до встречи с соперником.

С назначением в 1714 г. вице-капельмейстером сбылась мечта Баха о

\_регулярной церковной музыке\_, которую он по условиям договора должен был

поставлять ежемесячно. В основном в жанре новой кантаты с синтетической

текстовой основой (библейские изречения, хоральные строфы, свободная,

\_мадригальная\_ поэзия) и соответствующими музыкальными компонентами

(оркестровое вступление, \_сухой\_ и аккомпанированный речитативы, ария,

хорал). Однако строение каждой кантаты далеко от каких-либо стереотипов.

Достаточно сравнить такие жемчужины раннего вокально-инструментального

творчества, как BWV {Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) - тематический перечень

сочинений И. С. Баха.} 11, 12, 21. Не забывал Бах и о \_накопленном

репертуаре\_ других композиторов. Таковы, например, сохранившиеся в баховских

копиях веймарского времени подготовленные скорее всего к предстоящим

исполнениям \_Страсти по Луке\_ неизвестного автора (долгое время ошибочно

приписывались Баху) и \_Страсти по Марку\_ Р. Кайзера, послужившие образцом

для собственных произведений в этом жанре.

Не менее активен Бах - каммермузикус и концертмейстер. Находясь в гуще

интенсивной музыкальной жизни Веймарского двора, он мог широко знакомиться с

европейской музыкой. Как всегда, у Баха это знакомство было творческим, о

чем свидетельствуют органные обработки концертов А. Вивальди, клавирные - А.

Марчелло, Т. Альбинони и др.

Веймарские годы характерны также первым обращением к жанру сольной

скрипичной сонаты и сюиты. Все эти инструментальные опыты нашли свое

блестящее претворение на новой почве: в 1717 г. Бах был приглашен в Кетен на

пост великокняжеского ангальт-кетенского капельмейстера. Здесь царила весьма

благоприятная музыкальная атмосфера благодаря самому князю Леопольду

Ангальт-кетенскому - страстному меломану и музыканту, владевшему игрой на

клавесине, гамбе, обладавшему недурным голосом. Творческие интересы Баха, в

чьи обязанности входило сопровождение пения и игры князя, а главное,

руководство состоявшей из 15-18 опытных оркестрантов превосходной капеллой,

естественно перемещаются в инструментальную область. Сольные, в основном

скрипичные и оркестровые концерты, в т. ч. 6 Бранденбургских, оркестровые

сюиты, сонаты для скрипки и виолончели solo. Таков неполный реестр

кетенского \_урожая\_.

В Кетене открывается (вернее продолжается, если иметь в виду \_Органную

книжечку\_) еще одна линия в творчестве мастера: композиции педагогического

назначения, выражаясь баховским языком, \_для пользы и употребления

стремящейся к учению музыкальной молодежи\_. Первая в этом ряду - \_Нотная

тетрадь Вильгельма Фридемана Баха\_ (начата в 1720 г. для первенца и любимца

отца, будущего известного композитора). Здесь помимо танцевальных миниатюр и

обработок хоралов - прообразы 1 тома \_Хорошо темперированного клавира\_

(прелюдии), двух и трехголосных \_Инвенций\_ (преамбулы и фантазии). Сами эти

собрания Бах завершит соответственно в 1722 и 1723 гг.

В Кетене начата \_Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах\_ (второй жены

композитора), включающая наряду с пьесами разных авторов 5 из 6 \_Французских

сюит\_. В эти же годы создавались \_Маленькие прелюдии и фугетты. Английские

сюиты, Хроматическая фантазия и фуга\_ и др. клавирные сочинения. Подобно

тому, как множился год от года ряд баховских учеников, пополнялся его

педагогический репертуар, которому суждено было стать школой

исполнительского искусства для всех последующих поколений музыкантов.

Перечень кетенских опусов был бы неполным без упоминания вокальных

сочинений. Это целый ряд светских кантат, в большинстве своем не

сохранившихся и получивших вторую жизнь уже с новым, духовным текстом. Во

многом подспудная, не лежащая на поверхности работа в вокальной области (в

реформатской церкви Кетена \_регулярная музыка\_ не требовалась) дала свои

плоды в последний и самый обширный период творчества мастера.

На новое поприще кантора школы Св. Фомы и музикдиректора города

Лейпцига Бах вступает не с пустыми руками: уже написаны \_пробные\_ кантаты

BWV 22, 23; Магнификат; \_Страсти по Иоанну\_ Лейпциг - конечная станция

баховских странствий. Внешне, особенно если судить по второй части его

титула, здесь была достигнута желанная вершина служебной иерархии. Вместе с

тем \_Обязательство\_(14 контрольных пунктов), которое он должен был подписать

\_в связи со вступлением в должность\_ и невыполнение которого было чревато

конфликтами с церковным и городским начальством, свидетельствует о всей

сложности этого отрезка биографии Баха. Первые 3 года (1723-26) были отданы

церковной музыке. Пока не начались распри с начальством и магистрат

финансировал богослужебную музыку, а значит, можно было привлечь к

исполнению профессиональных музыкантов, энергия нового кантора не знала

границ. Весь веймарский и кетенский опыт перелился в лейпцигское творчество.

Масштабы задуманного и сделанного в этот период поистине неизмеримы:

более 150 кантат, создаваемых еженедельно (!), 2-я ред. \_Страстей по

Иоанну\_, а по новым данным, и \_Страсти по Матфею\_. Премьера этого самого

монументального творения Баха приходится не на 1729, как считалось до сих

пор, а на 1727 г. Снижение интенсивности канторской деятельности, причины

которого Бах сформулировал в известном \_Проекте хорошей постановки дел в

церковной музыке с присовокуплением некоторых непредвзятых соображений

относительно упадка оной\_ (23 августа 1730 г., памятная записка в магистрат

Лейпцига), было компенсировано за счет деятельности другого рода. На

авансцену вновь выходит Бах-капельмейстер, возглавивший на этот раз

студенческий \_Collegium musicum\_. Бах руководил этим кружком в 1729-37 гг.,

а затем в 1739-44 (?) гг. Еженедельными концертами в \_Циммермановском саду\_

или в \_Циммермановской кофейне\_ Бах внес громадный вклад в публичную

музыкальную жизнь города. Репертуар самый разнообразный: симфонии

(оркестровые сюиты), светские кантаты и, конечно же, концерты - \_хлеб\_ всех

любительских и профессиональных собраний эпохи. Именно здесь скорее всего

возникла специфически лейпцигская разновидность баховских концертов - для

клавира с оркестром, являющихся обработками его же концертов для скрипки,

скрипки и гобоя и др. Среди них классические концерты ре минор, фа минор, ля

мажор.

При активном содействии баховского кружка протекала и собственно

городская музыкальная жизнь Лейпцига, будь то \_торжественная музыка на

сиятельный день именин Августа II, исполненная вечером при иллюминации в

циммермановском саду\_, или \_Вечерняя музыка с трубами и литаврами\_ в честь

того же Августа, или прекрасная \_ночная музыка с множеством восковых

факелов, со звуками труб и литавр\_ и др. В этом перечне \_музык\_ в честь

саксонских курфюрстов особое место принадлежит посвященной Августу III Missa

(Kyrie, Gloria, 1733) - части еще одного монументального творения Баха -

Мессы си минор, законченной лишь в 1747-48 гг. В последнем десятилетии Бах в

наибольшей степени сосредотачивается на музыке, свободной от какой-либо

прикладной цели. Таковы II том \_Хорошо темперированного клавира\_ (1744), а

также партиты, \_Итальянский концерт. Органная месса, Ария с различными

вариациями\_ (после смерти Баха названными Гольдберговскими), вошедшие в

сборник \_Клавирные упражнения\_. Не в пример богослужебной музыке, которую

Бах, видимо, считал данью ремеслу, свои не прикладные опусы он стремился

сделать достоянием широкой публики. Под его собственной редакцией были

изданы Клавирные упражнения, ряд других сочинений, в т. ч. 2 последних,

самых крупных инструментальных произведения.

В 1737 г. философ и историк, ученик Баха Л. Мицлер организовал в

Лейпциге \_Общество музыкальных наук\_, где \_первым среди равных\_ был признан

контрапункт, или, как бы мы сейчас сказали, полифония. В разное время в

Общество вступают Г. Телеман, Г. Ф. Гендель. В 1747 г. его членом становится

величайший полифонист И. С. Бах. В том же году композитор посетил

королевскую резиденцию в Потсдаме, где импровизировал на новом в то время

инструменте - фортепиано - перед Фридрихом II на заданную им тему.

Королевская идея была возвращена автору сторицей - Бах создал несравненный

памятник контрапунктического искусства - \_Музыкальное приношение\_,

грандиозный цикл из 10 канонов, двух ричеркаров и четырехчастной трио-сонаты

для флейты, скрипки и клавесина.

А рядом с \_Музыкальным приношением\_ созревал новый \_однотемный\_ цикл,

замысел которого зародился еще в начале 40-х гг. Это \_Искусство фуги\_,

содержащее все виды контрапунктов и канонов. \_Болезнь\_ (к концу жизни Бах

ослеп. - Т. Ф.) \_воспрепятствовала ему завершить предпоследнюю фугу... и

отработать последнюю... Этот труд увидел свет лишь после смерти автора\_,

ознаменовав высшую ступень полифонического мастерства.

Последний представитель вековой патриархальной традиции и одновременно

универсально оснащенный художник нового времени - таким предстает в

исторической ретроспективе И. С. Бах. Композитор, сумевший как никто в его

щедрое на великие имена время соединить несоединимое. Нидерландский канон и

итальянский концерт, протестантский хорал и французский дивертисмент,

литургическую монодию и итальянскую же виртуозную арию... Соединить и

горизонтально, и вертикально, и вширь, и вглубь. Потому так свободно

взаимопроникают в его музыке, говоря словами эпохи, стили \_театральный,

камерный и церковный\_, полифония и гомофония, инструментальное и вокальное

начала. Оттого так непринужденно мигрируют из сочинения в сочинение

отдельные части, и сохраняя (как, например, в Мессе си минор, на две трети

состоящей из уже звучавшей музыки), и кардинально меняя свой облик: ария из

Свадебной кантаты (BWV 202) становится финалом скрипичной сонаты (BWV 1019),

симфония и хор из кантаты (BWV 146) идентичны первой и медленной частям

клавирного Концерта ре-минор (BWV 1052), увертюра из оркестровой Сюиты ре

мажор (BWV 1069), обогащенная хоровым звучанием, открывает кантату BWV110.

Примеры подобного рода составили целую энциклопедию. Во всем (исключением

является только опера) мастер высказался полно и совершенно, словно завершая

эволюцию того или иного жанра. И глубоко символично, что универсум баховской

мысли \_Искусство фуги\_, записанный в виде партитуры, не содержит указаний к

исполнению. Бах как бы адресует его в\_с\_е\_м музыкантам. \_В настоящем

сочинении\_, - писал в предисловии к изданию \_Искусства фуги\_ Ф. Марпург, -

\_заключены самые затаенные красоты, какие только мыслимы в данном

искусстве\_... Эти слова не были услышаны ближайшими современниками

композитора. Не нашлось покупателя не только на весьма ограниченный

подписной тираж, но и на \_чисто и аккуратно награвированные доски\_

баховского шедевра, объявленные к продаже в 1756 г. \_из рук в руки по

сходной цене\_ Филиппом Эмануэлем, \_дабы произведение это во благо публике -

всюду обрело известность\_. Ряска забвения затягивала имя великого кантора.

Но это забвение никогда не было полным. Сочинения Баха изданные, а главное,

рукописные - в автографах и многочисленных копиях - оседали в собраниях его

учеников и ценителей как именитых, так и совсем безвестных. Среди них -

композиторы И. Кирнбергер и уже упомянутый Ф. Марпург; большой знаток старой

музыки барон ван Свитен, в доме которого приобщался к Баху В. А. Моцарт;

композитор и педагог К. Нефе, внушивший любовь к Баху своему ученику Л.

Бетховену. Уже в 70-е гг. XVIII в. начинает собирать материал для своей

книги И. Форкель, заложивший фундамент будущей новой отрасли музыкознания -

баховедения. На рубеже веков особенно активен директор берлинской Певческой

академии друг и корреспондент И. В. Гете К. Цельтер. Обладатель богатейшей

коллекции баховских рукописей, он доверил одну из них двадцатилетнему Ф.

Мендельсону. Это были \_Страсти по Матфею\_, историческое исполнение которых

11 мая 1829 г. возвестило о наступлении новой баховской эры. \_Закрытая

книга, зарытый в землю клад\_ (Б. Маркс) открылись, и мощный поток

\_баховского движения\_ охватил весь музыкальный мир.

Сегодня накоплен огромный опыт по изучению и пропаганде творчества

великого композитора. С 1850 г. существует Баховское общество (с 1900 г. -

\_Новое баховское общество\_, ставшее в 1969 г. международной организацией с

секциями в ГДР, ФРГ, США, ЧССР, Японии, Франции и др. странах). По

инициативе НБО проводятся баховские фестивали, а также Международные

конкурсы исполнителей им. И. С. Баха. В 1907 г. по инициативе НБО открыт

музей Баха в Эйзенахе, у которого сегодня есть целый ряд собратьев в разных

городах Германии, в т. ч. открытый в 1985 г. к 300-летию со дня рождения

композитора \_Johann-Sebastian-Bach-Museum\_ в Лейпциге.

В мире существует широкая сеть баховских учреждений. Самые крупные из

них - \_Bach-Institut\_ в Геттингене (ФРГ) и \_Национальный исследовательский и

мемориальный центр И. С. Баха в ГДР\_ в Лейпциге. Последние десятилетия

отмечены рядом значительных достижений: издано четырехтомное собрание

\_Bach-Dokumente\_, установлена новая хронология вокальных сочинений, а также

\_Искусства фуги\_, осуществлена публикация неизвестных ранее 14 канонов из

\_Гольдберг-вариаций\_ и 33 хоралов для органа. С 1954 г. институтом в

Геттингене и баховским центром в Лейпциге осуществляется новое критическое

издание полного собрания произведений Баха. Продолжается издание

аналитико-библиографического перечня баховских сочинений \_Bach-Compendium\_

совместно с Гарвардским университетом (США).

Процесс освоения баховского наследия бесконечен, как бесконечен сам Бах

- неиссякаемый источник (напомним знаменитую игру слов: der Bach - ручей)

самых высоких переживаний человеческого духа. /Т. Фрумкис/

БЕТХОВЕН (Beethoven) Людвиг ван (16 XII 1770, Бонн - 26 III 1827, Вена)

Моя готовность служить своим искусством бедному страждущему

человечеству никогда, начиная с детских лет... не нуждалась ни в какой

награде, кроме внутренней удовлетворенности...

Л. Бетховен

Музыкальная Европа еще была полна слухами о гениальном чудо-ребенке -

В. А. Моцарте, когда в Бонне, в семье тенориста придворной капеллы, родился

Людвиг ван Бетховен. Крестили его 17 декабря 1770г., назвав в честь деда,

почтенного капельмейстера, выходца из Фландрии. Первые музыкальные знания

Бетховен получил от отца и его сослуживцев. Отец хотел, чтобы он стал

\_вторым Моцартом\_, и заставлял сына упражняться даже по ночам. Вундеркиндом

Бетховен не стал, однако довольно рано обнаружил композиторское дарование.

Большое воздействие на него оказал К. Нефе, обучавший его композиции и игре

на органе, - человек передовых эстетических и политических убеждений. Из-за

бедности семьи Бетховен был вынужден очень рано поступить на службу: в 13

лет он был зачислен в капеллу как помощник органиста; позднее работал

концертмейстером в боннском Национальном театре. В 1787 г. он посетил Вену и

познакомился со своим кумиром, Моцартом, который, прослушав импровизацию

юноши, сказал: \_Обратите на него внимание; он когда-нибудь заставит мир

говорить о себе\_. Стать учеником Моцарта Бетховену не удалось: тяжкая

болезнь и смерть матери вынудили его спешно вернуться в Бонн. Там Бетховен

обрел моральную поддержку в просвещенной семье Брейнингов и сблизился с

университетской средой, разделявшей самые прогрессивные взгляды. Идеи

Французской революции были с энтузиазмом встречены боннскими друзьями

Бетховена и оказали сильное влияние на формирование его демократических

убеждений.

В Бонне Бетховен написал целый ряд крупных и мелких сочинений: 2

кантаты для солистов, хора и оркестра, 3 фортепианных квартета, несколько

фортепианных сонат (называемых ныне сонатинами). Следует отметить, что

известные всем начинающим пианистам сонатины соль и фа мажор Бетховену, по

мнению исследователей, не принадлежат, а только приписываются, зато другая,

подлинно бетховенская Сонатина фа мажор, обнаруженная и опубликованная в

1909 г., остается как бы в тени и никем не играется. Большую часть боннского

творчества составляют также вариации и песни, предназначенные для

любительского музицирования. Среди них - всем знакомая песня \_Сурок\_,

трогательная \_Элегия на смерть пуделя\_, бунтарски-плакатная \_Свободный

человек\_, мечтательная \_Вздох нелюбимого и счастливая любовь\_, содержащая

прообраз будущей темы радости из Девятой симфонии, \_Жертвенная песня\_,

которую Бетховен настолько любил, что возвращался к ней 5 раз (посл. ред. -

1824 г.). Несмотря на свежесть и яркость юношеских сочинений, Бетховен

понимал, что ему необходимо серьезно учиться. В ноябре 1792 г. он

окончательно покинул Бонн и переехал в Вену - крупнейший музыкальный центр

Европы. Здесь он занимался контрапунктом и композицией у И. Гайдна, И.

Шенка, И. Альбрехтсбергера и А. Сальери. Хотя ученик отличался

строптивостью, учился он ревностно и впоследствии с благодарностью отзывался

о всех своих учителях. Одновременно Бетховен начал выступать как пианист и

вскоре завоевал славу непревзойденного импровизатора и ярчайшего виртуоза. В

первой и последней своей длительной гастрольной поездке (1796) он покорил

публику Праги, Берлина, Дрездена, Братиславы. Покровительство молодому

виртуозу оказывали многие знатные любители музыки - К. Лихновский, Ф.

Лобковиц, Ф. Кинский, русский посол А. Разумовский и др., в их салонах

впервые звучали бетховенские сонаты, трио, квартеты, а впоследствии даже

симфонии. Их имена можно обнаружить в посвящениях многих произведений

композитора. Однако манера Бетховена держаться со своими покровителями была

почти неслыханной для того времени. Гордый и независимый, он никому не

прощал попыток унизить свое достоинство. Известны легендарные слова,

брошенные композитором оскорбившему его меценату: \_Князей было и будет

тысячи, Бетховен же только один\_. Из многочисленных аристократок - учениц

Бетховена - его постоянными друзьями и пропагандистами его музыки стали

Эртман, сестры Т. и Ж. Брунс, М. Эрдеди. Не любивший преподавать, Бетховен

все же был учителем К. Черни и Ф. Риса по фортепиано (оба они завоевали

впоследствии европейскую славу) и эрцгерцога Австрии Рудольфа по композиции.

В первое венское десятилетие Бетховен писал преимущественно

фортепианную и камерную музыку. В 1792-1802 гг. были созданы 3 фортепианных

концерта и 2 десятка сонат. Из них только Соната Э 8 (\_Патетическая\_) имеет

авторское название. Сонату Э 14, носящую подзаголовок соната-фантазия,

назвал \_Лунной\_ поэт-романтик Л. Рельштаб. Устойчивые наименования

укрепились также за сонатами Э 12 (\_С Траурным маршем\_), Э 17 (\_С

речитативами\_) и более поздними: Э 21 (\_Аврора\_) и Э 23 (\_Аппассионата\_). К

первому венскому периоду относятся, помимо фортепианных, 9 (из 10)

скрипичных сонат (в т. ч. Э 5 - \_Весенняя\_, Э 9 - \_Крейцерова\_; оба названия

также неавторские); 2 виолончельные сонаты, 6 струнных квартетов, ряд

ансамблей для различных инструментов (в т. ч. жизнерадостно-галантный

Септет). С началом XIX в. начался и Бетховен как симфонист: в 1800г. он

закончил свою Первую симфонию, а в 1802 - Вторую. В это же время была

написана его единственная оратория \_Христос на Масличной горе\_. Появившиеся

в 1797 г. первые признаки неизлечимой болезни - прогрессирующей глухоты и

осознание безнадежности всех попыток лечения недуга привело Бетховена к

душевному кризису 1802 г., который отразился в знаменитом документе -

\_Гейлигенштадтском завещании\_. Выходом из кризиса стало творчество:

...\_Недоставало немногого, чтобы я покончил с собой\_, - писал композитор. -

\_Только оно, искусство, оно меня удержало\_. 1802-12 гг. - время блестящего

расцвета гения Бетховена. Глубоко выстраданные им идеи преодоления страдания

силой духа и победы света над мраком после ожесточенной борьбы оказались

созвучными основным идеям Французской революции и освободительных движений

начала XIX в. Эти идеи воплотились в Третьей (\_Героической\_) и Пятой

симфониях, в тираноборческой опере \_Фиделио\_, в музыке к трагедии И. В. Гете

\_Эгмонт\_ в Сонате Э 23 (\_Аппассионате\_). Композитора вдохновляли также

философские и этические идеи эпохи Просвещения, воспринятые им в юности. Мир

природы предстает полным динамичной гармонии в Шестой (\_Пасторальной\_)

симфонии, в Скрипичном концерте, в фортепианной (Э 21) и скрипичной (Э 10)

сонатах. Народные или близкие к народным мелодии звучат в Седьмой симфонии и

в квартетах Э 7-9 (т. н. \_русских\_ - они посвящены А. Разумовскому; Квартет

Э8 содержит 2 мелодии русских народных песен: использованную много позднее

также и Н. Римским-Корсаковым \_Славу\_ и \_Ах, талан ли мой, талан\_). Мощным

оптимизмом полна Четвертая симфония, юмором и слегка иронической ностальгией

по временам Гайдна и Моцарта пронизана Восьмая. Эпически и монументально

трактуется виртуозный жанр в Четвертом и Пятом фортепианных концертах, а

также в Тройном концерте для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром.

Во всех этих произведениях нашел самое полное и окончательное воплощение

стиль венского классицизма с его жизнеутверждающей верой в разум, добро и

справедливость, выраженной на концепционном уровне как движение \_через

страдание - к радости\_ (из письма Бетховена к М. Эрдеди), а на

композиционном - как равновесие между единством и многообразием и соблюдение

строгих пропорций при самых крупных масштабах сочинения.

1812-15 гг. - переломные в политической и духовной жизни Европы. За

периодом наполеоновских войн и подъемом освободительного движения последовал

Венский конгресс (1814-15), после которого во внутренней и внешней политике

европейских стран усилились реакционно-монархические тенденции. Стиль

героического классицизма, выражавший дух революционного обновления конца

XVIII в. и патриотические настроения начала XIX в., должен был неминуемо или

превратиться в помпезно-официозное искусство, или уступить место романтизму,

который стал ведущим направлением в литературе и успел заявить о себе в

музыке (Ф. Шуберт). Эти сложные духовные проблемы пришлось решать и

Бетховену. Он отдал дань победному ликованию, создав эффектную симфоническую

фантазию \_Битва при Виттории\_ и кантату \_Счастливое мгновение\_, премьеры

которых были приурочены к Венскому конгрессу и принесли Бетховену

неслыханный успех. Однако в других сочинениях 1813-17 гг. отразились

настойчивые и порой мучительные поиски новых путей. В это время были

написаны виолончельные (Э 4, 5) и фортепианные (Э 27, 28) сонаты, несколько

десятков обработок песен разных народов для голоса с ансамблем, первый в

истории жанра вокальный цикл \_К далекой возлюбленной\_ (1815). Стиль этих

сочинений - как бы экспериментальный, со множеством гениальных находок,

однако не всегда столь же цельный, как в период \_революционного

классицизма\_.

Последнее десятилетие жизни Бетховена было омрачено как общей гнетущей

политической и духовной атмосферой в меттерниховской Австрии, так и личными

невзгодами и потрясениями. Глухота композитора стала полной; с 1818 г. он

был вынужден пользоваться \_разговорными тетрадями\_, в которых собеседники

писали обращенные к нему вопросы. Потеряв надежду на личное счастье (имя

\_бессмертной возлюбленной\_, к которой обращено прощальное письмо Бетховена

от 6-7 июля 1812 г., остается неизвестным; одни исследователи считают ею Ж.

Брунсвик-Дейм, другие - А. Брентано), Бетховен принял на себя заботы по

воспитанию племянника Карла, сына умершего в 1815 г. младшего брата. Это

привело к долголетней (1815-20) судебной тяжбе с матерью мальчика о правах

на единоличное опекунство. Способный, но легкомысленный племянник доставлял.

Бетховену много огорчений. Контраст между печальными, а порою и трагическими

жизненными обстоятельствами и идеальной красотой создаваемых произведений -

проявление того духовного подвига, который сделал Бетховена одним из героев

европейской культуры Нового времени.

Творчество 1817-26 гг. ознаменовало новый взлет гения Бетховена и

одновременно стало эпилогом эпохи музыкального классицизма. До последних

дней сохранив верность классическим идеалам, композитор нашел новые формы и

средства их воплощения, граничащие с романтическими, но не переходящие в

них. Поздний стиль Бетховена - уникальный эстетический феномен. Центральная

для Бетховена идея диалектической взаимосвязи контрастов, борьбы света и

мрака обретает в позднем творчестве подчеркнуто философское звучание. Победа

над страданием дается уже не через героическое действие, а через движение

духа и мысли. Великий мастер сонатной формы, в которой прежде развивались

драматические конфликты, Бетховен в поздних сочинениях нередко обращается к

форме фуги, наиболее подходящей для воплощения постепенного становления

обобщенной философской идеи. 5 последних фортепианных сонат (Э 28-32) и 5

последних квартетов (Э 12-16) отличаются особо сложным и утонченным

музыкальным языком, требующим от исполнителей величайшей искусности, а от

слушателей - проникновенного восприятия. 33 вариации на вальс Диабелли и

Багатели ор. 126 также являются подлинными шедеврами, несмотря на различие в

масштабах. Позднее творчество Бетховена долгое время вызывало споры. Из

современников лишь немногие смогли понять и оценить его последние сочинения.

Одним из таких людей стал H Голицын, по заказу которого написаны и которому

посвящены квартеты Э 12, 13 и 15. Ему же посвящена увертюра \_Освящение дома\_

(1822).

В 1823 г. Бетховен закончил \_Торжественную мессу\_, которую сам считал

своим величайшим произведением. Эта месса, рассчитанная скорее на

концертное, чем на культовое исполнение, стала одним из этапных явлений в

немецкой ораториальной традиции (Г. Шютц, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, В. А.

Моцарт, И. Гайдн). Первая месса (1807) не уступала мессам Гайдна и Моцарта,

однако не стала новым словом в истории жанра, как \_Торжественная\_, в которой

претворилось все мастерство Бетховена-симфониста и драматурга. Обратившись к

каноническому латинскому тексту, Бетховен выделил в нем идею

самопожертвования во имя счастья людей и внес в финальную мольбу о мире

страстный пафос отрицания войны как величайшего зла. При содействии Голицына

\_Торжественная месса\_ впервые была исполнена 7 апреля 1824 г. в Петербурге.

Месяцем позже в Вене состоялся последний бенефисный концерт Бетховена, в ко-

тором, помимо частей из мессы, прозвучала его итоговая, Девятая симфония с

заключительным хором на слова \_Оды к радости\_ Ф. Шиллера. Идея преодоления

страдания и торжества света последовательно проведена через всю симфонию и с

предельной ясностью выражена в конце благодаря введению поэтического текста,

который Бетховен еще в Бонне мечтал положить на музыку. Девятая симфония с

ее финальным призывом - \_Обнимитесь, миллионы\_! - стала идейным завещанием

Бетховена человечеству и оказала сильнейшее воздействие на симфонизм XIX и

XX вв. Традиции Бетховена восприняли и так или иначе продолжили Г. Берлиоз,

Ф. Лист, И. Брамс, А. Брукнер, Г. Малер, С. Прокофьев, Д Шостакович. Как

своего учителя чтили Бетховена и композиторы нововенской школы - \_отец

додекафонии\_ А. Шенберг, страстный гуманист А. Берг, новатор и лирик А.

Веберн. В декабре 1911 г. Веберн писал Бергу: \_Мало вещей столь чудесных,

как праздник Рождества. ... Не так ли надо праздновать и день рождения

Бетховена\_? Немало музыкантов и любителей музыки согласились бы с этим

предложением, потому что для тысяч (а может, и миллионов) людей Бетховен

остается не только одним из величайших гениев всех времен и народов, но и

олицетворением немеркнущего этического идеала, вдохновителем угнетенных,

утешителем страждущих, верным другом в скорби и радости. /Л. Кириллина/

БОРОДИН Александр Порфирьевич (12 XI 1833, Петербург - 27 II 1887, там

же)

Музыка Бородина... возбуждает ощущение силы, бодрости, света; в ней

могучее дыхание, размах, ширь, простор; в ней гармоничное здоровое чувство

жизни, радость от сознания, что живешь.

Б. Асафьев

А. Бородин является одним из замечательных представителей русской

культуры второй половины XIX в.: гениальный композитор, выдающийся

ученый-химик, активный общественный деятель, педагог, дирижер, музыкальный

критик, он проявил также и незаурядное литературное дарование. Однако в

историю мировой культуры Бородин вошел прежде всего как композитор. Им

создано не так уж много произведений, но их отличает глубина и богатство

содержания, разнообразие жанров, классическая стройность форм. Большинство

из них связано с русским эпосом, с повествованием о героических подвигах на-

рода. Есть у Бородина и страницы сердечной, задушевной лирики, не чужды ему

шутка, мягкий юмор. Для музыкального стиля композитора характерны широкий

размах повествования, мелодичность (Бородин обладал способностью сочинять в

народно-песенном стиле), красочность гармоний, активная динамическая

устремленность. Продолжая традиции M Глинки, в частности его оперы \_Руслан и

Людмила\_, Бородин создал русскую эпическую симфонию, а также утвердил тип

русской эпической оперы.

Бородин родился от неофициального брака князя Л. Гедианова и русской

мещанки А. Антоновой. Свою фамилию и отчество он получил от дворового

человека Гедианова - Порфирия Ивановича Бородина, сыном которого его

записали.

Благодаря уму и энергии матери мальчик получил прекрасное домашнее

образование и уже в детстве обнаружил разносторонние способности. Особенно

привлекала его музыка. Он научился играть на флейте, фортепиано, виолончели,

с интересом слушал симфонические произведения, самостоятельно изучал

классическую музыкальную литературу, переиграв в 4 руки со своим товарищем

Мишей Щиглевым все симфонии Л. Бетховена, И. Гайдна, Ф. Мендельсона. Рано

проявился у него и композиторский дар. Его первыми опытами стали полька

\_Helene\_ для фортепиано, Концерт для флейты, Трио для двух скрипок и

виолончели на темы из оперы \_Роберт-дьявол\_ Дж. Мейербера (1847). В эти же

годы у Бородина проявилась страсть к химии. Рассказывая В. Стасову о своей

дружбе с Сашей Бородиным, М. Щиглев вспоминал, что \_не только его

собственная комната, но чуть не вся квартира была наполнена банками,

ретортами и всякими химическими снадобьями. Везде на окнах стояли банки с

разнообразными кристаллическими растворами\_. Близкие отмечали, что уже с

детских лет Саша всегда был чем-нибудь занят.

В 1850 г. Бородин успешно выдержал экзамен в Медико-хирургическую (с

1881 г. Военно-медицинская) академию в Петербурге и с увлечением отдался

занятиям медициной, естествознанием и особенно химией. Общение с выдающимся

передовым русским ученым Н. Зининым, который блестяще читал в академии курс

химии, вел индивидуальные практические занятия в лаборатории и видел в

талантливом юноше своего преемника, оказало большое влияние на становление

личности Бородина. Увлекался Саша и литературой, особенно любил он

произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, работы В. Белинского,

читал философские статьи в журналах. Свободное от академии время отдавалось

музыке. Бородин часто посещал музыкальные собрания, где исполнялись романсы

А. Гурилева, А. Варламова, К. Вильбоа, русские народные песни, арии из

модных тогда итальянских опер; постоянно бывал на квартетных вечерах у

музыканта-любителя И. Гаврушкевича, нередко участвуя в качестве

виолончелиста в исполнении камерно-инструментальной музыки. В эти же годы он

познакомился с произведениями Глинки. Гениальная, глубоко национальная

музыка захватила и увлекла юношу, и с этих пор он становится верным

поклонником и последователем великого композитора. Все это побуждает его к

творчеству. Бородин много самостоятельно работает над овладением

композиторской техникой, пишет вокальные сочинения в духе городского

бытового романса (\_Что ты рано, зоренька; Слушайте, подруженьки, песенку

мою; Разлюбила красна девица\_), а также несколько трио для двух скрипок и

виолончели (в т. ч. на тему русской народной песни \_Чем тебя я огорчила\_),

струнный Квинтет и др. В его инструментальных произведениях этой поры еще

заметно сказывается влияние образцов западноевропейской музыки, в частности

Мендельсона. В 1856 г. Бородин отлично сдал выпускные экзамены и для

прохождения обязательной врачебной практики был прикомандирован

врачом-ординатором ко второму Военно-сухопутному госпиталю; в 1858 г. он

успешно защитил диссертацию на ученую степень доктора медицины, а через год

был отправлен академией за границу для научного усовершенствования.

Бородин обосновался в Гейдельберге, где к тому времени собралось немало

молодых русских ученых разных специальностей, среди которых были Д.

Менделеев, И. Сеченов, Э. Юнге, А. Майков, С. Ешевский и другие, ставшие

друзьями Бородина и составившие так называемый \_Гейдельбергский кружок\_.

Собираясь, они обсуждали не только научные проблемы, но и вопросы

общественно-политической жизни, новости литературы и искусства; здесь читали

Колокол и Современник, здесь звучали идеи А. Герцена, Н. Чернышевского, В.

Белинского, Н. Добролюбова.

Бородин интенсивно занимается наукой. За 3 года пребывания за границей

он выполнил 8 оригинальных химических работ, принесших ему широкую

известность. Он использует любую возможность для поездок по странам Европы.

Молодой ученый знакомился с жизнью и культурой народов Германии, Италии,

Франции, Швейцарии. Но и музыка всегда сопутствовала ему. Он по-прежнему с

увлечением музицировал в домашних кружках и не упускал возможности побывать

на симфонических концертах, в оперных театрах, познакомившись таким образом

со многими произведениями современных западноевропейских композиторов - К.

