

111 о р а т о р и й

кантат

и вокальных циклов



Филармоническое общество
Санкт-Петербурга

111 *оперий*

кантат

и вокальных циклов

СПРАВОЧНИК - ПУТЕВОДИТЕЛЬ



КультИнформПресс
Санкт-Петербург · 2007

Авторы-составители:

А. Кенигсберг: Гендель, Гайдн, Шуберт (сочинения), Бетховен, Россини, Глинка («Прощание с Петербургом»), Шуман, Мендельсон, Берлиоз, Лист, Вагнер, Брамс, Верди, Дворжак, Орф, Онеггер («Жанна д' Арк на костре»).

Л. Михеева: Бах, Перголези, Моцарт, Шуберт (биография), Глинка (биография), Мусоргский, Рубинштейн, Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев, Рахманинов, Малер, Стравинский, Прокофьев, Шапорин, Онеггер (биография), Шостакович, Бриттен, Свиридов, Салманов, Гаврилин.

Редактор *Б. Березовский*

Издание осуществлено
при содействии генерального спонсора
Филармонического общества Санкт-Петербурга —
ОАО «Банк «Санкт-Петербург»

ISBN 5-8392-0272-X

© «Культ-информ-пресс», 2007
© Кенигсберг А. К., Михеева Л. В., 2007
© Бюргановский Д. А., оформление, 2004

Содержание

От издательства	8
Иоганн Себастьян Бах	9
Кантата №106, Actus tragicus (Трагическое действо)	17
Кантата №21	19
Страсти по Иоанну	21
Страсти по Матфею	24
Магнификат	28
Кантата №80, Реформационная	30
Кантата №211, Кофейная	33
Состязание Феба и Пана	35
Рождественская оратория	37
Месса h-moll	39
Крестьянская кантата (№212)	43
Джованни Баттиста Перголези	45
Stabat Mater	49
Георг Фридрих Гендель	53
Праздник Александра	59
Израиль в Египте	62
✓ Мессия	64
Самсон	68
Иуда Маккавей	72
Вольфганг Амадей Моцарт	75
Мотет Exsultate, jubilate	82
Большая месса c-moll	84
Реквием	86
Йозеф Гайдн	93
✓ Сотворение мира	101
Времена года	105
Франц Шуберт	109
Месса №2 (G-dur)	118

Месса №4 (C-dur, op. 48)	119	Джузеппе Верди	267
Прекрасная мельничиха (op. 25)	121	Реквием	274
Дева озера (песни из поэмы Вальтера Скотта, op. 52)	124	Модест Мусоргский	278
Зимний путь (op. 89)	126	✓ Детская	284
Месса №6 (Es-dur)	130	Без солнца. Альбом стихотворений А. А. Голенищева-Кутузова	287
Лебединая песня	131	Песни и пляски смерти	289
Людвиг ван Бетховен	134	Петр Чайковский	292
✓ Торжественная месса (op. 123)	139	Литургия Святого Иоанна Златоуста	302
Джоаккино Россини	143	Москва	305
Музыкальные вечера	149	Детские песни	308
Stabat Mater	151	Всенощное бдение. Опыт гармонизации богослужебных песнопений	311
Маленькая торжественная месса	154	Антонин Дворжак	315
Гектор Берлиоз	159	Stabat Mater (op. 58)	322
Реквием	167	Цыганские мелодии (op. 55)	324
✓ Осуждение Фауста Драматическая легенда (op. 24)	171	Реквием (op. 89)	326
Михаил Глинка	176	Сергей Танеев	329
Прощание с Петербургом	183	Иоанн Дамаскин	336
Роберт Шуман	187	По прочтении псалма	339
Любовь и жизнь женщины (op. 42)	193	Николай Римский-Корсаков	342
Любовь поэта (op. 48)	195	Весной	350
Феликс Мендельсон-Бартольди	199	У моря	352
Илия	207	Свитезянка	353
Ференц Лист	212	Поэту	355
Легенда о Святой Елизавете	222	«Песнь о вешем Олеге»	356
Антон Рубинштейн	228	Из Гомера	357
Персидские песни	237	Густав Малер	360
Рихард Вагнер	240	Жалобная песнь	368
✓ 5 стихотворений для женского голоса	248	Песни странствующего подмастерья	372
Иоганнес Брамс	251	Чудесный рог мальчика	374
✓ Немецкий реквием (op. 45)	258	Песни об умерших детях	378
Рансодия (op. 53)	262	Семь песен последних лет	380
4 строгих напева (op. 121)	265		

Симфония №8, ми-бемоль мажор	383	✓ Казнь Степана Разина	501
Песнь о Земле	387	✓ Сатиры для голоса и фортепиано	
Сергей Рахманинов	391	на стихи Саши Черного	503
«Весна»	401	Семь стихотворений А. Блока	505
Литургия Святого		✓ Шесть стихотворений	
Иоанна Златоуста	403	Марины Цветаевой	507
✓ Колокола	405	✓ Сюита для баса	
✓ Всенощное бдение	408	и симфонического оркестра	
Игорь Стравинский	412	на стихи Микеланджело	509
✓ Байка про Лису, Петуха,		Бенджамин Бриттен	513
Кота да Барана	420	✓ Военный реквием ор. 66 (1961)	518
Свадебка	422	Георгий Свиридов	525
Царь Эдип	425	Романсы на стихи Пушкина	531
Сергей Прокофьев	434	Песни на слова Роберта Бёрнса	535
Пять стихотворений		Поэма памяти Есенина	538
А. Ахматовой	441	У меня отец крестьянин	540
Александр Невский	443	Петербургские песни	542
Карл Орф	447	Курские песни	545
Кармина Бурана	452	Деревянная Русь	547
Песни Катулла	457	Снег идет	549
Триумф Афродиты	459	Отчалившая Русь	551
Юрий Шапорин	462	Вадим Салманов	555
Пять романсов		Двенадцать	560
на стихи Пушкина (ор. 10)	468	Валерий Гаврилин	564
На поле Куликовом (ор. 14)	470	Первая немецкая тетрадь	570
Артур Онеггер	476	Вторая немецкая тетрадь	572
Жанна д'Арк на костре	481	Русская тетрадь	574
Дмитрий Шостакович	486	Скоморохи	578
Шесть песен		Военные письма	582
на стихи английских поэтов	494	Вечерок. Часть 1, «Альбомчик»	586
✓ Из еврейской народной поэзии	497	Перезвоны. Симфония-действие	
Десять поэм на слова		«По прочтении В. Шукшина»	590
революционных поэтов			
конца XIX и начала XX столетия	499	Краткий словарь	
		музыкальных терминов	595

От издательства

Предлагаемая читателю книга является завершением серии «111...». Как и предшествующим книгам, ей нет аналогов ни в отечественной, ни в зарубежной литературе. В справочнике «111 ораторий, кантат и вокальных циклов» представлены произведения как светские, так и духовные. Название книги достаточно условно. Так, пассионы представляют собой самостоятельный жанр, не относящийся ни к ораториям, ни к кантатам. То же можно сказать о литургиях и всенощных. Духовным сочинениям, как русским, так и зарубежным, отведено большое место. Впервые приведены русские тексты *Stabat Mater*, *Magnificat* и др. Кроме собственно вокальных циклов авторы включили в издание и некоторые вокальные сборники, поскольку в них входят наиболее популярные романсы или песни данного композитора. Материал расположен в хронологическом порядке — по мере появления описываемых произведений. Однако данный принцип в нескольких случаях нарушается, например, когда речь идет о Шостаковиче и его учениках, которые помещены после своего учителя, хотя приводимые произведения были созданы раньше, чем рассматриваемые нами произведения Шостаковича. По традиции материал ограничивается теми композиторами, чей творческий и жизненный путь уже завершен. Некоторые биографии заимствованы из предшествующих книг этой серии, иногда с сокращениями, иногда с дополнениями, вызванными спецификой представляемого жанра.

Иоганн Себастьян Бах

1685—1750

Иоганн Себастьян Бах — одно из самых крупных имен в истории музыки. Его творчество возвышается над всем искусством XVIII века подобно величественному собору, возносящему высоко в небо свои шпили. И, подобно собору, оно посвящено Всевышнему, овеяно высоким духом веры.

«Не ручей, а море (nicht Bach, aber Meer) — ему имя», сказал когда-то Бетховен. Сила воздействия музыки гениального мастера колоссальна. За прошедшие годы творения Баха не только не утратили эту силу, но, напротив, приобрели еще более современное звучание. «Сложный мир запечатлен в баховской музыке, — писал один из самых крупных ее исследователей М. Друскин, — она проникает в глубины состояний, стремлений, упований. Она вызывает к сочувствию, к сопереживанию, к состраданию и к соучастию в жизнедеятельной радости. Бах именно вызывает, а не диктует свою волю, как свойственно, например, Бетховену. В то же время это и не исповедь в духе романтиков — не субъективная передача пережитого... Это опыт, в котором преломились культурно-социальные достижения эпохи и который в творениях композитора стал надличным: его музыка приобщает к общезначимому, вневременному, тому, что заложено в тайниках души и что вызывает у нас ответный отклик».

Творчество Баха завершает огромный период развития европейской музыки и открывает пути новому искусству — искусству эпохи классицизма. В наследии композитора — более тысячи произведений различных жанров. Органные сочинения Баха, эмоционально бога-

тые, отмеченные смелостью художественных исканий, — вершина литературы для этого «царя инструментов». Его клавирные произведения не только запечатлели в себе жанровые и стилевые направления своего времени, но и наметили дальнейшие пути развития фортепианного искусства. Два тома «Хорошо темперированного клавира» и «Искусство фуги» остались памятником непревзойденного полифонического мастерства, гениально сочетающегося с глубокой выразительностью. Яркие, образные и сочинения для других инструментов. Но основная область, в которой творил Бах, — кантатно-ораториальные произведения. Бах написал приблизительно 300 духовных и 30 светских кантат, среди которых и библейские картины, и пасторали, и драматические сцены, и лирико-эпические поэмы, и комические, и даже сатирические пьесы. Его Страсти по Матфею, Страсти по Иоанну и Высокая месса — величайшие творения, отличающиеся предельной выразительностью, грандиозными масштабами, возвышенностью и совершенством.

Иоганн Себастьян Бах родился 21 марта 1685 года в Эйзенахе (Тюрингия) в семье, давшей на протяжении XVII века столько музыкантов, что в XVIII веке всех музыкантов в Тюрингии называли Бахами. Иоганн Себастьян был младшим из восьми детей в семье. Старший брат — Иоганн Кристоф, родившийся 14-ю годами раньше, — взял на себя воспитание своего младшего брата, когда тот в 10 лет остался круглым сиротой.

Иоганн Кристоф служил школьным учителем и органистом в Ордруфе. Там Иоганн Себастьян провел пять лет, обучаясь в лицее и занимаясь музыкой под руководством брата. В начале 1700 года юноша, закончивший курс, отправился в далекое путешествие на север Германии, в город Лüneбург. В тамошней МихаэлишшULE — канторате при лüneбургском монастыре св. Михаила — нуждались в двух дискантистах, и Бах, обладавший прекрасным голосом, был рекомендован ордруфским кантором, сохранившим дружеские связи с МихаэлишшULE, в которой когда-то учился. Монастырь владел обширной нотной библиотекой, сотрудничал с хорошими музыкантами, и Бах

получил прекрасные возможности для дальнейшего совершенствования. Кроме того, он ходил пешком в Гамбург, находившийся в сорока пяти километрах от Лüneбурга. Там он слушал игру на органе выдающегося музыканта своего времени Райнкена, посещал оперный театр.

Весной 1702 года Бах покинул Лüneбург. Точно неизвестно, где он провел этот год. Известно лишь, что Бах пытался получить место органиста в Зангерхаузене, в Арнштадте, но ему отказывали: помехой была его молодость. Однако уже через год в Арнштадте ему поручили экспертизу перестроенного органа. Известно также, что несколько месяцев Бах занимал место скрипача в инструментальной капелле Веймарского герцога и даже числился концертмейстером, что являлось неслыханным делом, учитывая его возраст. Будучи на герцогской службе, Бах в июле 1703 года выдержал экзамен как органист в Арнштадте и 14 августа приступил к исполнению обязанностей, причем ему было назначено более высокое жалование, чем то, которое получали до него органисты.

В 1707 году Бах, приобретший значительный авторитет среди музыкантов, был приглашен на должность органиста в церковь Святого Власия в Мюльхаузене. К этому времени он являлся уже автором органных партит, фантазий, прелюдий и фуг, хоральных обработок, клавирного каприччио «На отъезд любимого брата». В Мюльхаузене появляются его первые кантаты. Там же 17 октября происходит его обручение с Марией Барбарой Бах, двоюродной сестрой из Арнштадта.

В июле 1708 года Бах покидает Мюльхаузен и поступает на службу в капеллу герцога Вильгельма Эрнста в Веймаре. Его социальное положение существенно меняется: в принятой тогда иерархии придворный музыкант значительно выше городского органиста. Изменяется к лучшему и окружающая обстановка. Если раньше он был, по существу, одиноким в своей службе и подчинялся церковным властям, не всегда разбиравшимся в музыке, то теперь он оказался в окружении музыкантов-профессионалов. Среди придворных герцога было немало просвещенных людей, горячо дискутировавших о политике, культуре, искусстве. Да и сам Веймар, благодаря его местополо-

ложению в центре немецких земель, часто посещали известные музыканты. Общение с ними также многое дало Баху.

Эти годы отмечены большим числом произведений для органа — композитор стремительно осваивает возможности этого инструмента. В 1714 году Бах получает чин концертмейстера. Теперь он официально именуется «концертмейстер и придворный органист». Кроме того, Бах исполняет и обязанности вице-капельмейстера и, по условиям контракта, должен каждое четвертое воскресенье представлять новую духовную кантату. Исследователи предполагают, что к 1717 году им было написано 35 кантат и осуществлен первоначальный вариант Страстей по Матфею.

В 1717 году Бах покидает Веймар и становится капельмейстером придворной капеллы Кётена — столицы Ангальт-Кётенского княжества. Той же осенью он посещает Дрезден, где его ожидает неслыханный триумф: Бах дал согласие на участие в состязании в игре и импровизации на органе с прославленным французским органистом и клавесинистом Луи Маршаном, но тот, услышав игру Баха, тайно покинул город, чтобы избежать поражения. Исполнение же самого Баха поразило публику своим небывалым искусством.

Годы пребывания в Кётене — самые спокойные в жизни композитора. Он прекрасно обеспечен материально, князь Леопольд Ангальт-Кётенский, сам хороший музыкант, гордится своим капельмейстером и относится к нему с почтением. В капелле служат превосходные исполнители. Бах руководит ансамблем, аккомпанирует пению и игре князя, играет на клавесине, очень много сочиняет. Здесь появляются его первые инструктивно-педагогические пьесы: «Нотная тетрадь» для обучения первенца — Фридемана, Инвенции, Маленькие прелюдии для клавира, Французские и Английские сюиты.

Большое удовольствие доставляли Баху и путешествия с князем. В 1718 году они вместе провели месяц в Карлсбаде (ныне Карловы Вары, Чехия). Через два года поездка повторилась, но завершение ее оказалось трагическим: он опоздал на похороны внезапно скончавшейся Марии Барбары. Горе он переживал тяжело. На руках тридца-

тридцатилетнего вдовца остались четверо детей — 12, 10, 6 и 5 лет (трое умерли в раннем возрасте). Надо было строить жизнь заново. Через полтора года, 3 декабря 1721 года, Бах женился на дочери вейсенфельского придворного трубача Вильке Анне Магдалене, которой шел 21-й год. Она была музыкальна и обладала хорошим голосом. Для ее музыкального развития Бах составил две «Нотные тетради Анны Магдалены Бах». Анна Магдалена стала для Баха верным другом и преданной помощницей. За почти тридцатилетнюю совместную жизнь у них родились шестеро сыновей и семь дочерей (в живых остались шестеро детей). Многие из них стали крупными музыкантами.

Баху исполнилось 38 лет, когда он обосновался в Лейпциге. Это поначалу вызвало недоумение у многих: почему музыкант, достигший самого высокого положения, решил занять значительно менее престижное место кантора в лейпцигской церкви Святого Фомы? Но-видимому, решающую роль в его выборе сыграл сам город. С XII века Лейпциг — крупный торговый центр. Со временем не только торговые, но и культурные его связи стали отличаться широтой. В городе силен был дух свободомыслия, интенсивно развивалась духовная жизнь. При университете в начале XVIII века был организован оркестр, а в 1708 году в городе появился второй оркестр, положивший начало знаменитому «Гевандхаузу», существующему до настоящего времени. Богослужения в шести городских церквях сопровождались исполнением хоралов, мотетов, кантат и пассионов. Две главные церкви города — Святого Николая и Святого Фомы (Томаса) — были очень вместительны. В церкви Святого Фомы было 1500 мест. Ее канторами с начала XVII века были видные немецкие музыканты, и пост этот считался весьма почетным. Кантор Иоганн Кунау умер летом 1722 года. Однако кандидатура Баха представлялась сомнительной: он не имел университетского образования, а основной для кантора школы при церкви Святого Фомы считалась педагогическая деятельность. Тем не менее, 7 февраля 1723 года состоялась «проба» — исполнение кантаты №22. Испытание прошло успешно, и с Бахом было заключено соглашение, по которому он обяза-

вался выполнять все обязанности кантора, включая преподавание в школе, причем для обязательных занятий латынью нанять учителя за свой счет. Князю Ангальт-Кётенскому Бах подал прошение об отставке, которое было удовлетворено, причем князь дал прекрасную рекомендацию «капельмейстеру и директору нашей камерной музыки».

16 мая в церкви Святого Фомы была исполнена новая кантата Баха, после чего композитор подписал контракт, по которому обязывался заниматься со школьниками, преподавать пение и игру на инструментах, следовать указаниям руководителей кантората, не выезжать из города без их разрешения, довести до совершенства музыку в двух главных церквях Лейпцига и так ее обеспечить, чтобы она не была «слишком продолжительной и подобной опере». Кроме того, он не должен был служить в университете, поскольку руководители кантората считали его дух слишком вольнодумным. Бах подписал все условия, не задумываясь, но вскоре стал нарушать их. В сущности, среди всех многочисленных обязанностей великий музыкант считался лишь с одной: писать музыку. На протяжении многих лет он писал еженедельно по кантате, исполняемой в воскресенье. А кроме того, появлялись сочинения в других жанрах — Страсти, Магнификат, мотеты, органные сочинения, партиты.

Бах ощущал себя не школьным учителем, а «генералмузикдиректором» Лейпцига. Власти же города считали, что основная обязанность кантора — обучение и воспитание школьников. Это послужило в дальнейшем причиной серьезных разногласий между ним и его начальством. Магистрат видел в Бахе не гениального композитора, а нерадивого кантора, пренебрегающего своими основными обязанностями. К тому же Бах позволял себе уезжать, не поставив руководство кантората в известность. Так, в 1724 году он вместе с женой гастролировал в Кётене, где его любили и высоко ценили. В 1725-м уезжал в Вейсенфельс, где исполнялась его кантата в честь дня рождения тамошнего герцога, и в Дрезден, где выступал как органист с исполнением собственных композиций, а в конце года снова побывал в Кётене с кантатой, посвященной дню рождения жены

герцога Леопольда. В 1729 году его посещение Кётена было связано с печальным событием — смертью герцогини. Бах исполнил в ее память Траурную оду, причисленную исследователями к лучшим творениям композитора. А немногим более года спустя появилась и Траурная музыка памяти Леопольда.

Бах пишет клавирные сюиты, работает над монументальными «Страстями по Матфею», еженедельно не только сочиняет, но и разучивает со школьным хором и исполняет духовную кантату, создает инструментальные и оркестровые концерты. И при этом занимается с юными певчими и инструменталистами, стремясь поднять уровень исполнения на должную высоту. В 1730 году недовольные им руководители кантората решают обсудить его поведение на заседании магистрата. В вину Баху ставится пренебрежение занятиями, частые отлучки. В ответ Бах отправляет в городской магистрат обширный, глубоко продуманный документ, в котором сообщает, что в городе не хватает хороших инструменталистов; что в Томасшуле, поставляющую основную массу музыкантов, принимают не по способностям, а по прихоти ее руководства. Кроме того, урезаны суммы, ранее выделяемые для найма исполнителей — студентов университета. В результате музыка в Лейпциге приходит в упадок.

Не получив ответа на свой демарш, Бах прибегает к другому средству. Он пишет письмо в Данциг российскому поверенному в делах с просьбой дать рекомендацию «на подходящую должность». Речь явно идет о службе в России. По-видимому, это было способом нажима на городское руководство. Результат оказался достигнутым: Баха освободили от школьных занятий, он получил более просторную квартиру со специальной «комнатой для сочинения», здание кантората было отремонтировано.

Общественное положение Баха укрепляется. Он руководит студенческим коллективом Collegium musicum, который еженедельно дает концерты светской музыки (вероятно, не только баховской), создает произведения к различным событиям в жизни города. Многие из них посвящены курфюрсту Саксонскому Августу II. В 1736 году он

получает титул «композитора королевской придворной капеллы», чем и заканчивается его многолетняя борьба с лейпцигскими городскими властями. Теперь они бессильны причинить композитору вред: его поддерживает могущественный покровитель. Правда, в следующем году происходит еще одно столкновение с ректором, но его пресекает распоряжение высших властей, в котором Бах именуется «Наш придворный композитор». Это решает дело: придворный композитор и генералмузикдиректор города, безусловно, выше по рангу, чем школьный ректор.