М. Вебера, Р. Вагнера, Ф. Листа, Г. Берлиоза. В 1861 г. в Гейдельберге

Бородин встретился со своей будущей женой - талантливой пианисткой и

знатоком русской народной песни Е. Протопоповой, горячо пропагандировавшей

музыку Ф. Шопена, Р. Шумана. Новые музыкальные впечатления стимулируют

творчество Бородина, помогают ему осознать себя русским композитором. Он

настойчиво ищет в музыке свои пути, свои образы и музыкально-выразительные

средства, сочиняя камерно-инструментальные ансамбли. В лучшем из них -

фортепианном Квинтете до минор (1862) - уже ощущается и эпическая сила, и

напевность, я яркий национальный колорит. Это сочинение как бы подводит итог

предшествующему художественному развитию Бородина.

Осенью 1862 г. он вернулся в Россию, был избран профессором

Медико-хирургической академии, где до конца своей жизни читал лекции и вел

практические занятия со студентами; с 1863 г. некоторое время преподавал и в

Лесной академии. Начал он и новые химические исследования.

Вскоре после возвращения на родину в доме профессора академии С.

Боткина Бородин познакомился с М. Балакиревым, который со свойственной ему

проницательностью сразу оценил композиторский талант Бородина и заявил

молодому ученому, что истинным его призванием является музыка. Бородин

входит в кружок, который помимо Балакирева составляли Ц. Кюи, М. Мусоргский,

Н. Римский-Корсаков и художественный критик В. Стасов. Так завершилось

формирование творческого содружества русских композиторов, известного в

истории музыки под названием \_Могучая кучка\_. Под руководством Балакирева

Бородин приступает к созданию Первой симфонии. Законченная в 1867 г. она

была с успехом исполнена 4 января 1869 г. в концерте РМО в Петербурге под

управлением Балакирева. В этом произведении окончательно определился

творческий облик Бородина - богатырский размах, энергия, классическая

стройность формы, яркость, свежесть мелодий, сочность красок, самобытность

образов. Появление этой симфонии знаменовало наступление творческой зрелости

композитора и рождение нового направления в русской симфонической музыке.

Во второй половине 60-х гг. Бородин создает ряд романсов очень разных

по тематике и характеру музыкального воплощения - \_Спящая княжна, Песня

темного леса, Морская царевна, Фальшивая нота, Отравой полны мои песни,

Море\_. Большая часть из них написана на собственный текст.

В конце 60-х гг. Бородин приступил к сочинению Второй симфонии и оперы

\_Князь Игорь\_. В качестве сюжета оперы Стасов предложил Бородину

замечательный памятник древнерусской литературы \_Слово о полку Игореве. Мне

этот сюжет ужасно по душе. Будет ли только по силам\_?.. Попробую, - ответил

Стасову Бородин. Патриотическая идея \_Слова\_, его народный дух были особенно

близки Бородину. Сюжет оперы как нельзя лучше отвечал особенностям его

таланта, склонности к широким обобщениям, эпическим образам и его интересу к

Востоку. Опера создавалась на подлинном историческом материале, и Бородину

было очень важно добиться создания верных, правдивых характеров. Он изучает

множество источников, связанных со \_Словом\_ и той эпохой. Это и летописи, и

исторические повести, исследования о \_Слове\_, русские эпические песни,

восточные напевы. Либретто оперы Бородин писал сам. Однако сочинение

продвигалось медленно. Главная причина - занятость научной, педагогической и

общественной деятельностью. Он был в числе инициаторов и учредителей

Русского химического общества, работал в Обществе русских врачей, в Обществе

охранения народного здравия, принимал участие в издании журнала \_Знание\_,

входил в состав директоров РМО, участвовал в работе Петербургского кружка

любителей музыки, руководил созданными им в Медико-хирургической академии

студенческим хором и оркестром.

В 1872 г. в Петербурге открылись Высшие женские медицинские курсы.

Бородин явился одним из организаторов и педагогов этого первого высшего

учебного заведения для женщин, отдавал ему много времени и сил. Сочинение

Второй симфонии было закончено лишь в 1876 г. Симфония создавалась

параллельно с оперой \_Князь Игорь\_ и очень близка ей по идейному содержанию,

характеру музыкальных образов. В музыке симфонии Бородин достигает яркой

красочности, конкретности музыкальных образов. По свидетельству Стасова, он

хотел в 1 ч. нарисовать собрание русских богатырей, в Анданте (3 ч.) -

фигуру Баяна, в финале - сцену богатырского пира. Название \_Богатырская\_,

данное симфонии Стасовым, прочно закрепилось за ней. Впервые симфония была

исполнена в концерте РМО в Петербурге 26 февраля 1877 г. под управлением Э.

Направника.

В конце 70-х - начале 80-х гг. Бородин создает 2 струнных квартета,

став наряду с П. Чайковским основоположником русской классической

камерно-инструментальной музыки. Особую популярность завоевал Второй

квартет, музыка которого с большой силой и страстностью передает богатый мир

душевных переживаний, обнажая яркую лирическую сторону дарования Бородина.

Однако главной заботой была опера. Несмотря на огромную занятость

всевозможными обязанностями и воплощением замыслов других сочинений, \_Князь

Игорь\_ находился в центре творческих интересов композитора. В течение 70-х

гг. был создан ряд основополагающих сцен, часть из которых исполнялась в

концертах Бесплатной музыкальной школы под управлением Римского-Корсакова и

нашла горячий отклик у слушателей. Большое впечатление произвело исполнение

музыки Половецких плясок с хором, хоров (\_Слава\_ и др.), а также сольных

номеров (песня Владимира Галицкого, каватина Владимира Игоревича, ария

Кончака, Плач Ярославны). Особенно много удалось сделать в конце 70-х -

первой половине 80-х гг. Друзья с нетерпением ждали завершения работы над

оперой и всячески старались содействовать этому.

В начале 80-х гг. Бородин написал симфоническую партитуру \_В Средней

Азии\_, несколько новых номеров для оперы и ряд романсов, среди которых

выделяется элегия на ст. А. Пушкина \_Для берегов отчизны дальней\_. В

последние годы жизни он работал над Третьей симфонией (к сожалению, не

оконченной), написал Маленькую сюиту и Скерцо для фортепиано, а также

продолжал работать над оперой.

Изменение общественно-политической обстановки в России 80-х гг. -

наступление жесточайшей реакции, гонения на передовую культуру, разгул

грубого бюрократического произвола, закрытие женских медицинских курсов -

действовало на композитора подавляюще. Все труднее становилось бороться с

реакционерами в академии, увеличилась занятость, стало сдавать здоровье.

Тяжело переживал Бородин и кончину близких ему людей - Зинина, Мусоргского.

Вместе с тем большую радость ему доставляло общение с молодежью - учениками

и коллегами; значительно расширился и круг музыкальных знакомств: он охотно

посещает \_беляевские пятницы\_, близко знакомится с А. Глазуновым, А. Лядовым

и другими молодыми музыкантами. Большое впечатление произвели на него

встречи с Ф. Листом (1877, 1881, 1885), который высоко оценил творчество

Бородина и пропагандировал его произведения.

С начала 80-х гг. известность Бородина-композитора растет. Его

произведения исполняются все чаще и получают признание не только в России,

но и за рубежом: в Германии, Австрии, Франции, Норвегии, Америке.

Триумфальный успех его сочинения имели в Бельгии (1885, 1886)\_ Он стал одним

из самых известных и популярных русских композиторов в Европе конца

XIX-начала XX в.

Сразу же после внезапной смерти Бородина Римский-Корсаков и Глазунов

решили подготовить к печати его незаконченные произведения. Они завершили

работу над оперой: Глазунов воссоздал по памяти увертюру (как она намечалась

Бородиным) и сочинил на основе авторских эскизов музыку III акта,

Римский-Корсаков инструментовал большую часть номеров оперы. 23 октября 1890

г. Князь Игорь был поставлен на сцене Мариинского театра. Спектакль вызвал

горячий прием у публики. \_Опера "Игорь" во многом, прямо родная сестра

великой оперы Глинки "Руслан"\_, - писал Стасов. - \_в ней та же мощь

эпической поэзии, та же грандиозность народных сцен и картин, та же

изумительная живопись характеров и личностей, та же колоссальность всего

облика и, наконец, такой народный комизм (Скула и Ерошка), который

превосходит даже комизм Фарлафа\_.

Творчество Бородина оказало огромное влияние на многие поколения

русских и зарубежных композиторов (и их числе Глазунов, Лядов, С. Прокофьев,

Ю. Шапорин, К. Дебюсси, М. Равель и др.). Оно составляет гордость русской

классической музыки. /А. Кузнецова/

ВАРЛАМОВ Александр Егорович (27 XI 1801, Москва - 27 X 1848, Петербург)

Романсы и песни А. Варламова - яркая страница русской вокальной музыки.

Композитор замечательного мелодического дарования, он создал произведения

большой художественной ценности, завоевавшие редкую популярность. Кому не

известны мелодии песен \_Красный сарафан, Вдоль по улице метелица метет\_ или

романсов \_Белеет парус одинокий, На заре ты ее не буди\_? По справедливому

замечанию современника, его песни \_с чисто русскими мотивами сделались

народными\_. Знаменитый \_Красный сарафан\_ пелся \_всеми сословиями - и в

гостиной вельможи, и в курной избе мужика\_, и даже был запечатлен в русском

лубке. Музыка Варламова нашла отражение и в художественной литературе:

романсы композитора, как характерный элемент быта, введены в произведения

многих писателей - Н. Гоголя, И. Тургенева, Н. Некрасова, Н. Лескова, И.

Бунина и даже английского автора Дж. Голсуорси (роман \_Конец главы\_). Но

судьба композитора сложилась менее счастливо, чем судьба его песен.

Варламов родился в небогатой семье. Его музыкальная одаренность

проявилась рано: он самоучкой научился играть на скрипке - подбирал по слуху

народные песни. Красивый, звонкий голос мальчика определил его дальнейшую

судьбу: в 9 лет он был принят в петербургскую Придворную певческую капеллу

малолетним певчим. В этом прославленном хоровом коллективе Варламов

занимался под руководством директора капеллы выдающегося русского

композитора Д. Бортнянского. Вскоре Варламов стал солистом хора, выучился

игре на фортепиано, виолончели, гитаре.

В 1819 г. молодого музыканта посылают в Голландию учителем певчих в

русской посольской церкви в Гааге. Перед юношей открывается мир новых

разнообразных впечатлений: он часто посещает оперу, концерты. даже сам

выступает публично как певец и гитарист. Тогда же, по собственному

признанию, он \_нарочито учился теории музыки\_. По возвращении на родину

(1823) Варламов преподает в петербургской Театральной школе, занимается с

певчими Преображенского и Семеновского полков, затем снова поступает в

Певческую капеллу хористом и учителем. Вскоре в зале Филармонического

общества он дает свой первый в России концерт, где дирижирует симфоническими

и хоровыми произведениями и выступает в качестве певца. Немалую роль сыграли

встречи с М. Глинкой - они способствовали формированию самостоятельных

взглядов молодого музыканта на развитие русского искусства.

В 1832 г. Варламов был приглашен помощником капельмейстера Московских

императорских театров, затем получил место \_композитора музыки\_. Он быстро

вошел в круг московской художественной интеллигенции, в среде которой было

много талантливых людей, разносторонне и ярко одаренных: актеры М. Щепкин,

П. Мочалов; композиторы А. Гурилев, А. Верстовский; поэт Н. Цыганов;

писатели М. Загоскин, Н. Полевой; певец А. Бантышев и др. Их сближало

горячее увлечение музыкой, поэзией, народным искусством.

\_Музыке нужна душа\_, - писал Варламов, - \_а у русского она есть,

доказательство - наши народные песни\_. В эти годы Варламов сочиняет \_Красный

сарафан, Ох, болит, да щемит, Что это за сердце, Не шумите, ветры буйные.

Что отуманилась, зоренька ясная\_ и другие романсы и песни, вошедшие в

\_Музыкальный альбом на 1833 год\_ и прославившие имя композитора. Работая в

театре, Варламов пишет музыку ко многим драматическим постановкам

(\_Двумужница\_ и \_Рославлев\_ А. Шаховского - вторая по роману М. Загоскина;

\_Князь Серебряный\_ по повести \_Наезды\_ А. Бестужева-Марлинского;

\_Эсмеральда\_ по роману \_Собор парижской богоматери\_ В. Гюго, \_Гамлет\_ В.

Шекспира). Постановка шекспировской трагедии была выдающимся событием. О

переводе Полевого, игре Мочалова в роли Гамлета, о песне безумной Офелии

восторженно писал В. Белинский, посетивший этот спектакль 7 раз...

Балет тоже интересовал Варламова. 2 его произведения в этом жанре -

\_Забавы султана, или Продавец невольников\_ и \_Хитрый мальчик и людоед\_,

написанный совместно с А. Гурьяновым по сказке Ш. Перро \_Мальчик-с-пальчик\_,

- шли на сцене Большого театра. Композитор хотел написать и оперу - его

увлек сюжет поэмы А. Мицкевича \_Конрад Валленрод\_, но замысел остался

нереализованным.

На протяжении всей жизни не прекращалась исполнительская деятельность

Варламова. Он систематически выступал в концертах, чаще всего как певец.

Композитор обладал небольшим, но красивым по тембру тенором, пение его

отличалось редкой музыкальностью и задушевностью. \_Он неподражаемо

высказывал... свои романсы\_, - замечал один из его друзей.

Варламов был широко известен и как вокальный педагог. Его \_Школа пения\_

(1840) - первая в России крупная работа в этой области - и сейчас не

утратила своего значения.

Последние 3 года Варламов провел в Петербурге, где надеялся снова

поступить учителем в Певческую капеллу. Желание это не осуществилось, жизнь

складывалась трудно. Широкая известность музыканта не защитила его от

бедности и разочарований. Он умер от туберкулеза в возрасте 47 лет.

Основной, наиболее ценной частью творческого наследия Варламова

являются романсы и песни (ок. 200, включая ансамбли). Круг поэтов очень

широк: А. Пушкин, М. Лермонтов, В. Жуковский, А. Дельвиг, А. Полежаев, А.

Тимофеев, Н. Цыганов. Варламов открывает для русской музыки А. Кольцова, А.

Плещеева, А. Фета, М. Михайлова. Как и А. Даргомыжский, он один из первых

обращается к Лермонтову; его внимание привлекают также переводы из И. В.

Гете, Г. Гейне, П. Беранже.

Варламов - лирик, певец простых человеческих чувств, его искусство

отражало думы и чаяния современников, было созвучно духовной атмосфере эпохи

1830-х гг. \_Жажда бури\_ в романсе \_Белеет парус одинокий\_ или состояние

трагической обреченности в романсе \_Тяжело, не стало силы\_ - характерные для

Варламова образы-настроения. Веяния времени сказались и в романтической

устремленности, и в эмоциональной открытости варламовской лирики. Диапазон

ее достаточно широк: от светлых, акварельных красок в пейзажном романсе \_Я

люблю смотреть в ясну ноченьку\_ до драматической элегии \_Тебя уж нет\_.

Творчество Варламова неразрывно связано с традициями бытовой музыки, с

народной песней. Глубоко почвенное, оно тонко отражает ее музыкальные

особенности - в языке, в тематике, в образном строе. Многие образы

варламовских романсов, а также ряд музыкальных приемов, связанных прежде

всего с мелодикой, устремлены в будущее, а умение композитора поднимать

бытовую музыку на уровень подлинно профессионального искусства заслуживает

внимания и в наши дни. /Н. Листова/

ГАЙДН (Haydn) (Франц) Йозеф (31 III 1732, Рорау, Ниж. Австрия - 31 V

1809, Вена)

Вот н\_а\_с\_т\_о\_я\_щ\_а\_я музыка! Вот чем следует наслаждаться, вот что

следует всасывать в себя всем, кто желает воспитать в себе здоровое

музыкальное чувство, здравый вкус.

А. Серов

Творческий путь Й. Гайдна - великого австрийского композитора, старшего

современника В. А. Моцарта и Л. Бетховена - продолжался около пятидесяти

лет, перешел за исторический рубеж XVIII-XIX вв., охватил все этапы развития

венской классической школы - от ее зарождения в 1760-х гг. вплоть до

расцвета творчества Бетховена в начале нового века. Интенсивность

7-орческого процесса, богатство фантазии, свежесть восприятия, гармоничное и

цельное ощущение жизни сохранились в искусстве Гайдна до самых последних лет

его жизни.

Сын каретного мастера, Гайдн обнаружил редкие музыкальные способности.

В шестилетнем возрасте он переезжает в Хайнбург, поет в церковном хоре,

обучается игре на скрипке и клавесине, а с 1740 г. живет в Вене, где служит

певчим в капелле собора Св. Стефана (кафедральном соборе Вены). Однако в

капелле ценили только голос мальчика - редкой чистоты дискант, поручали ему

исполнение сольных партий; а пробудившиеся в детские годы композиторские

наклонности остались незамеченными. Когда же голос начал ломаться, Гайдн был

вынужден оставить капеллу. Первые годы самостоятельной жизни в Вене

складывались особенно тяжело - он бедствовал, голодал, скитался без

постоянного пристанища; лишь изредка удавалось найти частные уроки или

поиграть на скрипке в бродячем ансамбле. Однако вопреки превратностям судьбы

Гайдн сохранил и открытость характера, и чувство юмора, никогда ему не

изменявшее, и серьезность профессиональных устремлений - он изучает

клавирное творчество Ф. Э. Баха, самостоятельно занимается контрапунктом,

знакомится с трудами крупнейших немецких теоретиков, берет уроки композиции

у Н. Порпоры - известного итальянского оперного композитора и педагога.

В 1759 г. Гайдн получил место капельмейстера у графа И. Морцина. Для

его придворной капеллы были написаны первые инструментальные произведения

(симфонии, квартеты, клавирные сонаты). Когда в 1761 г. Морцин распустил

капеллу, Гайдн заключил контракт с П. Эстергази, богатейшим венгерским

магнатом, покровителем искусств. В обязанности вице-капельмейстера, а через

5 лет княжеского обер-капельмейстера, входило не только сочинение музыки.

Гайдн должен был проводить репетиции, следить за порядком в капелле,

отвечать за сохранность нот и инструментов и т. п. Все произведения Гайдна

являлись собственностью Эстергази; композитор не имел права писать музыку по

заказу других лиц, не мог свободно покидать владения князя. (Гайдн жил в

имениях Эстергази - Эйзенштадт и Эстергаз, временами наезжая в Вену.)

Однако многие преимущества и, прежде всего, возможность распоряжаться

прекрасным оркестром, исполнявшим все произведения композитора, а также

относительная материальная и бытовая обеспеченность склонили Гайдна принять

предложение Эстергази. Почти 30 лет оставался Гайдн на придворной службе. В

унизительном положении княжеского слуги он сохранил достоинство, внутреннюю

независимость и стремление к непрерывному творческому совершенствованию.

Живя вдали от света, почти не соприкасаясь с широким музыкальным миром, он

стал за время службы у Эстергази величайшим мастером европейского масштаба.

Произведения Гайдна с успехом исполнялись в крупнейших музыкальных столицах.

Так, в середине 1780-х гг. французская публика познакомилась с шестью

симфониями, получившими название \_Парижских\_. С течением времени композитов

все более тяготился своим зависимым положением, острее ощущал одиночество.

Драматическими, тревожными настроениями окрашены минорные симфонии -

\_Траурная. Страдание, Прощальная\_. Множество поводов для различных

толкований - автобиографических, юмористических, лирико-философских - дал

финал \_Прощальной\_ - на протяжении этого бесконечно длящегося Adagio

музыканты один за другим покидают оркестр, пока на сцене не остаются два

скрипача, доигрывающие мелодию, тихую и нежную...

Однако гармоничный и ясный взгляд на мир всегда доминирует и в музыке

Гайдна, и в его ощущении жизни. Источники радости Гайдн находил повсюду - в

природе, в жизни крестьян, в своих трудах, в общении с близкими людьми. Так,

знакомство с Моцартом, приехавшим в Вену в 1781 г., переросло в настоящую

дружбу. Эти отношения, основанные на глубоком внутреннем родстве, понимании

и взаимном уважении, благотворно сказались на творческом развитии обоих

композиторов.

В 1790 г. А. Эстергази, наследник умершего князя П. Эстергази,

распустил капеллу. Гайдн, полностью освободившийся от службы и сохранивший

лишь звание капельмейстера, стал получать согласно завещанию старого князя

пожизненную пенсию. Вскоре появилась возможность осуществить давнюю мечту -

выехать за пределы Австрии. В 1790-х гг. Гайдн совершил две гастрольные

поездки в Лондон (1791-92, 1794-95). Написанные по этому случаю 12

\_Лондонских\_ симфоний завершили развитие этого жанра в творчестве Гайдна,

утвердили зрелость венского классического симфонизма (несколько ранее, в

конце 1780-х гг. появились 3 последние симфонии Моцарта) и остались

вершинными явлениями в истории симфонической музыки. Лондонские симфонии

исполнялись в необычных и чрезвычайно привлекательных для композитора

условиях. Привыкший к более замкнутой атмосфере придворного салона, Гайдн

впервые выступил в публичных концертах, ощутил реакцию типичной

демократической аудитории. В его распоряжении были большие оркестры, по

составу близкие современным симфоническим. Английская публика с энтузиазмом

воспринимала музыку Гайдна. В Оксфооде ему был присужден титул доктора

музыки. Под впечатлением услышанных в Лондоне ораторий Г. Ф. Генделя были

созданы 2 светские оратории - \_Сотворение мира\_ (1798) и \_Времена года\_

(1801). Эти монументальные, эпико-философские произведения, утверждающие

классические идеалы красоты и гармонии жизни, единства человека и природы,

достойно увенчали творческий путь композитора.

Последние годы жизни Гайдна прошли в Вене и ее предместье Гумпендорф.

Композитор был по-прежнему жизнелюбив, общителен, объективен и

доброжелателен в отношении к людям, по-прежнему много трудился. Гайдн ушел

из жизни в тревожное время, в самый разгар наполеоновских походов, когда

французские войска уже заняли столицу Австрии. Во время осады Вены Гайдн

утешал своих близких: \_Не бойтесь, дети, там, где Гайдн, не может случиться

ничего плохого\_.

Гайдн оставил огромное творческое наследие - около 1000 произведений во

всех жанрах и формах, существовавших в музыке того времени (симфонии,

сонаты, камерные ансамбли, концерты, оперы, оратории, мессы, песни и т. п.).

Крупные циклические формы (104 симфонии, 83 квартета, 52 клавирные сонаты)

составляют основную, самую драгоценную часть творчества композитора,

определяют его историческое место. Об исключительной значимости произведений

Гайдна в эволюции инструментальной музыки писал П. Чайковский: \_Гайдн

обессмертил себя если не изобретением, то усовершенствованием той

превосходной, идеально уравновешенной формы сонаты и симфонии, которую

впоследствии Моцарт и Бетховен довели до последней степени законченности и

красоты\_.

Симфония в творчестве Гайдна прошла большой путь: от ранних образцов,

близких жанрам бытовой и камерной музыки (серенада, дивертисмент, квартет),

к \_Парижским\_ и \_Лондонским\_ симфониям, в которых утвердились классические

закономерности жанра (соотношение и порядок следования частей цикла -

сонатное Allegro, медленная часть, менуэт, быстрый финал), характерные типы

тематизма и приемы развития и т. д. Симфония у Гайдна обретает смысл

обобщенной \_картины мира\_, в которой разные стороны жизни - серьезные,

драматические, лирико-философские, юмористические - приведены к единству и

равновесию. Богатый и сложный мир гайдновских симфоний обладает

замечательными качествами открытости, общительности, направленности на

слушателя. Основной источник их музыкального языка - жанрово-бытовые,

песенные и танцевальные интонации, иногда непосредственно заимствованные из

фольклорных источников. Включенные в сложный процесс симфонического

развития, они обнаруживают новые образные, динамические возможности.

Законченные, идеально уравновешенные и логически выстроенные формы частей

симфонического цикла (сонатная, вариационная, рондо и др.) включают элементы

импровизационности, замечательные отклонения и неожиданности обостряют

интерес к самому процессу развития мысли, всегда увлекательному,

наполненному событиями. Излюбленные гайдновские \_сюрпризы\_ и \_розыгрыши\_

помогали восприятию самого серьезного жанра инструментальной музыки, рождали

у слушателей конкретные ассоциации, закрепившиеся в названиях симфоний

(\_Медведь, Курица, Часы, Охота, Школьный учитель\_ и т. п.). Формируя

типичные закономерности жанра, Гайдн раскрывает и богатство возможностей их

проявления, намечая разные пути эволюции симфонии в XIX-XX вв. В зрелых

симфониях Гайдна устанавливается классический состав оркестра, включающий

все группы инструментов (струнные, деревянные и медные духовые, ударные).

Также стабилизируется состав квартета, в котором все инструменты (две

скрипки, альт, виолончель) становятся полноправными участниками ансамбля.

Большой интерес представляют клавирные сонаты Гайдна, в которых фантазия

композитора, поистине неистощимая, каждый раз открывает новые варианты

построения цикла, оригинальные способы оформления и развития материала.

Последние сонаты, написанные в 1790-х гг,. явно ориентированы на

выразительные возможности нового инструмента - фортепиано.

Всю жизнь искусство было для Гайдна главной опорой и постоянным

источником внутренней гармонии, душевного равновесия и здоровья, Он

надеялся, что таковым оно останется и для будущих слушателей. \_В этом мире

так мало радостных и довольных людей\_, - писал семидесятилетний композитор,

- \_везде их преследуют горе и заботы; быть может, твой труд послужит подчас

источником, из которого полный забот и обремененный делами человек будет

черпать минутами свое спокойствие и отдых\_. /И. Охалова/

ГЛИНКА Михаил Иванович (1 VI 1804, с. Новоспасское, ныне Смоленской

обл. - 15 II 1857, Берлин)

Нам предстоит задача серьезная! Выработать собственный свой стиль и

проложить для оперной русской музыки новую дорогу.

М. Глинка

Глинка... в такой степени соответствовал потребностям времени и

коренной сущности своего народа, что начатое им дело процвело и выросло в

самое короткое время и дало такие плоды, каких неизвестно было в нашем

отечестве в продолжение всех столетий его исторической жизни.

В. Стасов

В лице М. Глинки русская музыкальная культура впервые выдвинула

композитора мирового значения. Опираясь на многовековые традиции русской

народной и профессиональной музыки, достижения и опыт европейского

искусства, Глинка завершил процесс формирования национальной композиторской

школы, завоевавшей в XIX в. одно из ведущих мест в европейской культуре,

стал первым русским композитором-классиком.

В своем творчестве Глинка выразил передовые идейные устремления

времени. Его произведения проникнуты идеями патриотизма, верой в народ.

Подобно А. Пушкину, Глинка воспел красоту жизни, торжество разума, добра,

справедливости. Он создал искусство, настолько гармоничное и прекрасное, что

им не устаешь восхищаться, открывая в нем все новые и новые совершенства.

Что же формировало личность композитора? Об этом Глинка пишет в своих

\_Записках\_ - замечательном образце мемуарной литературы. Главными

впечатлениями детства он называет русские песни они были \_первою причиною

того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую

музыку\_), а также крепостной оркестр дяди, который он \_любил более всего\_.

Мальчиком Глинка играл в нем на флейте и скрипке, став старше, дирижировал.

\_Живейшим поэтическим восторгом\_ наполняли его душу колокольные звоны и

церковное пение. Юный Глинка неплохо рисовал, страстно мечтал о

путешествиях, отличался живостью ума и богатой фантазией. Два великих

исторических события явились для будущего композитора важнейшими фактами его

биографии: Отечественная война 1812 г. и восстание декабристов в 1825 г. Они

определили основную идею творчества (\_Отчизне посвятим души прекрасные

порывы\_), а также политические убеждения. По словам друга юности Н.

Маркевича, \_Михаило Глинка... не сочувствовал никаким Бурбонам\_.

Благотворное влияние на Глинку оказало пребывание в Петербургском

Благородном пансионе (1817-22), славившемся прогрессивно мыслящими

преподавателями. Его воспитателем в пансионе был В. Кюхельбекер, будущий

декабрист. Юность протекала в атмосфере пылких политических и литературных

споров с друзьями, причем кое-кто из близких Глинке людей после разгрома

восстания декабристов оказался среди сосланных в Сибирь. Недаром Глинка был

подвержен допросу относительно связей с \_бунтовщиками\_.

В идейно-художественном формировании будущего композитора немалую роль

сыграла русская литература с ее интересом к истории, творчеству, жизни

народа; непосредственное общение с А. Пушкиным, В. Жуковским, А. Дельвигом,

А. Грибоедовым, В. Одоевским, А. Мицкевичем. Разнообразными были и

музыкальные впечатления. Глинка брал уроки фортепианной игры (у Дж. Филда, а

затем у Ш. Майера), учился пению, игре на скрипке. Часто бывал в театрах,

посещал музыкальные вечера, музицировал в 4 руки с братьями Виельгорскими,

А. Варламовым, начал сочинять романсы, инструментальные пьесы. В 1825 г.

появился один из шедевров русской вокальной лирики - романс \_Не искушай на

стихи\_ Е. Баратынского.

Немало ярких художественных импульсов дали Глинке путешествия: поездка

на Кавказ (1823), пребывание в Италии, Австрии, Германии (1830-34).

Общительный, пылкий, увлекающийся юноша, доброту и прямодушие сочетавший с

поэтической чувствительностью, он легко обзаводился друзьями. В Италии

Глинка сблизился с В. Беллини, Г. Доницетти, встречался с Ф. Мендельсоном,

позже среди его друзей появятся Г. Берлиоз, Дж. Мейербер, С. Монюшко. Жадно

впитывая разнообразные впечатления, Глинка серьезно и пытливо учился,

завершив музыкальное образование в Берлине у известного теоретика З. Дена.

Именно здесь, вдали от родины, Глинка в полной мере осознал свое

истинное предназначение. \_Мысль о национальной музыке... более и более

прояснялась, возникло намерение создать русскую оперу\_. Этот замысел

осуществился по возвращении в Петербург: в 1836 г. была завершена опера

\_Иван Сусанин\_. Ее сюжет, подсказанный Жуковским, давал возможность

воплотить чрезвычайно увлекавшую Глинку идею подвига во имя спасения родины.

Это было новым: во всей европейской и русской музыке не появлялось

героя-патриота, подобного Сусанину, образ которого обобщает лучшие

типические черты национального характера.

Героическая идея воплощается Глинкой в формах, характерных для

национального искусства, на основе богатейших традиций русской песенности,

русского профессионального хорового искусства, которые органично соединились

с закономерностями европейской оперной музыки, с принципами симфонического

развития.

Премьера оперы 27 ноября 1836 г. была воспринята передовыми деятелями

русской культуры как событие большого значения. \_С оперой Глинки является...

новая стихия в Искусстве, и начинается в его истории новый период - период

Русской музыки\_, - писал Одоевский. Высоко оценили оперу русские, позже

зарубежные, писатели и критики. Пушкин, присутствовавший на премьере,

написал четверостишие:

Слушая сию новинку,

Зависть, злобой омрачась,

Пусть скрежещет, но уж Глинку

Затоптать не может в грязь.

Успех окрылил композитора. Сразу же после премьеры \_Сусанина\_ началась

работа над оперой \_Руслан и Людмила\_ (на сюжет поэмы Пушкина). Однако

всевозможные обстоятельства: неудачная женитьба, завершившаяся разводом;

высочайшая милость - служба в Придворной певческой капелле, отнимавшая много

сил; трагическая гибель Пушкина на дуэли, разрушившая планы совместной

работы над произведением, - все это не благоприятствовало творческому

процессу. Мешала бытовая неустроенность. Некоторое время Глинка жил у

драматурга Н. Кукольника в шумном и веселом окружении кукольниковской

\_братии\_ - художников, поэтов, изрядно отвлекавших от творчества. Несмотря

на это, работа продвигалась, а параллельно появлялись и другие произведения

- романсы на стихи Пушкина, вокальный цикл \_Прощание с Петербургом\_ (на ст.

Кукольника), первый вариант \_Вальса-фантазии\_, музыка к драме Кукольника

\_Князь Холмский\_.

К этому же времени относится деятельность Глинки в качестве певца и

вокального педагога. Он пишет \_Этюды для голоса, Упражнения для

усовершенствования голоса. Школу пения\_. Среди его учеников С.

Гулак-Артемовский, Д. Леонова и др.

Премьера \_Руслана и Людмилы\_ 27 ноября 1842 г. принесла Глинке немало

тяжелых переживаний. Враждебно встретила оперу аристократическая публика во

главе с императорской фамилией. Да и среди сторонников Глинки мнения резко

разделились. Причины сложного отношения к опере заключаются в глубоко

новаторской сущности произведения, с которое начался неведомый ранее Европе

сказочно-эпический оперный театр, где в причудливом переплетении предстали

разнообразные музыкально-образные сферы - эпическая, лирическая, восточная,

фантастическая. Глинка \_на былинный лад распел пушкинскую поэму\_ (Б.

Асафьев), причем неторопливое развертывание событий, основанное на смене

красочных картин, было подсказано пушкинскими словами: \_Дела давно минувших

дней, преданья старины глубокой\_. Как развитие самых сокровенных идей

Пушкина предстали в опере и другие ее черты. Солнечная музыка, воспевающая

любовь к жизни, веру в торжество добра над злом, перекликается со знаменитым

\_Да здравствует солнце, да скроется тьма!\_, а яркий национальный стиль оперы

как бы вырастает из строк пролога; \_Там русский дух, там Русью пахнет\_.

Несколько последующих лет Глинка провел за границей в Париже (1844-45) и в

Испании (1345-47), специально изучив перед поездкой испанский язык. В Париже

с большим успехом прошел концерт из произведений Глинки, по поводу которого

он писал: ...\_Я\_ п\_е\_р\_в\_ы\_й р\_у\_с\_с\_к\_и\_й к\_о\_м\_п\_о\_з\_и\_т\_о\_р, который

познакомил парижскую публику со своим именем и своими произведениями,

написанными в Р\_о\_с\_с\_и\_и и д\_л\_я Р\_о\_с\_с\_и\_и. Испанские впечатления

вдохновили Глинку на создание двух симфонических пьес: \_Арагонская охота\_

(1845) и \_Воспоминание о летней ночи в Мадриде\_ (1848-51). Одновременно с

ними в 1848 г. появилась знаменитая \_Камаринская\_ - фантазия на темы двух

русских песен. С этих произведений, равно \_докладных знатокам и простой

публике\_, ведет свое начало русская симфоническая музыка.

Последнее десятилетие жизни Глинка жил попеременно в России

(Новоспасское, Петербург, Смоленск) и за рубежом (Варшава), Париж, Берлин).

Атмосфера все сгущавшегося глухого недоброжелательства угнетающе действовала

на него. Лишь небольшой круг истинных и горячих почитателей поддерживал его

в эти годы. Среди них А. Даргомыжский, дружба с которым началась еще в

период постановки оперы \_Иван Сусанин\_; В. Стасов, А. Серов, молодой М.

Балакирев. Творческая активность у Глинки заметно снижается, однако новые

веяния в русском искусстве, связанные с расцветом \_натуральной школы\_, не

прошли мимо его внимания к определили направление дальнейших художественных

поисков. Он начинает работу над программной симфонией \_Тарас Бульба\_ и

оперой-драмой \_Двумужница\_ (по А. Шаховскому, незаконч.). Одновременно

возник интерес к полифоническому искусству эпохи Возрождения, мысль о

возможности связать \_Фугу западную с у\_с\_л\_о\_в\_и\_я\_м\_и н\_а\_ш\_е\_й м\_у\_з\_ы\_к\_и

узами законного брака\_. Это вновь привело Глинку в 1856 г. в Берлин к З.

Дену. Начался новый этап творческой биографии, которому не суждено было

завершиться... Глинка не успел осуществить многое из того, что было

задумано. Однако его идеи получили развитие в творчестве русских

композиторов последующих поколений, начертавших на своем художественном

знамени имя основоположника русской музыки. /О. Аверьянова/

ГРИГ (Grieg) Эдвард (Хагеруп) (15 VI 1843, Берген - 4 IX 1907, там же)

...Я вычерпывал богатую сокровищницу народных песен родины и из этого,

до сих пор не исследованного, изучения норвежской народной души пытался

создать национальное искусство...

Э. Григ

Э. Григ - первый норвежский композитор, творчество которого вышло за

пределы своей страны и стало достоянием европейской культуры. Фортепианный

концерт, музыка к драме Г. Ибсена \_Пер Гюнт, Лирические пьесы\_ и романсы

являются вершинами музыки второй половины XIX в. Творческое созревание

композитора проходило в обстановке бурного расцвета духовной жизни Норвегии,

усилившегося интереса к ее историческому прошлому, фольклору, культурному

наследию. Это время принесло целое \_созвездие\_ талантливых, национально

самобытных художников - А. Тидеман в живописи, Г. Ибсен, Б. Бьернсон, Г.

Вергеланд и О. Винье в литературе. \_За последние двадцать лет Норвегия

пережила такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться ни

одна страна, кроме России\_, - писал в 1890 г. Ф. Энгельс. ...\_Норвежцы

создают гораздо больше, чем другие, и накладывают свою печать также и на

литературу других народов, и не в последнюю очередь на немецкую\_. Григ

родился в Бергене, где его отец занимал пост британского консула. Мать,

одаренная пианистка, направляла музыкальные занятия Эдварда, она привила ему

любовь к Моцарту. Последовав совету знаменитого норвежского скрипача У.

Булля, Григ в 1858 г. поступил в Лейпцигскую консерваторию. Хотя система

преподавания не во всем удовлетворяла юношу, тяготевшего к романтической

музыке Р. Шумана, Ф. Шопена и Р. Вагнера, годы учения не прошли бесследно:

он приобщился к европейской культуре, расширил музыкальный кругозор, овладел

профессиональной техникой. В консерватории Григ нашел чутких наставников,

уважительно относившихся к его дарованию (К. Рейнеке по композиции, Э.

Венцель и И. Мошелес по фортепиано, М. Гауптман по теории). С 1863 г. Григ

живет в Копенгагене, совершенствуя композиторское мастерство под

руководством известного датского композитора Н. Гаде. Вместе со своим

другом, композитором Р. Нурдроком Григ создал в Копенгагене музыкальное

общество \_Евтерпа\_, целью которого было распространение и пропаганда

творчества молодых скандинавских композиторов. В путешествиях по Норвегии с

Буллем Григ учился лучше понимать и чувствовать национальный фольклор.

Романтически мятежная фортепианная Соната ми минор, Первая скрипичная

соната, \_Юморески\_ для фортепиано - таковы многообещающие итоги раннего

периода творчества композитора.

С переездом в 1866 г. в Кристианию (ныне Осло) начался новый

исключительно плодотворный этап жизни композитора. Укрепление традиций

отечественной музыки, объединение усилий норвежских музыкантов, воспитание

публики - вот основные направления деятельности Грига в столице. По его

инициативе в Кристиании была открыта Музыкальная академия (1867). В 1871 г.

Григ основал в столице Музыкальное общество, в концертах которого

дирижировал произведениями Моцарта, Шумана, Листа и Вагнера, а также

современных скандинавских композиторов - Ю. Свенсена, Нурдрока, Гаде и др.

Григ выступает и как пианист - исполнитель своих фортепианных произведений,

а также в ансамбле с женой, одаренной камерной певицей, Ниной Хагеруп.

Произведения этого периода - Фортепианный концерт (1868), первая тетрадь

\_Лирических пьес\_ (1867), Вторая скрипичная соната (1867) - свидетельствуют

о вступлении композитора в пору зрелости. Однако огромная творческая и

просветительская деятельность Грига в столице натолкнулась на ханжеское,

косное отношение к искусству. Живший в атмосфере зависти и непонимания, он

нуждался в поддержке единомышленников. Поэтому особенно памятным событием в

его жизни стала встреча с Листом, состоявшаяся в 1870 г. в Риме. Напутствие

великого музыканта, его восторженная оценка Фортепианного концерта вернули

Григу веру в себя: \_Продолжайте в том же духе, это я вам говорю. У вас есть

для этого данные, и не давайте себя запугать!\_ - эти слова прозвучали для

Грига как благословение. Пожизненная государственная стипендия, которую Григ

получал с 1874 г., дала возможность ограничить концертную и педагогическую

деятельность в столице, чаще выезжать в Европу. В 1877 г. Григ оставил

Кристианию. Отклонив предложение друзей поселиться в Копенгагене и Лейпциге,

он предпочел уединенную и сосредоточенную на творчестве жизнь в Хардангере,

одной из глубинных областей Норвегии.

С 1880 г. Григ обосновался в Бергене и его окрестностях на вилле

\_Трольхауген (Холм троллей\_). Возвращение на родину благотворно сказалось на

творческом состоянии композитора. Кризис конца 70-х гг. миновал, Григ вновь

испытал прилив энергия. В тиши \_Трольхаугена\_ были созданы две оркестровые

сюиты \_Пер Гюнт\_, струнный Квартет соль минор, сюита \_Из времен Хольберга\_,

новые тетради \_Лирических пьес\_, романсы и вокальные циклы. До последних лет

жизни продолжалась просветительская деятельность Грига (руководство

концертами бергенского музыкального общества \_Гармония\_, организация в 1898

г. первого фестиваля норвежской музыки). Сосредоточенный композиторский труд

сменялся гастрольными поездками (Германия, Австрия, Англия, Франция); они

способствовали распространению норвежской музыки в Европе, приносили новые

связи, знакомства с крупнейшими современными композиторами - И. Брамсом, К.

Сен-Сансом, М. Регером, Ф. Бузони и др.

В 1888 г. в Лейпциге Григ встретился с П. Чайковским. Надолго связавшая

их дружба основывалась, по словам Чайковского, \_на несомненном внутреннем

родстве двух музыкальных натур\_. Вместе с Чайковским Григ был удостоен

почетного звания доктора Кембриджского университета (1893). Григу посвящена

увертюра Чайковского \_Гамлет\_. Творческий путь композитора завершили Четыре

псалма на старинные норвежские мелодии для баритона и смешанного хора a

cappella (1906). Образ родины в единстве природы, духовных традиций,

фольклора, прошлого и настоящего стоял в центре творчества Грига, направляя

все его искания. \_Я часто мысленно обнимаю всю Норвегию, и это для меня -

нечто самое высокое. Никакой великий дух нельзя любить с такой же силой, как

природу!\_ Самым глубоким и художественно совершенным обобщением эпического

образа родины стали 2 оркестровые сюиты \_Пер Гюнт\_, в которых Григ дал свою

трактовку ибсеновского сюжета. Оставив за рамками характеристику Пера -

искателя приключений, индивидуалиста и бунтаря, - Григ создал

лирикоэпическую поэму о Норвегии, воспел красоту ее природы (\_Утро\_),

нарисовал причудливые сказочные образы (\_В пещере горного короля\_). Значение

вечных символов родины обрели лирические образы матери Пера - старой Озе - и

его невесты Сольвейг (\_Смерть Озе\_ и \_Колыбельная Сольвейг\_).

В сюитах проявилось своеобразие григовокого языка, обобщившего

интонации норвежского фольклора, мастерство концентрированной и емкой

музыкальной характеристики, в которой многоплановый эпический образ

возникает в сопоставлении кратких оркестровых картин-миниатюр. Традиции

программных миниатюр Шумана развивают \_Лирические пьесы\_ для фортепиано.

Зарисовки северных пейзажей (\_Весной, Ноктюрн, На родине, Колокола\_),

жанровые и характеристические пьесы (\_Колыбельная, Вальс, Бабочка, Ручеек\_),

норвежские крестьянские танцы (Халлинг, Спрингданс, Гангар), фантастические

персонажи народных сказок (\_Шествие гномов, Кобольд\_) и собственно

лирические пьесы (Ариетта, Мелодия, Элегия) - огромный мир образов

запечатлен в этих лирических \_дневниках\_ композитора.

Фортепианная миниатюра, романс и песня составляют основу творчества

композитора. Подлинными жемчужинами григовской лирики, простирающейся от

светлого созерцания, философского размышления до восторженного порыва,

гимничности, стали романсы \_Лебедь\_ (ст. Ибсена), \_Сон\_ (ст. Ф.

Богенштедта), \_Люблю тебя\_ (ст. Г. X. Андерсена). Подобно многим

романтическим композиторам, Григ объединяет вокальные миниатюры в циклы -

\_По скалам и фьордам, Норвегия, Девушка с гор\_ и др. В большинстве романсов

использованы тексты скандинавских поэтов. Связи с национальной литературой,

героическим скандинавским эпосом проявились и в вокально-инструментальных

произведениях для солистов, хора и оркестра на тексты Б. Бьернсона: \_У врат

монастыря, Возвращение на родину, Олаф Трюгвасон\_. (ор. 50).

Инструментальные произведения крупных циклических форм отмечают

важнейшие вехи эволюции композитора. Фортепианный Концерт, открывающий

период творческого расцвета, явился одним из значительных явлений в истории

жанра на пути от концертов Л. Бетховена к П. Чайковскому и С. Рахманинову.

Симфоническая широта развития, оркестровая масштабность звучания

характеризуют и струнный Квартет соль минор.

Глубокое ощущение природы скрипки, инструмента исключительно

популярного в норвежской народной и профессиональной музыке, обнаружилось в

трех сонатах для скрипки и фортепиано - в светлоидиллической Первой;

динамичной, ярко национально окрашенной Второй и в Третьей, стоящей в ряду

драматических произведений композитора вместе с фортепианной Балладой в

форме вариаций на норвежские народные мелодии, Сонатой для виолончели и

фортепиано. Во всех названных циклах принципы сонатной драматургии

взаимодействуют с принципами сюиты, цикла миниатюр (основанных на свободном

чередовании, \_цепи\_ контрастных эпизодов, фиксирующих внезапные смены

впечатлений, состояний, образующих \_поток неожиданностей\_, по выражению Б.

Асафьева).

Жанр сюиты господствует в симфоническом творчестве Грига. Помимо сюит

\_Пер Гюнт\_, композитором написаны сюита для струнного оркестра \_Из времен

Хольберга\_ (в манере старинных сюит Баха и Генделя); \_Симфонические танцы\_

на норвежские темы, сюита из музыки к драме Б. Бьернсона \_Сигурд Йорсальфар\_

и др.

Творчество Грига быстро обрело путь к слушателям разных стран, уже в

70-х гг. прошлого века оно стало любимым и глубоко вошло в музыкальную жизнь

России. \_Григ сумел сразу и навсегда завоевать себе русские сердца\_, - писал

Чайковский. - \_В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в

себе красоты, норвежской природы, то величественно-широкой и грандиозной, то

серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно

чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем

сердце горячий, сочувственный отклик\_. /И. Охалова/

ДАРГОМЫЖСКИЙ Александр Сергеевич (14 II 1813, с. Троицкое, ныне

Тульской обл. - 17 I 1869, Петербург)

Я не намерен снизводить ...музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо

выражал слово. Хочу правды.

А. Даргомыжский

В начале 1835 г. и доме М. Глинки появился молодой человек, оказавшийся

страстным любителем музыки. Невысокий, внешне ничем не примечательный, он

совершенно преображался за фортепиано, восхищая окружающих свободной игрой и

великолепным чтением нот с листа. Это был А. Даргомыжский, в скором будущем

крупнейший представитель русской классической музыки. В биографиях обоих

композиторов немало общего. Раннее детство Даргомыжского прошло в имении

отца неподалеку от Новоспасского, и его окружала та же природа и

крестьянский уклад, что и Глинку. Но в Петербург он попал в более раннем

возрасте (семья переехала в столицу, когда ему было 4 года), и это наложило

свой отпечаток на художественные вкусы и определило интерес к музыке

городского быта.

Даргомыжский получил домашнее, но широкое и разностороннее образование,

в котором первое место занимали поэзия, театр, музыка. В 7 лет его стали

обучать игре на фортепиано, скрипке (позже он брал уроки пения). Рано

обнаружилась тяга к музыкальному сочинительству, но она не поощрялась его

учителем А. Данилевским. Свое пианистическое образование Даргомыжский

завершил у Ф. Шоберлехнера, ученика знаменитого И. Гуммеля, занимаясь с ним

в 1828-31 гг. В эти годы он часто выступал как пианист, участвовал в

квартетных вечерах и проявлял все больший интерес к композиции. Тем не менее

в этой области Даргомыжский еще оставался дилетантом. Не хватало

теоретических познаний, к тому же юноша с головой окунулся в водоворот

светской жизни, \_был в пылу молодости и в когтях наслаждений\_. Правда, уже

тогда имели место не только развлечения. Даргомыжский посещает

музыкально-литературные вечера в салонах В. Одоевского, С. Карамзиной,

бывает в кругу поэтов, художников, артистов, музыкантов. Однако полный

переворот в его судьбе совершило знакомство с Глинкой. \_Одинаковое

образование, одинаковая любовь к искусству тотчас сблизили нас... Мы скоро

сошлись и искренно подружились. ...Мы в течение 22 лет сряду были с ним

постоянно в самых коротких, самых дружеских отношениях\_, - писал

Даргомыжский в автобиографической записке.

Именно тогда перед Даргомыжским впервые по-настоящему встал вопрос о

смысле композиторского творчества. Он присутствовал при рождении первой

классической русской оперы \_Иван Сусанин\_, принимал участие в ее сценических

репетициях и воочию убеждался в том, что музыка призвана не только услаждать

и развлекать. Музицирование в салонах было заброшено, и Даргомыжский

приступил к восполнению пробелов в своих музыкально-теоретических познаниях.

Для этой цели Глинка передал Даргомыжскому 5 тетрадей, содержавших записи

лекций немецкого теоретика З. Дена.

В своих первых творческих опытах Даргомыжский уже проявлял большую

художественную самостоятельность. Его привлекали образы \_униженных и

оскорбленных\_, он стремится воссоздать в музыке разнообразные человеческие

характеры, согревая их своим сочувствием и состраданием. Все это повлияло на

выбор первого оперного сюжета. В 1839 г. Даргомыжский закончил оперу

\_Эсмеральда\_ на французское либретто В. Гюго по его роману \_Собор Парижской

богоматери\_. Ее премьера состоялась лишь в 1848 г., и \_эти-то в\_о\_с\_е\_м\_ь

л\_е\_т напрасного ожидания\_, - писал Даргомыжский, - \_легли тяжелым бременем

на всю мою артистическую деятельность\_.

Неудача сопутствовала и следующему крупному произведению - кантате

\_Торжество Вакха\_ (на ст. А. Пушкина, 1843), переработанной в 1848 г. в

оперу-балет и поставленной только в 1867 г. \_Эсмеральда\_, явившаяся первой

попыткой воплотить психологическую драму \_маленьких людей\_, и \_Торжество

Вакха\_, где состоялась впервые в рамках масштабного сочинения ветрена с

гениальной пушкинской поэзией, при всех несовершенствах были серьезным шагом

к \_Русалке\_. Путь к ней прокладывали также и многочисленные романсы. Именно

в этом жанре Даргомыжский как-то сразу легко и естественно достиг вершины.

Он любил вокальное музицирование, до конца жизни занимался педагогикой.

...\_Обращаясь постоянно в обществе певцов и певиц, мне практически удалось

изучить как свойства и изгибы человеческих голосов, так и искусство

драматического пения\_, - писал Даргомыжский. В молодости композитор нередко

отдавал дань салонной лирике, однако даже в ранних романсах он соприкасается

с главными темами своего творчества. Так бойкая водевильная песня \_Каюсь,

дядя\_ (ст. А. Тимофеева) предвосхищает сатирические песни-сценки позднего

времени; острозлободневная тема свободы человеческого чувства находит

воплощение в балладе \_Свадьба\_ (ст. А. Тимофеева), столь любимой

впоследствии В. И. Лениным. В начале 40-х гг. Даргомыжский обратился к

поэзии Пушкина, создав такие шедевры, как романсы \_Я вас любил, Юноша и

дева, Ночной зефир, Вертоград\_. Пушкинская поэзия помогала преодолевать

влияние салонного чувствительного стиля, стимулировала поиск более тонкой

музыкальной выразительности. Все теснее становилась взаимосвязь слова и

музыки, требовавшая обновления всех средств, и в первую очередь - мелодии.

Музыкальная интонация, фиксирующая изгибы человеческой речи, помогала

вылепить реальный, живой образ, а это вело к формированию в камерном

вокальном творчестве Даргомыжского новых разновидностей романса -

лирико-психологических монологов (\_Мне грустно, И скучно, и грустно\_ на ст.

М. Лермонтова), театрализованных жанрово-бытовых романсов-сценок (Мельник на

ст. Пушкина).

Немаловажную роль в творческой биографии Даргомыжского сыграло

заграничное путешествие в конце 1844 г. (Берлин, Брюссель, Вена, Париж).

Главный его результат - неодолимая потребность \_писать по-русски\_, причем с

годами это стремление приобретает все более четкую социальную

направленность, перекликаясь с идеями и художественными исканиями эпохи.

Революционная ситуация в Европе, ужесточение политической реакции в России,

растущие крестьянские волнения, антикрепостнические тенденции в среде

передовой части русского общества, усиливающийся интерес к народной жизни во

всех ее проявлениях - все это способствовало серьезным сдвигам в русской

культуре, в первую очередь в литературе, где к середине 40-х гг.

складывается так называемая \_натуральная школа\_. Ее главная особенность, по

словам В. Белинского, заключалась \_в более и более тесном сближении с

жизнью, с действительностью, в большей и большей близости к зрелости и

возмужалости\_. Темы и сюжеты \_натуральной школы\_ - жизнь простого сословия в

ее неприкрашенной обыденности, психология маленького человека - были очень

созвучны Даргомыжскому, и это особенно проявилось в опере \_Русалка\_,

обличительных романсах конца 50-х гг. (\_Червяк, Титулярный советник, Старый

капрал\_).

\_Русалка\_, над которой Даргомыжский работал с перерывами с 1845 по 1855

г., открыла новое направление в русском оперном искусстве. Это

лирико-психологическая бытовая драма, ее самыми замечательными страницами

являются развернутые ансамблевые сцены, где сложные человеческие характеры

вступают в остроконфликтные взаимоотношения и раскрываются с большой

трагической силой. Первое представление \_Русалки\_ 4 мая 1856 г. в Петербурге

вызвало интерес публики, однако высший свет не удостоил оперу своим

вниманием, а дирекция императорских театров отнеслась к ней

недоброжелательно. Ситуация изменилась в середине 60-х гг. Возобновленная

под управлением Э. Направника, \_Русалка\_ имела успех поистине триумфальный,

отмеченный критикой как признак того, что \_воззрения публики... радикально

изменились\_. Эти изменения были вызваны обновлением всей социальной

атмосферы, демократизацией всех форм общественной жизни. Отношение к

Даргомыжскому стало иным. За минувшее десятилетие его авторитет в

музыкальном мире сильно возрос, вокруг него объединилась группа молодых

композиторов во главе с М. Балакиревым и В. Стасовым. Активизировалась и

музыкально-общественная деятельность композитора. В конце 50-х гг. он

принимал участие в работе сатирического журнала \_Искра\_, с 1859 г. стал

членом комитета РМО, участвовал в разработке проекта устава Петербургской

консерватории. Так что когда в 1864 г. Даргомыжский предпринял новое

заграничное путешествие, зарубежная публика в его лице приветствовала

крупного представителя русской музыкальной культуры.

В 60-х гг. расширился круг творческих интересов композитора. Появились

симфонические пьесы \_Баба-яга\_ (1862), \_Казачок\_ (1864), \_Чухонская

фантазия\_ (1867), все более крепла идея реформы оперного жанра. Ее

осуществлением стала опера \_Каменный гость\_, над которой Даргомыжский

работал несколько последних лет, - самое радикальное и последовательное

воплощение сформулированного композитором художественного принципа: \_Хочу,

чтобы звук прямо выражал слово\_. Даргомыжский отказывается здесь от

исторически сложившихся оперных форм, пишет музыку на подлинный текст

трагедии Пушкина. Вокально-речевая интонация играет в этой опере ведущую

роль, являясь основным средством характеристики персонажей и основой

музыкального развития. Даргомыжский не успел закончить свою последнюю оперу,

и, согласно его желанию, она была завершена Ц. Кюи и Н. Римским-Корсаковым.

\_Кучкисты\_ высоко ценили это произведение. Стасов писал о нем, как \_о

необыкновенном, выходящем из всех правил и из всех примеров сочинении\_, а в

Даргомыжском видел композитора \_необычайной новизны и мощи, который создал в

своей музыке... характеры человеческие с правдивостью и глубиной истинно

шекспировской и пушкинской. Великим учителем музыкальной правды\_ назвал

Даргомыжского М. Мусоргский. /О. Аверьянова/

ДВАРИОНАС Балис Доминико (19 VI 1904, Либава, ныне Лиепая - 23 VIII

1972, Вильнюс)

Б. Дварионас - художник многогранного дарования, композитор, пианист,

дирижер, педагог - сыграл значительную роль в развитии музыкальной культуры

Литвы. Его творчество неразрывно связано с литовской народной музыкой.

Именно она обусловила мелодичность музыкального языка Дварионаса,

основанного на интонациях народных песен; простоту и ясность формы,

гармонического мышления; рапсодичность, импровизационность изложения.

Композиторское творчество Дварионаса органично сочеталось с его

исполнительской деятельностью. В 1924 г. он окончил Лейпцигскую

консерваторию по классу фортепиано у Р. Тайхмюллера, затем совершенствовался

у Э. Петри. Со студенческих лет выступал как концертирующий пианист,

гастролировал во Франции, Венгрии, Германии, Швейцарии, Швеции.

Дварионас воспитал целую плеяду исполнителей - с 1926 г. он вел класс

фортепиано в Каунасском музыкальном училище, с 1933 - в Каунасской

консерватории. С 1949 г. до конца своей жизни был профессором Литовской

государственной консерватории. Дварионас занимался также дирижированием. Уже

будучи зрелым дирижером, он экстерном сдает экзамены у Г. Абендрота в

Лейпциге (1939). Дирижер Н. Малько, гастролировавший в Каунасе в начале 30-х

гг., сказал о Дварионасе: \_Это дирижер с врожденными способностями, чуткий

музыкант, сознающий, что нужно и что можно потребовать от порученного ему

оркестра\_. Трудно переоценить значение Дварионаса в деле пропаганды

национальной профессиональной музыки: одним из первых литовских дирижеров он

поставил перед собой цель исполнять произведения литовских композиторов не

только в Литве, но и по всей стране и за рубежом. Он первым дирижировал

симфонической поэмой М. К. Чюрлениса \_Море\_, включал в программы своих

концертов сочинения Ю. Груодиса, Ю. Карнавичюса, Ю. Таллат-Кялпши, А.

Рачюнаса и др. Дварионас исполнял также произведения русских, советских и

зарубежных композиторов. В 1936 г. в буржуазной Литве под его управлением

прозвучала Первая симфония Д. Шостаковича. В 1940 г. Дварионас организовал и

возглавил Вильнюсский городской симфонический оркестр, в 40-50-х гг. он

являлся главным дирижером оркестра Литовской филармонии, главным дирижером

республиканских Праздников песни. \_Песня вызывает у людей радость. Радость

же: рождает силы к жизни, к созидательному труду\_, - писал Дварионас после

Вильнюсского городского праздника песни в 1959 г. Дварионас-дирижер общался

с крупнейшими музыкантами нашего столетия: С. Прокофьевым, И. Гофманом, А.

Рубинштейном, Э. Петри, Э. Гилельсом, Г. Нейгаузом.

Первым масштабным сочинением композитора стал балет \_Сватовство\_

(1931). Вместе с Ю. Груодисом - автором балета \_Юрате и Каститис\_ - и В.

Бацявичюсом, написавшим балет \_В вихре танца\_, Дварионас находился у истоков

этого жанра в литовской музыке. Следующей значительной вехой стала

\_Праздничная увертюра\_ (1946), известная также под названием \_У янтарного

берега\_. В этой оркестровой картине драматически порывистые, стремительные

темы рапсодически чередуются с лирическими, основанными на фольклорных

интонациях.

К 30-летию Великого Октября Дварионас пишет Симфонию ми минор - первую

литовскую симфонию. Ее содержание определяет эпиграф: \_Склоняюсь перед

родной землей\_. Это симфоническое полотно пронизано любовью к родной

природе, к своему народу. Почти все темы Симфонии интонационно близки

песенно-танцевальному литовскому фольклору.

Год спустя появляется одно из лучших сочинений Дварионаса - Концерт для

скрипки с оркестром (1948), ставший значительным достижением национального

музыкального искусства. С этим произведением связан выход литовской

профессиональной музыки на всесоюзную и международную арену. Насыщая ткань

Концерта народно-песенными интонациями, композитор воплощает в нем традиции

лирико-романтического концерта XIX в. Сочинение покоряет мелодизмом,

щедростью калейдоскопически меняющегося тематического материала. Партитура

Концерта ясна и прозрачна. Дварионас использует здесь народные песни

\_Осенним утром\_ и \_Пива, пива\_ (вторую записал сам композитор).

В 1950 г. Дварионас совместно с композитором И. Швядасом пишет

Государственный гимн Литовской ССР на слова А. Венцловы. Жанр

инструментального концерта представлен в творчестве Дварионаса еще тремя

произведениями. Это 2 концерта для его любимого инструмента фортепиано

(1960, 1962) и Концерт для валторны с оркестром (1963). Первый фортепианный

концерт - глубоко эмоциональное сочинение, посвященное 20-летию Советской

Литвы. Оригинален тематический материал концерта, 4 части которого при всей

их контрастности объединены родственными темами, основанными на фольклорном

материале. Так, в 1 части и в финале звучит видоизмененный мотив литовской

народной песни \_Ой, горит огонек\_. Красочная оркестровка сочинения оттеняет

партию солирующего фортепиано. Изобретательны тембровые сочетания, так, в

медленной 3 части концерта фортепиано контрапунктически звучит в дуэте с

валторной. Композитор использует в концерте свой излюбленный прием изложения

- рапсодичность, особенно отчетливо проявляющуюся в развитии тем 1 части. В

сочинении много эпизодов жанрово-танцевального характера, напоминающих

народные сутартинес.

Второй фортепианный концерт написан для солиста и камерного оркестра,

он посвящен молодежи, которой принадлежит будущее. В 1954 г. на Декаде

литовской литературы и искусства в Москве прозвучала кантата Дварионаса

\_Привет Москве\_ (на ст. Т. Тильвитиса) для баритона, смешанного хора и

оркестра. Это сочинение стало своего рода подготовкой к единственной опере

Дварионаса - \_Даля\_ (1958), написанной на сюжет драмы Б. Сруоги \_Доля

предрассветная\_ (либр. И. Мацкониса). В основе оперы сюжет из истории

литовского народа - жестоко подавленное восстание жемайтийских крестьян в

1769 г. Главная героиня этого исторического полотна - Даля Радаилайте -

погибает, предпочтя смерть рабству.

\_Когда слушаешь музыку Дварионаса, ощущаешь удивительное проникновение

композитора в душу своего народа, природы своей земли, ее истории, ее

нынешних дней. Словно сердце родной Литвы высказало все самое значительное и

сокровенное через музыку своего талантливейшего композитора... В литовской

музыке Дварионас по праву занимает свое особое, значительное место. Его

творчество - это не только золотой фонд искусства республики. Оно украшает

всю многонациональную советскую музыкальную культуру\_. (Е. Светланов). /Н.

Алексенко/

МОЦАРТ (Mozart) Вольфганг Амадей (Иоанн Хризостом Вольфганг Теофиль)

(27 I 1756, Зальцбург - 5 XII 1791, Вена)

\_По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая, кульминационная

точка, до которой красота досягала в сфере музыки\_.

П. Чайковский

\_Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!\_ Так гениально

выразил Пушкин сущность гениального искусства Моцарта. Действительно,

подобного сочетания классического совершенства с дерзновенностью мысли,

такой бесконечности индивидуальных решений на основе четких и ясных

закономерностей композиции мы не найдем, наверное, ни у одного из творцов

музыкального искусства. Солнечно ясным и непостижимо загадочным, простым и

безмерно сложным, глубоко человечным и вселенским, космическим предстает мир

моцартовской музыки.

В. А. Моцарт родился в семье Леопольда Моцарта, скрипача и композитора

при дворе зальцбургского архиепископа. Гениальная одаренность позволила

Моцарту уже с четырехлетнего возраста сочинять музыку, очень быстро овладеть

искусством игры на клавире, скрипке, органе. Отец умело руководил занятиями

сына. В 1762-71 гг. он предпринимал гастрольные поездки, во время которых

многие европейские дворы познакомились с искусством его детей (старшая,

сестра Вольфганга была одаренной клавиристкой, сам он пел, дирижировал,

виртуозно играл на разных инструментах и импровизировал), повсюду вызывавшим

восхищение. В возрасте 14 лет Моцарт был награжден папским орденом \_Золотой

шпоры\_, избран членом Филармонической академии в Болонье.

В поездках Вольфганг знакомился с музыкой разных стран, осваивая

характерные для эпохи жанры. Так, знакомство с И. К. Бахом, жившим в

Лондоне, вызывает к жизни первые симфонии (1764), в Вене (1768) он получает

заказы на оперы в жанре итальянской оперы-buffa (\_Притворная простушка\_) и

немецкого зингшпиля (\_Бастьен и Бастьенна\_; годом раньше в Задьцбургском

университете была поставлена школьная опера (латинская комедия) \_Аполлон и

Гиацинт\_. Особенно плодотворным было пребывание в Италии, где Моцарт

совершенствуется в контрапункте (полифонии) у Дж. Б. Мартини (Болонья),

ставит в Милане оперу-seria \_Митридат, царь понтийский\_ (1770), а в 1771 г.

- оперу \_Луций Сулла\_.

Гениальный юноша меньше интересовал меценатов, чем чудо-ребенок, и Л.

Моцарту не удалось найти для него места при каком-либо столичном европейском

дворе. Пришлось вернуться в Зальцбург для исполнения обязанностей

придворного концертмейстера. Творческие стремления Моцарта теперь

ограничивались заказами на сочинение духовной музыки, а также

развлекательных пьес - дивертисментов, кассаций, серенад (т. е. сюит с

танцевальными частями для разных инструментальных составов, звучавших не

только на придворных вечерах, но и на улицах, в домах австрийских горожан).

Работу в этой области Моцарт продолжил впоследствии и в Вене, где было

создано его самое известное произведение подобного рода - \_Маленькая ночная

серенада\_ (1787), своеобразная миниатюрная симфония, полная юмора и

изящества. Пишет Моцарт и концерты для скрипки с оркестром, клавирные и

скрипичные сонаты и др. Одна из вершин музыки этого периода - Симфония соль

минор Э 25, где отразились характерные для эпохи мятежные \_вертеровские\_

настроения, близкие по духу литературному течению \_Бури и натиска\_. Томясь в

провинциальном Зальцбурге, где его удерживали деспотические притязания

архиепископа, Моцарт предпринимает неудавшиеся попытки устроиться в Мюнхене,

Мангейме, Париже. Поездки в эти города (1777-79) принесли, однако, много

эмоциональных (первая любовь - к певице Алоизии Вебер, смерть матери) и

художественных впечатлений, отразившихся, в частности, в клавирных сонатах

(ля минор, ля мажор с вариациями и Rondo alla turca), в Концертной симфонии

для скрипки и альта с оркестром и др. Отдельные оперные постановки (\_Сон

Сципиона\_ - 1772, \_Царь-пастух\_ - 1775, обе в Зальцбурге; \_Мнимая садовница\_

- 1775, Мюнхен) не удовлетворили стремлений Моцарта к регулярному контакту с

оперным театром. Постановка оперы-seria \_Идоменей, царь критский\_ (Мюнхен,

1781) выявила полную зрелость Моцарта-художника и человека, его смелость и

независимость в вопросах жизни и творчества. Прибыв из Мюнхена в Вену, куда

направился на коронационные торжества архиепископ, Моцарт порвал с ним,

отказавшись вернуться в Зальцбург.

Прекрасным венским дебютом Моцарта стал зингшпиль \_Похищение из сераля\_

(1782, Бургтеатр), за премьерой которого последовала женитьба на Констанце

Вебер (младшей сестре Алоизии). Однако (впоследствии оперные заказы

поступали не столь часто. Придворный поэт Л. Да Понте содействовал

постановке на сцене Бургтеатра опер, написанных на его либретто: двух

центральных творений Моцарта - \_Свадьбы Фигаро\_ (1786) и \_Дон-Жуана\_ (1788),

а также оперы-buffа \_Все они таковы\_ (1790); в Шенбрунне (летней резиденции

двора) была также поставлена одноактная комедия с музыкой \_Директор театра\_

(1786).

Первые годы в Вене Моцарт часто выступает, создавая для своих

\_академий\_ (концертов, организованных по подписке среди меценатов) концерты

для клавира с оркестром. Исключительное значение для творчества композитора

имело изучение произведений И. С. Баха (а также Г. Ф. Генделя, Ф. Э. Баха),

направившее его художественные интересы в область полифонии, придавшее новую

глубину и серьезность его замыслам. Это очень ярко проявилось в Фантазии и

сонате до минор (1784-85), в шести струнных квартетах, посвященных И.

Гайдну, с которым Моцарта связывала большая человеческая и творческая

дружба. Чем глубже проникала музыка Моцарта в тайны человеческого бытия, чем

индивидуальнее становился облик его произведений, тем меньшим успехом они

пользовались в Вене (полученная в 1787 г. должность придворного камерного

музыканта обязывала его лишь к созданию танцев для маскарадов).