Последние годы жизни Баха отмечены активнейшей деятельностью. Он, как и раньше, много гастролирует, приводит в порядок свое наследие: редактирует и публикует сборники хоралов, клавирных упражнений, вариаций и хоральных обработок для органа, готовит к печати «Искусство фуги» — уникальный по мастерству полифонической техники сборник фуг на одну тему, а также два тома «Хорошо темперированного клавира», в которые входят 48 прелюдий и фуг во всех тональностях. Тогда же он заканчивает Мессу.

В 1747 году Бах посещает Берлин. Король Фридрих II немедленно принимает его в своей резиденции в Потсдаме, отменив из-за этого собственный концерт (Фридрих играл на флейте). Бах импровизирует перед королем на заданную им тему, а через два месяца присылает «Музыкальное приношение», в котором использует эту тему в 13 разных по форме и размеру пьесах. В том же году Бах вступает в организованное его учеником Мишлером «Общество музыкальных наук».

Летом 1749 года Бах серьезно заболевает. Ухудшается состояние глаз, ослабленных с детских лет, когда он ночи напролет проводил за занятиями. Физически и духовно 64-летний композитор еще крепок, и он соглашается на операцию, которую должен провести известный английский окулист, оперировавший Генделя. Однако операция оказывается неудачной. Полгода Бах находится в тяжелом состоянии. После повторной операции он слепнет окончательно. 18 июля 1750 года к композитору внезапно возвращается зрение, но через несколько часов он умирает от апоплексического удара.

«Несмотря на все тщания двух из числа искуснейших лейпцигских врачей, 28 июля 1750 года, вечером в четверть десятого на шестьдесят шестом году жизни во имя Спасителя тихо и благостно почил», — было написано в некрологе. Похоронный обряд длился два дня — 30 и 31 июля. Бах был похоронен во дворе лейпцигской церкви Святого Иоанна. «Те, кто слушал многих музыкантов, справедливо говорят: в мире был только один Бах», — написал его младший современник.

Кантата №106, Actus tragicus

(Трагическое действие)

Состав исполнителей: сопрано, альт, тенор, бас, хор, оркестр.

История создания

В 1707 году Баха, которому только что исполнилось двадцать два года, пригласили на пост органиста церкви Святого Власия в Мюльхаузене, «вольном имперском городе», одном из старейших немецких городов, значительном торговом центре на пути из Нюрнберга в Бремен и Гамбург. Город славился своими музыкальными традициями: в нем в XVII веке служили крупнейшие композиторы Германии. Бах пробыл в Мюльхаузене всего несколько месяцев. Не сохранилось сведений о том, как он был устроен, с кем общался. Известно лишь, что в Мюльхаузене состоялось его венчание с кузиной, Марией Барбарой Бах.

Именно эти месяцы ознаменованы появлением в его творчестве нового жанра — духовной кантаты, сразу же представленной несколькими великолепными образцами. Исследователи предполагают, что здесь, в конце 1707-го или начале 1708-го года, им было написано пять кантат, из которых первая, — Actus tragicus, впоследствии получила в каталоге баховских сочинений №106.

История не сохранила сведений о том, какие траурные события

вызывали ее появление. Считается, что это была смерть какого-то почтенного пожилого человека, иначе в кантате не появились бы слова «С миром и радостью я отхожу». В кантате 4 номера. Для самого развернутого, №2, композитор избрал тексты из Деяний апостолов (17, 28), псалма №90 (12), Книги пророка Исаии (38, 1), Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова (14, 18) и Откровения Иоанна Богослова (22, 20). В №3 использованы псалом 31 (6), Евангелие от Луки (23, 43) и первая строфа песни Лютера (1483—1546) «Mit Fried und Freud ich fahr dahin». №4 использует текст поэта XVI века, современника Мартина Лютера — Адама Ройснера (годы жизни неизвестны) «In dich hib ich gehoffer, Herr» (1533).

Очевидно, первое исполнение кантаты состоялось сразу после ее создания, в конце 1707 или начале 1708 года в Мюльхаузене, но потом она на долгие десятилетия была забыта. Ее новое рождение произошло в мае 1833 года, когда во Франкфурте-на-Майне кантату исполнило «Общество Святой Цецилии».

Музыка

Actus tragicus — поминальная кантата. И музыка и текст кантаты отличаются высоким совершенством. Старозаветный страх смерти противопоставлен новозаветному радостному ожиданию ее. Это определяет ее образно-выразительное единство, общий скорбный тон, подчеркнутый прозрачным звучанием инструментального сопровождения с двумя флейтами и двумя виолами да гамба. Очень велика роль оркестрового вступления: это отдельный самостоятельный номер, названный сонатиной и отличающийся просветленной скорбью. №2 — большой вступительный хор «Сам Господь свой предел назначил нам» с частой сменой движения, с сольными эпизодами тенора и баса, терцетом альты, тенора и баса и соло сопрано.

«Сделай завещание для дома твоего, ибо ты умрешь», — звучат слова пророка Исаии. Но сопрано соло, как бы из другого мира, восклицает: «Гряди, Иисусе!» (завершение №2). В инструментальном

сопровождении слышится напев хора «Я поручил себя Богу». Душа вызывает к Христу: «В руки Твои предаю дух мой» и слышит в ответ слова Иисуса, сказанные разбойнику на кресте: «Ныне же будешь со Мною в раю» (№3, дуэт альты и баса). В заключение торжественный хор «Слава, хвала, честь и величие» (№4) звучит на мелодию хора «В Тебе, о Господи, моя надежда». Последняя строка — «Через Иисуса Христа, аминь» — распевается в радостных юбилеях хора, блестящей фантазией завершая кантату.

Кантата №21

Состав исполнителей: сопрано, тенор, бас, хор, оркестр, орган.

История создания

Существует предположение, что первый вариант кантаты был написан в 1713 году. В декабре Бах принял участие в испытаниях на должность органиста и руководителя городского хора Веймара. Возможно, что именно там и был исполнен первоначальный вариант кантаты. Бах был утвержден в должности, но после долгих колебаний так ее и не принял. Быть может, все это было лишь тактическим ходом, направленным на то, чтобы герцог Веймарский, в капелле которого композитор служил с 1708 года органистом и камерным музыкантом, повысил его статус и, соответственно, жалование (ход этот увенчался успехом).

В 1714 году 29-летний Бах, уже завоевавший огромный авторитет, получил титул концертмейстера придворной капеллы герцога Вильгельма Эрнста Веймарского. Именно с этого времени основное место в его творчестве занимает жанр духовной кантаты. В его обязанности входит написание новой духовной кантаты к каждому четвертому воскресенью месяца. Начиная с марта 1714-го до конца 1717 года Бах написал приблизительно 35 таких кантат. Не все дошли до нашего времени. Одной из первых, сочиненных в Веймаре, стала

кантата «Я много горя претерпел», созданная в основном на стихи любимого им поэта Саломо Франка (1659—1702), творчество которого сочетало черты мистики и живую поэзию природы. Как и в других сочинениях этого жанра, были использованы библейские тексты: отдельные строфы псалмов, Откровения Иоанна Богослова. В №9 включена строфа из духовной песни Георга Ноймарка (1621—1681). Первое исполнение окончательного варианта кантаты, получившей позднее в полном каталоге баховских сочинений №21 состоялось 17 июня 1714 года под управлением автора.

Музыка

Кантата, состоящая из 11 номеров, делится на две части. Первая исполнялась до проповеди, вторая — после нее. Общий скорбный характер сближает ее с ранее написанной кантатой №106.

Первая часть открывается оркестровой симфонией, в которой пленяет трогательный диалог гобоя и скрипки. №2 — хор «Я много горя претерпел» (псалом 94, 19) использует тему одной из органичных фуг Баха и отличается возвышенно-скорбным характером. Ария сопрано «Вздохи, слезы, трепет, горе» (№3, текст Франка) — жалобная, основанная на интонации вздоха. В медленной, выразительной арии тенора «Ручьи соленых слез» (№5, текст Франка) при словах «буря и волны» сжато и ярко изображена буря. Заключает часть хор «Что печалит тебя, душа моя» (№6, псалом 41, 12. Русский канонический текст: «Что унываешь ты, душа моя, и что смущаешься?»). Во второй части драматическим характером выделяется дуэт сопрано и баса «Приди, мой Иисус, утешь меня» (№8, текст Франка). Прекрасный хор «Успокойся, душа моя» (№9, текст составлен из псалма 116, 7 и строфы Ноймарка) знаменует перелом настроения от скорби к просветлению, успокоению. Завершает кантату хор «Агнец закланный» (№11, Откровение, 5, 12 — 13) с радостными юбилейными «Аллилуйя» в заключении.

Страсти по Иоанну

Состав исполнителей: сопрано, альт, тенор, бас, Евангелист (тенор)

Иисус (бас), Мария Магдалина (сопрано), Петр (бас),

Пилат (бас), Слуга (тенор), хор, оркестр, орган.

История создания

Музыкальный жанр Страстей (на немецком — Passion, в русской транскрипции пассионы) складывался на протяжении многих столетий. Содержанием пассионов являлись последние дни жизни, страдания и смерть Христа. Отсюда и название — страсти, то есть страдания, муки, телесная боль, душевная скорбь, тоска. Первоначально, в Средние века, соответствующие главы Евангелия в католической церкви читались на латыни в течение Страстной недели. С XIV века рассказ Евангелиста «распевался» тенором, басу поручались слова Иисуса, солистами выделялись реплики Иуды, Петра и Пилата. Поначалу для распевания текста использовались напевы григорианского хора. Позднее музыку стали сочинять композиторы. Из католического богослужения традицию исполнения пассионов заимствовала немецкая протестантская церковь. Жанр развивался, кроме евангельского текста в пассионы подчас включались стихи современных поэтов, создавалось разработанное либретто. Наряду с хором и солистами значительное место занял оркестр. Пассионы все более приближались к оратории. Часто даже самое название изменялось: вместо Страстей такие сочинения именовались «Смерть Иисуса», «За грехи мира распятый Иисус» и т. п.

Бах многое позаимствовал из этого жанра, однако отказался от свободного пересказа евангельского текста, от персонификации драмы. Его пассионы — это особый жанр неперсофицированного музыкального повествования. Всего на протяжении творческого пути композитор создал пять пассионов, из которых до нашего времени полностью дошли партитуры лишь Страстей по Иоанну и Страстей по Матфею. Предположительно, Бах создал Страсти по Иоанну

в 1722—1723 годах, то есть в то время, когда, еще работая в Кётене при дворе князя Леопольда, выступал одним из претендентов на должность кантора в лейпцигской церкви Святого Фомы.

В Страстях Бах придерживается канонического евангельского текста. Использованы главы 18 и 19 Евангелия от Иоанна. 18 глава повествует о предательстве Иуды, заступничестве Петра, отрубившего мечом ухо первосвященнического раба, приводе Иисуса к первосвященнику, отречении Петра и суде Пилата. В 19 главе рассказывается о бичевании Иисуса, издевательствах толпы, шествии на Голгофу, жребии солдат о Его одежде, Его смерти и погребении.

Действие начинается с пленения Иисуса. Для усиления драматизма Бах вводит два эпизода из Евангелия от Матфея, у Иоанна отсутствующие. Это пение петуха, услышав которое Петр вспоминает предсказание Учителя: «Истинно говорю тебе, что в эту ночь, прежде нежели пропоет петух, трижды отречешься от Меня», и рассказ о том, как в момент смерти Спасителя «завеса в храме разодралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы разверзлись...»

Первоначально текст Евангелия был обработан известным поэтом, гамбургским городским советником Бертольдом Генрихом Брокесом (1680—1747). Именно на его стихи были еще до Баха созданы Страсти по Иоанну Кайзера в 1712 году, Генделя и Телемана в 1716-м, Маттезона в 1718 году. Несмотря на то, что этот текст стал почти классическим, Баха стихи Брокеса не удовлетворили: наделенные драматизмом и представлявшие большие возможности для музыкальной изобразительности, они были безвкусны, а местами просто вульгарны. Бах решил использовать их лишь частично, в основном же опирался на само Евангелие. По мнению исследователя творчества Баха Альберта Швейцера, ему помогал «тот же неизвестный, тонко чувствующий поэт, который создал тексты кантат №65, 154 и 23».

Премьера Страстей состоялась в Страстную пятницу, 7 апреля 1724 года, в лейпцигской церкви Святого Николая. В следующем го-

ду они прозвучали вновь в несколько иной редакции. Швейцер считает, что первое исполнение относится к Страстной пятнице 1723 года.

Музыка

Страсти по Иоанну — свободная фантазия на евангельскую тему, углубляющая и расширяющая общее представление об этом сюжете. Страсти отличаются возвышенным характером, концентрацией действия с обостренным противопоставлением добра и зла. Исполнители в Страстях персонифицированы лишь частично: так, «дочь Сиона» (аллегорический образ верующей души) поет то сопрано, то басом, то хором.

Страсти по Иоанну состоят из 68 номеров, разделенных на две части. Вступительный хор «Господь наш владыка» исполнен величия и драматизма. Полон достоинства речитатив Иисуса «Это Я» (№6), что подчеркивается строгим хоралом (№7) «Горячо любимый Иисус». Ария альты (№11) «Отпусти грехи мои» отличается глубочайшей выразительностью. №19, ария тенора «Ах, разум мой, чем укрепить меня», полна страстной скорби. Во 2-й части дважды повторяется хорал с мелодией из №7, подчеркивающий значимость беседы Иисуса с Пилатом. Ариозо баса «Смотри, моя душа» (№31) и следующая за ним ария тенора «Помысли, помысли, как окрашенная кровью...» (№32) — лирическая вершина сочинения. В колеблющихся между мажором и минором гармониях, в мелодике, отличающейся инструментальным характером, «видится радуга, распространяющаяся над искупленным миром» (Швейцер). Драматическая кульминация наступает с хорами «Распи Его» (№36 и 44), яростными, издевательскими фугами «У нас закон» (№38) и «Освободишься Ты?» (№42), окружающими торжественный хорал «Твоя тюрьма, Господень Сын, несет свободу нам» (№40). В арии альты «Свершилось» (№58) в сопровождении виолы да гамба и органа глубочайшая скорбь медленной первой части сменяется бурным ликующим *vivace*, — вестью о грядущем Воскресении Христа. Завершают «Страсти» развер-

нутый хор «Покойтесь с миром, святые останки» (№67) и №68, строгий хорал «Господь, оставь».

Страсти по Матфею

Состав исполнителей: сопрано, альт, тенор, бас,
Евангелист (тенор), Иисус (бас), Петр (бас), Иуда (бас), Пилат (бас),
Жена Пилата (сопрано), Первосвященник (бас), два Священника (басы),
двойной хор, детский хор, оркестр, орган (возможно, два органа).

История создания

Первоначальный вариант Страстей по Матфею (о баховских Страстях см. историю создания Страстей по Иоанну) относится, скорее всего, к 1714—1715 годам. Хотя фактические данные об этом отсутствуют, исследователи выдвигают эту дату, основываясь на стилистическом анализе музыки. Дальнейшая работа над ними относится к 1728—1729 годам. Бах крайне тщательно отнесся к тексту Страстей. Первоначально он был составлен Пикандером (настоящее имя — Христиан Фридрих Генрици, 1700—1764), постоянным сотрудником композитора на протяжении многих лет. Однако либретто Пикандера не устроило Баха. По-видимому, на этот раз он сам составил подробнейший план, и Пикандер работал под его непосредственным руководством. Как и прежде, наряду с конкретными действующими лицами — Иисусом, Петром, Пилатом и др., — в исполнении участвуют неперсонифицированные солисты. «Дочь Сиона» была заимствована из либретто Брокеса (см. Страсти по Иоанну), для арий Пикандер обработал некоторые поэтические мысли веймарского либреттиста Салома Франка (1659—1702). «Драматический план тонко продуман и одновременно прост, — пишет Альберт Швейцер. — История страстей излагается в последовательности картин. В наиболее характерных местах повествование прерывается благочестивыми размышлениями, посвященными только что рассказанной сцене. Размышления передаются в ариях, которым обычно предшест-

рует речитатив в форме ариозо. Более короткие перерывы действия заполняются хоральными строфами, передающими чувства верующих. Они подобраны самим Бахом, ибо в то время сколько-нибудь уважающий себя поэт не унизился бы до подобной работы. Но именно включение хоральных строф показывает нам подлинную глубину поэтического чутья Баха. Из богатого наследия немецкой духовной песни нельзя было выбрать лучших стихов, чем те, на которых остановился Бах.... Участие композитора послужило на пользу Пикандеру. В Страстях по Матфею он создал лучшее, что мог».

Несмотря на срочность работы — монументальное творение должно было быть исполнено в Страстную пятницу, 15 апреля 1729 года, — Бах в конце 1728 года откладывает работу над Страстями. 19 ноября умирает его друг и покровитель князь Ангальт-Кётенский Леопольд, и композитор пишет Траурную музыку, посвященную его памяти. В двадцатых числах февраля 1729 года он едет в Вейсенфельд: 23 февраля, в день рождения герцога Христиана Саксен-Вейсенфельдского, исполняется Охотничья кантата Баха, и композитор получает титул придворного капельмейстера. 24 марта он уже в Кётене — там исполняется Траурная музыка памяти князя Леопольда. А 15 апреля, как и было назначено, проходит премьера Страстей по Матфею.

Современники не оценили гениального произведения. «Когда закончилась эта театральная музыка, все были крайне удивлены и, переглядываясь, спрашивали: что это значит? Одна благородная старая вдова сказала: “Господи, помилуй нас! Где я нахожусь, в опере-комедии?”» — таковы были первые отзывы. Лишь после возрождения Страстей по Матфею Мендельсоном в Берлине 11 марта 1829 года это грандиозное творение немецкого гения заняло достойное место в концертном репертуаре.

Музыка

Страсти по Матфею — крупнейшее и самое значительное из дошедших до нас творений великого Баха. Оно состоит из 78 номеров, хоровых, сольных и речитативных, объединенных в две части,

составляющие семь разделов. 1-я часть — сговор первосвященников и сцены в Вифании (№2—12), Тайная Вечеря (№13—23), скорбь и смертная тоска Иисуса в Гефсимании (№24—31), пленение Иисуса (№32—35). 2-я часть — допрос Иисуса, отречение Петра, самоубийство Иуды (№37—53), осуждение, шествие на Голгофу, смерть (№54—72), отпевание (№74—78). Все произведение длится более четырех часов — 1-я часть должна была звучать на заутрене, 2-я во время обедни. Колоссален для того времени и состав исполнителей. Он включает в себя два хора со своими протагонистами (солистами) и оркестрами, возможно, — даже двумя органистами, исполнителями *continuo*. По словам Швейцера, «Красота и совершенство выразительности речитативов в партиях Евангелиста и Христа находятся за гранью того, что поддается анализу... Слова Иисуса передаются... речитативом в форме ариозо с сопровождением струнного квартета. Мягкие, светящиеся гармонии скрипок, вступающие при словах Иисуса, окружают его словно нимбом. Декламация Евангелиста в целом лишена украшений, задумана как объективное повествование». Арии часто имеют мотивное родство с предшествующими им речитативами. Хоры эпичны и, в отличие от Страстей по Иоанну, где они являются носителями действия, — часть общего повествования. Хоралы, перемежающие другие номера, вносят особую строгость.

Страсти открываются величественным хоровым порталом «Придите, дочери, помогите мне плакать» (два смешанных хора, затем со строгой хоральной мелодией вступает хор мальчиков). Глубоко выразительная ария альты «Покаяние и раскаяние» (№10) проникнута мотивами вздоха (нисходящие секунды). Близка ей по характеру ария сопрано «Истекай кровью, мое сердце» (№12). В №13—23 постепенно нагнетается ощущение надвигающейся беды. Ария сопрано «Я хочу подарить Тебе мое сердце» (№19) носит просветленный характер. Хорал (№21) прозвучит еще четыре раза на протяжении «Страстей», причем в последний раз — в момент смерти Христа (№72). Впервые хорал повторится

под №23, заключающим раздел. Поразительна по выразительности и драматизму сцена в Гефсиманском саду. В речитативе Иисуса «Душа моя скорбит смертельно» (№24) и в последующей арии тенора «О боль, дрожит измученное сердце», перемежаемой звуками хора (№25 и 26), передано томление души, ужас и трепет в предчувствии смертных мук. Ария баса «Желал бы я решиться принять крест и чашу» (№29) проникнута смирением, преклонением перед волей Пославшего Его. Дуэт сопрано и альты «Пленен Иисус мой» (№33) переводит действие в символически-живописный план. В дуэт врываются реплики хора «Оставьте его, не вяжите!». 2-я часть открывается проникновенной арией альты с хором «Ах, уже нет Иисуса моего» (№36). Драматична речитативная сцена отречения Петра (№45 и 46), в центре которой реплики хора. Ария альты «Смилуйся, о Боже» (№47), звучащая после отречения Петра — одна из лучших у Баха. Ее проникновенная мелодия вырастает из заключительной фразы речитатива Евангелиста «И плакал горько». Неистово звучат краткие хоры «Распи Его» (заключение №55 и реплики в №59), между которыми расположена изумительно красивая, словно возносящаяся ввысь ария сопрано «Во имя любви идет на смерть Спаситель мой» (№58). Ария баса «Приди, сладостный крест» (№66) отличается уверенностью, тяжеловесным размеренным шагом. Глубоко выразителен №67 — повествование Евангелиста о распятии, прерываемое злобными репликами хора. Жалобный речитатив альты «Ах, Голгофа» (№69) сменяется светом надежды в последующей его арии «Смотрите, Иисус нам руку протянул» (№70). В №71, рассказ Евангелиста о смерти Христа, врывается полный страдания возглас Распятого «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» и реплика хора, после чего в последний раз звучит хорал (№72), впервые появившийся как №21. Чудесный краткий квартет с хором (№77) — прощание с Христом — отличается элегически-умиротворенным характером. Завершает монументальное

полотно гигантский двойной хор (№78), звучащий приглушенной погребальной песнью с рефреном «Покойся с миром».