Гораздо больше понимания нашел композитор в Праге, где в 1787 г. была

поставлена \_Свадьба Фигаро\_, а вскоре состоялась премьера написанного для

этого города \_Дон Жуана\_ (в 1791 г. Моцарт поставил в Праге еще одну оперу -

\_Милосердие Тита\_), яснее всего обозначившего роль трагической темы в

творчестве Моцарта. Такой же смелостью и новизной отмечены \_Пражская

симфония\_ ре мажор (1787) и три последние симфонии (Э 39 ми-бемоль мажор, Э

40 соль минор, Э 41 до мажор - \_Юпитер\_; лето 1788), давшие необычайно яркую

и полную картину идей и чувствований своей эпохи и проложившие пути к

симфонизму XIX в. Из трех симфоний 1788 г. только Симфония соль минор

прозвучала один раз в Вене. Последними бессмертными творениями моцартовского

гения стали опера \_Волшебная флейта\_ - гимн свету и разуму (1791, Театр в

венском предместье) - и скорбный величественный Реквием, не завершенный

композитором.

Внезапность смерти Моцарта, чье здоровье было, вероятно, подорвано

длительным перенапряжением творческих сил и трудными условиями последних лет

жизни, таинственные обстоятельства заказа Реквиема (как выяснилось,

анонимный заказ принадлежал некоему графу Ф. Вальзаг-Штуппаху,

намеревавшемуся выдать его за свое сочинение), захоронение в общей могиле -

все это дало повод к распространению легенд об отравлении Моцарта (см.,

например, трагедию Пушкина \_Моцарт и Сальери\_), не получивших никаких

подтверждений. Творчество Моцарта стало для многих последующих поколений

олицетворением музыки вообще, ее способности воссоздать все стороны

человеческого бытия, представляя их в прекрасной и совершенной гармонии,

наполненной, однако, внутренними контрастами и противоречиями.

Художественный мир моцартовской музыки словно населен множеством

разнообразных персонажей, многогранных человеческих характеров. В нем нашла

свое отражение одна из основных черт эпохи, кульминацией которой стала

Великая французская революция 1789 г., - жизнедеятельное начало (образы

Фигаро, Дон-Жуана, симфония \_Юпитер\_ и др.). Утверждение человеческой

личности, активности духа связано и с раскрытием богатейшего эмоционального

мира - многообразие его внутренних оттенков и деталей делает Моцарта

предтечей романтического искусства.

Всеобъемлющий характер моцартовской музыки, охватившей все жанры эпохи

(кроме уже упомянутых - балет \_Безделушки\_ - 1778, Париж; музыка к

театральным постановкам, танцы, песни, в т. ч. \_Фиалка\_ на ст. И. В. Гете,

мессы, мотеты, кантаты и др. хоровые произведения, камерные ансамбли

различных составов, концерты для духовых инструментов с оркестром, Концерт

для флейты и арфы с оркестром и др.) и давшей их классические образцы, во

многом объясняется той огромной ролью, какую сыграло в ней взаимодействие

школ, стилей, эпох и музыкальных жанров. Воплощая характерные черты венской

классической школы, Моцарт обобщил опыт итальянской, французской, немецкой

культуры, народного и профессионального театра, различных оперных жанров и

т. п. В его творчестве нашли отражение социально-психологические конфликты,

рожденные предреволюционной атмосферой во Франции (либр. \_Свадьбы Фигаро\_

написано по современной пьесе П. Бомарше \_Безумный день, или Женитьба

Фигаро\_), мятежный и чувствительный дух немецкого штюрмерства (\_Бури и

натиска\_), сложная и вечная проблема противоречия между дерзаниями человека

и нравственным возмездием (\_Дон-Жуан\_). Индивидуальный облик моцартовского

произведения складывается из множества типичных для той эпохи интонаций и

приемов развития, неповторимо соединенных и услышанных великим творцом. Его

инструментальные сочинения испытали воздействие оперы, в оперу и мессу

проникли черты симфонического развития, симфония (например, Симфония соль

минор - своего рода рассказ о жизни человеческой души) может быть наделена

детализированностью, свойственной камерной музыке, концерт - значительностью

симфонии и т. д. Жанровые каноны итальянской оперы-buiia в \_Свадьбе Фигаро\_

гибко подчиняются созданию комедии реалистических характеров с явным

лирическим акцентом, за названием \_веселая драма\_ встает совершенно

индивидуальное решение музыкальной драмы в \_Дон-Жуане\_, проникнутое

шекспировскими контрастами комедийного и возвышенно-трагического.

Один из ярчайших примеров моцартовского художественного синтеза -

\_Волшебная флейта\_. Под покровом волшебной сказки с запутанным сюжетом (в

либр. Э. Шиканедера использовано множество источников) скрываются

утопические идеи мудрости, добра и всеобщей справедливости, характерные для

эпохи Просвещения (здесь сказалось и влияние масонства - Моцарт был членом

\_братства свободных каменщиков\_). Арии \_человека-птицы\_ Папагено в духе

народных песен чередуются со строгими хоральными напевами в партии мудрого

Зорастро, проникновенная лирика арий влюбленных Тамино и Памины - с

колоратурами Царицы ночи, почти пародирующими виртуозное пение в итальянской

опере, сочетание арий и ансамблей с разговорными диалогами (в традиции

зингшпиля) сменяется сквозным развитием в развернутых финалах. Все это

объединяется тоже \_волшебным\_ по мастерству инструментовки звучанием

моцартовского оркестра, (с солирующими флейтой и колокольчиками).

Универсальность музыки Моцарта позволила ей стать идеалом искусства для

Пушкина и Глинки, Шопена и Чайковского, Визе и Стравинского, Прокофьева и

Шостаковича. /Е. Царева/

МУСОРГСКИЙ Модест Петрович (21 III 1839, с. Карево, ныне Псковская обл.

- 28 III 1881, Петербург)

Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солона, смелая,

искренняя речь к людям... - вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем

боялся бы промахнуться.

Из письма М. Мусоргского

В. Стасову от 7 августа 1875 г.

Какой обширный, богатый мир искусство, если целью взят человек!

Из письма М. Мусоргского

А. Голенищеву-Кутузову

от 17 августа 1875 г.

М. Мусоргский - один из самых дерзновенных новаторов XIX столетия,

гениальный композитор, далеко опередивший свое время и оказавший огромное

влияние на развитие русского и европейского музыкального искусства. Он жил в

эпоху высочайшего духовного подъема, глубоких социальных сдвигов; это было

время, когда русская общественная жизнь активно способствовала пробуждению у

художников национального самосознания, когда одно за другим появлялись

произведения, от которых \_веяло свежестью, новизной и, главное,

поразительной реальной правдой и поэзией настоящей русской жизни\_ (И.

Репин). Среди своих современников Мусоргский был наиболее верным

демократическим идеалам, бескомпромиссным в служении правде жизни, \_как бы

ни была солона\_, и настолько одержим смелыми замыслами, что даже

друзья-единомышленники часто бывали озадачены радикальностью его

художественных исканий и не всегда одобряли их.

Детские годы Мусоргский провел в помещичьей усадьбе в атмосфере

патриархального крестьянского быта и впоследствии писал в

\_Автобиографической записке\_, что именно \_ознакомление с духом русской

народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций\_... И не

только импровизаций. Брат Филарет вспоминал впоследствии: \_В отроческих и

юношеских годах и уже в зрелом возрасте\_ (Мусоргский. - О. А.) \_всегда

относился ко всему народному и крестьянскому с особенной любовью, считал

русского мужика за настоящего человека\_.

Музыкальное дарование мальчика обнаружилось рано. На седьмом году,

занимаясь под руководством матери, он уже играл на фортепиано несложные

сочинения Ф. Листа. Однако в семье никто всерьез не помышлял о его

музыкальном будущем. Согласно семейной традиции, в 1849 г. его отвезли в

Петербург: вначале в Петропавловскую школу, затем перевели в Школу

гвардейских подпрапорщиков. Это был \_роскошный каземат\_, где учили \_военному

балету\_, и, следуя печально известному циркуляру \_должно повиноваться, а

рассуждения держать при себе\_, всячески выбивали \_дурь из головы\_, поощряя

негласно легкомысленное времяпрепровождение. Духовное созревание Мусоргского

в этой обстановке протекало весьма противоречиво. Он преуспевал в военных

науках, за что \_был удостоен особенно любезным вниманием... императора\_; был

желанным участником вечеринок, где ночи напролет разыгрывал польки и

кадрили. Но в то же время внутренняя тяга к серьезному развитию побуждала

его изучать иностранные языки, историю, литературу, искусство, брать уроки

фортепианной игры у известного педагога А. Герке, посещать оперные

спектакли, вопреки недовольству военного начальства.

В 1856 г. после окончания Школы Мусоргский был зачислен офицером в

гвардейский Преображенский полк. Перед ним открывалась перспектива блестящей

военной карьеры. Однако знакомство зимой 1856/57 г. с А. Даргомыжским, Ц.

Кюи, М. Балакиревым открыло иные пути, и постепенно назревавший духовный

перелом наступил. Сам композитор писал об этом: \_Сближение... с талантливым

кружком музыкантов, постоянные беседы и завязавшиеся прочные связи с

обширным кругом русских ученых и литераторов, каковы Влад. Ламанский,

Тургенев, Костомаров, Григорович, Кавелин, Писемский, Шевченко и др.,

особенно возбудило мозговую деятельность молодого композитора и дало ей

серьезное строго научное направление\_.

1 мая 1858 г. Мусоргский подал прошение об отставке. Невзирая на

уговоры друзей и родных, он порвал с военной службой, чтобы ничто не

отвлекало его от музыкальных занятий. Мусоргского обуревает \_страшное,

непреодолимое желание всезнания\_. Он изучает историю развития музыкального

искусства, переигрывает в 4 руки с Балакиревым множество произведений Л.

Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Листа, Г. Берлиоза, много читает,

размышляет. Все это сопровождалось срывами, нервными кризисами, но в

мучительном преодолении сомнений крепли творческие силы, выковывалась

самобытная художественная индивидуальность, формировалась мировоззренческая

позиция. Все больше привлекает Мусоргского жизнь простого народа. \_Сколько

свежих, нетронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох, сколько\_! -

пишет он в одном из писем.

Творческая деятельность Мусоргского начиналась бурно. Работа шла

\_взахлест\_, каждое произведение открывало новые горизонты, даже если и не

доводилось до конца. Так остались незавершенными оперы \_Царь Эдип\_ и

\_Саламбо\_, где впервые композитор попытался воплотить сложнейшее

переплетение судеб народа и сильной властной личности. Исключительно важную

роль для творчества Мусоргского сыграла незаконченная опера \_Женитьба\_ (1

акт 1868 г.), в которой под влиянием оперы Даргомыжского \_Каменный гость\_ он

использовал почти неизмененный текст пьесы Н. Гоголя, поставив перед собой

задачу музыкального воспроизведения \_человеческой речи во всех ее тончайших

изгибах\_. Увлеченный идеей программности, Мусоргский создает, подобно

собратьям по \_Могучей кучке\_, ряд симфонических произведений, среди которых

- \_Ночь на Лысой горе\_ (1867). Но наиболее яркие художественные открытия

были осуществлены в 60-е гг. в вокальной музыке. Появились песни, где

впервые в музыке предстала галерея народных типов, людей \_униженных и

оскорбленных: Калистрат, Гопак, Светик Савишна, Колыбельная Еремушке,

Сиротка, По грибы\_. Поразительно умение Мусоргского метко и точно воссоздать

в музыке живую натуру (\_Я вот запримечу кой-каких народов, а потом, при

случае, и тисну\_), воспроизвести ярко характерную речь, придать сюжету

сценическую зримость. А главное, песни пронизаны такой силой сострадания к

обездоленному человеку, что в каждой из них обыденный факт поднимается до

уровня трагического обобщения, до социально-обличительного пафоса. Не

случайно песня \_Семинарист\_ была запрещена цензурой!

Вершиной творчества Мусоргского 60-х гг. стала опера \_Борис Годунов\_

(на сюжет драмы А. Пушкина). Мусоргский начал писать ее в 1868г. и в первой

редакции (без польского акта) представил летом 1870 г. в дирекцию

императорских театров, которая отклонила оперу якобы из-за отсутствия

женской партии и сложности речитативов. После доработки (одним из

результатов которой явилась знаменитая сцена под Кромами) в 1873 г. при

содействии певицы Ю. Платоновой были поставлены 3 сцены из оперы, а 8

февраля 1874 г. - вся опера (правда, с большими купюрами). Демократически

настроенная публика встретила новое произведение Мусоргского с истинным

энтузиазмом. Однако дальнейшая судьба оперы складывалась трудно, ибо это

произведение самым решительным образом разрушало привычные представления об

оперном спектакле. Здесь все было новым: и остросоциальная идея

непримиримости интересов народа и царской власти, и глубина раскрытия

страстей и характеров, и психологическая сложность образа царя-детоубийцы.

Непривычным оказался музыкальный язык, о котором сам Мусоргский писал:

\_Работою над говором человеческим я добрел до мелодии, творимой этим

говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии\_.

Опера \_Борис Годунов\_ - первый образец народной музыкальной драмы, где

русский народ предстал как сила, которая решающим образом влияет на ход

истории. При этом народ показан многолико: масса, \_одушевленная единою

идеею\_, и галерея колоритных, поразительных в своей жизненной достоверности

народных характеров. Исторический сюжет давал Мусоргскому возможность

проследить \_развитие народной духовной жизни\_, осмыслить \_прошлое в

настоящем\_, поставить многие проблемы - этические, психологические,

социальные. Композитор показывает трагическую обреченность народных движений

и их историческую необходимость. У него возникает грандиозный замысел

оперной трилогии, посвященной судьбам русского народа в критические,

переломные моменты истории. Еще в период работы над \_Борисом Годуновым\_ он

вынашивает замысел \_Хованщины\_ и вскоре начинает собирать материалы для

\_Пугачевщины\_. Все это осуществлялось при активном участии В. Стасова,

который в 70-х гг. сблизился с Мусоргским и был одним из немногих, кто

по-настоящему понимал серьезность творческих намерений композитора. \_Я

посвящаю Вам весь тот период моей жизни, когда будет создаваться

"Хованщина"... ей же начало Вами дано\_, - писал Мусоргский Стасову 15 июля

1872 г.

Работа над \_Хованщиной\_ протекала сложно - Мусоргский обратился к

материалу, далеко выходящему за рамки оперного спектакля. Однако писал он

интенсивно (\_Работа кипит\_!), хотя и с большими перерывами, вызванными

множеством причин. В это время Мусоргский тяжело переживал распад

\_Балакиревского кружка\_, охлаждение отношений с Кюи и Римским-Корсаковым,

отход Балакирева от музыкально-общественной деятельности. Чиновничья служба

(с 1868 г. Мусоргский состоял чиновником Лесного департамента Министерства

государственных имуществ) оставляла для сочинения музыки лишь вечерние и

ночные часы, а это приводило к сильнейшему переутомлению и все более

продолжительным депрессиям. Однако вопреки всему, творческая мощь

композитора в этот период поражает силой, богатством художественных идей.

Параллельно с трагической \_Хованщиной\_ с 1875 г. Мусоргский работает над

комической оперой \_Сорочинская ярмарка\_ (по Гоголю). \_Это хорошо как

экономия творческих сил\_, - писал Мусоргский. - \_Два пудовика: "Борис" и

"Хованщина" рядом могут придавить\_... Летом 1874 г. он создает одно из

выдающихся произведений фортепианной литературы - цикл \_Картинки с

выставки\_, посвященный Стасову, которому Мусоргский был бесконечно

признателен за участие и поддержку: \_Никто жарче Вас не грел меня во всех

отношениях... никто яснее не указывал мне путь-дороженьку\_...

Идея написать цикл \_Картинки с выставки\_ возникла под впечатлением

посмертной выставки произведений художника В. Гартмана в феврале 1874 г. Он

был близким другом Мусоргского, и его внезапная кончина глубоко потрясла

композитора. Работа протекала бурно, интенсивно: \_Звуки и мысль в воздухе

повисли, глотаю и объедаюсь, едва успевая царапать на бумаге\_. А параллельно

один за другим появляются 3 вокальных цикла: \_Детская\_ (1872, на собств.

стихи), \_Без солнца\_ (1874) и \_Песни и пляски смерти\_ (1875-77 - оба на ст.

А. Голенищева-Кутузова). Они становятся итогом всего камерно-вокального

творчества композитора.

Тяжело больной, жестоко страдающий от нужды, одиночества, непризнания,

Мусоргский упрямо твердит, что \_будет драться до последней капли крови\_.

Незадолго до кончины, летом 1879 г. он совершает вместе с певицей Д.

Леоновой большую концертную поездку по югу России и Украины, исполняет

музыку Глинки, \_кучкистов\_, Шуберта, Шопена, Листа, Шумана, отрывки из своей

оперы \_Сорочинская ярмарка\_ и пишет знаменательные слова: \_К новому

музыкальному труду, широкой музыкальной работе зовет жизнь... к н\_о\_в\_ы\_м

б\_е\_р\_е\_г\_а\_м пока безбрежного искусства\_!

Судьба распорядилась иначе. Здоровье Мусоргского резко ухудшилось. В

феврале 1881 г. случился удар. Мусоргского поместили в Николаевский

военно-сухопутный госпиталь, где он скончался, так и не успев завершить

\_Хованщину\_ и \_Сорочинскую ярмарку\_.

Весь архив композитора после его смерти попал к Римскому-Корсакову. Он

закончил \_Хованщину\_, осуществил новую редакцию \_Бориса Годунова\_ и добился

их постановки на императорской оперной сцене. \_Мне кажется, что меня даже

зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем\_, - писал

Римский-Корсаков своему другу. \_Сорочинскую ярмарку\_ завершил А. Лядов.

Драматична судьба композитора, сложна судьба его творческого наследия,

но бессмертна слава Мусоргского, ибо \_музыка была для него и чувством и

мыслью о горячо любимом русском народе - песнью о нем\_... (Б. Асафьев). /О.

Аверьянова/

ПАГАНИНИ (Paganini) Никколо (27 X 1782, Генуя - 27 V 1840, Ницца)

Найдется ли еще один такой художник, жизнь и слава которого сияли бы

таким ярким солнечным блеском, художник, которого весь мир в своем

восторженном поклонении признал бы королем всех художников.

Ф. Лист

В Италии, в муниципалитете Генуи хранится скрипка гениального Паганини,

которую он завещал своему родному городу. На ней раз в год, по установленной

традиции, играют самые известные скрипачи мира. Паганини называл скрипку

\_моя пушка\_ - так музыкант выражал свое участие в

национально-освободительном движении Италии, развернувшемся в первой трети

XIX в. Неистовое, бунтарское искусство скрипача поднимало патриотические

настроения итальянцев, призывало их к борьбе против социального бесправия.

За сочувствие движению карбонариев и антиклерикальные высказывания Паганини

был прозван \_генуэзским якобинцем\_ и преследовался католическим

духовенством. Его концерты нередко запрещались полицией, под надзором

которой он находился.

Паганини родился в семье мелкого торговца. С четырех лет мандолина,

скрипка и гитара стали спутниками жизни музыканта. Учителями будущего

композитора сначала был отец - большой любитель музыки, а затем Дж. Коста -

скрипач собора Сан-Лоренцо. Первый концерт Паганини состоялся, когда ему

было 11 лет. Среди исполняемых сочинений в нем прозвучали и собственные

вариации юного музыканта на тему французской революционной песни

\_Карманьола\_.

Очень скоро имя Паганини приобрело широкую известность. Он

концертировал по Северной Италии, с 1801 по 1804 г. жил в Тоскане. Именно к

этому периоду относится создание знаменитых каприсов для скрипки solo. В

расцвете своей исполнительской славы Паганини на несколько лет сменил

концертную деятельность на придворную службу в Лукке (1805-08), после

которой вновь и окончательно вернулся к концертированию. Постепенно слава о

Паганини вышла за пределы Италии. Многие европейские скрипачи приезжали

померяться с ним силами, но никто из них не мог стать его достойным

конкурентом.

Виртуозность Паганини была фантастической, воздействие ее на слушателей

невероятно и необъяснимо. Для современников он казался загадкой, феноменом.

Одни считали его гением, другие - шарлатаном; имя его еще при жизни начало

обрастать различными фантастическими легендами. Тому, впрочем, немало

способствовало своеобразие его \_демонической\_ внешности и романтические,

связанные с именами многих знатных женщин, эпизоды биографии.

В возрасте 46 лет, на вершине славы, Паганини впервые выезжает за

пределы Италии. Его концерты в Европе вызвали восторженную оценку передовых

деятелей искусства. Ф. Шуберт и Г. Гейне, И В. Гете и О. Бальзак, Э.

Делакруа и T. A. Гофман, Р. Шуман, Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Дж. Россини, Дж.

Мейербер и многие другие находились под гипнотическим влиянием скрипки

Паганини. Ее звуки возвестили о новой эре в исполнительском искусстве.

Феномен Паганини оказал сильнейшее воздействие на творчество Ф. Листа,

называвшего игру итальянского маэстро \_сверхъестественным чудом\_.

Европейское турне Паганини продолжалось 10 лет. На родину он вернулся

уже тяжело больным человеком. После смерти Паганини папская курия долго не

давала разрешения на его погребение в Италии. Лишь много лет спустя прах

музыканта был перевезен в Парму и захоронен там.

Ярчайший представитель романтизма в музыке Паганини был в то же время

глубоко национальным художником. Его творчество во многом исходит из

художественных традиций итальянского народного и профессионального

музыкального искусства.

Произведения композитора и сегодня широко звучат на концертной эстраде,

продолжая пленять слушателей нескончаемой кантиленой, виртуозной стихией,

страстностью, беспредельной фантазией в раскрытии инструментальных

возможностей скрипки. К наиболее часто исполняемым сочинениям Паганини

относятся \_Кампанелла\_ (\_Колокольчик\_) - рондо из Второго скрипичного

концерта и Первый скрипичный концерт.

Венцом виртуозного мастерства скрипачей до сих пор считаются знаменитые

\_24 каприччи\_ для скрипки solo. Остаются в репертуаре исполнителей и

некоторые вариации Паганини - на темы опер \_Золушка, Танкред, Моисей\_ Дж.

Россини, на тему балета \_Свадьба Беневенто\_ Ф. Зюсмайера (композитор назвал

это сочинение \_Ведьмы\_), а также виртуозные сочинения \_Венецианский

карнавал\_ и \_Вечное движение\_.

Паганини превосходно владел не только скрипкой, но и гитарой. Многие

его сочинения, написанные для скрипки и гитары, до сих пор входят в

репертуар исполнителей.

Музыка Паганини вдохновляла многих композиторов. Некоторые его

произведения обработаны для фортепиано Листом, Шуманом, К. Римановским.

Мелодии же \_Кампанеллы\_ и Двадцать четвертого каприса легли в основу

обработок и вариаций композиторов различных поколений и школ: Листа, Шопена,

И. Брамса, С. Рахманинова, В. Лютославского. Сам же романтический образ

музыканта запечатлен Г. Гейне в его повести \_Флорентийские ночи\_. /И.

Ветлицына/

ПРОКОФЬЕВ Сергей Сергеевич (23 IV 1891, с. Сонцовка, ныне Донецкая обл.

- 5 III 1953, Москва)

Кардинальным достоинством, (или, если хотите, недостатком) моей жизни

всегда были поиски оригинального, своего музыкального языка. Я ненавижу

подражание, я ненавижу избитые приемы...

Можно быть как угодно долго за границей, но надо непременно время от

времени возвращаться на Родину за настоящим русским духом.

С. Прокофьев

Детские годы будущего композитора прошли в музыкальной семье. Его мать

была хорошей пианисткой, и мальчик, засыпая, нередко слышал доносящиеся

издалека, за несколько комнат звуки сонат Л. Бетховена. Когда Сереже было 5

лет, он сочинил первую пьесу для фортепиано. С его детскими композиторскими

опытами познакомился в 1902 г. С. Танеев, и по его совету начались уроки

композиции у Р. Глиэра. В 1904-14 гг. Прокофьев учился в Петербургской

консерватории у Н. Римского-Корсакова (инструментовка), Я. Витолса

(музыкальная форма), А. Лядова (композиция), А. Есиповой (фортепиано). На

выпускном экзамене Прокофьев с блеском исполнил свой Первый концерт, за что

был удостоен премии им. А. Рубинштейна. Юный композитор жадно впитывает

новые веяния музыки и скоро находит собственный путь музыканта-новатора.

Выступая как пианист, Прокофьев часто включал в свои программы и собственные

произведения, вызывавшие бурную реакцию слушателей.

В 1918 г. Прокофьев выехал в США, начав далее ряд поездок по зарубежным

странам - Франции, Германии, Англии, Италии, Испании. Стремясь завоевать

мировую аудиторию, он много концертирует, пишет крупные сочинения - оперы

\_Любовь к трем апельсинам\_ (1919), \_Огненный ангел\_ (1927); балеты \_Стальной

скок\_ (1925, навеян революционными событиями в России), \_Блудный сын\_,

(1928), \_На Днепре\_ (1930); инструментальную музыку.

В начале 1927 и в конце 1929 г. Прокофьев с огромным успехом выступает

в Советском Союзе. В 1927 г. его концерты проходят в Москве, Ленинграде,

Харькове, Киеве и Одессе. \_Прием, который оказала мне Москва, был из ряда

вон выходящий. ...Прием в Ленинграде оказался даже горячей, чем в Москве\_, -

писал композитор в Автобиографии. В конце 1932 г. Прокофьев принимает

решение возвратиться на Родину.

С середины 30-х гг. творчество Прокофьева достигает своих вершин. Он

создает один из своих шедевров - балет \_Ромео и Джульетта\_ по В. Шекспиру

(1936); лирико-комическую оперу \_Обручение в монастыре\_ (\_Дуэнья\_, по Р.

Шеридану - 1940); кантаты \_Александр Невский\_ (1939) и \_Здравица\_ (1939);

симфоническую сказку на собственный текст \_Петя и волк\_ с

инструментами-персонажами (1936); Шестую сонату для фортепиано (1940); цикл

фортепианных пьес \_Детская музыка\_ (1935). В 30-40-е гг. музыку Прокофьева

исполняют лучшие советские музыканты: Н. Голованов, Э. Гилельс, B.

Софроницкий, С. Рихтер, Д. Ойстрах. Высочайшим достижением советской

хореографии стал образ Джульетты, созданный Г. Улановой. Летом 1941 г. на

даче под Москвой Прокофьев писал заказанный ему Ленинградским театром оперы

и балета им. С. М. Кирова балет-сказку \_Золушка\_. Известие о начавшейся

войне с фашистской Германией и последующие трагические события вызвали у

композитора новый творческий подъем. Он создает грандиозную

героико-патриотическую оперу-эпопею \_Война и мир\_ по роману Л. Толстого

(1943), с режиссером C. Эйзенштейном работает над историческим фильмом \_Иван

Грозный\_ (1942). Тревожные образы, отблески военных событий и вместе с тем

неукротимая воля и энергия свойственны музыке Седьмой сонаты для фортепиано

(1942). Величавая уверенность запечатлена в Пятой симфонии (1944), в которой

композитор, по его словам, хотел \_воспеть свободного и счастливого человека,

его могучие силы, его благородство, его духовную чистоту\_.

В послевоенное время, несмотря на тяжелую болезнь, Прокофьев создает

много значительных произведений: Шестую (1947) и Седьмую (1952) симфонии,

Девятую фортепианную сонату (1947), новую редакцию оперы Война и мир (1952),

виолончельную Сонату (1949) и Симфонию-концерт для виолончели с оркестром

(1952). Конец 40-начало 50-х гг. были омрачены шумными кампаниями против

\_антинародного формалистического\_ направления в советском искусстве,

гонениями на многих лучших его представителей. Одним из главных формалистов

в музыке оказался Прокофьев. Публичное шельмование его музыки в 1948 г. еще

более ухудшило состояние здоровья композитора.

Последние годы своей жизни Прокофьев провел на даче в поселке Николина

гора среди любимой им русской природы, он продолжал непрерывно сочинять,

нарушая запреты врачей. Тяжелые обстоятельства жизни сказались и на

творчестве. Наряду с подлинными шедеврами среди сочинений последних лет

встречаются произведения \_упрощенческой концепции - увертюра Встреча Волги с

Доном\_ (1951), оратория \_На страже мира\_ (1950), сюита \_Зимний Костер\_

(1950), некоторые страницы балета \_Сказ о каменном цветке\_ (1950), Седьмой

симфонии. Прокофьев умер в один день со Сталиным, и проводы великого

русского композитора в последний путь были заслонены всенародным волнением в

связи с похоронами \_великого вождя народов\_.

Стиль Прокофьева, чье творчество охватывает 4 с половиной десятилетия

бурного XX в., претерпел очень большую эволюцию. Прокофьев прокладывал пути

новой музыки нашего столетия вместе с другими новаторами начала века - К.

Дебюсси. Б. Бартоком, А. Скрябиным, И. Стравинским, композиторами

нововенской школы. Он вошел в искусство как дерзкий ниспровергатель

обветшалых канонов позднеромантического искусства с его изысканной

утонченностью. Своеобразно развивая традиции М. Мусоргского, А. Бородина,

Прокофьев внес в музыку необузданную энергию, натиск, динамизм, свежесть

первозданных сил, воспринятых как \_варварство (Наваждение\_ и Токката для

фортепиано, \_Сарказмы\_; симфоническая \_Скифская сюита\_ по балету \_Ала и

Лоллий\_; Первый и Второй фортепианные концерты). Музыка Прокофьева

перекликается с новациями других русских музыкантов, поэтов, живописцев,

деятелей театра. \_Сергей Сергеевич играет на самых нежных нервах Владимира

Владимировича\_, - отозвался В. Маяковский об одном из исполнений Прокофьева.

Хлесткая и сочная русско-деревенская образность через призму изысканного

эстетства характерна для балета \_Сказка про шута, семерых шутов

перешутившего\_ (по мотивам сказок из сборника А. Афанасьева). Сравнительно

редок в то время лиризм; у Прокофьева он лишен чувственности и

чувствительности - он застенчив, нежен, деликатен (\_Мимолетности, Сказки

старой бабушки\_ для фортепиано).

Яркость, пестрота, повышенная экспрессия типичны для стиля зарубежного

пятнадцатилетия. Это брызжущая весельем, задором опера \_Любовь к трем

апельсинам\_ по сказке К. Гоцци (\_бокал шампанского\_, по определению А.

Луначарского); великолепный Третий концерт с его бодрым моторным напором,

оттеняемым чудесным свирельным напевом начала 1 ч., проникновенным лиризмом

одной из вариаций 2 ч. (1917-21); напряженность сильных эмоций \_Огненного

ангела\_ (по роману В. Брюсова); богатырская мощь и размах Второй симфонии

(1924); \_кубистический\_ урбанизм \_Стального скока\_; лирическая интроспекция

\_Мыслей\_ (1934) и \_Вещей в себе\_ (1928) для фортепиано. Стиль периода

30-40-х гг. отмечен свойственным зрелости мудрым самоограничением в

сочетании с глубиной и национальной почвенностью художественных концепций.

Композитор стремится к общечеловеческим идеям и темам, обобщающим образам

истории, светлым, реалистически-конкретным музыкальным характерам. Особенно

углубилась эта линия творчества в 40-е гг. в связи с тяжелыми испытаниями,

выпавшими на долю советского народа в годы войны. Раскрытие ценностей

человеческого духа, глубокие художественные обобщения становятся главным

стремлением Прокофьева: \_Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как

и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу. Он должен

воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему. Таков с

моей точки зрения незыблемый кодекс искусства\_.

Прокофьев оставил огромное творческое наследие - 8 опер; 7 балетов; 7

симфоний; 9 фортепианных сонат; 5 фортепианных концертов (из них Четвертый -

для одной левой руки); 2 скрипичных, 2 виолончельных концерта (Второй -

Симфония-концерт); 6 кантат; ораторию; 2 вокально-симфонические сюиты; много

фортепианных пьес; пьесы для оркестра (в т. ч. \_Русская увертюра,

Симфоническая песнь, Ода на окончание войны\_, 2 \_Пушкинских вальса\_);

камерные сочинения (Увертюра на еврейские темы для кларнета, фортепиано и

струнного квартета; Квинтет для гобоя, кларнета, скрипки, альта и

контрабаса; 2 струнных квартета; 2 сонаты для скрипки и фортепиано; Соната

для виолончели и фортепиано; целый ряд вокальных сочинений на слова А.

Ахматовой, К. Бальмонта, А. Пушкина, Н. Агнивцева и др.).

Творчество Прокофьева получило всемирное признание. Непреходящая

ценность его музыки - в душевной щедрости и доброте, в приверженности

высоким гуманистическим идеям, в богатстве художественной выразительности

его произведений. /Ю. Холопов/

РАХМАНИНОВ Сергей Васильевич (1 IV 1873, имение Онег, ныне Новгородская

обл. - 28 III 1943, Беверли-Хилс, Калифорния)

И у меня был край родной;

Прекрасен он!

А. Плещеев (из Г. Гейне)

Рахманинов был создан из

стали и золота;

Сталь в его руках, золото -

в сердце.

И. Гофман

\_Я русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер

и мои взгляды\_. Эти слова принадлежат С. Рахманинову - великому композитору,

гениальному пианисту и дирижеру. Все важнейшие события русской общественной

и художественной жизни отразились в его творческой судьбе, оставив

неизгладимый след. Формирование и расцвет творчества Рахманинова приходится

на 1890-1900-е гг.время, когда в русской культуре происходили сложнейшие

процессы, духовный пульс бился лихорадочно и нервно. Присущее Рахманинову

остро-лирическое ощущение эпохи неизменно связывалось у него с образом

горячо любимой Родины, с беспредельностью ее широких далей, мощью и буйной

удалью ее стихийных сил, нежной хрупкостью расцветающей весенней природы.

Дарование Рахманинова проявилось рано и ярко, хотя до двенадцатилетнего

возраста особого рвения к систематическим занятиям музыкой он не

обнаруживал. Учиться играть на рояле он начал в 4 года, в 1882 г. был принят

в Петербургскую консерваторию, где, предоставленный самому себе, изрядно

бездельничал, а в 1885 г. его перевели в Московскую консерваторию. Здесь

Рахманинов занимался по классу фортепиано у Н. Зверева, затем А. Зилоти; по

теоретическим предметам и композиции - у С. Танеева и А. Аренского. Живя в

пансионе у Зверева (1885-89), он прошел суровую, но очень разумную школу

трудовой дисциплины, превратившую его из отчаянного лентяя и шалуна в

человека исключительно собранного и волевого. \_Лучшим, что есть во мне, я

обязан ему\_, - так говорил впоследствии о Звереве Рахманинов. В

консерватории Рахманинов находился под сильным влиянием личности П.

Чайковского, который, в свою очередь, следил за развитием своего любимца

Сережи и по окончании им консерватории помог поставить оперу \_Алеко\_ в

Большом театре, зная по собственному печальному опыту, как тяжело

начинающему музыканту прокладывать себе дорогу.

Консерваторию Рахманинов окончил по классу фортепиано (1891) и

композиции (1892) с Большой золотой медалью. К этому времени он был уже

автором нескольких сочинений, среди которых - знаменитая Прелюдия до-диез

минор, романс \_В молчаньи ночи тайной\_, Первый фортепианный концерт, опера

\_Алеко\_, написанная в качестве дипломной работы всего за 17 дней!