Магнификат

Состав исполнителей: сопрано I, сопрано II, альт I, альт II,
тенор, бас, хор, оркестр, орган.

История создания

С 1717 года Бах служил в Кётене, при дворе великого князя Леопольда, но в начале 1723 года претендовал на должность кантора церкви Святого Фомы в Лейпциге. Там в феврале в качестве пробного испытания была исполнена одна из его кантат, а в марте — Страсти по Иоанну. После этого решение было принято, 5 мая Баха утвердили в новой должности. Одним из первых его сочинений на новом месте службы и стал Магнификат, созданный, предположительно, в конце мая, а исполненный на Рождество в том же году.

Латинское Magnificat — Величит — начало 46-го стиха I главы Евангелия от Луки:

... Величит душа моя Господа,
И возрадовался дух мой о Боге, Спасителе моем,
Что призрел Он на смирение рабы Своей;
 ибо отныне будут ублажать меня все роды;
Что сотворил мне величие Сильный, и свято имя Его;
И милость Его в роды родов к боящимся Его;
Явил силу мышцы Своей;
 рассеял надменных помышлениями сердца их;
Низложил сильных с престолов и вознес смиренных;
Алчущих исполнил благ, а богатящихся отпустил ни с чем;
Воспринял Израиля, отрока Своего, вспомянув милость,
Как говорил отцам нашим, и Аврааму и семени его до века.

Магнификат предназначался для рождественской службы. На это указывают номера, связанные с текстом службы и исполняемые не на латыни, а на немецком языке. При исполнениях в другие праздники номера с немецким текстом опускались, поэтому в окончательную партитуру, созданную предположительно около 1730 года, они не вошли. Кроме евангельского текста в Магнификате присутствуют лишь заключающие его слова молитвы «Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу. Аминь».

Музыка

12 номеров Магнификата составляют пять хоров, пять арий, дуэт альты и тенора и терцет двух сопрано с альтом. Их содержание родственно Рождественской оратории, написанной одиннадцатью годами позднее, и музыка также предвещает ее. Она отличается возвышенным характером, общим радостным настроением.

В №1, хоре «Magnificat, magnificat» (Величит), сопровождаемом праздничными фанфарами трех труб, «царствует мотив радости, проходящий в непрерывных шестнадцатых» (Швейцер). Проникновенная ария сопрано с солирующим гобоем «Quia respexit» (Что призрел, №3). «Смирение избранной рабы передается спускающимися мотивами, изображающими преклонение; получается сопровождение неопишуемого очарования — подлинный образ Мадонны в музыке» (Швейцер). В певучий дуэт альты и тенора «Et misericordia» (И милость Его, №6), вплетаются ритурнели флейт и струнных с сурдинами. №7 — мощный хор «Fecit potentiam» (Явил силу мышцы своей), основанный на гордой поступи широкими интервалами, символизирующими слово «сила». Ария альты «Esurientes implevit bonis» (Низложил сильных... и вознес смиренных, №9) носит пасторальный характер, что подчеркивается двумя солирующими флейтами. №11, хоровая fuga «Sicut locutus est» (Как говорил отцам нашим), подготавливает торжественный финал «Gloria» (Слава), славящий Бога Отца, Сына и Святого Духа.

Кантата №80, Реформационная

Состав исполнителей: сопрано, альт, тенор, бас, смешанный хор, оркестр, орган.

История создания

Текст и мелодия рождественского хора «Твердыня нам Господь вовек» — канонического церковного песнопения, исполняемого в один из великих христианских праздников — принадлежит великому реформатору христианской церкви, переводчику Библии на немецкий язык Мартину Лютеру (1483—1546).

Твердыня нам Господь вовек,
И щит на поле брани,
Он вражий отразит набег
Своей всесильной дланью.
Отцов жестокий враг
Вновь поднял свой стяг,
И лесь его шелом,
Идет он напролом;
Земля под ним трепещет.
Бессильны в грозной мы борьбе,
Но Бог нам в горестной судьбе
Защиту воздвигает.
Кто мир нам принес?
Спаситель Христос.
Он Господь Саваоф,
И нет других богов.
За Ним вовек победа.
Тот, кто духом возродился,
Силой свыше обновился.
Кто не покидал Христа,
Свято клялся при крещеньи,
С ним победы навсегда.

Тот, кто духом возродился,
Силой свыше обновился.
Не забывай, избранник,
Что союз с тобою
Запечатлел Господь,
И кровью пречестною,
Чтоб ею вражьих сил полки,
И прелесть мира, и соблазн греховный
Низвергнул ты.
Очисти дух и сердце впредь
От порочной суеты.
Не оскверняй грехом
Господню ты обитель,
Христа служитель!
Покаяся искренне в слезах,
И да пребудет
Дух Христов с тобою.
Вселись в душе моей,
Христос, мое желанье.
Уж нет греховных дел!
Вселись, уйми борьбу страстей,
Яви красы Твоей мне кроткое блистанье!
И если мрачный сонм духов
На нас волной нагрянет,
Давно отпор ему готов,
Конец его настанет.
Князь мира сего не спасет его,
На погибель ведь он от века обречен.
Падет пред Божьим словом.
Не покидай, душа, ты знамени Христова,
Честную кровь за грех твой пролила
Его любовь, Он победил,
Избавил и тебя от ига злого,

Исполнил новых сил.
Кто словеса Христа
Покорно соблюдает,
Пред тем и враг сраженный исчезает.
Спаситель наш шело, Спаситель наш покров.
Блаженны, чьи уста Творца благословляют;
Блаженный, в ком Господь вселился наконец.
Он сам непобедим, но смерть Он побеждает,
Принял в последний день бессмертия венец.
Господне Слово в помощь нам, Его не прикасайтесь.
В нем истина открылась нам; молитесь и мужайтесь.
Пусть отнимут скорее честь, жен и детей,
Мы их отдадим, но врагов отразим
И в царствии пребудем.

(Перевод А. Безобразовой)

Впервые Бах воспользовался этим текстом в 1715 году для хоральной партиты, написанной в Веймаре. Через десять лет, будучи уже лейпцигским кантором, Бах вновь обратился к лютеровскому хоральному напеву, сочинив на него кантату «Alles, was von Gott geboren» (Все, что породил Господь), вошедшую в список его сочинений под №80а. Дата создания окончательного варианта, получившего №80, достоверно неизвестна. Разные исследователи называют различные даты, начиная с 1730 года, вплоть до 1736-го. Великий гуманист XX века Альберт Швейцер, многие годы посвятивший исследованию творчества Баха, считает, что кантата была написана в 1730 году, когда особенно торжественно отмечался день Реформации.

Музыка

Реформационная кантата относится к лучшим творениям Баха. Она состоит из восьми номеров, среди которых хоры, арии, подчас с предшествующими речитативами, дуэты и хоралы. Наиболее ярко про-

явились в кантате такие особенности музыкального стиля композитора, как глубокое проникновение в священные тексты, виртуозное мастерство композиции.

№1, хор «Твердыня нам Господь», строится как цепь взаимосвязанных фуг, каждая из которых соответствует строке хора, а в конце излагается каноном в увеличении — как незыблемый тезис. Это действительно «твердыня», воздвигаемая композитором. №2 — дуэт сопрано и баса, в котором два текста звучат одновременно: на призыв сопрано «Бессильны в грозной мы борьбе» бас отвечает героической песнью «Тот, кто духом обновился». В хорале (№5) «И если мрачный сонм духов» использован ритм жиги. Дуэт альты и тенора (№7) «Блаженны, чьи уста Творца благословляют» исполнен грации. В заключительном хорале «Господне Слово в помощь нам» (№8) мощно утверждается возвышенная мелодия — тема величественной музыкальной фрески.

Кантата №211, Кофейная

Состав исполнителей: Шлендриан (Стародум) (бас),
Лизхен, его дочь (сопрано), тенор, оркестр.

История создания

С 1729 года Бах, уже шесть лет служивший в Лейпциге кантором церкви Святого Фомы, но по праву считавший себя генералмузикдиректором города, руководит оркестром с певцами-солистами, созданным из студентов Лейпцигского университета в 1702 году. Концерты обычно проходят раз в неделю в просторных залах городских кофеен, особенно часто — в кофейне Циммермана. Для этих концертов Бах написал несколько светских кантат. В их числе — непритязательную, чисто развлекательную «Кофейную кантату».

Еще в 1727 году поэт Пикандер (настоящее имя Христиан Фридрих Генрици, 1700—1764), с которым Бах часто сотрудничал, написал новеллу, в которой подшучивал над повсеместно распространив-

шейся страстью к кофе. Король Франции, рассказывал поэт, запретил употребление кофе в своей столице. После этого женщины стали умирать массаами, словно пораженные моровой язвой. Бедствие прекратилось только тогда, когда запрет был отменен. Эта новелла (точнее — поэма) была напечатана в «Серьезно-шуточных и сатирических стихотворениях Пикандера» в 1732 году. Тогда же Бах избрал ее в качестве либретто. Сюжет ее несложен: старый Шлендриан (по-немецки Schlendrian — рутина, старый обычай) хочет отучить свою дочь Лизхен от кофе, к которому она не в меру пристрастилась. Напрасно Лизхен умоляет отца не быть столь строгим: она зачахнет без любимого напитка. Никакие уговоры отца не помогают. Лизхен ради кофе отказывается от прогулок, нарядов, развлечений. Лишь когда отец посулил ей мужа, строптивница соглашается не пить кофе, но с условием, что муж будет найден сегодня же. Шлендриан отправляется на его поиски, а Лизхен дает себе обещание не иметь дела с женихом, пока он не подпишет брачный контракт с условием разрешить жене пить кофе, когда она этого пожелает.

Кофейная кантата впервые исполнена была, по всей видимости, зимой 1732 года в лейпцигской кофейне Циммермана под управлением автора.

Музыка

«Кофейная кантата» в какой-то степени является зародышем немецкой национальной комической оперы — зингшпиля, благодаря несложному сюжету, использованию народно-песенных интонаций и куплетных форм. В ней 10 номеров, арии строго чередуются с речитативами-сессо, а в последнем завершающем кантату номере три солиста объединяются, причем Бах указывает в скобках, что его может исполнять и хор.

Ария Шлендриана «От детей одни заботы. Я покой утратил свой» (№2) носит комический характер. Ария Лизхен «Кофе ни с чем не сравню я» (№4) с простой напевной мелодией имеет пародийный от-

тенор. Ария Шлендриана «Если дочь крутого нрава» (№6) пародирует арию ламенто с ее типичной интонацией вздоха и распеванием виртуозных пассажей. Ария Лизхен (№8), «Ах, отец, ах, отец, вы найдите мужа мне», выдержана в характере сицилианы. Терцет Лизхен, Шлендриана и тенора с большим инструментальным вступлением весело завершает кантату.

Состязание Феба и Пана

Состав исполнителей: Феб (бас), Пан (бас), Момус (сопрано), Меркурий (альт), Тмол (тенор), Мидас (тенор), хор, оркестр.

История создания

Для своих концертов, проводимых в Лейпциге с оркестром, составленным из студентов университета и положившим начало прославленному оркестру Гевандхауза, Бах на протяжении нескольких лет писал светские кантаты, в основном — на стихи местного поэта Пикандера (настоящее имя — Христиан Фридрих Генрици, 1700—1764). Ему принадлежит и текст кантаты «Состязание Феба и Пана», в основу которого положен древнегреческий миф, изложенный Овидием (43 до н. э. — ок. 18 н. э.) в его «Метаморфозах» (15 книг, даты создания не установлены). Пикандер внес в сюжет некоторые изменения, чтобы приспособить его к музыке. Краткое содержание произведения таково: светлое божество, могущественный покровитель искусства Феб-Аполлон и бог стад, лесов и полей Пан решили выяснить, кто из них лучший певец. Им мешают ветры, Момус (иначе — Мом, божество злословия), бог торговли Меркурий, бог горы Тмол, носящий ее имя, и царь Фригии Мидас. Феб и Пан убеждают их вернуться в свою пещеру, чтобы не мешать состязанию. Избран третейский суд; Феб просит быть его свидетелем Тмола, Пан — Мидаса. Оба поют свои песни. Тмол объявляет победителем Феба, Мидас — Пана, поскольку, как он говорит, эта песня «сама западает в уши». За это Феб награждает Мидаса ослиными

ушами. В заключение все действующие лица прославляют музыку, которая нравится не людям, а богам.

«Состязание Феба и Пана» с его незатейливым сюжетом отличается непринужденным, подчас грубоватым юмором и сатирическими чертами. Бах написал кантату приблизительно в то же время, что и «Кофейную», т. е. в 1732 году. Впервые исполнена она была летом 1732 года в Лейпциге, в саду, примыкающем к кофейне Циммермана, под управлением автора. В середине XIX века известный немецкий теоретик Зигфрид Ден (учитель Глинки и Антона Рубинштейна) высказал предположение, что эта кантата — сатира на вполне определенных лиц, в частности, на главного критика Баха Шейбе, упрекавшего музыку Баха в напыщенной сложности, в том, что она не воздействует непосредственно на чувства.

Музыка

Кантата «Состязание Феба и Пана» состоит из 13 номеров, открывается и завершается хорами, а внутри этой арки чередуются речитативы и арии. Дуэтов нет, но в речитативных эпизодах присутствуют диалоги. Оркестр кантаты невелик, но использован изобретательно. Вокальная линия не является самодовлеющей, а являет собой один из компонентов общего музыкального развития.

Ария Феба «В жажде ласки» (№5) полна страстного томления. Ария Пана «О, танцы и песня — вот где красота» (№7) — сельская плясовая, выдержанная в простонародном духе, подобна танцам, исполняемым на храмовых весенних праздниках. Ария Тмола «Феб, великий наш певец» (№9) отличается выразительной гибкой мелодией. Ария Мидаса «Пан наш мастер, наш поэт» (№10) выдержана, по определению Швейцера, «в стиле деревенского псаломщика». В последующем речитативе (№11) принимают участие все персонажи. Венчает кантату заключительный хор «Тешьте сердце, струны лиры» (№13), воспевающий искусство.

Рождественская оратория

Состав исполнителей: Евангелист (тенор), сопрано, альт, тенор, бас, хор, оркестр, орган.

История создания

В 1733 году у Баха, работавшего тогда кантором церкви Святого Фомы в Лейпциге, возник план большого произведения, посвященного событиям Рождества Христова. В Рождественской оратории отсутствуют конкретные действующие лица и события, есть лишь лирические размышления о них, соединенные между собой речитативами Евангелиста. Композитор объединил шесть кантат, сочиненных в разное время к Рождеству. Будущее сочинение он создавал, помогаясь титула саксонско-польского придворного композитора (король Саксонии Леопольд стал к тому времени и королем Польши), который сильно повысил бы его общественный статус. Большие вступительные хоры и почти все крупные сольные номера Рождественской оратории заимствованы из ранее написанных сочинений, но это не значит, что ее музыка менее едина и значима, чем другие сочинения Баха.

Сюжет, заимствованный из Евангелий от Луки и частично от Матфея, по-видимому, был скомпонован самим композитором. Он повествует о том, как Мария, носящая во чреве Божественного Младенца, и обручник Иосиф отправились из Галилеи в Вифлеем — на родину предков, где должны были участвовать в переписи населения. В переполненном Вифлееме, не найдя места в гостинице, они были вынуждены ночевать в хлеву, где и родился Христос. Благоую весть о Его рождении ангелы возвещают пастухам, которые спешат приветствовать Спасителя. По велению ангела Младенец наречен Иисусом. Узнав о Его рождении, восточные цари — волхвы идут поклониться Божественному Младенцу. Остановившись у царя Иудеи Ирода, волхвы сообщают ему о происшедшем, и жестокий тиран, боясь за свой трон, просит волхвов сообщить ему о Младенце, когда они найдут Его. Звезда приводит волхвов в Вифлеем, где они поклоняются Младенцу,

приносят ему драгоценные дары и, наученные ангелами, уходят на родину другим путем, минуя Ирода.

Автор стихотворных текстов неизвестен. Исследователи предполагают, что им был постоянный сотрудник Баха в Лейпциге Пикандер (настоящее имя Христиан Фридрих Генрици, 1700—1764). Композитор писал музыку кантаты в 1734 году, а первое исполнение состоялось в Рождественские праздники — с 25 декабря 1734 до 6 января (праздник Богоявления) 1735 года. Впоследствии, также по отдельности, части Рождественской оратории исполнялись неоднократно в праздничные рождественские дни вплоть до рубежа 1745/46 годов.

Музыка

Рождественская оратория представляет собой собрание из шести кантат, каждая протяженностью 30 минут, проникнутых одним настроением и объединенных последовательным развитием сюжета. Рассказ о рождении Младенца распределен по шести частям оратории следующим образом: 1. Рождение Младенца; 2. Благая весть; 3. Пастухи у яслей Младенца; 4. Младенец наречен Иисусом; 5. Волхвы у царя Ирода; 6. Поклонение волхвов. Оратория состоит из хоровых эпизодов, речитативов Евангелиста, полных красоты и сердечности, а также из многочисленных трогательных хоралов с оркестровым сопровождением и менее значительных сольных номеров.

Оратория открывается торжественным и радостным хором «Ликуйте, торжествуйте», как бы грандиозным порталом, вводящим в повествование. После выразительного рассказа Евангелиста вступает ария альты «Готовься, Сион» (№4), заимствованная из кантаты «Геркулес на распутье». Далее хоралы чередуются с речитативом Евангелиста и арией баса «Великий Бог и сильный царь, возлюбленный Спаситель» (№8), заимствованной из «Музыкальной драмы в честь королевы». 2-я часть включает номера с 10 по 23, среди которых выделяются *sinfonia* в ритме сицилианы, открывающая часть почти импрессионистской звуковой картиной, передающей таинство ночи;

нежная колыбельная «Спи, мой любимый» (№19, альт) и радостно оживленный хор «Слава в Вышних Богу» (№21). В 3-й части (№24—35) удивительной красотой отличается хор «Пойдем в Вифлеем и посмотрим» (№26). Ария альты «Заключи, мое сердце, это чудо святое» (№31) исполнена спокойного благородства. 4-я часть (№36—42) содержит, среди прочих, два прекрасных номера — арию сопрано «Мой Спаситель, Твое имя» (№39) с эффектом эха (второе сопрано и солирующий гобой), и очень сложную в техническом отношении теноровую арию «Тебе воздать, Спаситель мой» (№41), в которой голос и две солирующие скрипки образуют трехголосную фугу. В 5-й части (№43—53) выделяется своеобразной строгой красотой и хор с солирующим альтом «Где родившийся Царь Иудейский» (№45). 6-я часть (№54—64) возвращает к ликующим образам вступительного хора «с трубами и литаврами». В ней особенно обращает на себя внимание разнообразие жанров — фуга (начальный хор), танец (ария сопрано, №57), концертная ария (тенор, №62), и, наконец, завершающий ораторию хорал с развернутым оркестровым заключением в светлом торжественном звучании.

Месса h-moll

Состав исполнителей: сопрано I, сопрано II, альт, тенор, бас, два хора, оркестр.

История создания

«Светлейший курфюрст, милостивый государь!

В глубоком почтении приношу я вашему королевскому высочеству настоящую скромную работу мастерства моего, коего я достиг в музыке, и всеподданнейше прошу вас воззреть на оную благосклонным взором не по достоинству самой композиции, которая сочинена плохо, но исходя из вашей, известной миру милости...» — такими словами Бах в 1733 году сопроводил отправку курфюрсту Саксонскому Фридриху Августу двух частей одного из величайших своих творе-

ний — Мессы *h-moll* — *Kyrie* и *Gloria*. Протестант, служивший в протестантской Германии, Бах писал в основном музыку для исполнения в лютеранских храмах. Правда, согласно реформе Лютера, отдельные разделы мессы в протестантском богослужении допускались, но Бах написал полную католическую мессу не случайно, как не случайно именно ее посвятил саксонскому курфюрсту. Дело в том, что Фридрих Август был еще и королем Польши, страны, неизменно приверженной католицизму, а потому и сам перешел в католичество. С 1717 года и его двор в Дрездене стал официально католическим. Отсюда естественное обращение Баха к этому жанру (от Фридриха Августа он получил звание придворного композитора и в последующие годы, желая показать свое прилежание, отправил ему еще несколько месс, преимущественно составленных из ранее написанных кантат).

Мессе *h-moll* Бах создавал на протяжении многих лет. Далекий прототип *Sanctus*, по мнению исследователей, относится еще к 1724 году. Последние же поправки в партитуру композитор вносил вплоть до того дня, когда окончательно ослеп в 1750 году.

Жанр мессы исторически сложился в виде пятичастного произведения, состоящего из мольбы о прощении (*Kyrie*), гимна хвалы и благодарения (*Gloria*), догматической части — символа веры (*Credo*), литургической кульминации, взятой из ветхозаветной Книги Исаии (*Sanctus*), и заключения, прославляющего Господа Иисуса Христа (*Agnus Dei*). Сначала текст мессы читался, позднее стал петься. Некоторое время обе эти формы сосуществовали, но к XIV веку окончательно сложилась единая музыкальная форма.

Месса *h-moll* Баха невероятно масштабна по сравнению с традиционными. Она также содержит пять частей — *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* и *Agnus Dei*, — но они, в свою очередь, делятся на несколько отдельных номеров.

1-я часть состоит из *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), *Christe eleison* (Христе, помилуй) и *Kyrie eleison* II.

Во 2-й части содержится восемь номеров: *Gloria in excelsis Deo* (Слава в вышних Божьих), *Laudamus te* (Хвалим Тебя), *Gratias* (Благодарим),

Domine Deus (Господи Боже), Qui tollis peccata mundi (Несущий грехи мира), Qui sedes ad dextram Patris (Сидящий одесную Отца), Quoniam tu solus sanctus (И Ты один свят), Cum sancto spiritu (Со Святым Духом).

3-я часть включает в себя Credo in unum Deum (Верую в Бога единого), Patrem omnipotentem (Отца всемогущего), Et in unum Dominum Jesum Christum (И в единого Господа Иисуса Христа), Et incarnatus est (И воплотившегося), Crucifixus etiam pro nobis (Распятого за нас), Et resurrexit tertia die (И воскресшего на третий день), Et in spiritum sanctum (И в Духа Святого), Confiteor unum baptista (Исповедую едино крещение).

В 4-й части три номера — Sanctus Dominus Deus (Святый Господи Боже), Osanna (Помоги нам), Benedictus (Благословен).

5-я часть состоит из двух номеров: Agnus Dei (Агнец Божий) и Dona nobis pacem (Дай нам мир).

Месса h-moll — грандиозное творение, над которым композитор работал в течение десятилетий. Приблизительно на две трети она состоит из ранее написанной музыки, однако являет собою единое сочинение. 1-я часть мессы, вначале как самостоятельное произведение, была закончена композитором в 1733 году, но дата ее первого исполнения неизвестна. Существуют сведения о первом исполнении Sanctus 25 декабря 1724 года, Kyrie и Gloria — 21 апреля 1733 года в Лейпциге, а также упоминание об исполнении мессы в 1734 году. Есть данные, что 2-я и 3-я части создавались с августа 1748-го по октябрь 1749 года, после чего вся партитура, в которую вошли в качестве 1-й части месса 1733 года, а в качестве 4-й части — Sanctus, была собрана воедино. К сожалению, нет данных о ее исполнении при жизни композитора.

Музыка

Месса h-moll — произведение величайшей философской мудрости, человечности, глубины чувств. Ее образы — страдания, смерти, скорби, а вместе с тем — надежды, радости, ликования, — поражают глубиной и силой.

1-я часть, *Kyrie*, состоящая из трех номеров, открывается мрачным звучанием хора, после чего начинается фуга, сначала в оркестровом звучании. Ее скорбная тема, словно извивающаяся в муках, полна глубочайшей выразительности. В начале 2-й части, *Gloria* (№4), радостно, светло звучат трубы. Хор подхватывает ликующую тему, возглашая славу. Здесь господствуют широкие, распевные мелодии. Особенно выделяется №5, *Laudamus* — ария сопрано в сопровождении солирующей скрипки, как будто один из голосов хора вырвался со своей лирической песнью. В 3-й части, *Credo* (№12—19), господствуют драматические контрасты. В №12, *Credo in unum Deum* — широкая строгая мелодия григорианского хора проходит последовательно (в имитации) у всех голосов хора на фоне торжественного и мерного движения оркестровых басов. №15, *Et incarnatus*, возвращает к скорбным образам. Тяжелые мерные басовые ноты словно придавливают, жалобно звучат «вздохи» струнных. Простая, строгая, полная затаенного страдания мелодия интонируется хором. Голоса наслаиваются один на другой, создавая насыщенную музыкальную ткань. Скорбное размышление приводит к следующему номеру (№16), *Crucifixus*, — трагической кульминации Мессы, повести о крестных муках Спасителя. В этом проникновенном эпизоде, написанном в духе итальянской арии ламенто, Бах использовал форму пассакальи. Тринадцать раз в басу появляется одна и та же мелодия — мерно, неуклонно спускающийся мрачный хроматический ход. На его фоне возникают отдельные аккорды струнных и деревянных инструментов, отрывочные, словно вздохи и стенания, реплики хора. В конце мелодия спускается все ниже, никнет, и словно обессиленная, умирает. Все умолкает. И сразу широким ликующим потоком света все заливают звуки хора *Et resurrexit* (№17), воспевающего Воскресение, победу жизни над смертью. Объединенные 4-я и 5-я части открываются величественным замедленным движением хора *Sanctus* (№20) с радостными юбилеями у женских голосов. В оркестре звучат фанфары труб, дробь литавр. №23, *Agnus Dei* — проникновенная

ария альты с гибкой мелодией, сопровождаемая выразительным пением скрипок. Заключительный номер мессы, №24, *Dona nobis pacem* — торжественный гимн в виде фуги на две темы, точно повторяет хор №6, *Gratias*.

Крестьянская кантата (№212)

Состав исполнителей: сопрано, бас, хор, оркестр.

История создания

В последнее десятилетие жизни Бах — признанный глава музыкальной жизни Лейпцига. В связи с пошатнувшимся здоровьем он начинает приводить в порядок свое наследие: редактирует ранее созданное, издает сборники клавирных и органных сочинений, готовит к печати «Искусство фуги». 25 мая 1742 года он составляет завещание на имя жены, Анны Магдалены. Собственно творческая деятельность сокращается. Он почти ничего не пишет для литургии, используя при богослужениях в основном старые произведения. Однако именно в этом году появляется его последнее сочинение в кантатном жанре — светская «Крестьянская кантата», имеющая подзаголовок *Cantate burlesque* — бурлескная, гротесковая. Текст для нее написал многолетний сотрудник Баха плодовитый Христиан Фридрих Генрици (1700—1764), местный поэт, известный под псевдонимом Пикандер. Искусно составленный текст широко использует провинциальные диалектизмы и содержит в себе крайне незатейливый сюжет: крестьяне приходят к своему помещику с поздравлениями и добрыми пожеланиями, а потом отправляются в кабачок, чтобы угоститься пивом. Кантата сочинена «по случаю»: ее первое исполнение 30 августа 1742 года было приурочено к пожалованию имения камергеру Карлу Генриху фон Дискау. Возможно, фон Дискау был одним из покровителей Баха. Известно, что его супруга стала в 1752 году крестной матерью одного из внуков Баха. Во всяком случае, композитор, несмотря на

старость и плохое здоровье, проявил незаурядное чувство юмора и с удовольствием принял участие в музыкальной шутке, начинающейся словами: «У нас новое начальство».

Музыка

«Крестьянская кантата» полна непритязательного веселья и представляет собой крохотный музыкальный спектакль, предшественник зингшпиля, состоящий из 24 номеров, в которых использованы популярные мелодии, в том числе народные. Кантата, после увертюры, открывается и завершается дуэтами (вместо последнего возможен хор, если он участвует в исполнении); далее строго чередуются речитативы и арии.

№1, увертюра, — своего рода попури из танцев, заканчивающееся вальсом. Комически важен №2, дуэт сопрано и баса «У нас новое начальство». Ария сопрано «Ах, так вкусно» (№4) заразительно весела. В арии баса «Получать каждый день десять тысяч дукатов» (№16) в сопровождении прибавлена валторна и использована мелодия популярной песенки. В арии сопрано «Дай, прелесть, много сыновей» (№18) звучит мотив известной колыбельной. Самый развернутый номер кантаты — ария баса «Твой рост будет радостен» (№20) — исполняется на музыку песни Пана «С танцем, с прыжками» из кантаты «Феб и Пан».

Джованни Баттиста Перголези

1710—1736

Выдающийся итальянский композитор Джованни Перголези прожил очень недолгую жизнь, однако за свой продолжавшийся всего пять лет творческий путь сумел оставить значительное наследие. Перголези обращался ко многим жанрам, и в каждом проявил себя самобытным, ищущим творцом-новатором. Мировое признание получили его духовные сочинения: несколько ораторий, кантат, месс, Магнификат, «Salve, Regina». Навечно вошла в историю мировой культуры его гениальная Stabat Mater. Трио-сонаты, оперные симфонии (так назывались тогда оркестровые номера, предшествующие началу оперного спектакля) и увертюры предвосхитили развитие этих жанров в последующие десятилетия. Перголези — автор нескольких опер-seria, явившихся замечательными образцами неаполитанской оперной школы. Он стал создателем совершенно нового оперного жанра — итальянской комической оперы-буффа: именно от его «Служанки-госпожи» ведется отсчет ее истории.

Автор исследования «Революция итальянского музыкального театра», написанного в 1783 году, так определял роль Перголези: «Перголези был неподражаем благодаря связанной с величием его стиля простоте, правдивости чувств, естественности и силе выражения, верности и ровности рисунка, почему и может быть назван Рафаэлем и Вергилием музыки; он не имел другого руководителя, кроме природы, другой цели, как изображать, сообразуясь с жизнью, и с исключительным успехом пользовался различными употребляемыми в музыке стилями: он был серьезен в Stabat Mater, ве-

сел и пылок в «Олимпиаде» и в «Орфее» (оперы-seria. — Л. М.), мил и пикантен, но красив и полон вкуса в «Serva Padrona» («Служанка-госпожа» — Л. М.); никакой другой композитор не осуществлял лучше свои намерения, не умел более удачно пользоваться контрапунктом». Не случайно Руссо, обращаясь к начинающим музыкантам, говорил: «Прежде чем брать преподавателя композиции, надо начать учиться тому, чему эти учителя не учат, — скандировать, расставлять знаки препинания, делать ударения, фразировать. Этому можно научиться, долго слушая хорошую музыку внимательным ухом и с жадной учиться. Избегайте современной музыки, изучайте Перголези и, когда вы все выучите наизусть, еще изучайте его до тех пор, пока вам более не встретится нужды в изучении композиции». А 150 лет спустя советский историк музыки Т. Ливанова так определила место Перголези в музыкальной культуре Европы: «Молодой современник Баха и Генделя, умерший значительно раньше их обоих, он принадлежал по своей индивидуальности к другому поколению художников. Новое искусство XVIII века, нежное и пластическое... представляется нам вечно юным в его произведениях. Он свободен от старых уз, как только может быть свободен художник, он целиком принадлежит новой эпохе».

Джованни Баттиста Перголези (настоящая фамилия Драги, псевдоним возник от названия города, в котором жили предки композитора) родился 4 января 1710 года в городке Ези итальянской провинции Анкона. К сожалению, ни о его родителях, ни о ранних детских годах, да и вообще о каких-либо событиях его личной жизни практически ничего не известно. В 13 лет Перголези поступил в неаполитанскую консерваторию «Dei poveri di Gesu Cristo» (Господа бедных Иисуса Христа) — приют для детей бедняков, в котором основное внимание при обучении уделялось музыке, так как город нуждался в церковных певчих. Там Перголези занимался у выдающихся композиторов и педагогов своего времени — Г. Греко, Ф. Фео и Ф. Дуранте по сочинению, у Д. Маттеи в классе скрипки.

Еще будучи учеником, в 1731 году Перголези создал духовную драму «Святой Вильгельм Аквитанский», с успехом прозвучавшую в монастыре Санта Агнеса Маджоре. В том же году появилась и его первая опера-seria «Салостия», поставленная в неаполитанском театре. Вслед за ней создаются новые сценические опусы. В 1732 году он кладет на музыку комедию «Влюбленный брат» на неаполитанском диалекте (автор комедии — Дж. Федерико). В следующем году появляются переложения на музыку комедий «Маэстро музыки», «Наказанный ревнивец». Продолжается работа и над операми-seria — всего их у Перголези более десяти. К сожалению, публика оказала им довольно холодный прием.

Посредственный успех оперных сочинений на некоторое время охладил интерес Перголези к театру, и он обратился к инструментальной музыке. За короткое время им были созданы более трех десятков трио для двух скрипок и баса, монументальная двуххорная Месса и Магнификат, которые принесли молодому музыканту всемирную славу. Однако в 1733 году Перголези вновь обращается к музыкальному театру и создает оперу-seria «Гордый пленник», поставленную в театре Сан-Бартоломео с комическими интермедиями. Этими интермедиями и стала «Служанка-госпожа» на либретто Дж. Федерико — первый классический образец итальянской оперы-буффа. Вставлять веселые незамысловатые интермедии из народной жизни, основанные на живущих в итальянском быту жанрах с народными интонациями, в антракты опер-seria — возвышенных, написанных на мифологические или героические сюжеты, наполненных виртуозными разноплановыми ариями, было принято в итальянском театре. Однако «Служанка-госпожа» Перголези — оперная миниатюра всего из двух небольших актов с двумя действующими лицами и одним безмолвным персонажем, — вскоре «оторвалась» от оперы, интермедией в которой являлась, и начала поистине триумфальное шествие по театрам не только Италии: она была переведена на французский язык и выдержала во Франции около 200 представлений. Более того — она дала импульс к возникнове-

нию национальной французской комической оперы. Вообще во Франции творчество итальянского композитора оценивали очень высоко. Так Жан Франсуа Мармонтель, французский писатель 2-й половины XVIII века, утверждал: «Вокальная музыка Перголези дала им (французам. — Л. М.) постигнуть силу ритмических эффектов, градации светотени, понимание рисунка и слияния сопровождения с мелодией, тайну построения музыкального периода в формальной конструкции арий. Французская вокальная музыка с тех пор начинает нам казаться бездушной, невыразительной и бескрайней».

Перголези пишет еще подобные пары опер. В частности, в 1734 году ставится его опера-seria «Адриан в Сирии» на либретто знаменитого Метастазियो с интермедиями «Ливьетта и Тракколо». В другом неаполитанском оперном театре, «Фьорентини», идут его оперы «Влюбленный монах», «Фламинио».

В 1735 году композитору заказывает оперу-seria римский Театр Тординона. Появляется его прославленная «Олимпиада» — вершина творчества Перголези в жанре оперы-seria, где наиболее полно выразилось его лирическое дарование. Но после ее блистательного успеха Перголези к опере больше не обращается. В это время он уже служит регентом капеллы «Санта Мария» в Лорето. С детства нервный и болезненный, композитор постоянно чувствует себя плохо — сказывается начинающаяся чахотка. Вскоре он отказывается от должности регента и переезжает в небольшое местечко Поццуоли близ Неаполя. Там он полностью посвящает себя духовной музыке. Одна за другой появляются кантаты, мессы, Магнификат, другие духовные сочинения, и, наконец, *Stabat Mater* — вдохновенное произведение, до сих пор занимающее почетное место в мировом концертном репертуаре. Это произведение долго не могло удовлетворить художника: он усиленно работал над переделками *Stabat Mater* вплоть до последних дней жизни.

Скончался Перголези 16 марта 1736 года в Поццуоли.

Stabat Mater

Состав исполнителей: сопрано, альт, струнный квартет, орган.

История создания

В 1735 году Перголези, едва достигший двадцати пяти лет, но уже широко известный, главным образом своими операми, резко меняет образ жизни. Из Неаполя, где проходила, в основном, его деятельность, он переезжает в небольшое местечко Поццуоли, расположенное неподалеку. Причина тому — начинающаяся чахотка. Перголези обращается к духовной музыке. Среди других его сочинений этого года — Stabat Mater.

Stabat Mater dolorosa — «Мать скорбящая стояла» — одна из средневековых секвенций (песнопений, исполнявшихся во время католической мессы после Аллилуйи, перед чтением Евангелия). Автором латинских терцин, повествующих о страданиях Богоматери у подножия креста на Голгофе, считается Якопоне да Тоди (даты жизни точно не установлены; родился между 1228 и 1236 годами, умер предположительно в 1306 году), адвокат, по другим сведениям францисканский монах, из итальянского города Тоди.

Мать Скорбящая стояла
И в слезах на крест взидала,
На котором Сын страдал.
Сердце, полное волненья,
Воздыханий и томленья
Меч в груди ее пронзал.

Что за скорби и печали
Благодатную терзали
Матерь Просветленного.
Как страдала, как дрожала,
Как в терзаньи созерцала
Муки Ей рожденного.

Кто без слез бы мог суровый
Видеть Матери Христовой
Слезы несравненные?
Кто бы мог без сожаленья
Встретить Матери мученья
С Сыном разделенные?

Ради грешных искупленья
Зрит Она Христа мученья,
От бичей Грядущего.
Дорогого видит Сына,
Как гнетет Его кончина
Дух свой предающего.

Мать, любви источник вечный,
Дай из глубины сердечной
Слезы мне делить с Тобой,
Дай и мне огня, так много
Возлюбить Христа и Бога,
Чтоб доволен был Он мной.

Мать Святая, в дар чудесный
Все Ты язвы смерти крестной
Мне на сердце впечатлей.
Дай Ты мне, чтобы кручина
За меня Страдальца Сына
Разлилась в душе моей.

Дай мне плакать, дай терзаться,
О Распятом сокрушаться
Век, пока я жизнь влачу,
У креста стоять с Тобою
И к Тебе припав душою
Ударять я в грудь хочу.

Дева, всех страданий Мати,
В милосердьи благодати
Дай с Тобою мне страдать,
Дай страдания Христова
Став сообщником, мне снова
Раны все воспринимать.

Пусть тот бич меня терзает,
Крест во мне воспламеняет
Всю любовь к Страдавшему.
Дай пылать святой отрадой
Будь, о Дева, мне оградой
В судный день представшему.

Крест мою пусть силу множит,
Смерть Христа мне да поможет
Ревностью безбедному,
Как остынет в смерти тело,
Чтоб душа моя взлетела
К раю заповедному.

(Перевод А. Фета)

Эта секвенция исполнялась в день Семи скорбей Богородицы, отмечавшийся 15 сентября. С 1727 года она стала звучать также в Великую пятницу на Страстной неделе. Некоторые отрывки использовались и в другие праздники. Уже с XV и вплоть до XX века текст *Stabat Mater* стали использовать крупнейшие композиторы своего времени — Палестрина, Гайдн, Шуберт, Россини, Лист, Верди, Дворжак, Пендерецкий.

Над своей *Stabat Mater* Перголези работал буквально до последних дней жизни. Не удовлетворенный написанным, он вносил все новые и новые поправки в партитуру, пока смерть не заставила его выронить перо из рук. Дата первого исполнения *Stabat Mater* неизвест-

на. Как всякое истинно новаторское произведение, *Stabat Mater* Перголези далеко не сразу получила признание. Так, даже знаменитый падре Мартини, великий музыкальный ученый XVIII века, не сумел оценить его: «*Stabat Mater* Перголези содержит слишком много пассажей, которые скорее могли быть употреблены в какой-нибудь комической опере, чем в песне скорби; многие подобные черты проявляются и в церковной и светской музыке Перголези». Собственно, подобные упреки преследовали всех великих авторов духовных сочинений — от Баха до Верди.

Музыка

Stabat Mater состоит из 13 частей, причем сольные и дуэтные, медленные и более быстрые чередуются. Общий характер сочинения отличается камерностью, трогательностью, проникновенной лирикой.

№1, *Stabat Mater Adorosa* («Мать скорбящая стояла»), — выразительный дуэт сопрано и альты, — напоминает оперное ламенто. Следующее за ним соло сопрано *Cujus animam gementem* («Сердце, полное волнения») с словно задышающимися от волнения синкопами выдержано в духе неаполитанской канцоны. За печальным дуэтом «*O quam tristis et afficta*» (Что за скорби, №3) следует ария альты «*Guas moerbat*» (Как страдала, как дрожала), повествующая о страданиях Матери, видящей муки Сына. Медленный дуэт сопрано и альты «*Guis est homo*» (Кто без слез бы мог суровый видеть Матери Христовой слезы, №5) сменяется небольшой арией сопрано «*Vidit suum dulcem natum*» (Дорогого видит Сына). Заключительный просветленный дуэт распевает одно лишь слово: «*Amen*».

Георг Фридрих Гендель

1685—1759

Гендель впервые заявил о себе на родине, однако главные его произведения, принесшие композитору европейскую славу и бессмертие в веках, написаны не в Германии и не на немецком языке: оперы, в жанре *seria*, — на итальянском, оратории, созданные в Англии, — на английском. Правда, последние распространились по всему миру в немецких переводах, благодаря сделанным для Вены обработкам Моцарта и исполнению под руководством Мендельсона.

Генделя нередко объединяют с другим гением эпохи, Бахом, родившимся в Германии в тот же год и умершим на 9 лет ранее. Но если в стилистическом отношении они действительно едины, образуя вершину мирового полифонического искусства, то в жанровом значительно различаются. Гендель обращался ко всем жанрам, вокальным и инструментальным, причем опера (которая осталась чужда Баху) в первой половине творчества Генделя играла ведущую роль. И уж совсем различным оказался их творческий путь. Бах работал во многих княжествах Германии, но никогда не покидал родной страны, не думая о европейской карьере, тогда как Гендель в 21 год устремился в Италию, где скоро завоевал широкое признание, а в 33 года окончательно связал свою судьбу с Англией, получил английское подданство, удостоился в Лондоне памятника при жизни и был похоронен в пантеоне великих людей этой страны.