Последовавшие за ними Пьесы-фантазии ор. 3 (1892), Элегическое трио \_Памяти

великого художника\_ (1893), Сюита для двух фортепиано (1893), Музыкальные

моменты ор. 16 (1896), романсы, симфонические произведения - \_Утес\_ (1893).

Каприччио на цыганские темы (1894) - подтвердили мнение о Рахманинове как о

таланте сильном, глубоком, самобытном. Характерные для Рахманинова образы и

настроения предстают в этих произведениях в широком диапазоне - от

трагической скорби \_Музыкального момента\_ си минор до гимнического апофеоза

романса \_Весенние воды\_, от сурового стихийно-волевого напора \_Музыкального

момента\_ ми минор до тончайшей акварели романса \_Островок\_.

Жизнь в эти годы складывалась сложно. Решительный и властный в

исполнительстве и творчестве, Рахманинов по натуре был человеком ранимым,

часто испытывал неуверенность в себе. Мешали материальные затруднения,

житейская неустроенность, скитания по чужим углам. И хотя его поддерживали

близкие ему люди, в первую очередь семья Сатиных, он чувствовал себя

одиноким. Сильное потрясение, вызванное провалом его Первой симфонии,

исполненной в Петербурге в марте 1897 г., привело к творческому кризису.

Несколько лет Рахманинов ничего не сочинял, зато активизировалась его

исполнительская деятельность как пианиста, состоялся дирижерский дебют в

Московской частной опере (1897). В эти годы он познакомился с Л. Толстым, А.

Чеховым, артистами Художественного театра, началась дружба с Ф. Шаляпиным,

которую Рахманинов считал одним \_из самых сильных, глубоких и тонких

художественных переживаний\_. В 1899 г. Рахманинов впервые выступил за

рубежом (в Лондоне), в 1900 - побывал в Италии, где появились наброски

будущей оперы \_Франческа да Римини\_. Радостным событием явилась постановка

оперы Алеко в Петербурге по случаю 100-летнего юбилея А. Пушкина с Шаляпиным

в партии Алеко. Так постепенно готовился внутренний перелом, и в начале

1900-х гг. произошло возвращение к творчеству. Новый век начался со Второго

фортепианного концерта, прозвучавшего как могучий набат. Современники

услышали в нем голос Времени с его напряженностью, взрывчатостью, ощущением

грядущих перемен. Теперь жанр концерта становится ведущим, именно в нем с

наибольшей полнотой и всеохватностью воплощаются главные идеи. В жизни

Рахманинова наступает новый этап. Всеобщее признание в России и за рубежом

получает его пианистическая и дирижерская деятельность. 2 года (1904-06)

Рахманинов работал дирижером в Большом театре, оставив в его истории память

о замечательных постановках русских опер. В 1907 г. он принимал участие в

Русских исторических концертах, организованных С. Дягилевым в Париже, в 1909

г. впервые выступал в Америке, где играл свой Третий фортепианный концерт

под управлением Г. Малера. Интенсивная концертная деятельность в городах

России и за рубежом сочеталась с не менее интенсивным творчеством, причем в

музыке этого десятилетия (в кантате \_Весна\_ - 1902, в прелюдиях ор. 23, в

финалах Второй симфонии и Третьего концерта) много пылкой восторженности и

воодушевления. А в таких сочинениях, как романсы \_Сирень, Здесь хорошо\_, в

прелюдиях ре мажор и соль мажор, с удивительной проникновенностью зазвучала

\_музыка поющих сил природы\_.

Но в эти же годы ощущаются и другие настроения. Горестные думы о родине

и ее грядущей судьбе, философские размышления о жизни и смерти порождают

трагические образы Первой фортепианной сонаты, навеянной \_Фаустом\_ И. В.

Гете, симфонической поэмы \_Остров мертвых\_ по картине швейцарского художника

А. Беклина (1909), многих страниц Третьего концерта, романсов ор. 26.

Внутренние изменения стали особенно ощутимы после 1910 г. Если в Третьем

концерте трагедийность в итоге преодолевается и концерт завершается ликующим

апофеозом, то в сочинениях, последовавших за ним, она непрерывно

углубляется, вызывая к жизни агрессивные, враждебные образы, мрачные,

подавленные настроения. Усложняется музыкальный язык, исчезает столь

характерное для Рахманинова широкое мелодическое дыхание. Таковы

вокально-симфоническая поэма \_Колокола\_ (на ст. Э. По в переводе К.

Бальмонта - 1913); романсы ор. 34 (1912) и ор. 38 (1916); Этюды-картины ор.

39 (1917). Однако именно в это время Рахманинов создал произведения,

исполненные высокого этического смысла, ставшие олицетворением непреходящей

духовной красоты, кульминацией рахманиновской мелодийности - \_Вокализ\_ и

\_Всенощное бдение\_ для хора a cappella (1915). \_Меня с детства увлекали

великолепные напевы Октоиха. Я всегда чувствовал, что для их хоровой

обработки необходим особый, специальный стиль, и, как мне кажется, нашел его

во Всенощной. Не могу не признаться. что первое исполнение ее московским

Синодальным хором дало мне час счастливейшего наслаждения\_, - вспоминал

Рахманинов.

24 декабря 1917 г. Рахманинов с семьей покинул Россию, как оказалось,

навсегда. Более четверти века прожил он на чужбине, в США, и этот период был

в основном насыщен изнурительной концертной деятельностью, подчинявшейся

жестоким законам музыкального бизнеса. Значительную часть своих гонораров

Рахманинов использовал для материальной поддержки соотечественников за

рубежом и в России. Так, весь сбор за выступление в апреле 1922 г. был

передан в пользу голодающих в России, а осенью 1941 г. более четырех тысяч

долларов Рахманинов направил в фонд помощи Красной Армии.

За рубежом Рахманинов жил замкнуто, ограничив круг друзей выходцами из

России. Исключение было сделано лишь для семейства Ф. Стейнвея - главы

фортепианной фирмы, с которым Рахманинова связывали дружеские отношения.

Первые годы пребывания за границей Рахманинова не покидали мысли об

утрате творческого вдохновения. \_Уехав из России, я потерял желание

сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя\_. Только спустя 8 лет

после отъезда за рубеж Рахманинов возвращается к творчеству, создает

Четвертый фортепианный концерт (1926), Три русские песни для хора и оркестра

(1926), \_Вариации на тему Корелли\_ для фортепиано (1931), \_Рапсодию на тему

Паганини\_ (1934), Третью симфонию (1936), \_Симфонические танцы\_ (1940). Эти

произведения - последний, самый высокий рахманиновский взлет. Скорбное

чувство невосполнимой утраты, жгучая тоска по России рождает искусство

огромной трагической силы, достигающей своего апогея в \_Симфонических

танцах\_. А в гениальной Третьей симфонии Рахманинов в последний раз

воплощает центральную тему своего творчества - образ Родины.

Сурово-сосредоточенная напряженная мысль художника вызывает его из глубины

веков, он возникает как бесконечно дорогое воспоминание. В сложном

переплетении разнохарактерных тем, эпизодов вырисовывается широкая

перспектива, воссоздается драматическая эпопея судеб Отечества,

завершающаяся победным жизнеутверждением. Так через все творчество

Рахманинов проносит незыблемость своих этических принципов, высокую

духовность, верность и неизбывную любовь к Родине, олицетворением которой

стало его искусство. /О. Аверьянова/

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Николай Андреевич (18 III 1844, Тихвин - 21 VI 1908,

Любенск под Петербургом, ныне Псковская обл.)

Ни его талант, ни его энергия, ни беспредельное доброжелательство к

ученикам и товарищам никогда не слабели. Славная жизнь и глубоко

национальная деятельность такого человека должны составлять нашу гордость и

радость. ...много ли можно указать во всей истории музыки таких высоких

натур, таких великих художников и таких необычайных людей, как

Римский-Корсаков?

В. Стасов

Почти через 10 лет после открытия первой русской консерватории в

Петербурге, осенью 1871 г. в ее стенах появился новый профессор по классу

композиции и оркестровки. Несмотря на молодость - ему шел двадцать восьмой

год - он уже приобрел известность как автор оригинальных сочинений для

оркестра: Увертюры на русские темы, Фантазии на темы сербских народных

песен, симфонической картины по русской былине \_Садко\_ и сюиты на сюжет

восточной сказки \_Антар\_. Кроме этого написано немало романсов и в разгаре

находилась работа над исторической оперой \_Псковитянка\_. Никому в голову не

могло прийти (и меньше всего директору консерватории, пригласившему Н.

Римского-Корсакова), что он стал композитором, почти не имея музыкальной

подготовки. Римский-Корсаков родился в семье, далекой от художественных

интересов. Родители, по семейной традиции, готовили мальчика к службе на

флоте (моряками были дядя и старший брат). Хотя музыкальные способности

выявились очень рано, серьезно заниматься в маленьком провинциальном городке

было не у кого. Уроки фортепианной игры давала соседка, потом знакомая

гувернантка и ученица этой гувернантки. Музыкальные впечатления дополняли

народные песни в любительском исполнении матери и дяди и культовое пение в

Тихвинском мужском монастыре.

В Петербурге, куда Римский-Корсаков приехал поступать в Морской корпус,

он бывает в оперном театре и на концертах, узнает \_Ивана Сусанина\_ и

\_Руслана и Людмилу\_ Глинки, симфонии Бетховена. В Петербурге же у него

появляется наконец настоящий учитель - отличный пианист и образованный

музыкант Ф. Канилле. Он посоветовал одаренному ученику самому сочинять

музыку, познакомил его с М. Балакиревым, вокруг которого группировались

молодые композиторы - М. Мусоргский, Ц. Кюи, позднее к ним присоединился А.

Бородин (балакиревский кружок вошел в историю под названием \_Могучая

кучка\_). Ни один из \_кучкистов\_ не прошел курса специальной музыкальной

подготовки. Система, по которой Балакирев готовил их к самостоятельной

творческой деятельности, заключалась в следующем: сразу же он предлагал

ответственную тему, а дальше под его руководством, в совместных обсуждениях,

параллельно с изучением произведений крупнейших композиторов решались все

возникавшие в процессе сочинения сложности. Семнадцатилетнему

Римскому-Корсакову Балакирев посоветовал начать с симфонии. Между тем

молодой композитор, закончивший Морской корпус, должен был отправиться в

кругосветное плавание. К музыке и друзьям по искусству он вернулся лишь

через 3 года. Гениальная одаренность помогала Римскому-Корсакову быстро

овладеть и музыкальной формой, и яркой колоритной оркестровкой, и приемами

сочинения, минуя школьные основы. Создавший сложные симфонические партитуры,

работающий над оперой, композитор не знал самых азов музыкальной науки и не

был знаком с необходимой терминологией. И вдруг предложение преподавать в

консерватории!.. \_Если б я хоть капельку поучился, если б я хоть на капельку

знал более, нем знал в действительности, то для меня было бы ясно, что я не

могу и не имею права взяться за предложенное мне дело, что пойти в

профессора было бы с моей стороны и глупо, и недобросовестно\_, - вспоминал

Римский-Корсаков. Но не недобросовестность, а высочайшую ответственность

проявил он, начав учиться тем самым основам, которые должен был преподавать.

Эстетические взгляды и мировоззрение Римского-Корсакова сформировались

в 1860-е гг. под влиянием \_Могучей кучки\_ и ее идеолога В. Стасова. Тогда же

определились национальная основа, демократическая направленность, основные

темы и образы его творчества. В следующее десятилетие деятельность Римского-

Корсакова многогранна: он преподает в консерватории, занимается

совершенствованием собственной композиторской техники (пишет каноны, фуги),

занимает должность инспектора духовых оркестров Морского ведомства (1873-84)

и дирижирует симфоническими концертами, заменяет на посту директора

Бесплатной музыкальной школы Балакирева и готовит к изданию (совместно с

Балакиревым и Лядовым) партитуры обеих опер Глинки, записывает и гармонизует

народные песни (первый сборник вышел в 1876 г., второй - в 1882). Обращение

к русскому музыкальному фольклору, так же как и подробное изучение оперных

партитур Глинки в процессе подготовки их к изданию, помогло композитору

преодолеть умозрительность некоторых его сочинений, возникшую в результате

усиленных занятий техникой композиции. В двух написанных после \_Псковитянки\_

(1872) операх - \_Майская ночь\_ (1879) и \_Снегурочка\_ (1881) - получили

воплощение любовь Римского-Корсакова к народным обрядам и народной песне и

его пантеистическое мировоззрение. Творчество композитора 80-х гг. в

основном представлено симфоническими произведениями: \_Сказка\_ (1880),

Симфониетта (1885) и Фортепианный концерт (1883), а также знаменитые

\_Испанское каприччио\_ (1887) и \_Шехеразада\_ (1888). В то же время

Римекий-Кореаков работает в Придворной певческой капелле. Но больше всего

времени и сил он отдает работе по подготовке к исполнению и изданию опер

своих покойных друзей - \_Хованщины\_ Мусоргского и \_Князя Игоря\_ Бородина.

Вероятно, эта напряженная работа над оперными партитурами обусловила то, что

собственное творчество Римского-Корсакова развертывается в эти годы в сфере

симфонической.

К опере композитор возвращается лишь в 1889 г., создав феерическую

\_Младу\_ (1889-90). С середины 90-х гг. одна за другой следуют \_Ночь перед

рождеством\_ (1895), \_Садко\_ (1896), пролог к \_Псковитянке\_ - одноактная

\_Боярыня Вера Шелога\_ и \_Царская невеста\_ (обе - 1898). В 1900-е гг.

создаются \_Сказка о царе Салтане\_ (1900), \_Сервилия\_ (1901), \_Пан воевода\_

(1903), \_Сказание о невидимом граде Китеже\_ (1904) и \_Золотой петушок\_

(1907).

На протяжении всей творческой жизни композитор обращался и к вокальной

лирике. В 79 его романсах представлена поэзия А. Пушкина, М. Лермонтова, А.

К. Толстого, Л. Мея, А. Фета, а из зарубежных авторов Дж. Байрона и Г.

Гейне. Содержание творчества Римского-Корсакова многообразно: оно раскрыло и

народно-историческую тему (\_Псковитянка, Сказание о невидимом граде

Китеже\_), сферу лирики (\_Царская невеста, Сервилия\_) и бытовой драмы (\_Пан

воевода\_), отразило образы Востока (\_Антар, Шехеразада\_), воплотило

особенности других музыкальных культур (\_Сербская фантазия\_, \_Испанское

каприччио\_ и др.). Но более характерны для Римского-Корсакова фантастика,

сказочность, многообразные связи с народным творчеством. Композитор создал

целую галерею неповторимых в своем обаянии, чистых, нежно-лирических женских

образов - как реальных, так и фантастических (Панночка в \_Майской ночи\_,

Снегурочка, Марфа в \_Царской невесте\_, Феврония в \_Сказании о невидимом

граде Китеже\_), образы народных певцов (Лель в \_Снегурочке\_, Нежата в

\_Садко\_).

Сформировавшийся в 1860-е гг. композитор всю жизнь оставался верен

передовым общественным идеалам. В преддверии первой русской революции 1905

г. и в последовавший за ней период реакции Римский-Корсаков пишет оперы

\_Кащей бессмертный\_ (1902) и \_Золотой петушок\_, которые воспринимались как

обличение царившего в России политического застоя.

Более 40 лет длился творческий путь композитора. Вступив на него как

продолжатель традиций Глинки, он и в XX в. достойно представляет -русское

искусство в мировой музыкальной культуре. Творческая и

музыкально-общественная деятельность Римского-Корсакова многогранна:

композитор и дирижер, автор теоретических трудов и рецензий, редактор

сочинений Даргомыжского, Мусоргского и Бородина, он оказал сильнейшее

воздействие на развитие русской музыки. За 37 лет педагогической работы в

консерватории у него училось более 200 композиторов: А. Глазунов, А. Лядов,

А. Аренский, М. Ипполитов-Иванов, И. Стравинский, Н. Черепнин, А.

Гречанинов, Н. Мясковский, С. Прокофьев и др. Разработка Римским-Корсаковым

ориентальной тематики (\_Антар, Шехеразада, Золотой петушок\_) имела

неоценимое значение для развития национальных музыкальных культур Закавказья

и Средней Азии, а многообразные морские пейзажи (\_Садко, Шехеразада, Сказка

о царе Салтане\_, цикл романсов \_У моря\_ и др.) многое определили в пленерной

звукописи француза К. Дебюсси и итальянца О. Респиги. /Е. Гордеева/

СВИРИДОВ Георгий (Юрий) Васильевич (р. 16 XII 1915, г. Фатеж, ныне

Курская обл.)

...В ...бурные времена возникают особо гармоничные художественные

натуры, воплощающие в себе высшее устремление человека, устремление к

внутренней гармонии человеческой личности в противовес хаосу мира... Эта

гармония внутреннего мира соединена с пониманием и ощущением трагичности

жизни, но в то же время является преодолением этого трагизма. Стремление к

внутренней гармонии, сознание высокого предназначения человека - вот что

сейчас особенно звучит для меня в Пушкине.

Г. Свиридов

Духовная близость между композитором и поэтом не случайна. Искусство

Свиридова также отличается редкой внутренней гармонией, страстной

устремленностью к добру и правде и одновременно ощущением трагизма,

происходящего от глубокого понимания величия и драматизма переживаемой

эпохи. Музыкант и композитор огромного, своеобразного дарования, он

чувствует себя прежде всего сыном своей земли, рожденным и выросшим под ее

небом. В самой жизни Свиридова сосуществуют непосредственные связи с

народными истоками и с вершинами русской культуры.

Ученик Д. Шостаковича, получивший образование в Ленинградской

консерватории (1936-41), замечательный знаток поэзии и живописи, сам

обладающий выдающимся поэтическим даром, он родился в маленьком городке

Фатеж Курской губернии в семье почтового служащего и учительницы. И отец, и

мать Свиридова были местными уроженцами, вышли из крестьян близких к Фатежу

деревень. Непосредственное общение с сельской средой, как и пение мальчика в

церковном хоре, было естественным и органичным. Именно эти два краеугольных

камня русской музыкальной культуры - народная песенность и духовное

искусство, - жившие с детства в музыкальной памяти ребенка, стали опорой

мастера в зрелый период творчества.

Ранние детские воспоминания связаны с образами южнорусской природы -

заливными лугами, полями и перелесками. И тут же - трагедия гражданской

войны, 1919 год, когда ворвавшиеся в город деникинцы убили молодого

коммуниста Василия Свиридова. Не случайно композитор многократно

возвращается и к поэзии русской деревни (вокальный цикл \_У меня отец

крестьянин\_ - 1957; кантаты \_Курские песни, Деревянная Русь\_ - 1964,

\_Лапотный мужик\_ - 1985; хоровые сочинения), и к страшным потрясениям

революционных лет (\_1919\_ - 7 часть \_Поэмы памяти Сергея Есенина\_, сольные

песни \_Повстречался сын с отцом, Смерть комиссара\_).

Исходная дата искусства Свиридова может быть обозначена весьма точно: с

лета по декабрь 1935 в неполные 20 лет будущий мастер советской музыки

написал хорошо известный теперь цикл романсов на стихи Пушкина (\_Подъезжая

под Ижоры, Зимняя дорога, Роняет лес... К няне\_ к др.) - произведение,

прочно стоящее в ряду советской музыкальной классики, открывающее список

свиридовских шедевров. Правда, впереди еще были годы учения, войны,

эвакуации, творческого роста, овладения вершинами мастерства. Полная

творческая зрелость и независимость пришли на грани 40 и 50-х гг., когда был

найден свой жанр вокальной циклической поэмы и осознана своя большая

эпическая тема (поэт и родина). За первенцем этого жанра (\_Страна отцов\_ на

ст. А. Исаакяна - 1950) последовали Песни на стихи Роберта Бернса (1955),

оратории \_Поэма памяти Сергея Есенина\_ (1956) и \_Патетическая\_ (на ст. В.

Маяковского - 1959).

...\_Многие русские писатели любили представлять себе Россию как

воплощение тишины и сна\_, - писал А. Блок в преддверии революции, - \_но этот

сон кончается; тишина сменяется отдаленным гулом\_... И, призывая слушать

\_грозный и оглушительный гул революции\_, поэт замечает, что \_гул этот, все

равно, всегда о великом\_. Именно с таким \_блоковским\_ ключом подошел

Свиридов к теме Великого Октября, но текст взял у другого поэта: композитор

избрал путь наибольшего сопротивления, обратившись к поэзии Маяковского.

Кстати, это было первое в истории музыки мелодическое освоение его стихов.

Об этом говорит, например, вдохновенная мелодия \_Пойдем, поэт, взорлим,

вспоем\_ в финале \_Патетической оратории\_, где преображен сам образный строй

известных стихов, а также широкий, радостный напев \_Я знаю, город будет\_.

Поистине неисчерпаемые мелодические, даже гимнические возможности раскрыл

Свиридов в Маяковском. А \_гул революции\_ - в великолепном, грозном марше 1

части (\_Разворачивайтесь в марше!\_), в \_космическом\_ размахе финала

(\_Светить и никаких гвоздей!\_)...

Только в ранние годы учения и творческого становления Свиридов писал

много инструментальной музыки. К концу 30 - началу 40-х гг. относятся

Симфония; фортепианный Концерт; камерные ансамбли (Квинтет, Трио); 2 сонаты,

2 партиты, Детский альбом для фортепиано. Некоторые из этих сочинений в

новых авторских редакциях приобрели известность и заняли свое место на

концертной эстраде.

Но главное в творчестве Свиридова - это вокальная музыка (песни,

романсы, вокальные циклы, кантаты, оратории, хоровые произведения). Здесь

счастливо соединились его удивительное чувство стиха, глубина постижения

поэзии и богатое мелодическое дарование. Он не только \_распел\_ строки

Маяковского (помимо оратории - музыкальный лубок \_История про бублики и про

бабу, не признающую республики\_), Б. Пастернака (кантата \_Снег идет\_), прозу

Н. Гоголя (хор \_Об утраченной юности\_), но и музыкально-стилистически

обновил современную мелодику. Кроме упоминавшихся авторов он положил на

музыку многие строки В. Шекспира, П. Беранже, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, Б.

Корнилова, А. Прокофьева, А. Твардовского, Ф. Сологуба, В. Хлебникова и др.

- от поэтов-декабристов до К. Кулиева.

В музыке Свиридова духовная мощь и философская глубина поэзии

выражаются в мелодиях пронзительной, кристальной ясности, в богатстве

оркестровых красок, в оригинальной ладовой структуре. Начиная с \_Поэмы

памяти Сергея Есенина\_, композитор использует в своей музыке

интонационно-ладовые элементы древнего православного знаменного распева.

Опора на мир старинного духовного искусства русского народа прослеживается в

таких хоровых сочинениях, как \_Душа грустит о небесах\_, в хоровых концертах

\_Памяти А. А. Юрлова\_ и \_Пушкинский венок\_, в изумительных хоровых полотнах,

вошедших в музыку к драме А. К. Толстого \_Царь Федор Иоаннович (Молитва,

Любовь святая, Покаянный стих\_). Музыка этих произведений чиста и

возвышенна, в ней заключен большой этический смысл. В документальном фильме

\_Георгий Свиридов\_ есть эпизод, когда композитор в музее-квартире Блока

(Ленинград) останавливается перед картиной, с которой сам поэт почти никогда

не расставался. Это - репродукция с картины голландского художника К.

Массиса \_Саломея с головой Иоанна Крестителя\_ (нач. XVI в.), где отчетливо

противопоставлены образы тирана Ирода и погибшего за правду пророка. \_Пророк

- это символ поэта, его судьбы\_! - говорит Свиридов. Эта параллель не

случайна. Блок поразительно предчувствовал огненную, вихревую и трагическую

будущность наступившего XX столетия. А на слова грозного блоковского

пророчества Свиридов создал один из своих шедевров \_Голос из хора\_ (1963).

Блок многократно вдохновлял композитора, написавшего около 40 песен на его

стихи: это и сольные миниатюры, и камерный цикл \_Петербургские песни\_

(1963), и небольшие кантаты \_Грустные песни\_ (1962), \_Пять песен о России\_

(1967), и хоровые циклические поэмы \_Ночные облака\_ (1979), \_Песни

безвременья\_ (1980).

...Два других поэта, также обладавшие пророческими чертами, занимают

центральное место в творчестве Свиридова. Это Пушкин и Есенин. На стихи

Пушкина, подчинившего и себя и всю грядущую русскую литературу голосу правды

и совести, подвижнически служившего своим искусством народу, у Свиридова

кроме отдельных песен и юношеских романсов написаны 10 великолепных хоров

\_Пушкинского венка\_ (1979), где сквозь гармонию и радость жизни прорывается

суровое размышление поэта наедине с вечностью (\_З\_о\_рю бьют\_). Есенин -

самый близкий и, по всем параметрам, - главный поэт Свиридова (около 50

сольных и хоровых сочинений). Как ни странно, композитор познакомился с его

поэзией лишь в 1956 г. Строка \_Я - последний поэт деревни\_ потрясла и сразу

стала музыкой, тем ростком, из которого выросла \_Поэма памяти Сергея

Есенина\_ - произведение этапное для Свиридова, для советской музыки и вообще

для осознания нашим обществом многих сторон русской жизни тех лет. Есенин,

как и другие главные \_соавторы\_ Свиридова, обладал пророческим даром - еще в

середине 20-х гг. он прорицал страшную судьбу русской деревни. \_Железный

гость\_, грядущий \_на тропу голубого поля\_, - это не машина, которой будто бы

боялся Есенин (так когда-то считали), это образ апокалиптический, грозный.

Мысль поэта прочувствовал и раскрыл в музыке композитор. Среди его

есенинских сочинений - волшебные по своей поэтической насыщенности хоры

(\_Душа грустит о небесах, Вечером синим, Табун\_), кантаты, песни разных

жанров вплоть до камерно-вокальной поэмы \_Отчалившая Русь\_ (1977). Сейчас, в

конце 80-х, завершается работа над новой ораторией на стихи молодого Есенина

\_Светлый гость\_.

Свиридов со свойственной ему прозорливостью раньше и глубже многих

других деятелей советской культуры ощутил необходимость сохранения русского

поэтического и музыкального языка, бесценных сокровищ старинного искусства,

создававшихся столетиями, ибо над всеми этими народными богатствами в наш

век тотальной ломки устоев и традиций, в век пережитых злоупотреблений

реально нависла опасность уничтожения. И если современная наша литература,

особенно устами В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, Н. Рубцова, призывает

в полный голос к спасению того, что еще можно спасти, то Свиридов заговорил

об этом еще в середине 50-х гг.

Важная особенность свиридовского искусства - его \_сверхисторичность\_.

Оно - о России в целом, охватывая ее прошлое, настоящее и будущее.

Композитор всегда умеет подчеркнуть самое существенное и неумирающее.

Хоровое искусство Свиридова опирается на такие истоки, как духовные

православные песнопения и русский фольклор, оно включает в орбиту своего

обобщения интонационный язык революционной песни, марша, ораторских речей -

т. е. звуковой материал русского XX века, и на этом фундаменте вырастает

новый феномен такой силы и красоты, духовной мощи и проникновенности,

который поднимает хоровое искусство нашего времени на новую ступень. Была

эпоха расцвета русской классической оперы, был взлет советского симфонизма.

Нынче новое советское хоровое искусство, гармоничное и возвышенное, не

имеющее аналогов ни в прошлом, ни в современной зарубежной музыке - является

сущностным выражением духовного богатства и жизнестойкости нашего народа. И

в этом - творческий подвиг Свиридова. Найденное им с огромным успехом

развивают другие советские композиторы: В. Гаврилин, В. Тормис, В. Рубин, Ю.

Буцко, К. Волков. А. Николаев, А. Холминов и др.

Музыка Свиридова стала классикой советского искусства XX в. благодаря

ее глубине, гармоничности, тесной связи с богатыми традициями русской

музыкальной культуры. /Л. Полякова/

СКРЯБИН Александр Николаевич, (6 I 1872, Москва - 27 IV 1915, там же)

Музыка Скрябина - это неудержимое, глубоко человечное стремление к

свободе, к радости, к наслаждению жизнью. ...Она продолжает существовать как

живой свидетель лучших чаяний своей эпохи, в условиях которой она была

"взрывчатым", волнующим и беспокойным элементом культуры.

Б. Асафьев

А. Скрябин вошел в русскую музыку в конце 1890-х гг. и сразу заявил о

себе как исключительная, ярко одаренная личность. Смелый новатор,

\_гениальный искатель новых путей\_, по словам Н. Мясковского, \_при помощи

совершенно нового, небывалого языка он открывает пред нами такие

необычайные... эмоциональные перспективы, такие высоты духовного

просветления, что вырастает в наших глазах до явления всемирной

значительности\_. Новаторство Скрябина проявило себя и в области мелодики,

гармонии, фактуры, оркестровки и в специфической трактовке цикла, и в

оригинальности замыслов и идей, смыкавшихся в значительной мере с

романтической эстетикой и поэтикой русского символизма. Несмотря на короткий

по времени творческий путь, композитором создано множество произведений в

жанрах симфонической и фортепианной музыки. Им написаны 3 симфонии, \_Поэма

экстаза\_, поэма \_Прометей\_ для оркестра, Концерт для фортепиано с оркестром;

10 сонат, поэмы, прелюдии, этюды я др. сочинения для фортепиано. Творчество

Скрябина оказалось созвучным сложной и бурной эпохе рубежа двух столетий и

начала нового, XX в. Напряженность и пламенность тонуса, титанические

устремления к свободе духа, к идеалам добра и света, ко всеобщему братству

людей пронизывают искусство этого музыканта-философа, сближают его с лучшими

представителями русской культуры.

Скрябин родился в интеллигентной семье патриархального уклада. Рано

умершую мать (кстати, талантливую пианистку) заменила тетя - Любовь

Александровна Скрябина, ставшая и его первой учительницей музыки. Отец

служил по дипломатической части. Любовь к музыке проявилась у маленького.

Саши с раннего возраста. Однако по семейной традиции он в 10 лет был отдан в

кадетский корпус. Из-за слабого здоровья Скрябин был освобожден от тягостной

строевой службы, что давало возможность больше времени отдавать музыке. С

лета 1882 г. начались регулярные занятия по фортепиано (с Г. Копюсом,

известным теоретиком, композитором, пианистом; позднее - с профессором

консерватории Н. Зверевым) и композиции (с С. Танеевым). В январе 1888 г.

юный Скрябин поступил в Московскую консерваторию в класс В. Сафонова

(фортепиано) и С. Танеева (контрапункт). Пройдя курс контрапункта у Танеева,

Скрябин перешел в класс свободного сочинения к А. Аренскому, однако их

отношения не сложились. Скрябин блестяще окончил консерваторию как пианист.

За десятилетие (1882-92) композитор сочинил немало музыкальных пьес,

больше всего для фортепиано. Среди них вальсы и мазурка, прелюдии и этюды,

ноктюрны и сонаты, в которых уже звучит своя, \_скрябинская нота\_ (хотя

ощущается порою воздействие Ф. Шопена, которого так любил юный Скрябин и, по

воспоминаниям современников, прекрасно исполнял). Все выступления

Скрябина-пианисту - на ученическом ли вечере или в дружеском кругу, а

позднее - на крупнейших эстрадах мира - проходили с неизменным успехом, он

умел властно захватить внимание слушателей с первых же звуков рояля. По

окончании консерватории начался новый период в жизни и творчестве Скрябина

(1892-1902). Он вступает на самостоятельный путь композитора-пианиста. Его

время заполнено концертными поездками на родине и за рубежом, сочинением

музыки; начинают публиковаться его произведения издательством М. Беляева

(богатого лесопромышленника и мецената), оценившего гениальность молодого

композитора; расширяются связи с другими музыкантами, например с \_Беляевским

кружком\_ в Петербурге, куда входили Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, А.

Лядов и др.; растет признание как в России, так и за границей. Остаются

позади испытания, связанные с болезнью \_переигранной\_ правой руки. Скрябин

вправе сказать: \_Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его\_. В

зарубежной прессе его называли \_исключительной личностью, превосходным

композитором и пианистом, крупной индивидуальностью и философом; он - весь

порыв и священное пламя\_. В эти годы сочинены 12 этюдов и 47 прелюдий; 2

пьесы для левой руки, 3 сонаты; Концерт для фортепиано с оркестром (1897),

оркестровая поэма \_Мечты\_, 2 монументальные симфонии с ясно выраженной

философско-этической концепцией и др.

Годы творческого расцвета (190308) совпали с высоким общественным

подъемом в России в преддверии и осуществлении первой русской революции.

Большую часть этих лет Скрябин прожил в Швейцарии, но живо интересовался

революционными событиями на родине и сочувствовал революционерам. Все

больший интерес проявляет он к философии - вновь обращается к идеям

известного философа С. Трубецкого, знакомится в Швейцарии с Г. Плехановым

(1906), изучает труды К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, Плеханова. Хотя

мировоззрения Скрябина и Плеханова стояли на разных полюсах, последний

высоко оценил личность композитора. Покидая Россию на несколько лет, Скрябин

стремился освободить больше времени для творчества, отвлечься от московской

обстановки (в 1898-1903 гг. он помимо всего прочего преподавал в Московской

консерватории). Душевные переживания этих лет были связаны и с изменениями в

личной жизни (уход от жены В. Исакович - прекрасной пианистки и

пропагандиста его музыки - и сближение с Т. Шлецер, сыгравшей далеко не

однозначную роль в жизни Скрябина). Живя в основном в Швейцарии, Скрябин

неоднократно выезжал с концертами в Париж, Амстердам, Брюссель, Льеж, в

Америку. Выступления проходили с грандиозным успехом.

Накаленность общественной атмосферы в России не могла не повлиять на

чуткого художника. Подлинными творческими вершинами стали Третья симфония

(\_Божественная поэма\_, 1904), \_Поэма экстаза\_ (1907), Четвертая и Пятая

сонаты; сочинены также этюды, 5 поэм для фортепиано (среди них \_Трагическая\_

и \_Сатаническая\_) и др. Многие из этих сочинений близки \_Божественной поэме\_

по образному строю. 3 части симфонии (\_Борьба, Наслаждения, Божественная

игра\_) спаяны воедино благодаря ведущей теме самоутверждения из вступления.

В соответствии с программой симфония повествует о \_развитии человеческого

духа\_, который через сомнения и борьбу, преодоление \_радостей чувственного

мира\_ и \_пантеизма\_ приходит к \_некоей свободной деятельности - божественной

игре\_. Непрерывное следование частей, применение принципов лейтмотивности и

монотематизма, импровизационно-текучее изложение как бы стирают грани

симфонического цикла, приближая его к грандиозной одночастной поэме. Заметно

усложняется ладогармонический язык введением терпких и острозвучащих

гармоний. Значительно увеличивается состав оркестра за счет усиления групп

духовых и ударных инструментов. Наряду с этим выделяются отдельные

солирующие инструменты, связанные с тем или иным музыкальным образом.

Опираясь в основном на традиции позднеромантического симфонизма (Ф. Лист, Р.

Вагнер), а также П. Чайковского, Скрябин создал вместе с тем произведение,

утвердившее его в русской и мировой симфонической культуре как

композитора-новатора.

\_Поэма экстаза\_ - сочинение, небывало смелое по замыслу. Оно имеет

литературную программу, выраженную в стихах и сходную по идее с замыслом

Третьей симфонии. Как гимн всепобеждающей воле человека звучат

заключительные слова текста:

И огласилась вселенная

Радостным криком

Я есмь!

Обилие в пределах одночастной поэмы тем-символов - лаконичных

выразительных мотивов, многообразное их развитие (важное место принадлежит

здесь полифоническим приемам), наконец, красочная оркестровка с ослепительно

яркими и праздничными кульминациями передают то состояние духа, которое

Скрябин и называет экстазом. Важную выразительную роль играет богатый и

колоритный гармонический язык, где уже преобладают усложненные и

остронеустойчивые созвучия.

С возвращением Скрябина на родину в январе 1909 г. начинается

завершающий период его жизни и творчества. Главное внимание композитор

сосредоточил на одной цели - создании грандиозного сочинения, призванного

изменить мир, преобразить человечество. Так появляется синтетическое

произведение - поэма \_Прометей\_ с участием оркестра громадного состава,

хора, солирующей партии фортепиано, органа, а также световых эффектов (в

партитуре выписана партия света). В Петербурге \_Прометей\_ был впервые

исполнен 9 марта 1911 г. под управлением С. Кусевицкого с участием в

качестве пианиста самого Скрябина. В основу \_Прометея\_ (или \_Поэмы огня\_,

как назвал его автор) положен древнегреческий миф о титане Прометее. Тема

борьбы и победы человека над силами зла и тьмы, отступающими перед сиянием

огня, вдохновила Скрябина. Он полностью обновляет здесь свой гармонический

язык, отступая от традиционной тональной системы. В напряженном

симфоническом развитии участвуют много тем. \_Прометей - это активная энергия

вселенной, творческий принцип, это огонь, свет, жизнь, борьба, усилие,

мысль\_, - так говорил о своей \_Поэме огня\_ Скрябин. Одновременно с

обдумыванием и сочинением \_Прометея\_ создаются для фортепиано Шестая-Десятая

сонаты, поэма \_К пламени\_ и др. В последние годы жизни композитор работал

над \_Предварительным действом\_, он записал текст и сочинил музыку, но не

зафиксировал ее. Напряженная во все годы композиторская работа, постоянные

концертные выступления и связанные с ними разъезды (нередко с целью

материального обеспечения семьи) постепенно подрывали и без того некрепкое

здоровье.

Скрябин скончался скоропостижно, от общего заражения крови. Весть о его

ранней кончине в расцвете творческих сил поразила всех. В последний путь его

провожала вся артистическая Москва, присутствовало много учащейся молодежи.

\_Александр Николаевич Скрябин\_, - писал Плеханов, - \_был сыном своего

времени. ...Творчество Скрябина было его временем, выраженным в звуках. Но

когда временное, преходящее находит свое выражение в творчестве большого

художника, оно приобретает п\_о\_с\_т\_о\_я\_н\_н\_о\_е значение и делается

н\_е\_п\_р\_е\_х\_о\_д\_я\_щ\_и\_м\_. /Т. Ершова/

СТРАВИНСКИЙ Игорь Федорович (17 VI 1882, Ораниенбаум, ныне г. Ломоносов

- 6 VI 1971, Нью-Йорк, похоронен в Венеции)

...Я был рожден не вовремя. По темпераменту и склонностям мне

надлежало, как и Баху, хотя и иного масштаба, жить в безвестности и

регулярно творить для установленной службы и Бога. Я устоял в мире, в

котором был рожден... я выжил... несмотря на торгашества издателей,

музыкальные фестивали, рекламу...

И. Стравинский

...Стравинский - истинно русский композитор... Русский дух неистребим в

сердце этого настоящего подлинно большого, многогранного таланта, рожденного

землей русской и кровно с ней связанного...

Д. Шостакович

Творческая жизнь И. Стравинского - это живая история музыки XX в. В

ней, как в зеркале, отразились процессы развития современного искусства,

пытливо ищущего новые пути. Стравинский снискал репутацию дерзкого

ниспровергателя традиций. В его музыке возникает множественность стилей,

постоянно пересекающихся и подчас трудно поддающихся классификации, за что

композитор заслужил от современников прозвище \_человек с тысячью лиц\_. Он

подобен Фокуснику из своего балета \_Петрушка\_: свободно перемещает жанры,

формы, стили на своей творческой сцене, как бы подчиняя их правилам

собственной игры. Утверждая, что \_музыка способна выражать лишь самое себя\_,

Стравинский тем не менее стремился жить \_con Tempo\_ (т. е. вместе со

временем). В \_Диалогах\_, изданных в 1959-63 гг., он вспоминает уличные шумы

в Петербурге, масленичные гулянья на Марсовом поле, которые, по его словам,

помогли ему увидеть своего Петрушку. А о \_Симфонии в трех движениях\_ (1945)

композитор говорил как о произведении, связанном с конкретными впечатлениями

о войне, с воспоминаниями о бесчинствах коричневорубашечников в Мюнхене,

жертвой которых едва не стал он сам.

Поразителен универсализм Стравинского. Он проявляется в широте охвата

явлений мировой музыкальной культуры, в многообразии творческих исканий, в

интенсивности исполнительской - пианистической и дирижерской - деятельности,

продолжавшейся более 40 лет. Беспрецедентны масштабы его личных контактов с

выдающимися людьми. Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, А. Глазунов, В. Стасов,

С. Дягилев, художники \_Мира искусства\_, А. Матисс, П. Пикассо, Р. Роллан. Т.

Манн, А. Жид, Ч. Чаплин, К. Дебюсси, М. Равель, А. Шенберг, П. Хиндемит, М.

де Фалья, Г. Форе, Э. Сати, французские композиторы группы \_Шести\_ - вот

имена некоторых из них. Всю жизнь Стравинский находился в центре

общественного внимания, на перекрестке важнейших художественных путей.

География его жизни охватывает множество стран.

Детство Стравинского прошло в Петербурге, жить в котором, по его

словам, \_было захватывающе интересно\_. Родители не стремились дать ему

профессию музыканта, но вся обстановка благоприятствовала музыкальному

развитию. В доме постоянно звучала музыка (отец композитора Ф. Стравинский

был известным певцом Мариинского театра), имелась большая художественная и

музыкальная библиотека. С детского возраста Стравинского увлекала русская

музыка. Десятилетним мальчиком ему посчастливилось увидеть П. Чайковского,

которого он боготворил, посвятив ему много лет спустя оперу \_Мавра\_ (1922) и

балет \_Поцелуй феи\_ (1928). \_Героем моего детства\_ называл Стравинский М.

Глинку. Высоко ценил М. Мусоргского, считал его \_самым правдивым\_ и

утверждал, что в его собственных сочинениях есть влияния \_Бориса Годунова\_.

Дружеские отношения возникли с членами Беляевского кружка, особенно с

Римским-Корсаковым и Глазуновым.

Рано сформировались литературные интересы Стравинского. Первым

настоящим событием стала для него книга Л. Толстого \_Детство, отрочество,

юность\_, кумирами в течение всей жизни оставались А. Пушкин и Ф.

Достоевский.

Занятия музыкой начались с 9 лет. Это были уроки фортепианной игры.

Однако к серьезной профессиональной учебе Стравинский приступил лишь после

1902 г., когда, будучи студентом юридического факультета Петербургского

университета, он начал заниматься с Римским-Корсаковым. В это же время он

сблизился с С. Дягилевым, художниками \_Мира искусства\_, посещал \_Вечера

современной музыки\_, концерты новой музыки, устраивавшиеся А. Зилоти. Все

это послужило толчком к быстрому художественному взрослению. Первые

композиторские опыты Стравинского - Соната для фортепиано (1904),

вокально-симфоническая сюита \_Фавн и пастушка\_ (1906), Симфония ми-бемоль

мажор (1907), \_Фантастическое скерцо\_ и \_Фейерверк\_ для оркестра (1908)

отмечены влиянием школы Римского-Корсакова и французских импрессионистов.

Однако с момента постановки в Париже балетов \_Жар-птица\_ (1910), \_Петрушка\_

(1911), \_Весна священная\_ (1913), заказанных Дягилевым для \_Русских

сезонов\_, происходит колоссальный творческий взлет в том жанре, который

Стравинский в дальнейшем особенно любил за то, что, по его словам, балет -

\_единственная форма сценического искусства, которая ставит в краеугольный

камень задачи красоты и более ничего\_.

Триада балетов открывает первый - \_русский\_ - период творчества,

названный так не по месту пребывания (с 1910 г. Стравинский подолгу живет за

границей, а в 1914 г. поселяется в Швейцарии), а благодаря проявившимся в

это время особенностям музыкального мышления, глубоко национального по сути.

Стравинский обратился к русскому фольклору, различные пласты которого очень

своеобразно преломились в музыке каждого из балетов. \_Жар-птица\_ поражает

буйной щедростью оркестровых красок, яркими контрастами поэтической

хороводной лирики и огненных плясов. В \_Петрушке\_, названном А. Бенуа

\_балетомулицей\_, звучат популярные в начале века городские мелодии, оживает

шумная пестрая картина масленичного гулянья, которой противопоставлена

одинокая фигура страдающего Петрушки. Древний языческий обряд

жертвоприношения определил содержание \_Весны священной\_, воплотившей

стихийный порыв к весеннему обновлению, могучие силы разрушения и созидания.

Композитор, погрузившись в недра фольклорной архаики, столь радикально

обновляет музыкальный язык, образы, что на современников балет произвел

впечатление разорвавшейся бомбы. \_Гигантским маяком XX века\_ назвал его

итальянский композитор А. Казелла.

В эти годы Стравинский сочинял интенсивно, работая нередко сразу над

несколькими совершенно разными по характеру и стилю произведениями. Это

были, например, русские хореографические сцены \_Свадебка\_ (1914-23), в

чем-то перекликающиеся с \_Весной священной\_, и изысканно-лирическая опера

\_Соловей\_ (1914). \_Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана\_, возрождающая

традиции скоморошьего театра (1917), соседствует с \_Историей солдата\_

(1918), где русский мелос уже начинает нейтрализоваться, попадая в сферу

конструктивизма, элементов джаза.

В 1920 г. Стравинский переехал во Францию и в 1934 г. принял

французское подданство. Это был период чрезвычайно насыщенной творческой, а

также исполнительской деятельности. Для молодого поколения французских

композиторов Стравинский стал высшим авторитетом, \_музыкальным мэтром\_.

Однако провал его кандидатуры во Французскую академию изящных искусств

(1936), все более крепнущие деловые связи с США, где он дважды успешно

концертировал, а в 1939 г. прочел курс лекций по эстетике в Гарвардском

университете, - все это побудило его переехать в начале второй мировой войны

в Америку. Он обосновался в Голливуде (Калифорния) и в 1945 г. принял

американское подданство.

Начало \_парижского\_ периода совпало у Стравинского с крутым поворотом к

неоклассицизму, хотя в целом общая картина его творчества была достаточно

пестрой. Начав с балета \_Пульчинелла\_ (1920) на музыку Дж. Перголези, он

создает целую серию произведений в неоклассическом стиле: балеты \_Аполлон

Мусагет\_ (1928), \_Игра в карты\_ (1936), \_Орфей\_ (1947); оперу-ораторию \_Царь

Эдип\_ (1927); мелодраму \_Персефона\_ (1938); оперу \_Похождения повесы\_

(1951); Октет для духовых (1923), \_Симфонию псалмов\_ (1930), Концерт для

скрипки с оркестром (1931) и др. Неоклассицизм Стравинского носит

универсальный характер. Композитор моделирует различные музыкальные стили

эпохи Ж. Б. Люлли, И. С. Баха, К. В. Глюка, поставив своей целью установить

\_господство порядка над хаосом\_. Это характерно для Стравинского, всегда

отличавшегося стремлением к строгой рациональной дисциплине творчества, не

допускавшей эмоциональных перехлестов. Да и сам процесс сочинения музыки

Стравинский осуществлял не по наитию, а \_ежедневно, регулярно, наподобие

человека со служебным временем\_.

Именно эти качества определили особенность следующего этапа творческой

эволюции. В 50-60-е гг. композитор погружается в музыку добаховской эпохи,

обращается к библейским, культовым сюжетам, а с 1953 г. начинает применять

жестко конструктивную додекафонную технику сочинения. \_Священное песнопение

в честь апостола Марка\_ (1955), балет \_Агон\_ (1957), \_Монумент Джезуальдо ди

Веноза к 400-летию\_ для оркестра (1960), кантата-аллегория \_Потоп\_ в духе

английских мистерий XV в. (1962), Реквием (\_Заупокойные песнопения\_, 1966) -

вот наиболее значительные произведения этого времени. Стиль Стравинского

становится в них все более аскетичным, конструктивно-нейтральным, хотя сам

композитор говорит о сохранении в его творчестве национальных истоков: \_Я

всю жизнь по-русски говорю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке

это не сразу видно, но это заложено в ней, это - в ее скрытой природе\_.

Одним из последних сочинений Стравинского был канон на тему русской песни

\_Не сосна у ворот раскачалася\_, использованной ранее в финале балета

\_Жар-птица\_. Так, завершая жизненный и творческий путь, композитор

возвратился к истокам, к музыке, олицетворявшей далекое русское прошлое,

тоска по которому всегда присутствовала где-то в глубинах сердца, прорываясь

иногда в высказываниях, и особенно усилилась после посещения Стравинским

Советского Союза осенью 1962 г. Именно тогда произнес он знаменательные

слова: \_У человека одно место рождения, одна родина - и место рождения

является главным фактором его жизни\_. /О. Аверьянова/

ФОМИН Евстигней Ипатьевич (16 VIII 1761, Петербург - IV 1800, там же)

Е. Фомин принадлежит к числу талантливых русских музыкантов XVIII в.,

чьими усилиями в России создавалась национальная композиторская школа.

Вместе со своими современниками - М. Березовским, Д. Бортнянским, В.

Пашкевичем - он заложил основы отечественного музыкального искусства. В его

операх и в мелодраме \_Орфей\_ проявилась широта интересов автора в выборе

сюжетов и жанров, мастерское владение различными стилями оперного театра

того времени. История была несправедлива к Фомину, как, впрочем, и к

большинству других русских композиторов XVIII в. Трудно складывалась судьба

талантливого музыканта. Безвременно окончилась его жизнь, и вскоре после

смерти имя его оказалось надолго забытым. Не сохранились и многие сочинения

Фомина. Лишь в советское время возрос интерес к творчеству этого

замечательного музыканта, одного из создателей русской оперы. Усилиями

советских ученых были возвращены к жизни его произведения, найдены некоторые

скудные данные его биографии.

Фомин родился в семье канонира (солдата-артиллериста) Тобольского

пехотного полка. Он рано потерял отца, и когда ему исполнилось 6 лет, его

отчим И. Федотов, солдат лейб-гвардии Измайловского полка, привел мальчика в

Академию художеств. 21 апреля 1767 г. Фомин стал учеником архитектурного

класса прославленной Академии, основанной императрицей Елизаветой Петровной.

В Академии учились все знаменитые художники XVIII в. - В. Боровиковский, Д.

Левицкий, А. Лосенко, Ф. Рокотов, Ф. Щедрин и др. В стенах этого учебного

заведения обращалось внимание на музыкальное развитие учащихся: воспитанники

обучались игре на разных инструментах, пению. При Академии был организован

оркестр, ставились оперы, балеты, драматические спектакли.

Яркие музыкальные способности Фомина проявились еще в начальных

классах, а в 1776 г. Совет Академии направил ученика \_архитектурного

художества\_ Ипатьева (как часто называли тогда Фомина) к итальянцу М. Буини

для обучения инструментальной музыке - игре на клавикордах. С 1777 г.

образование Фомина продолжалось в музыкальных классах, открывшихся при

Академии художеств, руководителем которых был известный композитор Г.

Payпах, автор популярной оперы \_Добрые солдаты\_. У него Фомин изучал теорию

музыки и основы композиции. С 1779 г. его музыкальным наставником стал

клавесинист и капельмейстер А. Сартори. В 1782 г. Фомин блестяще закончил

Академию. Но как ученик музыкального класса, он не мог быть награжден

золотой или серебряной медалью. Совет отметил его лишь денежной премией в

размере 50 рублей.

По окончании Академии, в качестве пенсионера Фомин был направлен для

усовершенствования на 3 года в Италию, в Болонскую филармоническую академию,

считавшуюся тогда крупнейшим музыкальным центром Европы. Там, под

руководством Падре Мартини (учителя великого Моцарта), а затем С. Маттеи (у

которого впоследствии занимались Дж. Россини и Г. Доницетти) и продолжил

свое музыкальное образование скромный музыкант из далекой России. В 1785 г.

Фомин был допущен к экзамену на звание академика и выдержал это испытание

прекрасно. Полный творческой энергии, с высоким званием \_мастера композиции\_

Фомин вернулся в Россию осенью 1786 г. По приезде композитор получил заказ

на сочинение оперы \_Новгородский богатырь Боеслаевич\_ на либретто самой

Екатерины II. Премьера оперы и дебют Фомина-композитора состоялись 27 ноября

1786 г. в Эрмитажном театре. Однако опера не понравилась императрице, и

этого было достаточно, чтобы карьера молодого музыканта при дворе оказалась

несостоявшейся. В годы правления Екатерины II Фомин не получил никакой

официальной должности. Лишь в 1797 г., за 3 года до смерти, он был наконец

принят на службу в театральную дирекцию в качестве репетитора оперных

партий.

Неизвестно, как протекала жизнь Фомина в предшествующее десятилетие.

Однако творческая работа композитора шла активно. В 1787 г. он сочинил оперу

\_Ямщики на подставе\_ (на текст Н. Львова), а в следующем году появились 2

оперы - \_Вечеринка, или Гадай, гадай девица\_ (музыка и либр. не сохранились)

и \_Американцы\_. За ними последовала опера \_Колдун, ворожея и сваха\_ (1791).

К 1791-92 гг. относится лучшее произведение Фомина - мелодрама \_Орфей\_

(текст Я. Княжнина). В последние годы жизни им были написаны хор к трагедии

В. Озерова \_Ярополк и Олег\_ (1798), оперы \_Клорида и Милан\_ и \_Золотое

яблоко\_ (ок. 1800).

Оперные сочинения Фомина многообразны по жанрам. Здесь и русские

комические оперы, и опера в итальянском стиле buffa, и одноактная мелодрама,

где русский композитор впервые обратился к высокой трагедийной теме. К

каждому из выбранных жанров Фомин находит новый, индивидуальный подход. Так,

в его русских комических операх привлекает прежде всего трактовка

фольклорного материала, метод разработки народных тем. Особенно ярко тип

русской \_хоровой\_ оперы представлен в опере \_Ямщики на подставе\_. Здесь

композитор широко использует разные жанры народной русской песни -

протяжной, хороводной, плясовой, применяет приемы подголосочного развития,

сопоставления сольного запева и хорового припева. На разработке

народно-песенных плясовых тем построена и увертюра - интересный образец

раннего русского программного симфонизма. Принципы симфонического развития,

основанные на свободном варьировании мотивов, найдут широкое продолжение в

русской классической музыке, начиная с \_Камаринской\_ М. Глинки.

В опере на текст знаменитого баснописца И. Крылова \_Американцы\_ Фомин

блестяще показал мастерство владения стилем оперы-buffa. Вершиной его

творчества явилась мелодрама \_Орфей\_, поставленная в Петербурге при участии

знаменитого трагического актера того времени - И. Дмитревского. Спектакль

этот строился на сочетании драматического чтения с сопровождением оркестра.

Фомин создал превосходную музыку, полную бурного пафоса и углубляющую

драматический замысел пьесы. Она воспринимается как единое симфоническое

действие, с непрерывным внутренним развитием, направленным к общей

кульминации в конце мелодрамы - \_Пляске фурий\_. Самостоятельные

симфонические номера (увертюра и \_Пляска фурий\_) обрамляют мелодраму, как

пролог и эпилог. Самый принцип сопоставления напряженной музыки увертюры,

лирических эпизодов, расположенных в центре композиции, и динамичного финала

свидетельствуют об удивительной прозорливости Фомина, проложившего путь к

развитию русской симфонии драматического плана.

Мелодрама \_несколько раз была представлена на театре и заслужила

большую похвалу. Г-н Дмитревский в роли Орфея короновал ее своею

чрезвычайною игрою\_, - читаем в очерке о Княжнине, предпосланном его

собранию сочинений. 5 февраля 1795 г. премьера \_Орфея\_ состоялась в Москве.

Второе рождение мелодрамы \_Орфей\_ состоялось уже на советской сцене. В

1947 г. она была исполнена в цикле исторических концертов, подготовленных

Музеем музыкальной культуры им. М. И. Глинки. В эти же годы известным

советским музыковедом Б. Доброхотовым была восстановлена партитура \_Орфея\_.

Мелодрама исполнялась также в концертах, посвященных 250-летию Ленинграда

(1953) и 200-летию со дня рождения Фомина (1961). А в 1966 г. она впервые

прозвучала за рубежом, в Польше, на конгрессе старинной музыки.

Широта и многообразие творческих исканий Фомина, яркая самобытность его

дарования позволяют по праву считать его крупнейшим оперным композитором

России XVIII в. Своим новым подходом к русскому фольклору в опере \_Ямщики на

подставе\_ и первым обращением к трагической теме в \_Орфее\_ Фомин проложил

пути к оперному искусству XIX в. /А. Соколова/

ХАНДОШКИН Иван Евстафьевич (1747, Петербург - 30 III 1804, там же)

Основоположник русского скрипичного искусства, виртуоз, для которого не

существовало никаких трудностей в игре на своем инструменте, блистательный

импровизатор, пытливый слушатель и собиратель народных напевов, дирижер,

педагог, выдающийся композитор - таков в общих чертах творческий облик Ивана

Евстафьевича Хандошкина.

Б. Доброхотов

Сочинения его весьма оригинальны и некоторые токмо находятся в руках

любителей и манускриптах сохраненными.

И. Черлицкий. Музыкальное руководство

для артистов и любителей музыки, 1852

Судьба и творчество выдающегося русского скрипача и композитора И.

Хандошкина породили множество легенд уже при его жизни. Восхищенные

современники не скупились на превосходные степени в описании игры \_русского

Орфея\_, заслушиваясь его изобретательными вариациями и импровизациями. И

после смерти композитора сохранялся легендарный ореол вокруг его имени, в то

время как произведения Хандошкина, документальные свидетельства о его жизни,

постепенно утрачивались. В наши дни настойчивые поиски советских

исследователей возвращают музыку Хандошкина слушателям, но достоверных

сведений о его жизни обнаружено немного.

Неизвестны дата и место рождения композитора. Лишь недавно удалось

установить, что знаменитый музыкант происходил из семьи украинского

крестьянина. Отец Хандошкина играл на валторне и служил учителем музыки в

капелле П. Шереметева. Скрипичное мастерство юноша осваивал в течение семи

лет под руководством итальянского педагога Т. Порты. В архиве сохранилось

прошение Порты об уплате ему \_за обучение на скрипке отданного ему ученика

Ивана Хандошкина, который ныне употребляется в камери гоф-музыках, с прочими

музыкантами, за семилетнее время - 420 р\_. Дарование юного скрипача рано

обратило на себя внимание: в 1760 г. Хандошкин был принят в оркестр будущего

императора Петра III в качестве \_музыкантского ученика\_, а с 1762 г. играл в

оркестре придворного итальянского театра. Вскоре представился случай

попробовать силы на новом поприще - педагогическом: в 1764 г. Хандошкин

организовал преподавание скрипки во вновь открытых музыкальных классах

Академии художеств, однако через несколько месяцев, уйдя из Академии, стал

учителем музыки в публичном театре К. Книппера. Начало 1780-х гг. - первый

расцвет музыкальной деятельности скрипача: его концерты становятся заметным

событием в культурной жизни Петербурга. Помимо службы в качестве придворного

камер-музыканта и театрального капельмейстера, Хандошкин участвует в работе

Петербургского музыкального клуба как его почетный член. В этот же период

появляются первые изданные произведения выдающегося скрипача.

Казалось, жизненная перспектива ясна и не сулит неожиданностей. Но в

середине 80-х гг. в судьбе музыканта произошел резкий поворот:

могущественный вельможа екатерининских времен Г. Потемкин, задумавший

открыть на юге России университет, поручил Хандошкину организацию

музыкального дела. \_Наместник Таврический\_ писал Екатерине II: \_Как в

Екатеринославском университете, где не только науки, но и художества

преподаваемы быть имеют, должна быть Консерватория для музыки, то приемлю

смелость всеподданнейше просить об увольнении туда придворного музыканта

Хандошкина с пожалованием за долговременную его службу пенсию и с

награждением чина мундшенка придворного\_. Вскоре Хандошкин выехал к месту

назначения. Однако планы культурного развития южного края в те годы не были

осуществлены. Поэтому музыкант надолго поселился во второй столице, где

руководил выступлениями оркестра в московском Благородном клубе. В те годы

газета \_Московские ведомости\_ печатала сведения о продаже нот. Поместил свое

объявление и Хандошкин: \_Из придворных камер-музыкантов первый сочинитель и

игрок русских песен г. Хандошкин издал два Польских (полонеза) с отменным

вкусом... которые были играны в торжественный день в Санкт-Петербурге, в

публичном маскараде в первый раз и от почтенной публики удостоены отменною

похвалою\_.

В конце 80-х гг. музыкант возвратился в Петербург, затем вторично

приезжал в Москву в 1801-02 гг. Об этом периоде жизни Хандошкина известно

немногое: продолжалась его педагогическая деятельность, появлялись в печати

новые его произведения, принося автору известность и убытки (в те годы

издание каких-либо сочинений обходилось авторам очень дорого). Умер

знаменитый скрипач \_внезапно, придя в кабинет за пенсионом\_.

Творчество Хандошкина невелико по объему, но драгоценно для истории

отечественной камерно-инструментальной музыки. Ограничившись музыкой для

своего любимого инструмента - скрипки, мастер очень разнообразно использовал

ее выразительные и технические возможности.

В трех известных нам сонатах для скрипки solo, а также в единственной

сонате для скрипки с басом музыкант-виртуоз предстает перед слушателями во

всеоружии композиторского мастерства, пленяя слушателей эмоциональной

щедростью, благородством тона и лирической задушевностью. Сонаты для скрипки

solo задуманы как циклические произведения из трех частей - медленной

первой, оживленной второй и быстрого танцевального финала.

Наиболее самобытна Первая соната, которая проникнута \_мужественной

патетикой, глубиной и благородством чувства и может быть сопоставлена с

таким выдающимся явлением русской музыки конца XVIII века, как музыка Фомина

к мелодраме "Орфей и Эвридика"\_ (Ю. Келдыш).

Иначе выстроена Соната для скрипки с басом: она двухчастна, причем ее 2

часть напоминает большую виртуозную каденцию и тем самым дает некоторое

представление о выдающемся даре импровизации, неизменно поражавшем

современников в игре Хандошкина.

Излюбленной и самой обширной областью творчества были для композитора

циклы вариаций на темы народных песен. Число вариаций в цикле - от трех до

сорока. Композитор разрабатывал песенные мелодии с глубоким пониманием их

природы, с неистощимой изобретательностью в обновлении исходного напева,

мастерски используя сложную скрипичную технику. Замечательный музыкант

научил скрипку петь привольные русские мелодии, передавать зажигательную

стихию народного танца.

С исторической дистанции все отчетливей виден масштаб достижений

первого выдающегося русского виртуоза-скрипача и композитора. Прав

современный исследователь, утверждая: \_Хандошкин был художником большого

дарования и высокой профессиональной культуры... Некоторые из его творческих

находок остались непревзойденными в русской музыке вплоть до Глинки\_. /Н,

Заболотная/

ЧАЙКОВСКИЙ Петр Ильич (7 V 1840, Воткинск Удм. АССР - 6 XI 1893,

Петербург)

Из века в век, из поколения в поколение переходит наша любовь к

Чайковскому, к его прекрасной музыке, и в этом ее бессмертие.

Д. Шостакович

\_Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространилась, чтобы

увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору\_.

В этих словах Петра Ильича Чайковского точно определена задача его

искусства, которую он видел в служении музыке и людям, в том, чтобы

\_правдиво, искренне и просто\_ говорить с ними о самом главном, серьезном и

волнующем их. Разрешение такой задачи было возможно при освоении богатейшего

опыта русской и мировой музыкальной культуры, при овладении высшим

профессиональным композиторским мастерством. Постоянное напряжение

творческих сил, повседневный и вдохновенный труд над созданием

многочисленных музыкальных произведений составили содержание и смысл всей

жизни великого художника. Чайковский родился в семье горного инженера. С

раннего детства он проявил острую восприимчивость к музыке, довольно

регулярно занимался на фортепиано, которым хорошо владел ко времени

окончания Училища правоведения в Петербурге (1859). Уже служа в департаменте

министерства юстиции (до 1863), он поступил в 1861 г. в классы РМО,

преобразованные в Петербургскую консерваторию (1862), где занимался по

композиции у Н. Зарембы и А. Рубинштейна. По окончании консерватории (1865)

Чайковский был приглашен Н. Рубинштейном преподавать в открывшуюся в 1866 г.

Московскую консерваторию. Деятельность Чайковского (он вел классы

обязательных и специальных теоретических дисциплин) заложила основы

педагогической традиции Московской консерватории, этому способствовало

создание им учебника гармонии, переводы различных учебных пособий и др. В

1868 г. Чайковский впервые выступил в печати со статьями в поддержку Н.

Римского-Корсакова и М. Балакирева (с ним возникли и дружеские творческие

отношения), а в 1871-76 гг. был музыкальным хроникером газет \_Современная

летопись\_ и \_Русские ведомости\_.

В статьях, а также в обширной переписке отразились эстетические идеалы

композитора, питавшего особенно глубокие симпатии к искусству В. А. Моцарта,

М. Глинки, Р. Шумана. Сближение с московским Артистическим кружком, который

возглавлял А. Н. Островский (по его пьесе написана первая опера Чайковского

\_Воевода\_ - 1868; еще в годы учения - увертюра \_Гроза\_, в 1873 г. - музыка к

пьесе \_Снегурочка\_), поездки в Каменку к сестре А. Давыдовой способствовали

возникшей еще в детстве любви к народным напевам - русским, а потом и

украинским, которые Чайковский нередко цитирует в сочинениях московского

периода творчества.

В Москве быстро укрепляется авторитет Чайковского-композитора, издаются

и исполняются его произведения. Чайковский создает первые в русской музыке

классические образцы разных жанров - симфонии (1866, 1872, 1875, 1877),

струнного квартета (1871, 1874, 1876), фортепианного концерта (1875, 1880,

1893), балета (\_Лебединое озеро\_, 1875-76), концертной инструментальной

пьесы (\_Меланхолическая серенада\_ для скрипки с оркестром - 1875; \_Вариации

на тему рококо\_ для виолончели с оркестром - 1876), пишет романсы,

фортепианные произведения (\_Времена года\_, 1875-76 и др.). Значительное

место в творчестве композитора заняли программные симфонические произведения

- увертюра-фантазия \_Ромео и Джульетта\_ (1869), фантазия \_Буря\_ (1873, обе -

по В. Шекспиру), фантазия \_Франческа да Римини\_ (по Данте, 1876), в которых

особенно заметна проявившаяся и в других жанрах лирико-психологическая,

драматическая направленность творчества Чайковского. В опере поиски, идущие

по тому же пути, приводят его от бытовой драмы на исторический сюжет

(\_Опричник\_ по трагедии И. Лажечникова, 1870-72) через обращение к

лирико-комедийной и фантастической повести Н. Гоголя (\_Кузнец Вакула\_ -

1874, 2-я ред. - \_Черевички\_ - 1885) к пушкинскому \_Евгению Онегину\_ -

лирическим сценам, как назвал свою оперу композитор (1877-78).

\_Евгений Онегин\_ и Четвертая симфония, где глубокая драма человеческих

чувств неотделима от реальных примет русской жизни, стали итогом московского

периода творчества Чайковского. Их завершение ознаменовало выход из тяжелого

кризиса, вызванного перенапряжением творческих сил, а также неудачной

женитьбой. Материальная поддержка, оказанная Чайковскому Н. фон Мекк

(переписка с ней, длившаяся с 1876 по 1890 г., представляет бесценный

материал для изучения художественных взглядов композитора), дала ему

возможность оставить тяготившую его к тому времени работу в консерватории и

уехать за границу для поправки здоровья. Сочинения конца 70-х - начала 80-х

гг. отмечены большей объективностью высказывания, продолжающимся расширением

круга жанров в инструментальной музыке (Концерт для скрипки с оркестром -

1878; оркестровые сюиты - 1879, 1883, 1884; Серенада для струнного оркестра

- 1880; \_Трио Памяти великого художника\_ (Н. Рубинштейна) для фортепиано,

скрипки и виолончели- 1882 и др.), масштабностью оперных замыслов

(\_Орлеанская дева\_ по Ф. Шиллеру, 1879; \_Мазепа\_ по А. Пушкину, 1881-83),

дальнейшим совершенствованием в области оркестрового письма (\_Итальянское

каприччио\_ - 1880, сюиты), музыкальной формы и т. п.

С 1885 г. Чайковский поселяется в окрестностях подмосковного Клина (с

1891 - в Клину, там в 1895г. был открыт Дом-музей композитора). Стремление к

уединению для творчества не исключало глубоких и прочных контактов с русской

музыкальной жизнью, интенсивно развивавшихся не только в Москве и в

Петербурге, но и в Киеве, Харькове, Одессе, Тифлисе и др. Начавшиеся с 1887

г. дирижерские выступления способствовали повсеместному распространению

музыки Чайковского. Концертные поездки в Германию, Чехию, Францию, Англию,

Америку принесли композитору мировую славу; укрепляются творческие и

дружеские связи с европейскими музыкантами (Г. Бюлов, А. Бродский, А. Никиш,

А. Дворжак, Э. Григ, К. Сен-Сане, Г. Малер и др.). В 1893 г. Чайковский был

удостоен степени доктора музыки Кембриджского университета в Англии.

В произведениях последнего периода, открывающегося программной

симфонией \_Манфред\_ (по Дж. Байрону, 1885), оперой \_Чародейка\_ (по И.

Шпажинскому, 1885-87), Пятой симфонией (1888), заметно усиление трагического

начала, достигающего кульминации в абсолютных вершинах творчества

композитора - опере \_Пиковая дама\_ (1890) и Шестой симфонии (1893), где он

поднимается до высшего философского обобщения образов любви, жизни и смерти.