Георг Фридрих Гендель родился 23 февраля 1685 года в центре Германии, в городе Галле, который уже четыре года входил в курфюршество Бранденбургское. Однако его 63-летний отец был цирюльником-хи-

ругом на службе герцога Саксонского. Тот сыграл важную роль в судьбе мальчика, рано проявившего неудержимую тягу к музыке. Отец с недоверием относился к карьере музыканта, мечтая видеть сына юристом, и, согласно легенде, маленький Гендель лишь по ночам мог играть на клавикордах, тайком пробираясь на чердак, где стоял инструмент. В 7 лет его игру на органе услышал герцог и, восхищенный, посоветовал отцу не препятствовать сыну осуществить свое призвание. В 9 лет Гендель стал брать уроки у лучшего музыканта Галле, органиста и композитора Фридриха Вильгельма Цахау, эрудированного музыканта и прекрасного человека, оказавшего на своего ученика большое влияние. Помимо генерал-баса и игры на органе и клавесине, Гендель овладел скрипкой и гобоем и уже в 10 лет начал сочинять. На следующий год он выступил как клавесинист при дворе курфюрста Бранденбургского в Берлине и имел такой успех, что получил приглашение поступить на придворную службу и отправиться в Италию для завершения музыкального образования. Отец не хотел, чтобы сын так рано связал свою судьбу с каким-либо государем и просил его вернуться домой как можно скорее, ибо знал, что его дни сочтены. По дороге в Галле 12-летний Гендель получил известие о смерти отца.

В дальнейшем занятия музыкой сочетаются с обучением в гимназии (1698—1701), где Гендель изучил латынь настолько, что читал в подлиннике древнеримскую поэзию и исторические труды. Его авторитет музыканта был так велик, что один из посетивших Галле композиторов сообщал о знакомстве «с тамошним значительным господином Георгом Фридрихом Генделем», которому в ту пору было всего 16 лет. По окончании гимназии Гендель из уважения к памяти отца в начале 1702 года записался на юридический факультет университета, а месяц спустя заключил контракт на должность органиста в соборе в Галле. Кроме того, он преподавал пение в гимназии и организовал из наиболее способных учеников хор, выступавший по воскресеньям в одной из городских церквей. К каждому выступлению композитор писал новое произведение, работая, по собственному выражению, как черт и создав сотни мотетов, псалмов, кантат.

Через год достигнутое перестает удовлетворять Генделя, его манит более широкое поле деятельности и прежде всего — музыкальный театр. Единственный немецкий оперный театр существовал тогда в Гамбурге и переживал период недолгого расцвета. Вначале Гендель занял в нем скромное место второго скрипача и клавесиниста, но уже через полтора года снискал блистательный успех как автор опер, поставленных одна за другой в январе — феврале 1705 года и не сходящих с афиш весь сезон. Когда в следующем году театр потерпел финансовый крах, Гендель, уже осознавший свое призвание оперного композитора, осенью 1706 года отправился в Италию.

Итальянские годы (1706—1710) — важнейшие в формировании Генделя. Он жил во Флоренции, Риме, Венеции, Неаполе, общался с крупнейшими итальянскими композиторами, осваивал не только оперный, но и другие жанры, в том числе кантатно-ораториальные, написав не менее ста итальянских кантат. Его оратории «Воскресение», «Триумф Времени и Истины» были исполнены в Риме, «Ацис, Галатея и Полифем» — в Неаполе. Особенный успех имели его оперы-seria «Родриго» и «Агриппина». Генделя называли «знаменитым саксонцем», меценаты считали честью принять его у себя, он состоялся в игре на органе и клавесине с Доменико Скарлатти, и итальянец первый объявил Генделя победителем-органистом. Позднее, говоря о нем, Скарлатти всегда крестился. Гендель знакомился не только с музыкой итальянских композиторов, но и с народными мелодиями, записывал наигрыши калабрийских горцев-дудочников. Один из таких наигрышей через несколько десятилетий был положен в основу оркестрового номера в оратории «Мессия».

Лестные предложения остаться в Италии навсегда все же не соблазнили Генделя, и весной 1710 года он занял пост капельмейстера при дворе курфюрста Ганноверского, который называли самым учтивым и самым изящным двором Германии. Находился там композитор недолго. В том же году его пригласили в Лондон, где царили итальянцы. В Королевском театре выступала итальянская труппа, и по ее заказу Гендель за две недели написал оперу «Ринальдо», имевшую

большой успех. На протяжении 1711—1716 годов композитор работал то в Лондоне, то в Ганновере, все более предпочитая Лондон. Он создал несколько крупных хоровых сочинений для английского двора, а также несколько опер, которые не имел возможности поставить в Ганновере. В конце концов он перестал думать о месте постоянной службы и проводил все время в домах богатых английских меценатов, ничуть не беспокоясь о немилости своего государя.

В 1714 году в Англии произошла смена династии, и королем под именем Георга I был провозглашен курфюрст Ганноверский. Он недолго гневался на своего придворного композитора, который самовольно его покинул, а Генделя, как писал исследователь его творчества Ромен Роллан, «этот оборот судьбы, по-видимому, не особенно задел. Он и не думал беспокоить себя просьбами о прощении... У короля Георга I Ганноверского было много недостатков; но он обладал одним большим достоинством: он искренне любил музыку... Генделю было возвращено жалованье ганноверского капельмейстера, а позже он стал учителем музыки маленьких принцесс». Существует легенда, что для примирения с королем композитор написал грандиозную сюиту более чем из 20 частей для исполнения под открытым небом «Музыка на воде». Король катался в лодке по Темзе, а Гендель, поместившись в другой большой лодке вместе с оркестром, руководил исполнением своей музыки, которая привела Георга в такое восхищение, что он простил композитора. Однако исследователи полагают, что это произведение было сочинено значительно позднее, в 1717 году.

В 1718—1720 годах Гендель работает в английском хоровом жанре антема, руководя капеллой будущего герцога Чандоса, и пишет первую ораторию на ветхозаветный сюжет «Эсфирь» — подобные сюжеты впоследствии будут преобладать в его творчестве. Но на протяжении почти 20 лет основным его жанром остается итальянская опера-seria. С 1720 года он руководит Королевской академией музыки — итальянской оперой, выступающей в театре Хеймаркет. Его труппа соперничает с выписанными из Италии труппами, руководимыми каким-либо итальянским композитором. Гендель проявляет не-

обычайную энергию и как автор, создающий по две оперы в год (с января 1723-го по февраль 1725-го поставлены «Оттон», «Флавий», «Юлий Цезарь», «Тамерлан», «Рodelинда»), и как руководитель театра, борющийся с интригами соперников и с аристократической публикой, часто отдававшей предпочтение итальянцам, и с собственной «недисциплинированной труппой, помешавшихся на гордости виртуозов» (Р. Роллан).

До нас дошли фантастические рассказы о знаменитых примадоннах с феноменальными голосами и неистовым темпераментом. Одну из них Гендель пригрозил выбросить в окно, если она не станет выполнять его требований. Однажды она прямо на сцене вцепилась в волосы сопернице, и эта драка на глазах зала, в присутствии принцессы Уэльской, нашла отражение в фарсе, где были представлены обе итальянки и Гендель, «флегматично говоривший тем, кто хотел их разнять: «Оставьте. Когда они устанут, их бешенство пройдет само собой». И чтобы ускорить конец сражения, он поощрял его громкими ударами в литавры» (Р. Роллан).

Однако побеждая в соревновании с итальянцами, Гендель не смог противостоять незамысловатой «Опере нищих» (1728) — английской сатирической комедии поэта Гея с музыкой Пепуша, составленной из уличных песенок. Осмеивая высшее общество, она пародировала оперу-seria, в том числе генделевскую, представляя предводителей воровской шайки в образах героев-полководцев, потасовку двух уличных девок из-за красавчика-вора — в виде борьбы благородных соперниц за благосклонность избранника, пребывание вора в тюрьме в ожидании виселицы — как излюбленную Генделем сцену в темнице с «арией в оковах». А в гротескном шествии шайки воров в таверне звучал торжественный марш крестоносцев из «Ринальдо».

Но крах Королевской академии не сломил композитора. Он отправляется в Италию, набирает новую труппу и открывает новый театр. Творческая активность Генделя не иссякает. С 1729-го по 1737-й он ставит 14 опер. Одновременно Гендель начинает уделять внимание оратории. В 1732 году перерабатывает «Эсфирь», включив в нее

музыку «Коронационных антемов», написанных на восшествие нового английского короля Георга II; в следующем году сочиняет 2 оратории — «Аталию» и «Дебору», где, в отличие от опер, ведущую роль играют хоры. Особого успеха они не снискали, на премьере «Деборы», по словам современника, «было всего 260 человек, из которых ни один не заплатил и половины стоимости билета, некоторые даже получили деньги за свое присутствие». В 1734 году Гендель вынужден покинуть Королевский театр в Хеймаркете и довольствоваться гораздо менее престижным в те годы театром Ковент Гарден. Показательно, что здесь были поставлены не только его оперы, но состоялись и премьеры почти всех ораторий — жанра, который, начиная с «Праздника Александра» (1736) все более привлекает его.

1737 год оказался для Генделя трагическим. В апреле его театр обанкротился, и Генделя разбил паралич. Положение композитора представлялось безнадежным. Однако лечение в Ахене поставило его на ноги в несколько дней — никто не мог поверить в это. В октябре Гендель возвратился в Лондон, в декабре, одну за другой, написал 2 оперы, и в 1738 году началось возрождение. Его символом стали 2 библейские оратории, «Саул» и «Израиль в Египте». С 1738-го по 1740 год были написаны последние 4 оперы, а 1741-й принес самые знаменитые ныне оратории — «Мессию» и «Самсона». Любопытно, что в исполнении ораторий композитор принимал непосредственное участие. Он сидел за клавесином, в антрактах выступал как органист, причем в трехчастном органном концерте обычно импровизировал центральную медленную часть; иногда же импровизировал на клавесине в самой оратории, что дополнительно привлекало слушателей. Несмотря на всеобщее признание, Генделя, тем не менее, ждало новое разорение и депрессия, связанные с травлей со стороны аристократов, которые уговаривались ходить в итальянскую оперу или в гости в те дни, когда исполнялись генделевские оратории. И лишь всенародный патриотический подъем, охвативший Англию при вторжении в 1745 году претендента на престол из свергнутой династии Стюартов, навсегда связал Генделя с его второй родиной. Написанные тогда «Гимн добровольцев», «Оратория

на случай», «Песнь победы» и, наконец, народная оратория «Иуда Маккавей» сделали его национальным композитором Англии. Последующие триумфальные 5 лет принесли еще 7 ораторий, в том числе «Теодору» и «Иевфая», инструментальные концерты и «Музыку к фейерверку».

В 1751 году Гендель ослеп. Как пишет Ромен Роллан, у него «не хватало сил для игры на органе во время исполнения его ораторий, и растроганная публика видела, как он бледнеет и дрожит, слушая дивную жалобу своего слепого Самсона». Но в последующие годы, вплоть до самой смерти, в период Великого поста он неизменно участвует в двенадцати исполнениях своих ораторий. В последний раз это произошло на исполнении «Мессии» 6 апреля 1759 года. Вернувшись с концерта, Гендель слег. Он сделал последнее распоряжение по своему завещанию. Состояние его было велико: около 500 тысяч франков, коллекции музыкальных инструментов и картин. Композитор хотел умереть в Страстную пятницу, «потому что тогда я надеялся бы соединиться с моим Богом, с моим сладостным Господом и Спасителем в день Его Воскресения», и быть похороненным в Вестминстерском аббатстве среди великих людей Англии.

Его желание осуществилось почти в точности: Гендель скончался в Страстную субботу, 14 апреля 1759 года в Лондоне и 20-го был погребен в Вестминстере. На его могиле сооружен пышный памятник, сохранившийся до сих пор.

Праздник Александра

Состав исполнителей: сопрано, тенор, бас, хор, оркестр.

История создания

50-летний Гендель, почти 20 лет живший в Лондоне, находился в расцвете творческих сил. Каждый год он писал по две оперы и сам же ставил их, успешно соперничая с итальянскими композиторами, кото-

рых регулярно приглашали в Англию. Но начиная с 1735 года, внимание композитора все больше привлекал жанр оратории. Всего же он написал свыше 30 ораторий. Среди его первых английских ораторий — «Праздник Александра, или Сила музыки».

Гендель сочинил эту ораторию, словно шутя, за 20 дней, закончив ее 17 января 1736 года. «Праздник Александра» не носит названия оратории, хотя ею несомненно является. Авторское обозначение — ода, в соответствии с поэтическим произведением, положенным в ее основу. Композитор стремился создать типично английское сочинение и заставить слушателей забыть, что он иностранец. Поэтому он обратился к одному из наиболее прославленных и популярных творений национальной поэзии конца XVII века — «Оде Святой Цецилии» поэта и драматурга Джона Драйдена (1631—1700), почитавшейся современниками непревзойденным образцом английского стиля.

Драйден написал ее в 1697 году, незадолго до смерти, в порыве вдохновения, за одну ночь, по просьбе друзей-музыкантов, воспевав величие и силу музыки. Основой оды стал античный сюжет. В биографии прославленного греческого полководца Александра Македонского, рассказанной знаменитым историком Плутархом, есть эпизод, относящийся к 330 году до н. э. Во время празднества, устроенного Александром в завоеванном им Персеполесе, афинская гетера Таис, превосходившая всех женщин красотой и умом, приветствуя победителя на троне побежденного им царя Ксеркса, побудила Александра сжечь персидскую столицу — из мести за родные Афины, когда-то разрушенные Ксерксом. Драйден сделал участником этого праздника греческого певца и музыканта Тимофея, чья игра на флейте, по свидетельству современника, разжигала в Александре необузданный воинственный пыл. В «Оде» музыкант поет и играет на лире, воспевая любовь и вызывая призраки погибших воинов, рождая сострадание и призывая к мести. Правда, в финале поэт неожиданно от античности переходит к христианству и противопоставляет Тимофею Святую Цецилию: если он силой своего искусства возносит смертного к небесам, то она дарит земле неслыханные прежде божественные напевы ангелов.

Представление о Святой Цецилии как покровительнице музыки сложилось еще в XV веке; обычно она изображалась играющей на органе; в Англии столетие спустя было создано Общество Святой Цецилии, день ее рождения стал национальным праздником, на котором поэты и композиторы оспаривали честь воспеть силу музыки.

Для «Праздника Александра» «Оду» Драйдена, которая «столь давно уже служит к чести нации», приспособил друг Генделя Ньюберг Гамильтон (?—1759). Премьера состоялась 19 февраля 1736 года в лондонском театре Ковент Гарден и собрала 1300 слушателей; в течение месяца оратория повторялась пять раз, затем возобновлялась почти ежегодно. В 1738 году одно за другим вышли два издания партитуры с портретом Генделя и иллюстрацией начальной сцены, причем это были не просто отдельные арии — любимые номера, исполнявшиеся знаменитыми певцами, как обычно издавались тогда оперы и оратории Генделя, но полная партитура без всяких сокращений. В конце XVIII века «Праздник Александра» получает широкое распространение и в Германии и Австрии, его ставят рядом с грандиозным «Мессией» — вершиной творчества композитора.

Музыка

«Праздник Александра» — небольшое произведение, стоящее ближе к жанру кантаты; в нем всего 27 номеров, разделенных на две неравные части — 19 и 8. В то же время оно открывает путь к ораториям Генделя и содержит ряд характерных для них черт.

Показательна уже увертюра, вводящая в общее ликующее настроение: торжественный начальный эпизод сменяется подвижной фугой, занимающей центральное положение, и завершается снова медленным разделом, на этот раз — изящного танцевального склада. №7, ария сопрано «И восхищенный слух монарх свой преклонил», богата украшениями, в плавном танцевальном ритме, с четырьмя солирующими скрипками. №9, ария баса с хором «Бахус, вечно юный бог», открывается и завершается звонкими переключками двух вал-

торн. Финал 1-й части образует грандиозный хор №18, полностью повторяющийся после арии сопрано №19, — подлинный гимн любви к музыке. Драматические контрасты сосредоточены в краткой 2-й части. Столь свойственная Генделю героинка воплощена в №20, аккомпанированном речитативе тенора и сверкающем хоре «Узы сна разбей скорее» в сопровождении двух труб и ударов литавр, подобных грому. Продолжением служит №21, ария баса «Отмсти, отмсти, отмсти, поет так Тимофей», отличающаяся блестящей виртуозностью, с пассажами трубы, гобоев и скрипок; контрастен мрачный и суровый центральный эпизод — фантастическое шествие душ павших воинов, чьи тела остались непогребенными на поле битвы. В №24, арии сопрано «Таис вышла вперед», голос перекликается со скрипками и завершается хором, подхватывающим ту же тему, — типичный прием Генделя. Оригинален №27, финальный хор с квартетом солистов «Брось свой венок, старый Тимофей», в котором средствами полифонии (торжественная fuga на четыре темы с разными текстами) воплощается спор сторонников земного (Тимофей) и небесного (Святая Цецилия) искусства.

Израиль в Египте

Состав исполнителей: 2 сопрано, альт, тенор, 2 баса, двойной хор, оркестр.

История создания

Чудесным образом исцелившись от паралича, поразившего его в апреле 1737 года, 53-летний Гендель переживает необыкновенный творческий подъем. На протяжении следующего года он создает одну за другой 2 оперы, 2 оратории, концерты для органа, трио-сонаты — все полные радости и победного кипения жизненных сил. «Эта сверхчеловеческая плодовитость производит впечатление силы природы, поля, в одну весеннюю ночь покрывающегося цветами», — писал исследователь творчества Генделя Ромен Роллан. В апреле 1738 года ком-

позитор удостоился всенародного признания: его беломраморная статуя была установлена в большом гроте в садах Воксхолла на берегу Темзы, где лондонское общество каждый вечер с конца апреля до начала августа собиралось на оркестровые, вокальные, органные концерты (21 год спустя тот же скульптор стал автором надгробного памятника композитору в Вестминстерском аббатстве).

Сочинение «Израиля в Египте» заняло всего 20 дней ноября 1738 года. Имя автора либретто до сих пор остается неизвестным. Возможно, им был Чарлз Дженненс (1700—1773), с которым композитор познакомился как раз в это время, а может быть, либретто составил сам Гендель по Ветхому Завету — Второй книге Моисеевой «Исход» (разделы «Под тяжким игом рабства», «Казни египетские», «Переход через Черное (Красное) море», «Песнь Моисея», «Песнь Мириам» и псалмы №78, 105, 106).

Первоначально оратория имела еще одну (первую) часть, посвященную оплакиванию Иосифа, смерть которого предшествовала Исходу израильтян из Египта. Но после первых же исполнений Гендель эту часть вместе с увертюрой превратил в самостоятельный «Траурный антем на смерть королевы Каролины». Это было вызвано, в частности, неблагоприятным приемом, оказанным публикой «Израиллю в Египте» на премьере. Она состоялась под управлением автора 4 апреля 1739 года в Лондоне, в Королевском театре, где Гендель ставил свои оперы. И в дальнейшем, на протяжении почти столетия, оратория не пользовалась успехом. Лишь Мендельсон, исполнивший ее в немецком переводе, завоевал ей широкую популярность в Германии и других странах Европы.

Музыка

«Израиль в Египте» уникален среди ораторий Генделя: это хоровая эпопея, где из 30 номеров 19 составляют хоры; в 1-й части их 10 при одной арии. Нет ни Моисея, ни Мириам — только израильский народ.

Другая характерная особенность — обилие красочных изобразительных номеров, рисующих то казни египетские, то волны Красного моря.

Таковы №4—6: хоровая fuga с угловато изломанной темой — «Вода превращается в кровь» (первая казнь); ария альты — «Жабы в домах» (вторая казнь): оркестровое сопровождение передает их неуклюжие прыжки; двойной хор — «мошки на людях и на скоте и на фараоне, и в доме его и на рабах его, вся персть земная»: противопоставление мощных возгласов в сопровождении аккордов тромбонов («Он слово рек») и летучих пассажей скрипок. Еще одна казнь, тьма египетская, воплощена в №8 — кратком хоре, медленном и мрачном, с хроматизмами, неустойчивыми гармониями и свободным, не имеющим завершения развитием. В грандиозном двойном хоре №12 возникают и расступившиеся воды, и торжественный переход израильтян по морю как по суше, и гибель врагов в морских волнах. 2-ю часть оратории открывает не менее грандиозный двойной хор №14. Это мощная благодарственная песнь Моисея и детей Израиля в честь Господа. В ставшем знаменитым дуэте басов «Господь муж брани» (№17) виртуозные гаммы в переключках двух низких голосов подражают набегам волнам, погубившим фараоново войско. Широко развернут двойной хор «Услышали народы и трепещут; ужас объял жителей Филистимских» (№25) — суровый, с энергичным пунктирным ритмом. Завершающий ораторию двойной хор с солирующим сопрано «Пойте Господу» (№30) — победная песнь Мириам — повторяет №14, обрамляя таким образом всю вторую часть.

Мессия

Состав исполнителей: сопрано, альт, тенор, бас, хор, оркестр.

История создания

«В жизни великих людей часто наблюдается, что в тот миг, когда все кажется потерянным, когда все рушится, они близки к победе. Ген-

дель, казалось, был побежден. И как раз в этот час он создал творение, которому было суждено упрочить за ним мировую славу», — писал исследователь его творчества Ромен Роллан. Автор почти сорока опер, множества инструментальных сочинений, обратившийся с середины 1730-х годов к жанру оратории (уже созданы «Праздник Александра», «Саул», «Израиль в Египте»), Гендель утратил любовь публики. Его враги — английские аристократы, предпочитавшие Генделю итальянских композиторов, нанимали людей срывать афиши, и его концерты перестали посещаться. Гендель, решивший покинуть Англию, где жил уже четверть века, объявил 8 апреля 1741 года свой последний концерт. Однако силы композитора не иссякли: за 24 дня, с 22 августа по 14 сентября, композитор создал одну из лучших своих ораторий — «Мессию». Он работал вдохновенно и, когда закончил «Аллилуйю», воскликнул, заливаясь слезами: «Я думал, что открылось небо, и я вижу Творца всех вещей». Это было одно из самых счастливых мгновений в жизни композитора.