Рядом с этими сочинениями возникают балеты \_Спящая красавица\_ (1889) и

\_Щелкунчик\_ (1892), опера \_Иоланта\_ (по Г. Герцу, 1891), завершающиеся

торжеством света и добра. Через несколько дней после премьеры Шестой

симфонии в Петербурге Чайковский внезапно скончался.

Творчество Чайковского охватило почти все музыкальные жанры, среди

которых ведущее место занимают самые масштабные - опера и симфония. В них

нашла наиболее полное отражение художественная концепция композитора, в

центре которой - глубинные процессы внутреннего мира человека, сложные

движения души, раскрывающиеся в острых и напряженных драматических

столкновениях. Однако и в этих жанрах всегда слышна главная интонация музыки

Чайковского - певучая, лирическая, рожденная непосредственным выражением

человеческого чувства и находящая столь же непосредственный отклик у

слушателя. С другой стороны, и остальные жанры - от романса или фортепианной

миниатюры до балета, инструментального концерта или камерного ансамбля -

могут быть наделены теми же качествами симфонической масштабности, сложного

драматического развития и глубокой лирической проникновенности.

Чайковский работал и в области хоровой (в т. ч. духовной) музыки, писал

вокальные ансамбли, музыку к драматическим спектаклям. Традиции Чайковского

в различных жанрах нашли свое продолжение в творчестве С. Танеева, А.

Глазунова, С. Рахманинова, А. Скрябина, советских композиторов. Музыка

Чайковского, еще при его жизни получившая признание, ставшая, по словам Б.

Асафьева, \_жизненной необходимостью\_ для людей, запечатлела огромную эпоху

русской жизни и культуры XIX в., вышла за их пределы и стала достоянием

всего человечества. Ее содержание универсально: оно охватывает образы жизни

и смерти, любви, природы, детства, окружающего быта, в нем обобщаются и

по-новому раскрываются образы русской и мировой литературы - Пушкина и

Гоголя, Шекспира и Данте, русской лирической поэзии второй половины XIX в.

Музыка Чайковского, воплощая драгоценные качества русской культуры - любовь

и сострадание к человеку, необыкновенную чуткость к беспокойным исканиям

человеческой души, непримиримость к злу и страстную жажду добра, красоты,

нравственного совершенства, - обнаруживает глубокие связи с творчеством Л.

Толстого и Ф. Достоевского, И. Тургенева и А. Чехова. В наши дни сбывается

мечта Чайковского о том, чтобы увеличивалось число людей, любящих его

музыку. Одним из свидетельств мировой славы великого русского композитора

стал Международный конкурс его имени, привлекающий в Москву сотни музыкантов

из разных стран. /Е. Царева/

ЧАЛАЕВ Ширвани Рамазанович {р. 16 XI 1936, с. Хосрех Кулинского р-на

Даг. АССР)

Уже почти 3 десятилетия отделяют дагестанского композитора Ш. Чалаева

от того дня, когда он никому не известным, скромным юношей из далекого

высокогорного аула переступил порог Московской консерватории.

Начинать было нелегко... Прежде всего потому, что трудная молодость

композитора совпала с молодостью всей дагестанской музыки, явившей в лице

Чалаева автора первой в ее истории симфонии, первой поставленной оперы,

первых инструментальных концертов...

Рабочий-токарь, а затем студент Дагестанского университета, за плечами

которого было всего лишь 2 года систематических занятий музыкой, только

после третьей попытки стал на путь профессионала. Вера в талантливого

ученика, не покидавшая замечательного педагога, ученого, композитора Г.

Гасанова, была вознаграждена сторицей. В течение напряженных консерваторских

лет (Чалаев занимался в классе профессора В. Фере, у него же

совершенствовался в аспирантуре, которую окончил в 1968 г.) активно

ликвидировались \_белые пятна\_ образования, накапливался потенциал для

будущего развития, нащупывался свой пульс, своя тональность в искусстве.

Начатый еще в юношеские годы список произведений (песни, в т. ч. весьма

популярная \_Скажите, горы\_, фортепианные и вокальные миниатюры) пополнился

пьесами для разных инструментов, струнным квартетом, \_Дагестанской

рапсодией\_ для фортепиано с оркестром, фортепианной сюитой \_У нас в ауле\_,

кантатой \_Сердце горца\_, эстрадной оркестровой пьесой \_Караван\_, Симфонией,

Первым концертом для скрипки. Уже в этих \_школьных\_ (по времени, но не по

уровню) сочинениях заявил о себе композитор глубоко национальный, с яркой,

самобытной индивидуальностью. Как и его ближайшие предшественники, Чалаев

прежде всего стремился к творческому освоению народного наследия. Не

довольствуясь накопленным - так, большим знатоком и хранителем дагестанского

фольклора был, к примеру, его учитель Гасанов - композитор сам пускается на

поиски песенных сокровищ. Результат этих экспедиций - бережно собранные,

обработанные \_книги\_ песен. Таковы изданные уже в более поздние годы Лакские

народные песни (1977), а также оставшиеся в рукописи Сто даргинских народных

песен (1976), Сто аварских... и Сто лезгинских народных песен. Все сборники

снабжены интереснейшими комментариями композитора, обнаруживающими глубокое

понимание и одержимость предметом изучения. Опыт, накопленный здесь, трудно

переоценить. Это было воистину обретение языка во всем многообразии

составляющих его элементов. Складывалось, шлифовалось кредо мастера, его

жизненная и художническая позиция.

Дагестан, его облик, голос, люди - эта тема красной нитью проходит

через все творчество композитора - певца родной земли. Это расхожая метафора

в отношении Чалаева наполняется особым смыслом. Превосходный исполнитель

собственных сочинений, он наделяет энергией народно-песенного мелоса (при

достаточно редком цитировании) любое из своих произведений, независимо от

жанра. Отсюда неизменная, рушащая все преграды естественность и в то же

время предельная строгость и правдивость высказывания. Единодушный отклик

ожидал вокальные опусы на стихи соотечественников композитора - Р. Гамзатова

(\_Надписи\_ - 1965, \_Облака\_ - 1966, \_Целую женские руки\_ - 1970, \_Песни Муи\_

- 1972), \_Адалло\_ (\_Зеленые косы грусти\_ - 1973), \_Батырая\_ (\_Да не

встретится любовь\_ - 1974). Пережив второе рождение в музыке, далекая

\_горская\_ поэзия явилась во всем своем богатстве и общечеловеческой

значимости.

Подлинное завоевание композитора - Семь лакских песен для баритона и

камерного оркестра (1968). Возникшее на гребне так называемой \_фольклорной

волны\_ 60-70-х гг. это небольшое сочинение выдвинуло своего создателя на

передовые рубежи советской музыки. \_Лакские песни - пример глубокого

творческого отношения к духовным ценностям народа\_, - писал Г. Свиридов,

называя Чалаева \_не только бережливым реставратором, но прежде всего

художником-новатором, создавшим на основе старинных песен произведение

истинно современное как по средствам музыкальной выразительности, так и по

мыслям и настроениям\_.

Чуток Чалаев и к иноязычной поэзии. Таковы вокальные циклы \_И мир был

посреди\_ (на ст. американской поэтессы Э. Дикинсон - 1976); \_Лунные песни\_

(1986), \_Амарго\_ (1987) на стихи Г. Лорки, захватывающие своим страстным

максимализмом, аллегорической многослойностью, кинематографической игрой

планов. Именно музыка снимает барьер \_чужого\_ языка, делает близким иной

поэтический мир.

Примечательно также обращение Чалаева к русской поэзии, прочитанной им

глубоко по-своему. Свойственный композитору неуемный темперамент, чистота и

первозданность взгляда взрывают привычные представления о много раз

слышанных \_Зимней дороге, Зимнем вечере, Горных вершинах, На холмах Грузии\_

(поэма \_Посвящение для хора\_ a cappella на ст. А. Пушкина и М. Лермонтова).

Столь же своеобразны вокально-симфонический цикл \_Гой ты, Русь\_ (на ст. С.

Есенина), \_Колыбельные песни сердцу\_ (на ст. А. Фета) для контральто,

виолончели и фортепиано, сольная кантата \_На поле Куликовом\_ (на ст. А.

Блока).

Много сделано Чалаевым в театре. В 1971 г., в ознаменование 50-летия

Дагестанской республики на сцене Ленинградского академического Малого театра

оперы и балета была поставлена опера \_Горцы\_, посвященная волнующим событиям

истории Дагестана. Бытовая лирическая песня и горская частушка, эпические

старинные мотивы и партизанские песни революционной эпохи, мужской

монолог-раздумье, хоровые культовые песнопения, обрядовые танцевальные

напевы, плачи-причитания - все это переплавилось в гибком мелосе и в

драматургии оперы, свободной от традиционных внутренних членений,

воссоздающей сам дух народных эпико-драматических повествований. Премьера

\_Горцев\_ в Дагестане вылилась в настоящий праздник, на который люди

приезжали целыми семьями из самых отдаленных районов республики.

Еще одной национальной опере Чалаева - музыкальной комедии \_Странствия

Бахадура\_ (либр. В. Викторова и Р. Сац по мотивам повестей А. Абу-Бакара) -

дал жизнь Эстонский академический театр Ванемуйне. Национальная тема нашла

продолжение и в опере \_Читая дневники поэта\_ (либр. собств.) по фронтовым

записям дагестанского поэта Э. Капиева (пост, в московском Камерном

музыкальном театре Б. Покровским, 1985); в ораториях \_Не спят обелиски\_ (на

ст. Адалло, 1984), \_Аллея У. Буйнакского\_ (на ст. дагестанских, русских и

испанских поэтов, 1986).

Композитор обращается и к мировой литературе. Знаменитая \_Книга

Джунглей\_ Р. Киплинга лежит в основе его оперы \_Маугли\_ (либр. В. Викторова

и Р. Сац). Уроки нравственности, преподанные знаменитой киплинговской

историей, оказались на редкость близки композитору. Во весь голос зазвучала

главная его тема - Человек и Мир, Человек и Природа. Поставленная Детским

музыкальным театром, адресованная детям, эта опера получила, однако, широкий

резонанс у самой разной аудитории. И не только в нашей стране. Став

лауреатом Международного конкурса им. Карла-Марии фон Вебера (1980),

проводимого в рамках ежегодного Дрезденского музыкального фестиваля,

\_Маугли\_ вторично с большим успехом прошел в ГДР во время гастролей театра в

1982 г. Ждет своей постановки и опера \_Король Лир\_ по В. Шекспиру (либр. Вл.

Чайковского). Веское слово, сказанное Чалаевым в вокальной и театральной

сфере (помимо опер им написаны еще 2 балета: \_Камалил Башир\_ и \_Хан Гирей\_,

романтический мюзикл \_Поручик Тенгинского полка\_ по стихам и роману \_Герой

нашего времени\_ М. Лермонтова), звонко отозвалось в его инструментальной

музыке.

Я гляжу и не вижу - так

бесконечны горы...

Я кричу и не слышу - так.

бездонны ущелья...

(лакская народная песня)

Этим эпиграфом к Концерту для оркестра памяти Б. Бартока (1979)

композитор вновь очерчивает излюбленный круг образов. И вместе с тем каждое

из инструментальных сочинений открывает неповторимую страницу в творчестве

дагестанского композитора. Будь то пейзажные зарисовки и пленительная

звукопись оркестрового концерта, напряженная, исполненная внутреннего

драматизма \_тишина\_ Второго и открытая, бурлящая праздничность Третьего

концерта для виолончели, или выразительный диалог разных миров (сколь

неожиданна и впечатляюща здесь преломленная сквозь призму национального

мелоса моцартовская тема!)- во Втором концерте для скрипки.

Ширвани Чалаев - в зените мастерства. Нашедший благодарного слушателя

как на родине, так и за ее пределами - в Болгарии, Венгрии, ГДР, на Кубе, в

Чехословакии, Англии, Италии, Франции, - он продолжает набирать силу,

приобщая все больше и больше людей к музыке своей суровой и прекрасной

страны. /Т. Фрумкис/

ШОПЕН (Chopin, Szopen) Фридерик (Франтишек) (1 III 1810, Желязова Воля,

близ Варшавы - 17 X 1849, Париж)

Таинственный, дьяволический, женственный, мужественный, непонятный,

всем понятный трагический Шопен.

С. Рихтер

По словам А. Рубинштейна, \_Шопен - это бард, рапсод, дух, душа

фортепиано\_. С фортепиано связано самое неповторимое в шопеновской музыхе:

ее трепетность, утонченность, \_пение\_ всей фактуры и гармонии,

обволакивающей мелодию переливающейся воздушной \_дымкой\_. Вся

многокрасочность романтического мироощущения, все то, что обычно требовало

для своего воплощения монументальных композиций (симфоний или опер), у

великого польского композитора и пианиста выразилось в фортепианной музыке

(произведений с участием других инструментов, человеческого голоса или

оркестра у Шопена совсем немного). Контрасты и даже полярные

противоположности романтизма у Шопена претворились в высшую гармонию:

пламенное воодушевление, повышенная эмоциональная \_температура\_ - и строгая

логика развития, интимная доверительность лирики - и концепционность

симфонических масштабов, артистизм, доведенный до аристократической

изысканности, и рядом - первозданная чистота \_народных картинок\_. Вообще

своеобразие польского фольклора (его ладов, мелодий, ритмов) пропитало собой

всю музыку Шопена, ставшего музыкальным классиком Польши.

Шопен родился неподалеку от Варшавы, в Желязовой Воле, где его отец,

выходец из Франции, работал домашним учителем в графской семье. Вскоре после

рождения Фридерика семья Шопенов переезжает в Варшаву. Феноменальная

музыкальная одаренность проявляется уже в раннем детстве, в 6 лет мальчик

сочиняет первое произведение (полонез), а в 7 впервые выступает как пианист.

Общее образование Шопен получает в Лицее, он также берет уроки фортепианной

игры у В. Живного. Формирование музыканта-профессионала завершается в

Варшавской консерватории (1826-29) под руководством Ю. Эльснера. Одаренность

Шопена проявлялась не только в музыке: с детских лет он сочинял стихи, играл

в домашних спектаклях, замечательно рисовал. На всю жизнь Шопен сохранил дар

карикатуриста: он мог так нарисовать или даже изобразить кого-нибудь мимикой

лица, что все безошибочно узнавали этого человека.

Художественная жизнь Варшавы давала множество впечатлений начинающему

музыканту. Итальянская и польская национальная опера, гастроли крупнейших

артистов (Н. Паганини, И. Гуммеля) вдохновляли Шопена, открывали перед ним

новые горизонты. Часто во время летних каникул Фридерик бывал в загородных

имениях у своих друзей, где не только слушал игру деревенских музыкантов, но

иногда и сам играл на каком-нибудь инструменте. Первые композиторские опыты

Шопена - опоэтизированные танцы польского быта (полонез, мазурка), вальсы, а

также ноктюрны - миниатюры лирико-созерцательного характера. Обращается он и

к жанрам, составлявшим основу репертуара тогдашних пианистов-виртуозов -

концертным вариациям, фантазиям, рондо. Материалом для таких произведений

служили, как правило, темы из популярных опер или народные польские мелодии.

Вариации на тему из оперы В. А. Моцарта \_Дон-Жуан\_ встретили горячий отклик

Р. Шумана, написавшего о них восторженную статью. Шуману принадлежат и

следующие слова: ...\_Если в наше время родится гений, подобный Моцарту, он

станет писать концерты скорее шопеновские, чем моцартовские\_. 2 концерта

(особенно ми-минорный) стали высшим достижением раннего творчества Шопена,

отразили все грани художественного мира двадцатилетнего композитора.

Элегическая лирика, родственная и русскому романсу тех лет, оттеняется

блеском виртуозности и по-весеннему светлыми народно-жанровыми темами.

Моцартовски совершенные формы проникаются духом романтизма.

Во время гастрольной поездки в Вену и по городам Германии Шопена

настигла весть о поражении польского восстания (1830-31 гг.). Трагедия

Польши стала сильнейшей личной трагедией, соединилась с невозможностью

возвращения на родину (Шопен был другом некоторых участников

освободительного движения). Как отметил Б. Асафьев, \_коллизии, волновавшие

его, сосредоточились на различного рода стадиях любовных томлений и на

ярчайшем взрыве отчаяния в связи с гибелью отечества\_. Отныне в его музыку

проникает подлинный драматизм (Баллада соль минор, Скерцо си минор,

до-минорный Этюд, часто называемый \_Революционным\_). Шуман пишет, что

...\_Шопен, ввел бетховенский дух в концертный зал\_. Баллада и скерцо -

жанры, новые для фортепианной музыки. Балладами назывались развернутые

романсы повествовательно-драматического характера; у Шопена это крупные

произведения поэмного типа (написанные под впечатлением от баллад А.

Мицкевича и польских дум). Переосмысливается и скерцо (обычно бывшее частью

цикла) - теперь оно стало существовать как самостоятельный жанр (совсем не

шуточного, а чаще - стихийно-демонического содержания).

Последующая жизнь Шопена связана с Парижем, куда он попадает в 1831 г.

В этом кипучем центре художественной жизни Шопен встречается с людьми

искусства из разных стран Европы: композиторами Г. Берлиозом, Ф. Листом, Н.

Паганини, В. Беллини, Дж. Мейербером, пианистом Ф. Калькбреннером,

литераторами Г. Гейне, А. Мицкевичем, Жорж Санд, художником Э. Делакруа,

написавшим портрет композитора. Париж 30-х гг. прошлого века - один из

очагов нового, романтического искусства, утверждавшегося в борьбе с

академизмом. По словам Листа, \_Шопен открыто становился в ряды романтиков,

написав все-таки на своем знамени имя Моцарта\_. Действительно, как бы далеко

ни ушел Шопен в своем новаторстве (его не всегда понимали даже Шуман и

Лист!), его творчество носило характер органичного развития традиции, ее как

бы волшебного преображения. Кумирами польского романтика были Моцарт и в

особенности И. С. Бах. К современной ему музыке Шопен относился в целом

неодобрительно. Вероятно, здесь сказался его классически-строгий,

рафинированный вкус, не допускавший никаких резкостей, грубостей и

крайностей выражения. При всей светской общительности и дружелюбии он был

сдержан и не любил открывать свой внутренний мир. Так, о музыке, о

содержании своих произведений он говорил редко и скупо, чаще всего

маскируясь какой-нибудь шуткой.

В созданных в первые годы парижской жизни этюдах Шопен дает свое

понимание виртуозности (в противоположность искусству модных пианистов) -

как средства, служащего выражению художественного содержания и неотрывного

от него. Сам Шопен, однако, мало выступал в концертах, предпочитая большому

залу камерную, более уютную обстановку светского салона. Доходов от

концертов и нотных изданий недоставало, и Шопен вынужден был давать уроки

фортепианной игры. В конце 30-х гг. Шопен завершает цикл прелюдий, ставших

настоящей энциклопедией романтизма, отразивших основные коллизии

романтического мироощущения. В прелюдиях - самых миниатюрных пьесах -

достигается особая \_плотность\_, концентрированность выражения. И снова мы

видим пример нового отношения к жанру. В старинной музыке прелюдия всегда

являлась вступлением к какому-то произведению. У Шопена это самоценная

пьеса, сохраняющая в то же время некоторую недосказанность афоризма и

\_импровизационную\_ свободу, что так созвучно романтическому мироощущению.

Цикл прелюдий был окончен на острове Майорка, куда для поправления здоровья

Шопен предпринял поездку совместно с Жорж Санд (1838). Кроме этого, из

Парижа Шопен выезжал в Германию (1834-1836), где встречался с Мендельсоном и

Шуманом, а в Карлсбаде увиделся с родителями, и в Англию (1837).

В 1840 г. Шопен пишет Вторую сонату си-бемоль минор - одно из самых

трагических своих произведений. Ее 3 часть - \_Похоронный марш\_ - до

сегодняшнего дня осталась символом траура. Среди других крупных произведений

- баллады (4), скерцо (4), Фантазия фа минор, Баркарола, Соната для

виолончели и фортепиано. Но не меньшее значение для Шопена имели жанры

романтической миниатюры; появляются новые ноктюрны (всего ок. 20), полонезы

(16), вальсы (17), экспромты (4). Особой любовью композитора пользовалась

мазурка. 52 шопеновские мазурки, поэтизирующие интонации польских танцев

(мазура, куявяка, оберека), стали лирической исповедью, \_дневником\_

композитора, выражением самого сокровенного. Не случайно последним

произведением \_поэта фортепиано\_ стала скорбная фа-минорная мазурка ор. 68,

Э 4 - образ далекой недостижимой родины.

Венцом всего творчества Шопена стала Третья соната си минор (1844), в

которой, как и в других поздних произведениях, усиливается красочность,

колористичность звучания. Смертельно больной композитор создает музыку,

преисполненную света, восторженно-экстатического слияния с природой.

В последние годы жизни Шопен совершает крупную гастрольную поездку по

Англии и Шотландии (1848), которая, как и предшествовавший ей разрыв

отношений с Жорж Санд, окончательно подорвала его здоровье. Музыка Шопена

совершенно неповторима, при этом она оказала влияние на многих композиторов

последующих поколений: от Ф. Листа до К. Дебюсси и К. Шимановского. Особые,

\_родственные\_ чувства испытывали к ней русские музыканты: А. Рубинштейн, А.

Лядов, А. Скрябин, С. Рахманинов. Шопеновское искусство стало для нас

исключительно цельным, гармоничным выражением романтического идеала и

дерзновенного, полного борьбы, стремления к нему. /К. Зенкин/

ШОСТАКОВИЧ Дмитрий Дмитриевич (25 IX 1906, Петербург - 9 VIII 1975,

Москва)

Д. Шостакович - классик музыки XX в. Ни один из ее великих мастеров не

был так тесно связан с трудными судьбами своей родной страны, не сумел с

такой силой и страстью выразить кричащие противоречия своего времени,

оценить его суровым нравственным судом. Именно в такой сопричастности

композитора боли и бедам своего народа и заключено основное значение его

вклада в историю музыки века мировых войн и грандиозных социальных

потрясений, каких дотоле не знало человечество.

Шостакович по своей природе - художник универсального дарования. Нет ни

одного жанра, где он не сказал своего веского слова. Вплотную соприкоснулся

он и с тем родом музыки, который порой высокомерно третировался серьезными

музыкантами. Он - автор ряда песен, подхваченных массами людей, и поныне

восхищают его блестящие обработки популярной и джазовой музыки, которой он

особенно увлекался в пору становления стиля - в 20-30-е гг. Но главной

областью приложения творческих сил для него стала симфония. Не потому, что

ему вовсе были чужды остальные жанры серьезной музыки - он был наделен

непревзойденным талантом истинно театрального композитора, а работа в

кинематографе доставляла ему основные средства существования. Но грубый и

несправедливый разнос, учиненный в 1936 г. в редакционной статье газеты

\_Правда\_ под заглавием \_Сумбур вместо музыки\_, надолго отбил у него охоту

заниматься оперным жанром - предпринимавшиеся попытки (опера \_Игроки\_ по Н.

Гоголю) остались незавершенными, а замыслы не перешли в стадию воплощения.

Возможно, именно в этом сказались свойства личности Шостаковича - от

природы он не был склонен к открытым формам выражения протеста, легко

уступал настырным ничтожествам в силу особой интеллигентности, деликатности

и беззащитности перед грубым произволом. Но так было только в жизни - в

своем искусстве он был верен своим творческим принципам и утверждал их в том

жанре, где чувствовал себя вполне свободным. Поэтому в центре исканий

Шостаковича и стала концепционная симфония, где он мог открыто говорить

правду о своем времени, не идя на компромиссы. Однако он не отказывался от

участия в художественных предприятиях, рожденных под давлением жестких

требований к искусству, предъявлявшихся командно-административной системой,

- таких, как кинофильм М. Чиаурели \_Падение Берлина\_, где безудержное

восхваление величия и мудрости \_отца народов\_ дошло до крайнего предела. Но

участие в такого рода киномонументах, либо иных, порой даже талантливых

работах, искажавших историческую правду и творивших миф, угодный

политическому руководству, не предохранило художника от грубей расправы,

учиненной в 1948 г. Ведущий идеолог сталинского режима А. Жданов повторил

грубые нападки, содержавшиеся в давней статье газеты \_Правда\_ и обвинил

композитора вместе с другими мастерами советской музыки той поры в

приверженности к антинародному формализму.

Впоследствии в пору хрущевской \_оттепели\_ подобные обвинения были сняты

и выдающиеся творения композитора, на публичное исполнение которых был

наложен запрет, нашли дорогу к слушателю. Но драматизм личной судьбы

композитора, пережившего полосу неправедных гонений, наложил неизгладимый

отпечаток на его личность и определил направленность его творческих исканий,

обращенных к нравственным проблемам бытия человека на земле. Это было и

осталось тем основным, что выделяет Шостаковича среди творцов музыки в XX в.

Его жизненный путь не был богат событиями. Окончив Ленинградскую

консерваторию с блистательным дебютом - великолепной Первой симфонией, он

начал жизнь композитора-профессионала сначала в городе на Неве, затем в годы

Великой Отечественной войны в Москве. Сравнительно краткой была его

деятельность как преподавателя консерватории - покинул ее он не по своей

воле. Но и поныне его ученики сохранили память о великом мастере, сыгравшем

определяющую роль в становлении их творческой индивидуальности. Уже в Первой

симфонии (1925) отчетливо ощутимы 2 свойства музыки Шостаковича. Одно из них

сказалось в становлении левого инструментального стиля с присущей ему

легкостью, непринужденностью состязания концертирующих инструментов. Другое

проявилось в настойчивом стремлении придать музыке высшую осмысленность,

раскрыть средствами симфонического жанра глубокую концепцию философского

значения.

Многие сочинения композитора, последовавшие за столь блистательным

началом, отразили неспокойную атмосферу времени, где новый стиль эпохи

выковывался в борьбе противоречивых установок. Так во Второй и Третьей

симфониях (\_Октябрю\_ - 1927, \_Первомайская\_ - 1929) Шостакович отдал дань

музыкальному плакату, в них ясно сказались воздействия боевого,

агитационного искусства 20-х гг. (не случайно композитор включил в них

хоровые фрагменты на стихи молодых поэтов А. Безыменского и С. Кирсанова). В

то же время в них проявилась и яркая театральность, которая так покоряла в

постановках Е. Вахтангова и Вс. Мейерхольда. Именно их спектакли оказали

воздействие и на стиль первой оперы Шостаковича \_Нос\_ (1928), написанной по

мотивам известной повести Гоголя. Отсюда идет не только острая сатиричность,

пародийность, доходящие до гротеска в обрисовке отдельных персонажей и

легковерной, быстро впадающей в панику и скорой на суд толпы, но и та

щемящая интонация \_смеха сквозь слезы\_, которая помогает нам распознать

человека даже в таком пошляке и заведомом ничтожестве, как гоголевский майор

Ковалев.

Стиль Шостаковича не только воспринял воздействия, исходящие из опыта

мировой музыкальной культуры (здесь наиболее важны для композитора были М.

Мусоргский, П. Чайковский и Г. Малер), но и впитал в себя звучания

тогдашнего музыкального быта - той общедоступной культуры \_легкого\_ жанра,

которая владела сознанием масс. Отношение к ней у композитора двойственное -

он порой утрирует, пародирует характерные обороты модных песен и танцев, но

в то же время облагораживает их, поднимает до высот настоящего искусства.

Такое отношение с особенной четкостью сказалось в ранних балетах \_Золотой

век\_ (1930) и \_Болт\_ (1931), в Первом фортепианном концерте (1933), где

достойным соперником фортепиано наряду с оркестром становится солирующая

труба, в позднее в скерцо и финале Шестой симфонии (1939). Блестящая

виртуозность, вызывающая дерзость эксцентрики сочетаются в этом сочинении с

проникновенной лирикой, удивительной естественностью развертывания

\_бесконечной\_ мелодии в 1 ч. симфонии.

И наконец, нельзя не сказать о другой стороне творческой деятельности

молодого композитора - он много и упорно работал в кинематографе, сначала

как иллюстратор при демонстрации немых фильмов, затем как один из создателей

советского звукового кино. Его песня из кинофильма \_Встречный\_ (1932) обрела

всенародную популярность. Вместе с тем воздействие \_молодой музы\_ сказалось

и на стиле, языке, композиционных принципах его концертно-филармонических

сочинений.

Стремление воплотить острейшие конфликты современного мира с его

грандиозными потрясениями и ожесточенными столкновениями противоборствующих

сил особенно сказались в капитальных работах мастера периода 30-х гг. Важным

шагом на этом пути стала опера \_Катерина Измайлова\_ (1932), написанная на

сюжет повести Н. Лескова \_Леди Макбет Мценского уезда\_. В образе главной

героини раскрыта сложная внутренняя борьба в душе по-своему цельной и богато

одаренной от природы натуры - под гнетом \_свинцовых мерзостей жизни\_, под

властью слепой, нерассуждающей страсти она идет на тяжкие преступления, за

которыми следует жестокая расплата.

Однако наибольшего успеха композитор добился в Пятой симфонии (1937) -

наиболее значительном и принципиальном достижении в развитии советского

симфонизма 30-х гг. (поворот к новому качеству стиля наметился в написанной

ранее, но тогда не прозвучавшей Четвертой симфонии - 1936). Сила Пятой

симфонии заключена в том, что переживания ее лирического героя раскрыты в

теснейшей связи с жизнью людей и - шире - всего человечества в канун

величайшего потрясения, когда-либо пережитого народами мира, - второй

мировой войны. Это и определило подчеркнутый драматизм музыки, присущую ей

обостренную экспрессию - лирический герой не становится в этой симфонии

пассивным созерцателем, он судит происходящее и предстоящее высшим

нравственным судом. В неравнодушии к судьбам мира и сказалась гражданская

позиция художника, гуманистическая направленность его музыки. Ее можно

ощутить и в ряде других работ, относящихся к жанрам камерного

инструментального творчества, среди которых выделяется фортепианный Квинтет

(1940).

В годы Великой Отечественной войны Шостакович стал в первые ряды

художников - борцов против фашизма. Его Седьмая (\_Ленинградская\_) симфония

(1941) была воспринята во всем мире как живой голос сражающегося народа,

вступившего в схватку не на жизнь, а на смерть во имя права на

существование, в защиту высших человеческих ценностей. В этом произведении,

как и в созданной позднее Восьмой симфонии (1943), антагонизм двух

противостоящих друг другу лагерей нашел прямое, непосредственное выражение.

Никогда еще в искусстве музыки силы зла не были обрисованы столь рельефно,

никогда еще не была с такою яростью и страстью обнажена тупая механичность

деловито работающей фашистской \_машины уничтожения\_. Но столь же рельефно

представлена в \_военных\_ симфониях композитора (как и в ряде других его

работ, например, в фортепианном Трио памяти И. Соллертинского-1944) духовная

красота и богатство внутреннего мира человека, болеющего бедами своего

времени. В послевоенные годы творческая деятельность Шостаковича

развернулась с новой силой. По-прежнему ведущая линия его художественных

исканий была представлена в монументальных симфонических полотнах. После

несколько облегченной Девятой (1945), своего рода интермеццо, не лишенного,

однако, явственных отзвуков недавно завершившейся войны, композитор создал

вдохновенную Десятую симфонию (1953), в которой была поднята тема

трагической судьбы художника, высокой меры его ответственности в современном

мире. Однако новое во многом стало плодом усилий предшествующих поколений -

вот почему композитора так привлекли события переломного времени

отечественной истории. Революция 1905 г., отмеченная кровавым воскресеньем 9

января, оживает в монументальной программной Одиннадцатой симфонии (1957), а

свершения победоносного 1917 г. вдохновили Шостаковича на создание

Двенадцатой симфонии (1961). Раздумья над смыслом истории, над значением

дела ее героев отразились также в одночастной вокально-симфонической поэме

\_Казнь Степана Разина\_ (1964), в основу которой положен фрагмент из поэмы Е.

Евтушенко \_Братская ГЭС\_. Но и события современности, вызванные крутыми

переменами в жизни народа и в его мироощущении, возвещенные XX съездом КПСС,

не оставили равнодушным великого мастера советской музыки - их живое дыхание

ощутимо в Тринадцатой симфонии (1962), также написанной на слова Е.

Евтушенко. В Четырнадцатой симфонии композитор обратился к стихам поэтов

различных времен и народов (Ф. Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера, Р.

М. Рильке) - его привлекла тема скоротечности человеческой жизни и вечности

творений истинного искусства, перед которыми отступает даже всевластная

смерть. Эта же тема легла в основу замысла вокально-симфонического цикла на

стихи великого итальянского художника Микеланджело Буонарроти (1974). И

наконец, в последней, Пятнадцатой симфонии (1971) вновь оживают образы

детства, воссоздающиеся перед взором умудренного жизнью творца, познавшего

поистине неизмеримую меру человеческих страданий.

При всем значении симфонии в послевоенном творчестве Шостаковича она

далеко не исчерпывает всего наиболее значительного, что было создано

композитором в завершающее тридцатилетие его жизненного и творческого пути.

Особенное внимание он уделял концертным и камерно-инструментальным жанрам.

Им были созданы 2 скрипичных (1948 и 1967), два виолончельных концерта (1959

и 1966), Второй фортепианный (1957). В лучших сочинениях этого жанра

воплощены глубокие концепции философского значения, сравнимые с теми, что с

такой впечатляющей силой выражены в его симфониях. Острота столкновения

духовного и бездуховного, высших порывов человеческого гения и агрессивного

натиска пошлости, нарочитого примитива ощутима во Втором виолончельном

концерте, где простенький, \_уличный\_ мотивчик преображается до

неузнаваемости, обнажая свою антигуманную сущность. Однако и в концертах и в

камерной музыке раскрывается виртуозное мастерство Шостаковича в создании

композиций, открывающих простор для свободного соревнования музицирующих

артистов. Здесь основным жанром, привлекшим внимание мастера, стал

традиционный струнный квартет (их написано композитором столько же, сколько

и симфоний - 15). Квартеты Шостаковича поражают разнообразием решений от

многочастных циклов (Одиннадцатый - 1966) до одночастных композиций

(Тринадцатый - 1970). В ряде своих камерных произведений (в Восьмом квартете

- 1960, в Сонате для альта и фортепиано - 1975) композитор возвращается к

музыке прежних своих сочинений, придавая ей новое звучание.

Среди произведений других жанров можно назвать монументальный цикл

Прелюдий и фуг для фортепиано (1951), навеянный баховскими торжествами в

Лейпциге, ораторию \_Песнь о лесах\_ (1949), где впервые в советской музыке

поднята тема ответственности человека за сохранение окружающей его природы.

Можно назвать также Десять поэм для хора a cappella (1951), вокальный цикл

\_Из еврейской народной поэзии\_ (1948), циклы на ст. поэтов Саши Черного

(\_Сатиры\_ - 1960), Марины Цветаевой (1973). Продолжалась в послевоенные годы

и работа в кинематографе - широкую известность приобрела музыка Шостаковича

к кинофильмам \_Овод\_ (по роману Э. Войнич - 1955), а также к экранизациям

трагедий В. Шекспира \_Гамлет\_ (1964) и \_Король Лир\_ (1971). Шостакович

оказал значительное воздействие на развитие советской музыки. Оно сказалось

не столько в прямом влиянии стиля мастера, характерных для него

художественных средств, сколько в стремлении к высокой содержательности

музыки, ее связи с коренными проблемами жизни человека на земле.