Некоторые исследователи приписывали Генделю не только музыку, но и текст оратории. Однако текст принадлежал другу Генделя — литератору Чарлзу Дженненсу (1700—1773), который, как гласит легенда, заявил, что музыка «Мессии» едва ли достойна его поэмы. Дженненс, используя евангельские мотивы о рождении, подвиге и триумфе Иисуса, не персонифицирует действующих лиц. Он включает в ораторию несколько текстов из Нового Завета: Апокалипсис, первое послание апостола Павла к Коринфянам и псалом №2, за столетие до того, в эпоху Английской революции, переведенный великим английским поэтом Джоном Мильтоном, по трагедии которого Гендель вскоре напишет свою следующую ораторию — «Самсон».

Получив приглашение лорда-наместника Ирландии руководить концертами, Гендель в конце 1741 года приехал в Дублин, где в программе Филармонического общества уже звучали его сочинения. Здесь, в отличие от Лондона, он был встречен с энтузиазмом, о чем писал в ликующем письме к Дженненсу за несколько дней до нового года. Его концерты прошли с большим успехом — до начала апреля

их состоялось 12. И, наконец, 13 апреля 1742 года под управлением автора в Great Music Hall впервые прозвучал «Мессия». Это был единственный благотворительный концерт, данный Генделем в Дублине. С тех пор установилась традиция исполнения «Мессии» в пользу нуждающихся (в последние годы жизни композитор регулярно давал эту ораторию в пользу Лондонского приюта для найденных и закрепил за ним монополию на доходы с концертов, запретив, пока он жив, публикацию партитуры и отрывков из нее).

В Лондоне «Мессия» встретил сопротивление церковников и до конца 40-х годов прозвучал всего 5 раз; название было запрещено, на афишах значилось просто «Духовная оратория». Впрочем, при жизни Генделя она, несмотря на библейский сюжет, редко звучала в английских церквях — концерты проходили обычно в театре или других светских публичных залах. Последнее исполнение состоялось за 8 дней до смерти композитора, который сам играл на органе. Существует множество авторских вариантов «Мессии» — Гендель постоянно изменял арии, сообразуясь с возможностями певцов.

На родине Генделя, в Германии, «Мессия» впервые прозвучал в 1772 году в переводе на немецкий язык знаменитого поэта Клопшток; следующий перевод принадлежал не менее известному поэту Гердеру. На континенте оратория обычно исполнялась в редакции Моцарта, сделанной для Вены в 1789 году, — именно в таком виде «Мессия» был известен на протяжении всего XIX века и завоевал широчайшую популярность.

Музыка

Несмотря на отсутствие конкретных героев, оратория содержит множество сольных и дуэтных номеров: речитативы в сопровождении клавесина, подобные речитативам сессо в итальянской опере того времени; арии лирические, пасторальные и особенно типичные для Генделя героические, а также ариозо и дуэты. Более четверти произведения составляют хоры; есть несколько оркестровых номеров. Не-

смотря на установившуюся впоследствии традицию привлекать большое число исполнителей, при жизни Генделя «Мессию» исполняли 33 оркестранта и 23 певца.

Оратория состоит из трех частей. В 1-й части (рождение Мессии) преобладают светлые пасторальные краски, 2-й (страсти Христовы) свойственны резкие контрастные сопоставления, краткая финальная часть (триумф христианства) пронизана единым ликующим настроением. №2—3, речитатив и ария тенора «Все долины», полны величия, озарены светом и радостью. Хор «Днесь рожден для нас Младенец» (№11) пленяет простой темой в народном духе, украшенной ликующими юбилеями голосов и пассажами скрипок. Оркестровая пастораль №12 построена на подлинной итальянской мелодии. В звучании струнных, сопровождающих речитативы сопрано (№13—14), слышен шелест крыльев ангелов, слетающихся к новорожденному Спасителю. благородным, сдержанным, возвышенным складом отмечена ария альты «Он был презрен» (№20). Острый пунктирный «ритм бичевания» в оркестре объединяет ее со следующим хором «Истинно, истинно нашу скорбь Он взял». Краткое ариозо тенора «Взгляни, взгляни и мне скажи, кто знал страданье горше» (№27) отличается проникновенной скорбной декламацией. Торжественный хор «Выше голову, зрите врата» (№30) построен на антифонном сопоставлении партий трех женских и двух мужских голосов. Написанные на текст 2-го псалма хор (№37) «Расторгнем узы их и свергнем с себя оковы их» и ария тенора (№38) «Ты поразишь их жезлом железным; сокрушишь их, как сосуд горшечника» пронизаны суровым героическим духом. Вершина оратории и одно из самых знаменитых творений Генделя — хор (№39) «Аллилуйя», завершающий 2-ю часть. В Англии его слушают стоя, как чтение Евангелия в церкви. В этом всенародном гимне победы композитор мастерски сочетает краткую незамысловатую мелодию в танцевальном ритме и унисонный напев старинного немецкого протестантского хора — воинственного гимна Крестьянской войны начала XVI века. Не менее популярна в Англии ария со-

прано (№40) «Я знаю, жив Спаситель мой». В блестящей героической арии баса (№43) «Вот трубы звучат» (на текст Апокалипсиса) солирует труба, напоминая о пробуждении мертвых при звуках трубы Предвечного. Завершает ораторию грандиозный хор с трубами и литаврами (№47), типичный генделевский победный финал, состоящий из нескольких эпизодов, венчаемых фугой.

Самсон

Состав исполнителей: Самсон (тенор), Далила, его жена (сопрано), Маной, его отец (бас), Миха, друг Самсона (альт), Харафа, филистимский исполин (бас), Израильтянка (сопрано), Израильтянин (тенор), Филистимлянка (сопрано), Филистимлянин (тенор), Вестник (тенор), израильтяне, филистимляне (хор), оркестр.

История создания

В январе 1741 года Гендель поставил в Лондоне свою последнюю, 40-ю оперу и навсегда простился с оперным жанром, принесшим ему европейскую славу. С этого времени главным жанром в его творчестве становится оратория. В течение следующего десятилетия он создаст 16 ораторий — примерно половину из написанных Генделем вообще. Особенно плодотворными стали последние месяцы 1741 года. Потратив менее месяца на сочинение одной из лучших своих ораторий — «Мессии», композитор уже через 2 недели, 29 сентября, завершил 1-ю часть «Самсона», а ровно месяц спустя — все произведение. После этого Гендель покинул Лондон и по приглашению лорда-наместника Ирландии дал в Дублине две серии по шести концертов, завершив их благотворительным вечером, в котором впервые прозвучал «Мессия». Премьеру же «Самсона» композитор решить отложить. Первое исполнение оратории после переработки, законченной 12 октября 1742 года, состоялось 18 октября следующего года в Лондоне, в театре Ковент Гарден, под управлением автора.

В основе сюжета «Самсона» — библейская книга Судей Израиле-

вых, точнее ее четыре главы (13—16), повествующие о тринадцатом суде, бывшем «во дни Филистимлян двадцать лет». О рождении Самсона Маною и его неплодной жене возвестил ангел: «Ты зачнешь и родишь сына, и бритва не коснется головы его, потому что от самого чрева младенец сей будет назорей Божий, и он начнет спасать Израиль от руки Филистимлян». Самсон совершил немало подвигов, поражая всех небывалой силой, но его любовные истории заканчивались печально, а последняя любовь — к Далиле — привела к гибели героя. Далилу подкупили «владельцы Филистимские», чтобы она выведала источник силы Самсона. «И усыпила его на коленях своих, и призвала человека, и велела ему остричь семь кос головы его». Филистимляне схватили Самсона, ослепили, заковали в цепи, бросили в темницу, где он молот муку. На празднике в честь бога Дагона филистимляне издевались над пленником, а он, воззвав к Господу, сокрушил столбы, поддерживавшие дом, и все погибли под обломками. Израильтяне же похоронили Самсона с честью, восстали и возвратили свободу Израилю.

Этот сюжет привлек внимание великого английского поэта Джона Мильтона (1608—1674). С раннего детства посвятивший себя литературе, он уже в 15 лет написал первые стихи — переложения на английский язык библейских псалмов. В 1640-х годах поэт обратился к публицистической деятельности и стал идеологом Английской революции. Тогда же он перевел стихами 19 псалмов, в том числе №2, использованный Генделем в «Мессии». В правительстве Кромвеля, свергнувшем и казнившем короля, Милтон занимал пост латинского секретаря, ведавшего перепиской с иностранными дипломатами. С реставрацией монархии в 1660 году Милтон потерял все, был арестован и едва не погиб. Последние 14 лет он провел в одиночестве, бездеятельности, нищете. К тому же еще в 1652 году он ослеп. Но именно тогда расцвело его творчество, и были созданы величайшие произведения, в том числе трагедия «Самсон-борец» (1671).

В ней отразились не только идейные взгляды сломленного несчастьями Мильтона, но и конкретные факты его судьбы. Как отме-

чают исследователи, здесь можно найти непосредственные аналогии между положением героя и автора: слепота, заточение, физическая немощь, бессилие перед лицом торжествующих врагов, оставивших его в живых из милости, вынужденное бездействие после долгих лет славы, упорной борьбы, побед и даже отголоски разрыва поэта с первой женой (она была роялисткой) — эта душевная рана не зажила до конца дней. В трагедии Мильтона Далила — жена Самсона, хотя в Библии такого уточнения нет. Нет в ней и имени Харавы: Милтон делает его исполином из Гефа, одного из четырех главных филистимских городов, и отцом пяти гигантов (известен старший из них, Голиаф, убитый впоследствии Давидом). Имени Михи, друга Самсона, не знает ни Библия, ни трагедия Мильтона. В последней отсутствует и хор филистимлян: хор представляет лишь евреев из колена Данова. Вообще же роль хора у Мильтона, опиравшегося на древнегреческую трагедию, чрезвычайно велика: хор выступает главным собеседником Самсона, ему поручены философские размышления в финале, где, разделившись на два полухория, он провозглашает славу погибшему герою.

Либреттист «Самсона» Ньюберг Гамильтон (?—1759), с которым Гендель уже сотрудничал в «Празднике Александра», сохранил эту особенность, весьма привлекавшую композитора в жанре оратории. В то же время оратория «Самсон» достаточно близка к опере: здесь есть конкретные действующие лица и последовательно развивающийся сюжет. За пределами сюжета остается юность Самсона, его героические подвиги и любовные приключения. События начинаются с подготовки филистимлян к празднику в честь бога Дагона, в котором должен принять участие ослепленный и бессильный Самсон, а заканчиваются гибелью и прославлением героя.

Музыка

«Самсон» типичен для Генделя. Хоры, разные типы арий и речитативов, требующие виртуозного владения голосом, несколько дуэтов и

симфонических эпизодов распределены на 3 больших, равных по количеству номеров акта с драматической кульминацией в конце.

В хоре филистимлян «Все трубы радостно звучат» (№3) ликование передано переключками голосов, подражающих трубным фанфарами, и виртуозными пассажами. Полны скорби краткие медленные арии Самсона с выразительными декламационными фразами, прерываемыми паузами с интонациями вздоха, стога: «Муки, увы!» (№9) и «Мрак, вечный мрак!» (№13). Хор израильтян «О первый в мире луч!» (№14) построен на контрасте тьмы и света — темпов, минора и мажора, мерных аккордов и подвижных пассажей. Героическим складом отмечена блестящая развернутая ария Самсона «Спит Бог Израиля зачем?» (№24). Энергичный хор израильтян «Должны вы знать, то Он, наш Бог Иегова» (№26) представляет собой сложную многотемную фугу. В изящной арии Далилы «Как жалобно плачет голубка одна» (№37) причудливые украшения подражают голубиному воркованию. Ария Харафы «Честь сей борьбы» (№51) носит комические черты преувеличенной героической похвальбы. Сцену несостоявшегося поединка завершает виртуозный дуэт Самсона и Харафы «Ступай же прочь, ты, трус» (№55), построенный на повторении одной темы по образцу оперных дуэтов того времени. Шестиголосный хор израильтян «Услышь, Господь» (№57) насыщен полнозвучными аккордами. Контрастирует с ним хор филистимлян «Готовы петь мы и плясать» (№59), основанный на стремительных полифонических переключках звонких пассажей. Последняя ария Самсона «Как солнца луч» (№66), отмеченная светлым лиризмом, рисует возрождающуюся надежду. Краткая симфония (№76) возвещает гибель филистимлян. Арию Михи с хором «Восплачь, Израиль, вновь и вновь» (№81—82) с суровой, горестно никнущей мелодией, сменяет оркестровый траурный марш (№84), торжественно звучащий в мажоре (он заимствован из оратории «Саул»). Заключительный победный хор «Пусть хор небесный в унисон звучит» (№89) — типичный образец генделевских ликующих финалов.

Иуда Маккавей

Состав исполнителей: Иуда Маккавей (тенор), Симон, его брат (бас),
Евполем, посланец Иуды к римскому сенату (бас), Вестник (сопрано)
2 Израильянина (тенор, бас), 2 Израильянки (сопрано, альт),
юноши, девушки, народ (хор), оркестр.

История создания

Иуда Маккавей — исторический персонаж, погибший в 160 году до н. э. в борьбе против царствовавшего в Сирии Антиоха IV Епифана. Правление этого тирана, его политика эллинизации Палестины и осквернение Иерусалимского храма вызвали в 167 году восстание иудеев, во главе которого встал священник Маттафия, собравший всех защитников веры. Среди них было и пять его сыновей. После смерти Маттафии в 166 году борьбу возглавил его третий сын Иуда, неоднократно побеждавший сирийцев. После гибели Иуды предводителем стал младший брат, а почти 20 лет спустя — старший, Симон, который и разгромил врагов. Имя Маккавей — «молот на врагов», вначале принадлежавшее только Иуде, впоследствии было распространено на всех защитников веры во времена правления Антиоха Епифана, что нашло свое отражение в Ветхом завете — в 1-й книге Маккавейской. Написанная неизвестным иудеем в конце II века до н. э., она состоит из четырех частей, одна из которых посвящена подвигам Иуды Маккавея. Кроме того, о нем рассказывает древнеиудейский историк Иосиф Флавий (ок. 37—ок. 95). Современник другой иудейской войны — против Рима — он был избран жителями Иерусалима военачальником иудеев в Галилее, возглавил их оборону, но затем перешел на сторону римлян и сменил родовое имя бен Маттафия на имя правящих императоров Флавиев. В своем труде «История иудейской войны» он описывает борьбу Маккавеев, начиная от взятия Иерусалима Антиохом Епифаном в 167 году до н. э.

Библия была настольной книгой в эпоху Английской революции середины XVII века, свергнувшей короля Карла I Стюарта. Ее идео-

логи — пуритане — видели в деяниях современных англичан отражение истории богоизбранного библейского народа. И когда почти век спустя наследник свергнутых Стюартов «молодой претендент» Карл Эдуард, живший во Франции, осенью 1745 года с войсками наемников высадился в Шотландии, и вся Англия поднялась на борьбу с чужеземным вторжением, образы библейских героев, сражавшихся за свободу страны и веру отцов, приобрели особую популярность.

Чувства 60-летнего Генделя были едины с чувствами народа страны, ставшей ему родной. Упадка сил, прострации, близкой к душевному расстройству из-за непризнания аристократической публики и угрозы банкротства — всей той бездны, на краю которой он стоял в течение восьми месяцев (с марта по октябрь 1745 года), как не бывало. В ноябре исполняется его «Гимн, написанный для добровольцев города Лондона», в феврале следующего года — «Оратория на случай», либретто которой использует библейские тексты деятеля Английской революции поэта Джона Мильтона, а музыка включает номера из героической народной оратории «Израиль в Египте». В июле 1746 года «Песню победы над мятежниками его королевского высочества герцога Камберлендского» композитор приветствует возвращение победителя, разгромившего армию Стюарта. И в те же летние месяцы (с 8 или 9 июня по 1 августа) работает над ораторией «Иуда Маккавей», предназначавшейся для праздников в честь победителя.

Либретто оратории принадлежит литератору Томасу Морреллу (1703—1784), который посвятил свою поэму герцогу Камберлендскому. Оратория впервые прозвучала 1 апреля 1747 года в Лондоне, в театре Ковент Гарден, под управлением автора. При жизни Генделя «Иуда Маккавей» имел наибольший успех и исполнялся около 30 раз — больше, чем любая другая его оратория. Это была окончательная победа Генделя, завершившая его 35-летнюю борьбу за признание: он стал славой Англии, первым национальным композитором, получившим широкую, всенародную аудиторию.

Музыка

«Иуда Маккавей» проще других ораторий Генделя: стиль отличается плакатностью, крупным штрихом, подчеркивает массовое героическое начало; сложные многотемные фуги отсутствуют. Контрасты скорби и торжества образованы сопоставлением не отдельных номеров, а больших блоков. Преобладающее число из 66 номеров посвящено переживаниям народа, воплощенных в хорах, ариях и дуэтах безымянных израильтян. Есть лишь два персонифицированных героя. Однако из 20 арий Иуде принадлежат только 5, а Симону — 4; выступают они также в поясняющих ситуациях кратких речитативах *secco*.

Арию Симона «Встань, Божий вождь!» (№9), с типичным для Генделя героическим фанфарным возгласом без сопровождения, подхватывают аккорды следующего хора. Героическая ария Иуды «Вооружись скорей, рука!» (№12) блещет виртуозными пассажами. Идущие одна за другой арии израильтянки и израильтянина и их дуэт (№14—18) воспевают свободу в светлых лирически-пасторальных тонах. Открывающий 2-ю часть оратории хор «Пусть враг падет» (№26) построен на энергичных, размашистых полифонических переключках голосов. Медленная, печальная певучая мелодия арии израильтянки «Ты пал опять, Израиль!» (№38) излагается вначале виолончелью, а затем развивается в следующем хоре. Ария Симона «Чудесным деяньем» (№41) отличается отточенной виртуозностью, подвижностью низкого баса. Краткая ария Иуды с хором «Трубы звучат!» (№43) сопровождается звонкими аккордами впервые вступающих здесь трех труб с литаврами. Задумчивый женский дуэт «О! не преклоним мы колен» (№48) переходит в хор (№49), в его заключительном разделе — редкий случай у Генделя — использован хорал; им завершается вторая часть. В 3-ей части — прославлении победителей — почти безраздельно господствуют мажорные тональности. Любопытен гимнический хор юношей и девушек «Вот он грядет, украшенный венком» (№56) с солирующими валторнами: в его основе — французская песенка «Юная Нанетта».

Вольфганг Амадей Моцарт

1756—1791

Два с лишним столетия отделяют нас от времени, в котором жил и творил Моцарт. То были века, наполненные важнейшими историческими событиями, коренным образом изменившими и образ жизни людей и самый лик планеты. Но неизменно живо и прекрасно искусство одного из величайших музыкальных гениев человечества. «По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая кульминационная точка, до которой красота достигала в сфере музыки», — сказал как-то Чайковский. Другой гениальный творец, Шостакович дал ему такое определение: «Моцарт — это молодость музыки, вечно юный родник, несущий человечеству радость весеннего обновления и душевной гармонии». Универсальность гения Моцарта поражает. Он равно велик и в оперном, и в симфоническом творчестве, и в камерных, и в хоровых сочинениях. В каждом из жанров, к которым он обращался, им были созданы непревзойденные шедевры.

Недолгий жизненный путь Моцарта был полон контрастов. Вундеркинд, в четыре года сочинивший свой первый концерт для клавирина; владевший, кроме того, скрипкой и органом, он еще в раннем детстве завоевывал всеевропейскую славу, выступая с гастролями по всей Европе. В зрелые же годы Моцарт жестоко страдал от непризнанности. Находясь в почти крепостной зависимости от деспотичного архиепископа Зальцбургского, он, порвав эти путы, испытал недоброжелательство и зависть, сгибался под гнетом отчаянной нужды и, несмотря на это, сочинял музыку яркую, жизнеутверждающую, полную оптимистической силы.

Гениальный оперный композитор, оставивший в своем наследии такие шедевры, как «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта», Моцарт создал особую эпоху и в жанре симфонии. За двадцать лет он написал около пятидесяти симфонических циклов. Первые симфонии, созданные им в шестилетнем возрасте, были подражанием стилю Иоганна Христиана Баха, последние же оказали воздействие на поздние симфонии Гайдна и предвосхитили появление симфоний Бетховена и Шуберта. К глубочайшим по мысли и выражению чувств творениям относится и его церковная музыка, в первую очередь непревзойденный шедевр — Реквием.

Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 года в Зальцбурге, столице небольшого духовного графства. Отец его, Леопольд Моцарт, был членом капеллы архиепископа Зальцбургского, хорошим скрипачом, ставшим впоследствии капельмейстером, и автором многих музыкальных сочинений. Он был первым учителем сына, в самом раннем детстве выказавшим феноменальные способности. В четыре года малыш пытался сочинить клавирный концерт, хотя и не умел еще записывать ноты, а в семь лет, получив в подарок скрипку, смог заменить второго скрипача в трио, сыграв его партию с листа. К счастью, отец был превосходным педагогом, умело направлявшим развитие гениально одаренного ребенка. Такого умного и чуткого воспитателя не имел ни один композитор XVIII века.

С начала 1762 года Леопольд Моцарт стал вести тетрадь, в которую записывал сочинения сына — сначала мелкие клавирные пьесы, а потом и более крупные опусы. В том же году семья Моцартов отправилась в первую концертную поездку по странам Европы. Поездка длилась в общей сложности три года, причем маленький Вольфганг везде вызывал восторг и удивление, подчас смешанные с недоверием, настолько невероятными казались его музыкальные способности.

Вольфганг вместе с сестрой выступали перед самой изысканной публикой. В Версале их слушал Людовик XV, в Париже — маркиза Помпадур, в Лондоне — королевская чета, в Голландии — принц Оранский. Маленький Моцарт выступал и как исполнитель на клави-

ре, и как скрипач. В программах концертов были не только произведения, выученные ранее, как чужие, так и собственные, которые он сочинял непрерывно, несмотря на постоянные переезды и огромное утомление от концертов, но и импровизации на темы, заданные слушателями, причем иногда задавалась не только тема, но и форма, в которой ее следовало воплотить. Многие слушатели подозревали подделку, считая, что такой маленький ребенок не может сочинять, а исполняет музыку своего отца.

За рубежом маленький Моцарт выучился играть на органе и написал, кроме множества клавирных сочинений, свои первые симфонии. Тогда же были опубликованы и его первые сонаты. Работа была колоссальной, совершенно непосильной для ребенка. Но отец, невзирая на это, упорно продолжал гастрели: он мечтал обеспечить сыну европейскую известность, чтобы облегчить его жизнь в будущем. Однако время показало, что он просчитался. Изысканная публика воспринимала его детей не как серьезных музыкантов, а как своего рода курьез, чудо природы, и приходила не слушать музыку, а посмотреть на малыша в придворном костюме, способного на такие кунштштюки.

В поездке Моцарт не только давал концерты и занимался, но и слушал много музыки. Он познакомился с итальянской оперой, особенно полно представленной в Лондоне; в Мангейме услышал лучший в Европе оркестр, исполнявший симфонии; в Париже с удовольствием побывал на спектаклях комических опер Дуни и Филидора, представлявших собой совершенно иное, по сравнению с итальянской оперой, искусство. Все это расширило кругозор юного музыканта, принесло новые впечатления, дало пищу для размышлений и немедленно отразилось в его собственных сочинениях.

По возвращении в Зальцбург мальчик принялся за серьезное изучение контрапункта и партитур великих мастеров прошлого. Его творчество стало постепенно освобождаться от сиюминутной исполнительской зависимости — он пишет уже не только то, что надо непременно исполнить на следующем концерте. Из-под его пера появляется и бытовая музыка того времени — кассации и серенады для

инструментальных ансамблей, а также итальянские арии и духовные кантаты.

В 1767 году отец, памятуя о бурном успехе сына в Вене, снова везет его в столицу Австрийской империи, но на этот раз его надежды не оправдываются. А в следующем году, когда Моцарты вновь появляются в Вене, против юного гения, уже не забавного вундеркинда, а 12-летнего мальчика, начинаются интриги: придворные музыканты прозорливо чувствуют в нем серьезного соперника. В начале 1769 года Моцарт возвращается с отцом в Зальцбург, где архиепископ зачисляет юншу на службу в свою капеллу, причем, не платя за это ни гроша. Он считает, что достаточно сделал для Моцартов, милостиво разрешив своему капельмейстеру столь долгое отсутствие. В Зальцбурге Вольфганг продолжает свои обычные занятия: много сочиняет в самых различных жанрах — от кассаций и менуэтов до месс и *Te Deum*.

Отец, желая завершить образование сына, в конце года везет его в Италию. Поездка длится до марта 1771 года. Впоследствии юный Моцарт еще дважды посещает Италию. Как и в других странах, в Италии Моцарт удивляет музыкантов мастерством исполнителя, импровизатора, композитора. Моцарту заказывают оперу-seria «Митридат, царь Понтийский» и ставят ее в Милане. Опера пользуется огромным успехом, публика кричит: «Браво, маэстрино!». Заказы поступают со всех сторон. Одновременно с сочинением опер Моцарт изучает хоровую полифонию старых итальянских мастеров, занимается у знаменитого падре Мартини и проходит труднейшее испытание в Болонской академии: на традиционном академическом конкурсе всего за полчаса пишет полифоническое хоровое сочинение на тему григорианского хора, выдержанное в строгом старинном стиле. И происходит небывалое: юному музыканту не просто дают диплом об окончании, его избирают в члены Болонской музыкальной академии.

Вернувшись домой победителем, Моцарт пишет оперы, концерты, симфонии, камерные произведения, но при этом остается придворным концертмейстером архиепископа Зальцбургского. Проходит год за годом в одних и тех же занятиях, на одном и том же месте. Материальные

дела его не блестящи, и отец подумывает о новом турне по странам Европы. Однако архиепископ отказывает в отпуске. В 1777 году Моцарт чувствует, что не может больше прозябать в Зальцбурге, и отец отправляет сына в поездку по Европе с матерью. Моцарт пытается найти себе оплачиваемую должность, но устроиться нигде не может. Особенно долго он задерживается в Мангейме. Не только слава здешнего оркестра привлекает его. Завязав дружеские связи со многими музыкантами, он бывает в их домах и знакомится с молоденькой певицей, дочерью театрального суфлера и переписчика Алоизией Вебер. Он сочиняет для нее арии, а отцу пишет восторженное письмо, в ответ на которое получает суровую отповедь. Леопольд Моцарт думает о будущем сына, а не о его влюбленности, и требует немедленного отъезда.

Моцарт едет в Париж, но надежды обманывают его. Известный французский просветитель Гримм пишет по этому поводу отцу Моцарта: «Он слишком доверчив, мало активен, легко дает себя обмануть, не умеет пользоваться случаем... Здесь, чтобы преуспеть, нужно быть хитрым, предприимчивым, дерзким. Я бы желал, чтобы судьба дала ему вдвое меньше таланта и вдвое больше ловкости... Публика... придает значение только именам». Вдобавок к неудачным попыткам как-то пробиться, тем более тщетным, что парижская публика в эти дни всецело занята ожесточенными спорами между сторонниками оперной реформы Глюка и теми, кто предпочитает оперы итальянца Пиччинни, в Париже его постигает тяжелая утрата — умирает мать. Осиротевший, разочарованный, в начале 1779 года Моцарт возвращается в Зальцбург, где стараниями отца получает должность органиста и капельмейстера.

Теперь он больше не свободен: обязанности придворной службы строго регламентируют его жизнь. Все же пребывание в Париже оказалось полезным, так как реформаторские идеи Глюка произвели на него огромное впечатление и заставили задуматься о новых путях развития оперы. Моцарт очень много сочиняет — симфонии, инструментальные концерты, серенады, дивертисменты, квартеты, духовную музыку. И с каждым днем все более нестерпимой становится для

него зависимость от архиепископа, тем более тяжкая, что прежний зальцбургский владыка, просвещенный и терпимый, отпускавший его отца в многолетние путешествия, умер, и его место занял ограниченный и деспотичный человек.

Особенно тягостным положение Моцарта стало в Вене, куда в 1781 году архиепископ явился вместе со своим двором. Композитор терпел унижения, главным образом ради отца, к которому был горячо привязан, но, наконец, потребовал отставки. Отцу, оставшемуся в Зальцбурге, он писал: «Я еще полон желчи! И вы, мой самый лучший и любимейший отец, конечно, сочувствуете мне. Мое терпение испытывали так долго, что оно, наконец, лопнуло. Я больше не настолько несчастен, чтобы быть на зальцбургской службе. Сегодня счастливейший день для меня». В ответ на возражения отца, не понимавшего его поступка, небывалого и неслыханного в те годы, когда все музыканты стремились занять какую-то придворную должность, чтобы иметь обеспеченный заработок, Моцарт рассказал о возмутительном отношении к нему графа Арко, посредника между ним и архиепископом, и заключил свое письмо знаменательными словами, в которых слышится уже неукротимый дух Бетховена: «Сердце облагораживает человека, и если я все же не граф, то мое нутро, вероятно, более честно, чем графское; пусть он придворный слуга или граф, но если он меня оскорбляет — он сволочь».

Началась свободная, самостоятельная жизнь. Именно в этот период создаются Моцартом его лучшие, вершинные сочинения во всех жанрах. В 1782 году он женится на Констанце Вебер, младшей сестре Алоизии, к тому времени вышедшей замуж. И в этом он поступает вопреки чаяниям отца. В том же году появляется опера «Похищение из сераля», в которой композитор осуществляет свою давнюю мысль о создании национальной оперы на основе зингшпиля. «Похищение из сераля» пользуется успехом в Вене, ставится в других городах. Моцарт рассчитывает на широкую концертную деятельность, на приглашения в Лондон и Париж, работу в знатных домах, оперные заказы, но... начинаются интриги, зависть, мелкие расчеты венских музы-

кантов, и композитору приходится очень нелегко. Отдушиной оказывается дружба, завязавшаяся между Моцартом и почтенным, пребывающим на вершине славы Гайдном. Моцарт многое черпает в поздних сочинениях Гайдна, но и в произведениях маститого маэстро, написанных уже после смерти Моцарта, чувствуется влияние последнего.

За «Похищением из серала» следует «Свадьба Фигаро». Опера ставится в Вене, но, несмотря на громкий успех первых спектаклей, быстро сходит со сцены из-за интриг. Зато долгий и прочный успех «Свадьба Фигаро» имеет в Праге. С тех пор Моцарт навсегда полюбил Прагу и ее публику, которую называл «мои пражане». Для Праги, куда он ездил в 1787 году, написан и «Дон Жуан» — «веселая драма», как определил ее жанр автор — произведение новаторское, одно из лучших в мировом оперном репертуаре.

Возвратившись в Вену, Моцарт приступил к обязанностям придворного камер-музыканта. Эта должность была предоставлена ему после смерти занимавшего ее Глюка. Однако своей новой работой Моцарт также тяготился: композитору, создавшему величайшие творения, приходилось писать музыку для придворных балов и другие малозначительные сочинения по случаю. В 1788 году появляются три его последние симфонии, которые знаменуют и вершину моцартовского симфонизма.

Ни придворная должность, ни многочисленные заказы, ни постановки опер не спасают Моцарта от нужды. Все последние годы он бьется, чтобы обеспечить заработок, необходимый для содержания семьи, которая с рождением детей разрастается. Надеясь поправить свои дела, он в 1789 году предпринимает поездку в любимую Прагу, затем едет в Берлин, Дрезден, Лейпциг. Его концерты проходят с громадным успехом, но денег не приносят. Он выступает в Потсдаме, при прусском дворе, и король предлагает ему остаться на придворной службе, но композитор считает неудобным бросить службу в Вене. После возвращения с гастролей Моцарт создает, одну за другой, три совершенно различные оперы: буффа «Так поступают все женщины», итальянскую *seria* «Милосердие Тита» и поэтическую философскую

оперу-сказку в жанре зингшпиля — «Волшебную флейту». Последним, незаконченным творением уставшего, больного и измученного композитора стал Реквием.

Моцарт скончался 5 декабря 1791 года в Вене. Похоронили его в общей могиле, так как денег на погребение не было. Жена, плохо себя чувствующая, на кладбище не поехала, и скоро самый след его праха затерялся. Много лет спустя на другом, Центральном кладбище, куда был перенесены останки Бетховена и Шуберта, где нашли последнее пристанище Брамс, Гуго Вольф и другие великие венцы, был поставлен памятник — как знак того, что именно здесь должен был упокоиться австрийский гений.

Вскоре после смерти Моцарта поползли слухи о том, что его из зависти отравил Сальери. Поговаривали, что перед смертью Сальери сам признался в этом. Однако умирал Сальери в психиатрической клинике, и врач и санитары поклялись, что не слышали никакого признания, а посторонних к больному не допускали. Известное высказывание Пушкина, убежденного в свершившемся злодействе и в том, что человек, освиставший «Дон Жуана», мог отравить его создателя, основано только на слухах. На венской премьере «Дон Жуан» провалился, и даже если Сальери свистел, этого никто бы не заметил. В Праге же, где опера имела потрясающий успех, Сальери не было. Последние изыскания исследователей заставляют полностью отказаться от этой романтической легенды.

Мотет Exsultate, jubilate

Состав исполнителей: сопрано, оркестр.

История создания

В марте 1771 года юный Моцарт возвращается из Италии с победой. 14-летний Вольфганг не только оканчивает знаменитую Болонскую академию, но и становится ее членом. Его музыка звучит

в Италии, его мастерство поражает. В конце 1772 года Моцарт снова отправляется в Италию. По дороге в Милан в конце октября он пишет, как сообщает отец, «от скуки», струнный квартет, в мае 1773 года — симфонию Ре-мажор, Concertone для двух солирующих скрипок и оркестра в жанре концерто гротто, особое внимание композитор уделяет духовным жанрам — мессе и мотетам. После нескольких месс, написанных под руководством падре Мартини в первый приезд в Италию, появляются большая Торжественная месса (1772), литании, два мотета Regina coeli в неаполитанском стиле, мотет Exsultate, jubilate.

Мотет — жанр многоголосной вокальной музыки, возникший во Франции XII века, на протяжении четырех столетий оставался наиболее популярным и в светской, и в духовной музыке. Преимущественно хоровой, к XVIII веку он, под влиянием итальянской музыки, становится сольным и приобретает некоторые черты духовной кантаты. Именно таким стал мотет Моцарта, написанный им вскоре после возвращения в Зальцбург. Биографические данные за 1773 год практически отсутствуют. Можно лишь предположить, что мотет написан еще до отъезда в Вену в июле этого года. Его заключительная часть — «Аллилуйя» — до нашего времени является одним из популярнейших номеров сопранового репертуара.

Музыка

Трехчастный мотет — прекрасный образец раннего стиля Моцарта, прозрачный по фактуре, с выразительными мелодиями. Он состоит из первого аллегро, без названия, также лишенного названия Ларгетто и заключительной части — знаменитой «Аллилуйя», известной под №165 по Кёхелю.

Простая, даже наивная мелодия Alleluja, alleluija отличается удивительной гибкостью, опеванием каждого тона. Она выдержана в духе лирической арии, но не возвышенной, из оперы-seria, а скорее близкой,

народной, какие звучали в опере-буффа. В центральном эпизоде появляются радостные юбилеи — длительные распевания одного слога.

Большая месса c-moll

Состав исполнителей: сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас, хор, оркестр.

История создания

В 1781 году, когда архиепископ Зальцбургский приехал в Вену с большой свитой, в состав которой входил и Моцарт, положение композитора стало совершенно невыносимым. Им помыкали как слугой, и он решился на беспрецедентный в то время шаг: потребовал отставки и остался в Вене, рассчитывая только на заказы и концерты. В следующем году он женился на Констанце Вебер. Оба эти поступка вызвали негодование отца, не представлявшего жизни музыканта вне службы, дающей постоянный доход, и к тому же неприязненно относившегося к семье Веберов. Чтобы примириться с отцом, Моцарт приехал в Зальцбург с женой и только что родившимся первенцем. Там он задумал впервые исполнить мессу, написанную в 1783 году, по разным источникам, либо в честь рождения ребенка, либо по случаю выздоровления Констанцы.

Месса (об этом жанре см. мессу h-moll Баха) к этому времени не была закончена композитором: он успел написать лишь Kyrie, Gloria, Sanctus и частично Credo. Недостающие части были заимствованы из ранних месс, созданных Моцартом еще в Зальцбурге. В заключительной части, Agnus Dei, повторена музыка Credo. В таком виде премьеры Большой мессы состоялась 25 августа 1783 года в зальцбургском соборе Святого Петра. Закончена месса так и не была. Больше к ней композитор никогда не возвращался.

Следующее исполнение Большой мессы c-moll Моцарта состоялось лишь в 1901 году в Дрездене, под управлением дирижера Алоиза

Шмитта, который закончил ее, учитывая наброски Моцарта, и в таком виде подготовил к изданию.

Музыка

Большая месса отличается удивительной гармоничностью, красотой и трогательностью. Ее 18 номеров отразили влияние Баха и Генделя, чьи произведения Моцарт углубленно изучал в те годы, но проникновенная кантилена отдельных эпизодов заставляет вспомнить о пленительной мелодике итальянской оперы — жанра, которым Моцарт владел в совершенстве. Переплавленные его творческим гением, оба эти начала органично сочетаются, рождая неповторимый моцартовский стиль. Необычна в мессе и трактовка сольных голосов: на всем протяжении произведения звучат только сопрано, меццо-сопрано и тенор. Бас появляется лишь однажды, в составе квартета (Benedictus).

Уже в №1, хоровом обращении к Господу (Kyrie eleison), поражает соединение строгого полифонического начала с нежной мелодичностью. Наполненное радостными юбилеями славление (№2, Gloria), также в звучании 4-голосного хора, сменяется светлой арией альты (№3), написанной в оперном стиле. Торжественно величав 5-голосный хор благодарения (№4, Gratias), вслед за которым дуэт двух женских голосов (№5, Domine) разворачивается легко и непринужденно. Первая кульминация мессы — грандиозная оркестрово-хоровая пассакалья, воспевающая Несущего грехи мира (№6, Qui tollis). Далее выделяются словно проникнутая солнечным светом fuga в №8, Jesu Christe cum sancto spiritu (Иисус Христос и Дух святой), широко развернутый торжественный начальный хор Символа веры (Credo, №9), и его продолжение (№10, Et incarnatus — И воплотившегося...) в неожиданном ритме сицилианы с солирующим сопрано в сопровождении флейты, гобоя и фagота. В величественном Sanctus (№16, Свят) центральное место занимает колоссальная двойная fuga славления (Osanna), после которой квартет солистов в мелодиях удивительной красоты возглашает благословение (№17, Benedictus).

Реквием

Состав исполнителей: сопрано, альт, тенор, бас, хор, оркестр.

История создания

В июле 1791 года Моцарт, всеевропейски прославленный музыкант, член Болонской Академии и кавалер Ордена Золотой шпюры, автор многочисленных симфоний, опер «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан», напряженно работал над «Волшебной флейтой». Чувствовал себя он очень плохо: мучили непонятные боли, слабость.

Однажды вечером его навестил незнакомец, одетый во все черное. Он заказал Реквием — заупокойную мессу. Заказчик оставлял гонорар и срок выполнения заказа на усмотрение композитора, предложил хороший задаток, но имени своего не сообщил. Моцарт согласился: измотанный постоянным безденежьем, крайне непрактичный в житейских вопросах, он не мог отказаться. Сразу началась работа. Но композитор не мог избавиться от мысли, что заупокойную мессу он пишет для самого себя. Сохранилось его письмо, в котором болезненное состояние отражено с трагической силой: «В моей голове хаос, лишь с трудом собираюсь с мыслями. Образ незнакомца не хочет исчезнуть с глаз моих. Я беспрерывно вижу его. Он просит, он настаивает и требует работы от меня. Я продолжаю писать, ибо сочинение музыки утомляет меня меньше, нежели бездействие. Больше мне нечего бояться. Чувствую — мое состояние подсказывает мне это, — мой час пробил. Я должен умереть. Я чувствую это с такой уверенностью, что мне не требуется доказательств. Я перестану радоваться своему таланту. А как прекрасна была жизнь! Ее начало сулило великолепные перспективы. Но никому не дано изменить предначертанного судьбой. Надо послушно склониться перед волей Провидения. Итак, я заканчиваю свою погребальную песнь. Я не вправе оставить ее незавершенной. Вена, 7 сентября 1791 года».

Непонятная болезнь с каждым днем усиливалась. Несмотря на это, Моцарт работал крайне напряженно. «Волшебная флейта» была закончена, 30 сентября состоялась ее премьера. После этого Моцарт

еще сочинил Маленькую масонскую кантату, которой сам продирижировал в середине ноября. Страдания становились все сильнее. Когда силы совершенно оставляли композитора, он диктовал своему ученику Францу Зюсмайеру, жившему в его доме. В первых числах декабря была написана *Lacrimosa*. Вечером 4 декабря собравшиеся у постели больного друзья спели ее. Моцарт исполнял партию альты, но разрыдался и не смог продолжать. На следующий день его не стало. Последний написанный им номер — *Hostias*. Остальные номера Реквиема, *Sanctus* (Свят, свят Господь Бог Саваоф), *Benedictus* (Благословен грядущий во имя Господне) и *Agnus Dei* (Агнец Божий, несущий грехи все мира, даруй Ты им упокой), дописаны Зюсмайером. Заключение возвращает, с иным текстом, моцартовскую музыку первой части.

«Смерть застигла его во время работы над Реквиемом, — вспоминал Зюсмайер. — Так что окончание его произведения было поручено многим мастерам. Одни из них, перегруженные делами, не могли отдаться этому труду. Другие же побоялись скомпрометировать свой талант сопоставлением с моцартовским гением. В конце концов дело дошло до меня, ибо было известно, что еще при жизни Моцарта я нередко проигрывал или совместно с ним напевал сочиненные номера. Он очень часто обсуждал со мною разработку этого произведения и сообщил мне весь ход работы и основы инструментовки. Я могу лишь мечтать о том, чтобы знатоки хотя бы кое-где нашли следы его бесподобных поучений, тогда моя работа в какой-то мере удалась».

Премьера Реквиема состоялась 14 декабря 1793 года в Вене, в церкви Цистерцианцев.