Гуманистическое по своей сути, истинно художественное по форме творчество

Шостаковича завоевало всемирное признание, стало явственным выражением того

нового, что дала миру музыка Страны Советов. /М. Тараканов/

ШУБЕРТ (Schubert) Франц (Петер) (31 I 1797, Лихтенталь, близ Вены-19 XI

1828, Вена)

Доверчивый, откровенный, неспособный на предательство, общительный,

разговорчивый в радостном настроении - кто знал его другим?

Из воспоминаний друзей

Ф. Шуберт - первый великий композитор-романтик. Поэтическая любовь и

чистая радость жизни, отчаяние и холод одиночества, томление по идеалу,

жажда странствий и безысходность скитаний - все это нашло отзвук в

творчестве композитора, в его естественно и непринужденно льющихся мелодиях.

Эмоциональная открытость романтического мироощущения, непосредственность

выражения подняли на невиданную до тех пор высоту жанр песни: этот прежде

второстепенный жанр у Шуберта стал основой художественного мира. В песенной

мелодии композитор мог выразить целую гамму чувств. Его неиссякаемый

мелодический дар позволял сочинять по нескольку песен в день (всего их более

600). Песенные мелодии проникают и в инструментальную музыку, например песня

\_Скиталец\_ послужила материалом для одноименной фортепианной фантазии, а

\_Форель\_ - для квинтета и т. п.

Шуберт родился в семье школьного учителя. У мальчика очень рано

обнаружились выдающиеся музыкальные способности и его отдали на обучение в

конвикт (1808-13). Там он пел в хоре, изучал теорию музыки под руководством

А. Сальери, играл в ученическом оркестре и дирижировал им.

В семье Шуберта (как и вообще в немецкой бюргерской среде) музыку

любили, но допускали лишь как увлечение; профессия музыканта считалась

недостаточно почетной. Начинающему композитору предстояло пойти по стопам

отца. В течение нескольких лет (1814-18) школьная работа отвлекала Шуберта

от творчества, и все же он сочиняет чрезвычайно много. Если в

инструментальной музыке еще видна зависимость от стиля венских классиков

(главным образом В. А. Моцарта), то в жанре песни композитор уже в 17 лет

создает произведения, полностью выявившие его индивидуальность. Поэзия И. В.

Гете вдохновила Шуберта на создание таких шедевров, как \_Маргарита за

прялкой, Лесной царь\_, песни из \_Вильгельма Мейстера\_ и др. Много песен

Шуберт написал и на слова другого классика немецкой литературы - Ф. Шиллера.

Желая полностью посвятить себя музыке, Шуберт оставляет работу в школе

(это привело к разрыву отношений с отцом) и переселяется в Вену (1818).

Остаются такие непостоянные источники существования, как частные уроки и

издание сочинений. Не будучи пианистом-виртуозом, Шуберт не мог легко

(подобно Ф. Шопену или Ф. Листу) завоевать себе имя в музыкальном мире я

таким образом содействовать популярности своей музыки. Не способствовал

этому и характер композитора, его полная погруженность в сочинение музыки,

скромность и при этом высочайшая творческая принципиальность, не позволявшая

идти ни на какие компромиссы. Зато он находил понимание и поддержку среди

друзей. Вокруг Шуберта группируется кружок творческой молодежи, каждый из

членов которого непременно должен был обладать каким-либо художественным

талантом (Что он может? - таким вопросом встречали каждого новичка).

Участники \_шубертиад\_ становились первыми слушателями, а часто и соавторами

(И. Майрхофер, И. Зенн, Ф. Гряльпарцер) гениальных песен главы их кружка.

Беседы и жаркие споры об искусстве, философии, политике чередовались с

танцами, для которых Шуберт написал массу музыки, а часто просто ее

импровизировал. Менуэты, экоссезы, полонезы, лендлеры, польки, галопы -

таков круг танцевальных жанров, но над всем возвышаются вальсы - уже не

просто танцы, а скорее лирические миниатюры. Психологизируя танец, превращая

его в поэтическую картину настроения, Шуберт предвосхищает вальсы Ф. Шопена,

М. Глинки, П. Чайковского, С. Прокофьева. Участник кружка, известный певец

М. Фогль пропагандировал песни Шуберта на концертной эстраде и совместно с

автором совершил поездку по городам Австрии.

Гений Шуберта вырос на почве давних музыкальных традиций Вены.

Классическая школа (Гайдн, Моцарт, Бетховен), многонациональный фольклор, в

котором на австро-немецкую основу накладывались влияния венгров, славян,

итальянцев, наконец, особое пристрастие венцев к танцу, домашнему

музицированию - все это определяло облик творчества Шуберта.

Расцвет шубертовского творчества - 20-е гг. В это время создаются

лучшие инструментальные произведения: лирико-драматическая \_Неоконченная\_

симфония (1822) и эпическая, жизнеутверждающая до-мажорная (последняя,

Девятая по счету). Обе симфонии долгое время были неизвестны: до-мажорная

была обнаружена Р. Шуманом в 1838 г., а \_Неоконченная\_ - найдена только в

1865 г. Обе симфонии оказали влияние на композиторов второй половины XIX в.,

определив различные пути романтического симфонизма. Шуберт не слышал ни

одной из своих симфоний в профессиональном исполнении. Много трудностей и

неудач было и с оперными постановками. Несмотря на это, Шуберт постоянно

писал для театра (всего ок. 20 произведений) - оперы, зингшпили, музыку к

спектаклю В. Чези \_Розамунда\_. Он создает и духовные произведения (в т. ч. 2

мессы). Замечательную по глубине и силе воздействия музыку писал Шуберт в

камерных жанрах (22 сонаты для фортепиано, 22 квартета, ок. 40 других

ансамблей). Его экспромты (8) и музыкальные моменты (6) положили начало

романтической фортепианной миниатюре. Новое возникает и в песенном

творчестве. 2 вокальных цикла на стихи В. Мюллера - 2 этапа жизненного пути

человека. Первый из них - \_Прекрасная мельничиха\_ (1823) - своего рода

\_роман в песнях\_, охваченный единой фабулой. Молодой человек, полный сил и

надежд, отправляется навстречу счастью. Весенняя природа, бодро журчащий

ручеек - все создает жизнерадостное настроение. Уверенность вскоре сменяется

романтическим вопросом, томлением неизвестности: Куда? Но вот ручей приводит

юношу к мельнице. Любовь к дочери мельника, ее счастливые мгновения

сменяются тревогой, терзаниями ревности и горечью измены. В ласково

журчащих, убаюкивающих струях ручья герой находит покой и утешение.

Второй цикл - \_Зимний путь\_ (1827) - ряд скорбных воспоминаний

одинокого скитальца о неразделенной любви, трагические раздумья, лишь

изредка перемежающиеся светлыми грезами. В последней песне, \_Шарманщик\_,

создается образ бродячего музыканта, вечно и монотонно крутящего свою

шарманку и нигде не находящего ни отзыва, ни исхода. Это - олицетворение

пути самого Шуберта, уже тяжело больного, измученного постоянной нуждой,

непосильной работой и равнодушием к своему творчеству. Сам композитор

называл песни \_Зимнего пути ужасными\_.

Венец вокального творчества - \_Лебединая песня\_ - сборник песен на

слова различных поэтов, в том числе Г. Гейне, оказавшегося близким

\_позднему\_ Шуберту, острее и болезненнее почувствовавшему \_раскол мира\_. В

то же время Шуберт никогда, даже в последние годы жизни, не замыкался в

скорбных трагических настроениях (\_боль оттачивает мысль и закаляет

чувства\_, - написал он в дневнике). Образно-эмоциональный диапазон

шубертовской лирики поистине безграничен - она откликается на все, что

волнует любого человека, при этом острота контрастов в ней постоянно

возрастает (трагедийный монолог \_Двойник\_ и рядом - знаменитая \_Серенада\_).

Все больше и больше творческих импульсов Шуберт находит в музыке Бетховена,

который, в свою очередь, познакомился с некоторыми произведениями своего

младшего современника и очень высоко их оценил. Но скромность и

застенчивость не позволили Шуберту лично познакомиться со своим кумиром

(однажды он повернул назад у самых дверей бетховенского дома).

Успех первого (и единственного) авторского концерта, организованного за

несколько месяцев до смерти, привлек наконец внимание музыкальной

общественности. Его музыка, прежде всего песни, начинает быстро

распространяться по всей Европе, находя кратчайший путь к сердцам

слушателей. Она оказывает огромное влияние на композиторов-романтиков

следующих поколений. Без открытий, сделанных Шубертом, невозможно

представить Шумана, Брамса, Чайковского, Рахманинова, Малера. Он наполнил

музыку теплотой и непосредственностью песенной лирики, раскрыл неисчерпаемый

душевный мир человека. /К. Зенкин/

ШУМАН (Schumann) Роберт (Александер) (8 VI 1810, Цвиккау - 29 VII 1856,

Эндених, близ Бонна, похоронен в Бонне)

Проливать свет в глубины человеческого сердца - таково призвание

художника.

Р. Шуман

П. Чайковский считал, что будущие поколения назовут XIX в. шумановским

периодом в истории музыки. И действительно, музыка Шумана запечатлела

главное в искусстве его времени - ее содержанием стали \_таинственно-глубокие

процессы духовной жизни\_ человека, ее назначением - проникновение в \_глубины

человеческого сердца\_. Р. Шуман родился в провинциальном саксонском городке

Цвиккау, в семье издателя и книготорговца Августа Шумана, рано умершего

(1826), но успевшего передать сыну благоговейное отношение к искусству и

поощрявшего его занятия музыкой у местного органиста И. Кунтша. С ранних лет

Шуман любил импровизировать на фортепиано, в 13 лет написал Псалом для хора

с оркестром, но не менее чем музыка его влекла к себе литература, в изучении

которой он сделал большие успехи в годы учения в гимназии. Совсем не

интересовала романтически настроенного юношу юриспруденция, которую он

изучал в университетах Лейпцига и Гейдельберга (1828-30). Занятия с

известным фортепианным педагогом Ф. Виком, посещение концертов в Лейпциге,

знакомство с произведениями Ф. Шуберта способствовали решению посвятить

себя, музыке. С трудом преодолев сопротивление родных, Шуман приступает к

усиленным занятиям на фортепиано, но заболевание правой руки (вследствие

механической тренировки пальцев) закрыло для него карьеру пианиста. С тем

большей увлеченностью отдается Шуман сочинению музыки, берет уроки

композиции у Г. Дорна, изучает творчество И. С. Баха и Л. Бетховена. Уже

первые опубликованные фортепианные произведения (Вариации на тему Abegg,

\_Бабочки\_, 1830-31) обнаружили самостоятельность молодого автора.

С 1834 г. Шуман становится редактором, а затем и издателем \_Нового

музыкального журнала\_, ставившего своей целью борьбу с поверхностными

сочинениями композиторов-виртуозов, наводнивших в то время концертную

эстраду, с ремесленным подражанием классикам, за новое, глубокое искусство,

озаренное поэтическим вдохновением. В своих статьях, написанных в

оригинальной художественной форме - нередко в виде сцен, диалогов, афоризмов

и т. п., - Шуман представляет читателю идеал истинного искусства, который он

видит в произведениях Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, Ф. Шопена и Г. Берлиоза,

в музыке венских классиков, в игре Н. Паганини и юной пианистки Клары Вик -

дочери своего учителя. Шуману удалось собрать вокруг себя единомышленников,

выступавших на страницах журнала как давидсбюндлеры - члены \_Давидова

братства\_ (\_Давидсбунда\_), некоего духовного союза подлинных музыкантов. Сам

Шуман часто подписывал свои рецензии именами вымышленных давидсбюндлеров

Флорестана и Эвсебия. Флорестан склонен к буйным взлетам фантазии, к

парадоксам, суждения мечтательного Эвсебия более мягки. В сюите

характеристических пьес \_Карнавал\_ (1834-35) Шуман создает музыкальные

портреты давидсбюндлеров - Шопена, Паганини, Клары (под именем Киарины),

Эвсебия, Флорестана.

Высшее напряжение душевных сил и высшие взлеты творческого гения

(\_Фантастические пьесы, Танцы давидсбюндлеров\_, Фантазия до мажор,

\_Крейслериана, Новеллетты, Юмореска, Венский карнавал\_) принесла Шуману

вторая половина 30-х гг., прошедшая под знаком борьбы за право соединиться с

Кларой Вик (Ф. Вик всячески препятствовал этому браку). Стремясь найти более

широкую арену для своей музыкальной и публицистической деятельности, Шуман

проводит сезон 1838-39 гг. в Вене, однако меттерниховская администрация и

цензура воспрепятствовали изданию там журнала. В Вене Шуман обнаружил

рукопись \_большой\_ домажорной Симфонии Шуберта - одной из вершин

романтического симфонизма.

1840 г. - год долгожданного соединения с Кларой - стал для Шумана годом

песен. Необыкновенная чуткость к поэзии, глубокое знание творчества

современников способствовали осуществлению в многочисленных песенных циклах

и отдельных песнях истинного союза с поэзией, точному воплощению в музыке

индивидуальной поэтической интонации Г. Гейне (\_Круг песен\_ ор. 24, \_Любовь

поэта\_), И. Эйхендорфа (\_Круг песен\_ ор. 39), А. Шамиссо (\_Любовь и жизнь

женщины\_), Р. Бернса, Ф. Рюккерта, Дж. Байрона, Г. X. Андерсена и др. И

впоследствии область вокального творчества продолжала пополняться

замечательными произведениями (\_Шесть стихотворений Н. Ленау\_ и Реквием -

1850, \_Песни из "Вильгельма Мейстера" И. В. Гете\_ - 1849 и др.).

Жизнь и творчество Шумана в 40-50-х гг. протекали в чередовании

подъемов и спадов, во многом связанных с приступами душевной болезни, первые

признаки которой появились еще в 1833 г. Взлетами творческой энергии

отмечены начало 40-х гг., конец дрезденского периода (в столице Саксонии

Шуманы жили в 1845-50 гг.), совпавший с революционными событиями в Европе, и

начало жизни в Дюссельдорфе (1850). Шуман много сочиняет, преподает в

открывшейся в 1843 г. Лейпцигской консерватории, с того же года начинает

выступать как дирижер. В Дрездене и Дюссельдорфе он руководит также и хором,

с увлечением отдаваясь этой работе. Из немногочисленных гастрольных поездок,

осуществленных вместе с Кларой, наиболее продолжительной и принесшей много

впечатлений, была поездка в Россию (1844). Начиная с 60-70-х гг. музыка

Шумана очень быстро стала неотъемлемой частью русской музыкальной культуры.

Ее любили М. Балакирев и М. Мусоргский, А. Бородин и особенно Чайковский,

считавший Шумана самым выдающимся современным композитором. Гениальным

исполнителем фортепианных произведений Шумана был А. Рубинштейн.

Творчество 40-50-х гг. отмечено значительным расширением круга жанров.

Шуман пишет симфонии (Первую - \_Весеннюю\_, 1841, Вторую, 1845-46; Третью -

\_Рейнскую\_, 1850; Четвертую, 1841-1-я ред., 1851 - 2-я ред.), камерные

ансамбли (3 струнных квартета - 1842; 3 трио; фортепианные Квартет и

Квинтет; ансамбли с участием кларнета - в т. ч. \_Сказочные повествования\_

для кларнета, альта и фортепиано; 2 сонаты для скрипки с фортепиано и др.);

концерты для фортепиано 1841-45), виолончели (1850), скрипки (1853);

программные концертные увертюры (\_Мессинская невеста\_ по Шиллеру, 1851;

\_Герман и Доротея\_ по Гете и \_Юлий Цезарь\_ по Шекспиру - 1851), демонстрируя

мастерство в обращении с классическими формами. Смелостью в их обновлении

выделяются фортепианный Концерт и Четвертая симфония, исключительной

гармоничностью воплощения и вдохновенностью музыкальных мыслей - Квинтет

ми-бемоль мажор. Одной из кульминаций всего творчества композитора явилась

музыка к драматической поэме Байрона \_Манфред\_ (1848) - важнейшая веха в

развитии романтического симфонизма на пути от Бетховена к Листу,

Чайковскому, Брамсу. Не изменяет Шуман и любимому фортепиано (\_Лесные

сцены\_, 1848-49 и др. пьесы) - именно его звучание наделяет особой

выразительностью его камерные ансамбли и вокальную лирику. Неустанными были

поиски композитора в области вокально-драматической музыки (оратория \_Рай и

Пери\_ по Т. Муру - 1843; Сцены из \_Фауста\_ Гете, 1844-53; баллады для

солистов, хора и оркестра; произведения духовных жанров и др.). Постановка в

Лейпциге единственной оперы Шумана \_Геновева\_ (1847-48) по Ф. Геббелю и Л.

Тику, близкой по сюжетным мотивам немецким романтическим \_рыцарским\_ операм

К. М. Вебера и Р. Вагнера, не принесла ему успеха.

Большим событием последних лет жизни Шумана была его встреча с

двадцатилетним Брамсом. Статья \_Новые пути\_, в которой Шуман предрекал

своему духовному наследнику великое будущее (он всегда с необычайной

чуткостью относился к молодым композиторам), завершила его публицистическую

деятельность. В феврале 1854 г. сильный приступ болезни привел к попытке

самоубийства. Пробыв 2 года в больнице (Эндених, близ Бонна), Шуман

скончался. Большинство рукописей и документов хранится в его Доме-музее в

Цвиккау (ГДР), где регулярно проводятся конкурсы пианистов, вокалистов и

камерных ансамблей имени композитора.

Творчество Шумана обозначило зрелый этап музыкального романтизма с его

обостренным вниманием к воплощению сложных психологических процессов

человеческой жизни. Фортепианные и вокальные циклы Шумана, многие из

камерно-инструментальных, симфонических произведений открыли новый

художественный мир, новые формы музыкального выражения. Музыку Шумана можно

представить себе как череду удивительно емких музыкальных мгновений,

запечатлевающих изменчивые и очень тонко дифференцированные душевные

состояния человека. Это могут быть и музыкальные портреты, точно

схватывающие и внешнюю характерность, и внутреннюю сущность изображаемого.

Многим своим произведениям Шуман давал программные названия, которые

были призваны возбудить фантазию слушателя и исполнителя. Его творчество

очень тесно связано с литературой - с творчеством Жан Поля (И. П. Рихтера),

Т. А. Гофмана, Г. Гейне и др. Шумановские миниатюры можно сравнить с

лирическими стихотворениями, более развернутые пьесы - с поэмами, новеллами,

увлекательными романтическими повестями, где иногда причудливо переплетаются

разные сюжетные линии, реальное оборачивается фантастическим, возникают

лирические отступления и т. д. Гофмановский герой - безумный капельмейстер

Иоганнес Крейслер, пугающий обывателей своей фанатичной преданностью музыке,

- дал имя \_Крейслериане\_ - одному из самых вдохновенных шумановских

созданий. В этом цикле фортепианных пьес-фантазий, как и в вокальном цикле

на стихи Гейне \_Любовь поэта\_, возникает образ романтического художника,

подлинного поэта, способного чувствовать бесконечно остро, \_сильно, пламенно

и нежно\_, иногда вынужденного скрывать свою истинную сущность под маской

иронии и шутовства, чтобы потом раскрыть ее еще более искренне и сердечно

или погрузиться в глубокое раздумье... Остротой и силой чувства, безумством

мятежного порыва наделен Шуманом байроновский Манфред, в образе которого

присутствуют и философско-трагедийные черты. Лирически одушевленные образы

природы, фантастических грез, старинных легенд и преданий, образы детства

(\_Детские сцены\_ - 1838; фортепианный (1848) и вокальный (1849) \_Альбомы для

юношества\_) дополняют художественный мир великого музыканта, \_поэта по

преимуществу\_, как назвал его В. Стасов. /Е. Царева/

ЩЕДРИН Родион Константинович (р. 16 XII 1932, Москва)

О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! Не оставляй нас! буди

чаще наши меркантильные души! ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим

чувствам! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодноужасный

эгоизм, силящийся овладеть нашим миром!

Н. Гоголь. Из статьи

\_Скульптура, живопись

и музыка\_

Весной 1984 г. в одном из концертов II Международного музыкального

фестиваля в Москве прозвучала премьера \_Автопортрета\_ - вариаций для

большого симфонического оркестра Р. Щедрина. Новое сочинение только что

перешагнувшего порог пятидесятилетия музыканта одних обожгло

пронзительностью эмоционального высказывания, других взбудоражило

публицистической обнаженностью темы, предельной сгущенностью мысли о

собственной судьбе. Вот уж поистине верно сказано: \_художник сам себе высший

судия\_. В этой одночастной, по значимости и содержанию равной симфонии,

композиции мир нашего времени предстает сквозь призму личности художника,

поданной к\_р\_у\_п\_н\_ы\_м п\_л\_а\_н\_о\_м, и через нее познается во всей своей

многогранности и противоречиях - в состояниях действенных и медитативных, в

созерцании, лирическом самоуглублении, в мгновениях ликования или

трагических взрывов, исполненных сомнения. К \_Автопортрету\_, и это

естественно, стягиваются нити от многих ранее написанных Щедриным

произведений. Словно бы с высоты птичьего полета предстает его творческий и

человеческий путь - от прошлого к будущему. Путь \_баловня судьбы\_? Или

\_мученика\_? В нашем случае было бы неверно утверждать ни то, ни другое.

Ближе к истине сказать: путь д\_е\_р\_з\_а\_ю\_щ\_е\_г\_о \_от первого лица\_...

Щедрин родился в семье музыканта. Отец, Константин Михайлович, был

известным лектором-музыковедом. В доме Щедриных постоянно звучала музыка.

Именно живое музицирование было той питательной средой, которая исподволь

формировала пристрастия и вкусы будущего композитора. Семейной гордостью

было фортепианное трио, в котором участвовали Константин Михайлович и его

родные братья. Годы отрочества совпали с великим испытанием, обрушившимся на

плечи всего советского народа. Дважды мальчик бежал на фронт и дважды был

возвращен в родительский дом. Позже Щедрин не раз вспомнит о войне, не раз

боль пережитого отзовется в его музыке - во Второй симфонии (1965), хорах на

стихи А. Твардовского - памяти брата, не пришедшего с войны (1968), в

\_Поэтории\_ (на ст. А. Вознесенского, 1968) - оригинальном концерте для поэта

в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического

оркестра...

В 1945 г. двенадцатилетнего подростка определили в недавно открывшееся

Хоровое училище - ныне им. А. В. Свешникова. Помимо изучения теоретических

дисциплин, пение было едва ли не главным занятием воспитанников училища.

Спустя десятилетия Щедрин скажет: \_Первые в жизни минуты вдохновения я

испытал именно во время пения в хоре. И конечно, первые мои сочинения тоже

были для хора\_... Следующей ступенью стала Московская консерватория, где

Щедрин занимался одновременно на двух факультетах - по композиции у Ю.

Шапорина и в классе фортепиано у Я. Флиера. За год до окончания он написал

свой Первый фортепианный концерт (1954). Этот ранний опус привлек

оригинальностью и живым эмоциональным током. Двадцатидвухлетний автор

дерзнул включить в концертно-эстрадную стихию 2 частушечных мотива -

сибирскую \_Балалаечка гудит\_ и знаменитую \_Семеновну\_, эффектно разработав

их в серии вариаций. Случай едва ли не уникальный: Первый концерт Щедрина не

только прозвучал в программе очередного композиторского пленума, но и стал

основанием для приема студента 4 курса... в члены Союза композиторов.

Блестяще защитив диплом по двум специальностям, молодой музыкант

совершенствовался в аспирантуре.

В начале своего пути Щедрин опробовал разные сферы. Это были балет по

П. Ершову \_Конек-Горбунок\_ (1955) и Первая симфония (1958), Камерная сюита

для 20 скрипок, арфы, аккордеона и 2 контрабасов (1961) и опера \_Не только

любовь\_ (1961), сатирическая курортная кантата \_Бюрократиада\_ (1963) и

Концерт для оркестра \_Озорные частушки\_ (1963), музыка к драматическим

спектаклям и кинофильмам. Веселый марш из фильма \_Высота\_ мгновенно стал

музыкальным бестселлером... Выделяется в этом ряду опера по рассказу С.

Антонова \_Тетя Луша\_, судьба которой сложилась непросто. Обратившись к

истории, опаленной бедой, к образам простых крестьянок, обреченных на

одиночество, композитор, по его признанию, намеренно ориентировался на

создание \_тихой\_ оперы, в противовес ставившимся тогда, в начале 60-х гг.,

\_монументальным спектаклям с грандиозными массовками, знаменами и т. д.\_

Сегодня нельзя не пожалеть о том, что 8 свое время опера не была оценена по

достоинству и не была понята даже профессионалами. Критика отметила лишь

одну грань - юмор, иронию. А по существу опера \_Не только любовь\_ - ярчайший

и едва ли не первый в советской музыке пример того явления, которое позже

получило метафорическое определение \_деревенская проза\_. Что ж, путь

опережающего время всегда тернист.

В 1966 г. композитор начнет работу над второй своей оперой. И эта

работа, включившая создание собственного либретто (здесь проявился

литературный дар Щедрина), заняла десятилетие. \_Мертвые души\_, оперные сцены

по Н. Гоголю - так оформился этот грандиозный замысел. И безоговорочно был

оценен музыкальной общественностью как новаторский. Стремление композитора

\_средствами музыки прочитать поющую прозу Гоголя, музыкой очертить

национальный характер, музыкой же подчеркнуть бесконечную выразительность,

живость и гибкость родного нашего языка\_ воплотилось в драматургии ярких

контрастов между устрашающим миром торговцев мертвыми душами, всех этих

Чичиковых, собакевичей, Плюшкиных, коробочек, маниловых, которые безжалостно

бичуются в опере, и миром \_душ живых\_, народной жизни. Одна из сквозных тем

оперы написана на текст той самой песни \_Не белы снега\_, которая не раз

упоминается писателем в поэме. Опираясь на исторически сложившиеся оперные

формы, Щедрин смело переосмысливает их, преображает на принципиально иной,

истинно современной основе. Право на новаторство обеспечивают коренные

свойства индивидуальности художника, прочно основывающегося на доскональном

знании традиций богатейшей и уникальной по своим достижениям отечественной

культуры, на кровной, родовой причастности к народному искусству - его

поэтике, мелосу, разнообразным формам. \_Народное искусство вызывает желание

воссоздать его ни с чем не сравнимый аромат, как-то "соотнестись" с его

богатством, передать рождаемые им чувства, которые не сформулируешь

словами\_, - утверждает композитор. И прежде всего - своей музыкой.

Этот процесс \_воссоздания народного\_ постепенно углублялся в его

творчестве - от изящной стилизации фольклора в раннем балете

\_Конек-Горбунок\_ к красочной звуковой палитре Озорных частушек, драматически

суровому строю \_Звонов\_ (1968), воскрешающих строгую простоту и объемность

знаменных распевов; от воплощения в музыке ярко жанрового портрета, сильного

образа главной героини оперы \_Не только любовь\_ к лирическому повествованию

о любви простых людей к Ильичу, об их личном сокровенном отношении к \_самому

земному изо всех прошедших по земле людей\_ в оратории \_Ленин в сердце

народном\_ (1969) - лучшем, согласимся с мнением М. Тараканова, \_музыкальном

воплощении ленинской темы, появившемся в канун 100-летия со дня рождения

вождя\_. От вершинного создания образа России, коей безусловно явилась опера

\_Мертвые души\_, в 1977 г. поставленная Б. Покровским на сцене Большого

театра, перебрасывается арка к \_Запечатленному ангелу\_ - хоровой музыке в 9

частях по Н. Лескову (1988). Как отмечает в аннотации композитор, его

привлекла в рассказе об иконописце Севастьяне, \_распечатлевшем оскверненную

сильными мира сего древнюю чудотворную икону, прежде всего идея нетленности

художественной красоты, магической, возвышающей силы искусства.

Запечатленный ангел\_, как и годом ранее созданная для симфонического

оркестра \_Стихира\_ (1987), в основу которой положен знаменный распев,

посвящены 1000-летию крещения Руси.

Музыка по Лескову логично продолжила ряд литературных пристрастий и

привязанностей Щедрина, подчеркнула его принципиальную ориентацию: ...\_не

могу понять наших композиторов, обращающихся к переводной литературе. Мы

обладаем несметным богатством - литературой, написанной на русском языке\_. В

этом ряду особое место отведено Пушкину (\_один из моих богов\_) - помимо

ранних двух хоров, в 1981 г. созданы хоровые поэмы \_Казнь Пугачева\_ на

прозаический текст из \_Истории пугачевского бунта\_ и \_Строфы "Евгения

Онегина"\_.

Благодаря музыкальным спектаклям по Чехову - \_Чайке\_ (1979) и \_Даме с

собачкой\_ (1985),- как и ранее написанным лирическим сценам по мотивам

романа Л. Толстого \_Анна Каренина\_ (1971), существенно обогатилась галерея

воплощенных на балетной сцене русских героинь. Подлинным соавтором этих

шедевров современного хореографического искусства явилась Майя Плисецкая -

выдающаяся балерина нашего времени. Этому содружеству - творческому и

человеческому - уже более 30 лет. О чем бы ни рассказывала музыка Щедрина,

каждое его сочинение несет в себе заряд активного поиска и раскрывает черты

яркой индивидуальности. Композитор остро чувствует пульс времени, чутко

воспринимая динамику сегодняшней жизни. Он видит мир в объеме, схватывая и

запечатляя в художественных образах и конкретный объект, и всю панораму. Не

отсюда ли его принципиальная ориентация на драматургический метод монтажа,

который позволяет ярче очертить контрасты образов, эмоциональных состояний?

Основываясь на этом динамичном методе, Щедрин стремится к сжатости,

лаконизму (\_вложить слушателю кодовую информацию\_) изложения материала, к

тесному соотношению между собой его частей без каких-либо связующих звеньев.

Так, Вторая симфония представляет собой цикл из 25 прелюдий, балет \_Чайка\_

построен по тому же принципу; Третий концерт для фортепиано, как и ряд

других сочинений, состоит из темы и серии ее преобразований в

разнохарактерных вариациях. Живое многоголосие окружающего мира отражается в

пристрастии композитора к полифонии - и как принципу организации

музыкального материала, манере письма, и как к типу мышления. \_Полифония -

это метод существования, ибо жизнь наша, современное бытие стали

полифоничными\_. Эта мысль композитора подтверждается практически. Работая

над \_Мертвыми душами\_, он параллельно создавал балеты \_Кармен-сюита\_ и \_Анна

Каренина\_, Третий фортепианный концерт, Полифоническую тетрадь из двадцати

пяти прелюдий второй том 24 прелюдий и фуг, \_Поэторию\_ и др. сочинения

Напряженной композиторской работе неизменно сопутствуют выступления Щедрина

на концертной эстраде как исполнителя своих сочинений - пианиста, а с начала

80-х гг. и как органиста, его творчество гармонично сочетается с энергичными

общественными деяниями.

Путь Щедрина-композитора - всегда преодоление; каждодневное, упорное

преодоление материала, в твердых руках мастера превращающегося в нотные

строки; преодоления инерции, а то и предвзятости слушательского восприятия;

наконец, преодоления самого себя, точнее, повторения уже открытого,

найденного, опробованного. Как не вспомнить здесь В. Маяковского,

заметившего однажды о шахматистах: \_Самый гениальный ход не может быть

повторяй при данной ситуации в последующей партии. Сбивает противника только

неожиданность хода\_.

Когда московская публика впервые познакомилась с \_Музыкальным

приношением\_ (1983), реакция на новую музыку Щедрина была подобна

разорвавшейся бомбе. Споры долго не утихали. Композитор в своем творчестве

стремившийся к предельной сжатости, афористичности высказывания

(\_телеграфный стиль\_), вдруг словно бы перешел в иное художественное

измерение. Его одночастная композиция для органа, 3 флейт, 3 фаготов и 3

тромбонов длится... более 2 часов. Она, по замыслу автора, не что иное, как

беседа. Причем не хаотичная беседа, которую мы ведем порой, не слушая друг

друга, торопясь высказать свое личное суждение, а разговор, когда каждый мог

бы поведать о своих горестях, радостях, бедах, откровениях... \_Я считаю, что

при торопливости нашей жизни это крайне важно. Остановиться, задуматься\_.

Напомним, что \_Музыкальное приношение\_ написано в преддверии 300-летия со

дня рождения И. С. Баха (этой дате посвящена и \_Эхо-соната\_ для скрипки solo

- 1984).

Изменил ли композитор своим творческим принципам? Скорее, наоборот:

собственным многолетним опытом работы в разных сферах и жанрах углубил

завоеванное. Даже в молодые годы он не стремился удивить, не рядился в чужие

одежды, \_не бегал с чемоданом по вокзалам вслед за уходящими поездами, а

развивался так, как... было заложено генетикой, склонностями, симпатиями и

антипатиями\_. Кстати, после \_Музыкального приношения\_ удельный вес медленных

темпов, темпов размышления, в музыке Щедрина значительно возрос. Но

по-прежнему нет в ней незаполненных пустот. По-прежнему она создает для

восприятия поле высокогосмыслового и эмоционального - напряжения. И

отзывается на сильные излучения времени. Сегодня многих художников тревожит

явная девальвация истинного искусства, крен в сторону развлекательности,

упрощенности, общедоступности, свидетельствующие о нравственном и

эстетическом обеднении людей. В этой ситуации \_разрывности культуры\_ творец

художественных ценностей становится одновременно и их проповедником. В этом

отношении опыт Щедрина, его собственное творчество являют собой яркие

примеры связи времен, \_разных музык\_, преемственности традиций.

Прекрасно отдавая себе отчет в том, что плюрализм взглядов, мнений -

необходимая основа жизни и общения в современном мире, он выступает активным

сторонником д\_и\_а\_л\_о\_г\_а. Весьма поучительны его встречи с широкой

аудиторией, с молодежью, в частности с яростными приверженцами рок-музыки -

они транслировались по Центральному телевидению. Примером международного

диалога, инициатором которого тоже был наш соотечественник, стал первый за

всю историю советско-американских культурных связей фестиваль советской

музыки в Бостоне под девизом: \_Делаем музыку вместе\_, развернувший широкую и

красочную панораму творчества советских композиторов (1988).

В диалоге с людьми, различными мнениями у Родиона Щедрина всегда есть

с\_в\_о\_я точка зрения. В поступках и делах - с\_в\_о\_я художническая и

человеческая убежденность под знаком главного: \_Нельзя жить только

сегодняшним днем. Нам нужно культурное строительство на будущее, на благо

последующих поколений\_. /А. Григорьева/