Через несколько лет стало известно имя таинственного заказчика: это был некий граф Вальзег, меломан-любитель, имевший обыкновение покупать чужие сочинения и выдавать их за свои. Реквием ему был нужен, чтобы почтить память покойной жены, и в начале XIX века, когда в печати появилось сообщение о предстоящем издании Реквиема, он потребовал у вдовы Моцарта «возмещения убытков»!

Реквием написан на канонический латинский текст заупокойной мессы, начинающейся словами «*Requiem aeternam*» — «Вечный

упокой» и переложенной стихами в поэме Фомы Челанского (ок. 1190—ок. 1260) «Dies irae» (День гнева, в эквиритмическом переводе Майкова День Возмездья). Предположительно, автор поэмы был вдохновлен строками из заупокойной мессы, которые суть преломление отрывка из книги библейского пророка Софонии (Соф. I, 14—16). Реквием состоит из 12 частей, содержание их — мольба о даровании покоя, спасении души и картины Страшного Суда:

№1

Вечного покоя подай Ты им, Господи!
Да тихий светит свет им с миром!
В Сионе славим песнью мы Тебя!
Твоею славою светится Ерусалим!
Услыши, Господь, молитву нашу!
В Тебе наше утверждение!
Вечного покоя подай Ты им, Господи!
Да тихий свет светит им с миром!
Господи, Податель благ! Боже, Податель благ!
Господи, праведный!
Господи, Податель благ!

№2

День возмездья! Он настанет!
И неожиданный, как нагрянет,
Каждый в страхе с ложа вспрыгнет!
Все народы, все языки,
Все познают день великий
В трубном гласе зов Владыки!

№3

Глас Владыки! Над морями,
Глас Владыки! над морями, над землями,
Над гробами пронесется он громами.

И нежданно, средь живущих,
Поколенья в гробе сущих,
Встанут в ряд на Суд идущих.
И се книга Им раскрыта
И ничто же в ней не скрыто,
Что нам кара, что защита.
Все к престолу станут купно
Где сидит Он недоступный
Судия нам неподкупный.
И тебя он спросит тоже,
Что ты скажешь? Боже! Боже!
Кто мне в помощь будет, кто же?

№4

Царь Небесный! повергаюсь
Пред Тобою! изливаюсь
Весь в слезах!

№5

Ты Спаситель, Царь Небесный,
Ты великой мукой крестной
Искупивший нас чудесно!
Всех призвал Ты к жизни вечной
Нас любовью бесконечной,
Внемли, внемли вопль сердечный!
Нам Тобою путь указан,
Ты биен был, Ты был связан
И поруган, и истязан.
За врага же, что ярился,
Как безумный, и глумился,
Над Тобою, Ты молился.
Всех простил, бо пребывают
Во слепотстве и не знают,

Что творят, что совершают.
Ты нам подал упование,
Что омоет покаянье
С сердца пятна злодеянья.
Милосердый, повергаюсь,
Пред Тобою, изливаюсь
Весь в слезах, о каюсь, каюсь.

№6

Ах, из сонма осужденных,
Вечной смерти обреченных,
Даруй встать мне в сонм спасенных!
Даруй встать мне пред Тобою,
Милосердым Судиею,
Чисту сердцем и душою.

№7

В оной скорби, о Владыко,
В предстоящий день великий,
Человеку и вселенной
Будь заступник неизменный,
Сыне Божий, будь нам щит святой!
Спящим в гробе дай покой!

№8

Господи Сыне Божий!
Податель благ, податель благ!
Изведи души всех верных рабов Твоих
И всех усопших из муки,
Из вечной муки и из конечной смерти.
Изведи Ты их из челости львиной,
Из погибельной муки адовой
Из мрака преисподней.

Да возведет ангел под крылом
Повеленьем Твоим их в царство света!
Бо Аврааму Ты утешенье издревле преподал!

№9

С жертвой и с хвалами к Тебе, Господи! днесь прибегаем;
И молимся за души рабов Твоих,
Молим, память Ты сотвори им вечную.
Даруй им, Господи, из смерти вступить в жизнь века.
Бо Аврааму Ты утешенье издревле преподал.

№10

Свят! свят Господь Бог Саваоф!
Небеса проповедуют славу Господню.
Осанна в вышних!

№11

Слава, слава грядущу во имя Господнее!
Осанна в вышних!

№12

Агнец Божий приявший все грехи мира,
Даруй Ты им вечный мир и блаженство!
Тихий свет да светит им вечно, Господи!
Да светит купно со святыми, ибо благ сей.
(Перевод А. Майкова)

Музыка

Реквием Моцарта — одно из величайших творений человеческого гения, вдохновенный гимн Господу. Его глубина и серьезность, драматизм и возвышенность, трогательность и яркость никого не могут оставить равнодушным.

№1, вступительная молитва *Requiem aeternam* (Вечный упокой ниспошли Ты им... — *здесь и далее перевод дается не по варианту Майкова, а по безымянному, менее яркому литературно, но более близкому каноническому латинскому тексту и соответствующему музыке*) проникнута глубокой печалью. Сопрано соло интонирует мелодию старинного хорала «Господь прославит тебя в Сионе». Центральный раздел первой части — *Kyrie eleison* (Господи, помилуй) — стремительная, захватывающая своим потоком двойная fuga. Традиционная секвенция *Dies irae* (День гнева), разделенная композитором на шесть отдельных частей, не была завершена. Остались выписанными лишь отрывки пламенной картины Страшного Суда (№2, День предстанет в гневной силе), поочередные выступления солистов (№3, *Tuba mirum* — Вострубит труба нам звоном), хоровые мольбы, обращенные к суровому карающему Богу (№4, *Rex tremendae* — Царь дрожащего творенья), светлый квартет солистов (№5, *Recordare* — О, припомни, Иисусе, за меня Ты путь свой трудный) и, наконец, полный мистических ожиданий №6, *Confutatis* (Суд изрекши посрамленным), где мрачным возгласам мужского хора отвечают трепетные женские голоса. №7 — знаменитая *Lacrimosa* (Слезный этот день настанет), вся пронизанная интонацией горестного вздоха, — лирический центр Реквиема. Полон драматических призывов и проникновенной мольбы, завершающийся фугой №8 — *Domine Jesu* (Господи Боже Христе, царь славы). В №9, *Hostias* (Жертвы, молитвы Тебе, Господи) благородную, полную внутреннего драматизма мелодию сменяет возвращающаяся fuga из №8.

Йозеф Гайдн

1732—1809

Гайдна не случайно называют отцом симфонии. Именно у него этот жанр приобрел классическое совершенство и стал той основой, на которой вырос симфонизм от Бетховена до наших дней. Ему принадлежат также первые законченные образцы других ведущих жанров эпохи классицизма: струнного квартета и клавирной сонаты. Но Гайдн был и первым композитором, писавшим светские оратории на немецком языке, которые встали в один ряд с крупнейшими достижениями эпохи барокко — английскими ораториями Генделя и немецкими кантатами Баха. Весьма значительны духовные жанры Гайдна: подобно ранее появившимся мессам Моцарта, мессы Гайдна — одна из вершин венской классической школы. Отдал дань он и другим жанрам вокальной музыки, однако его оперы и многочисленные песни не оставили значительного следа в истории музыки.

Слушая произведения Гайдна, представляешь долгую, счастливую жизнь их творца. Действительно, жизнь композитора была долгой: последнее сочинение он написал в 71 год. Однако счастья в этой жизни было совсем немного. Голодное отрочество, когда он хотел уйти в монастырь, чтобы хоть раз наесться досыта, сменилось бездомной юностью. Зрелые же годы оказались подневольными. «Печально ведь постоянно быть рабом», — читаем в письме 60-летнего Гайдна. Творчество стало его спасением, и композитор надеялся, что оно несет утешение не только ему: «Часто, когда я боролся с препятствиями разного рода, возникавшими на пути моих трудов, когда я ощущал упадок сил моего духа и тела, и мне становилось тяжело удерживать-

ся на избранном поприще, — тайное чувство шептало мне: «В этом мире так мало довольных и счастливых людей, везде их преследуют забота и горе; быть может, твоя работа послужит иногда источником, из которого обремененный заботами или уставший от дел человек будет черпать отдохновение и бодрость». Это служило мне мощным толчком, заставлявшим стремиться вперед, и это же является причиной того, что я теперь с радостным воодушевлением оглядываюсь на работу, производившуюся мною для музыкального искусства в течение столь долгой вереницы лет с неотступным усердием».

Только к 60 годам к Гайдну, неизменно открывавшему и завершавшему партитуры своих симфоний латинской канонической формулой благодарности Творцу, пришла слава, которой он по праву наслаждался на протяжении почти 20 лет. Гайдн был удостоен почетного звания доктора музыки Оксфордского университета в Англии (1791), члена Шведской королевской музыкальной академии (1798), почетного члена Голландского общества заслуг и члена Французской академии (1801), Золотой медали города Вены (1803) и звания ее почетного гражданина (1804), почетного члена Санкт-Петербургского Филармонического общества, выпустившего по этому случаю золотую медаль (1808). Тогда же была начата работа сразу над тремя его биографиями, которые вышли вскоре после кончины композитора.

Начало жизненного пути таких почестей сыну каретного мастера из Нижней Австрии отнюдь не предвещало. Йозеф Гайдн родился 31 марта 1732 года в деревушке Рорау и был вторым из десяти детей в довольно зажиточной семье каретника. Отец, умелый ремесленник, занимался и крестьянским трудом, был рыночным судьей. В молодости он много странствовал и, не зная нот, выучился играть на арфе. Мать, кухарка, жившая до замужества в доме графа Гарраха в Рорау, где нередко бывали музыкальные собрания, также была неравнодушна к музыке.

Музыкальность, голос и слух обнаружилились у мальчика очень рано. На склоне лет он вспоминал, как в 5 лет подпевал отцу, наигрывавшему на арфе незатейливые пьески, а на шестом году играл на кла-

вире, скрипке и пел в церковном хоре, исполнявшем мессы. В 1737 году отец отослал его учиться в соседний городок Хайнбург к родственнику, Иоганну Матиасу Франку, ректору школы и регенту хора приходской церкви, который участвовал в богослужении. Он обучал мальчиков не только чтению, письму и счету (впрочем, Гайдн так никогда и не написал ни одного письма без ошибок), но и пению, и игре на скрипке. Прежде всего Гайдн научился играть на литаврах, затем овладел духовыми и струнными инструментами. «До гроба я сохраняю признательность этому учителю за то, что он заставил меня учиться столь многому, — говорил композитор в старости, — но тумачов я все-таки получал больше, чем еды». Красивый голос-дискант и трудолюбие сделали мальчика известным в городке, и когда туда приехал венский композитор, капельмейстер собора Святого Стефана Георг фон Рейтер, набиравший малолетних певчих, Гайдн ему понравился. Так в 8 лет он стал певчим крупнейшего венского собора и до 17 обучался пению, игре на скрипке и композиции. Правда, Рейтер, обремененный множеством обязанностей и озабоченный придворной карьерой, за 9 лет пребывания Гайдна в капелле успел дать ему всего два урока. Но мальчик учился самостоятельно и даже пробовал сочинять многоголосные духовные произведения. Он обратил на себя внимание самой императрицы Марии Терезии, что не помешало, впрочем, выкинуть его на улицу во время ломки голоса.

С ноября 1749 года начались самые тяжелые 8 лет в жизни Гайдна. Он давал уроки, пел в церковных хорах, играл на скрипке в ансамблях, аккомпанировал певцам, но никогда не унывал и жадно учился: у итальянского оперного композитора Николо Порпоры, расплачиваясь тем, что аккомпанировал его ученикам-певцам, разбирая клавирные сонаты Филиппа Эммануэля Баха, штудирова книги по композиции, слушая музыку Вены. Гайдн, который, по собственным словам, «усердно сочинял до глубокой ночи», работал в разных жанрах. Первое сохранившееся произведение — маленькая месса, написанная около 1750 года. В следующем году в театре венского предместья «У Каринтийских ворот» был поставлен его зингшпиль «Хромой бес».

1755 год принес первый струнный квартет, 1759-й — первую симфонию. Эти жанры, за исключением зингшпиля, станут впоследствии важнейшими в творчестве композитора.

Известность, которую молодой музыкант постепенно приобретал в Вене, помогла ему получить первое место службы — у графа Морцина. Для его капеллы Гайдн написал первые 5 симфоний (1759—1761). За полтора года работы у графа он успел жениться, причем самым неожиданным образом. 28-летний композитор был влюблен в младшую дочь придворного парикмахера, но она удалась в монастырь, и он стал мужем ее старшей сестры, 32-летней Марии Анны Келлер. Брак оказался на редкость неудачным: жена Гайдна была сварливой ханжой, расточительной и не ценившей таланта мужа. Его рукописи она употребляла на папилотки и подставки для папшета. Семейная жизнь — без любви, домашнего уюта, желанных детей — продолжалась почти 40 лет.

1761 год стал переломным в жизни композитора: 1 мая он заключает контракт с князем Паулем Антоном Эстергази и на протяжении почти 30 лет, вплоть до смерти его брата и наследника (1790), остается придворным капельмейстером этого аристократического венгерского семейства. Князья Эстергази жили в Вене лишь в зимнее время, главные их резиденции находились в маленьком городке Эйзенштадте и поместье Эстергаз. И Гайдну на 6 лет пришлось сменить пребывание в столице, полное множества художественных впечатлений, на монотонное существование в имении. После смерти князя Пауля Антона его брат Николаус обновил и расширил капеллу, которая теперь стала насчитывать 16 человек. В имении было два театра (для опер и драм и для кукольных представлений), где играла итальянская труппа.

Положение композитора было достаточно зависимым, что, впрочем, считалось естественным вплоть до последних десятилетий XVIII века. Гайдн, испытавший нужду в юные годы, обеспечил себе безбедную и спокойную жизнь, хотя на протяжении трех десятилетий даже этот незлобивый человек, закалившийся в ранних испытаниях, вооруженный терпением и юмором, порою оказывался на грани сры-

ва: «Вот — сию я в моей пустыне — покинутый — как бедный сирота — почти без общества людей — печальный... три дня я не знал, капельмейстер я или капельдинер... Я мало спал, и даже сны преследовали меня». «У меня был хороший князь, но я временами принужден был зависеть от низких душ. Я часто вздыхал, мечтая об избавлении...» — писал он на склоне лет. В контракте подробно оговаривалось, что композитор обязан сочинять такие пьесы, какие потребуются его светлости, никому их не показывать и тем паче не делать копий, а также ничего не писать для кого бы то ни было без дозволения князя. Он должен был находиться вместе с князем в его резиденциях и жить в Вене гораздо меньше, чем ему бы хотелось. В Италии, классической стране музыки, куда ездили по возможности все музыканты, Гайдну так и не довелось побывать. С другой стороны, отсутствие бытовых забот давало композитору время для творчества, а находившийся в полном его распоряжении оркестр — простор для экспериментирования. Как писал сам Гайдн, «я мог в качестве руководителя оркестра пробовать, наблюдать, что производит впечатление, а что его ослабляет, — а следовательно, улучшать, прибавлять, отсекаать, рисковать... таким образом я должен был стать оригинальным».

Основным жанром творчества Гайдна всегда оставалась симфония. Он посвятил ей 35 лет, создав более 100 произведений (издано 104, точное число не установлено). Из ранних наиболее известны три, образующие своеобразный цикл «Время суток» (1761): «Утро» (№6), «Полдень» (№7) и «Вечер» (№8); из симфоний следующего десятилетия — «Прощальная» (№43). В эти же годы композитор руководит театром в Эстергазе. Им поставлено около 90 опер — как собственных, так и отредактированных им сочинений современников. С итальянской труппой театра связана поздняя любовь композитора. Он признавался: «Моя жена была бездетной, и поэтому я... стал менее равнодушен к очарованию других особ женского пола». Одной из таких очаровательниц была 19-летняя неаполитанка Луиджа Польпелли. Муж певицы, много старше ее, был скрипачом. Их семейная жизнь не сложилась, и Луиджа отдала предпочтение 48-летнему

Гайдну. Он испытывал к ней сильную страсть на протяжении многих лет, добился продления ее контракта, упрощал вокальные партии и никогда не поручал главных, сознавая ее возможности. Вряд ли эта длительная связь принесла ему настоящее счастье: Луиджа была ограничена, корыстолюбива и постоянно требовала денег. Гайдн принимал деятельное участие в воспитании двух ее сыновей. Однако после смерти жены, несмотря на настойчивые требования Луиджи, не женился на ней (ему тогда было 68 лет) и в окончательном варианте завещания вдвое уменьшил предполагавшуюся первоначально пенсию, ибо «есть более ее нуждающиеся».

В 70-е—80-е годы популярность Гайдна перешагнула границы Австрии. 6 симфоний (№82—87) были написаны по заказу парижского концертного общества, носившего масонское название «Олимпийская ложа». Тогда же, в середине 80-х, композитор получает заказы из Мадрида (оратория «Семь слов Спасителя на кресте») и Неаполя (концерты для редкого инструмента — колесной лиры, на которой играл король), его произведения издаются в Лондоне, и конкурирующие английские антрепренеры приглашают его на гастроли. Но самое поразительное: 27 апреля 1781 года две симфонии Гайдна исполняются в Нью-Йорке! Имя его становится известным и в России. В конце 1781 года, когда в Вене находился будущий император Павел I, Гайдн посвятил ему 6 квартетов опус 33, получивших название «русских», а его супруге давал уроки игры на клавесине.

Эти годы озарены дружбой с Моцартом, которая никогда не омрачалась завистью или соперничеством. Моцарт уверял, что именно от Гайдна впервые узнал, как следует писать струнные квартеты, и посвятил своему старшему другу, которого обычно называл «папа Гайдн», 6 квартетов 1785 года, предпослав им трогательное предисловие. А Гайдн считал Моцарта «величайшим композитором, какого сейчас имеет мир» и всю жизнь вспоминал о впечатлении, которое производила на него игра Моцарта. Почти одновременно оба композитора вступили в масонский орден: Моцарт в ложу «Коронованная

надежда», Гайдн — «К истинному единому духу» (1785). Однако в отличие от Моцарта масонской музыки Гайдн не писал.

Два последних десятилетия жизни композитора резко отличны от предшествующих. Продолжая числиться придворным капельмейстером Эстергази, Гайдн наконец-то получил свободу. Это произошло в 1790 году, когда наследник князя Николауса распустил капеллу. Тогда же композитор переехал в Вену, а в 1791 году отправился на гастроли в Англию по приглашению лондонского импресарио Джона Петера Саломона. Согласно контракту, Гайдн должен был написать 6 симфоний и исполнить их в Лондоне, а кроме того, сочинить оперу и 20 других произведений. Саломон предоставил в распоряжение композитора один из лучших оркестров того времени, состоявший из 40 человек и включавший кларнеты, которых Гайдн еще не использовал в симфониях. Полтора года пребывания в Лондоне, в течение которых были написаны симфонии №93—98, стали для него поистине триумфальными.

Не меньшим успехом сопровождались и вторые лондонские гастроли, также длившиеся полтора года (1794—1795) и принесшие 6 последних симфоний (№99—104), ставших вершиной творчества композитора. Всего же за две поездки в Англию Гайдн написал около 280 произведений. 8 июля 1791 года Гайдн был удостоен звания доктора музыки старейшего в Англии Оксфордского университета. По этому случаю была исполнена написанная еще до поездки симфония №92, получившая название Оксфордской.

Английская жизнь поразила композитора. Лондон, этот, по его словам, «бесконечно большой город» с невыносимым уличным шумом, не раз заставлял вспоминать уютную Вену, где можно было так спокойно работать. Музыкальная жизнь переживала бурный подъем и, будучи организована на коммерческой основе с неизбежной рекламой и конкуренцией, резко отличалась от музыкальной жизни Австрии. Здесь было множество всевозможных обществ, корпораций, академий, фондов, дававших симфонические, хоровые, сольные концерты — от Вестминстерского аббатства и театров до парков и клубов.

В регулярно проводившихся торжествах в честь Генделя принимало участие небывалое — более тысячи — число исполнителей. Соперничающие антрепренеры втянули в свою борьбу и Гайдна: пытались его подкупить, организовали враждебные выступления в прессе, выписали из-за границы композитора-соперника. Однако ничто не могло поколебать успеха Гайдна. Уже первый его концерт стал крупным общественным событием. Композитора приветствовали шумными аплодисментами и потребовали повторения медленной части новой симфонии. Бенефис принес ему почти в два раза больший доход, чем предусматривалось контрактом. Не потерпел он убытков даже из-за того, что постановка написанной для Лондона оперы-seria «Душа философа» не была осуществлена: гонорар ему уплатили заранее. Гайдн получил предложение от короля остаться в Англии навсегда, но отказался.

По возвращении на родину Гайдн увидел первый из поставленных ему памятников, недалеко от Рорау. В Вене был устроен концерт, где прозвучали 3 его новые симфонии, и выступил со своим фортепианным концертом ученик маэстро — Бетховен. Их встреча состоялась еще в родном городе Бетховена Бонне, который Гайдн посетил по дороге в Лондон. И хотя занятия шли не без трений, Бетховен относился к старому композитору с большим уважением и посвятил ему три фортепианные сонаты опус 2.

В последнее десятилетие жизни под впечатлением грандиозного фестиваля Генделя в Вестминстерском соборе Гайдн проявляет большой интерес к хоровой музыке. Он создает 6 месс и 2 оратории — «Сотворение мира» и «Времена года». Исполнением «Сотворения мира» в актовом зале Венского университета было отмечено 76-летие Гайдна. Ромен Роллан писал: «Высшая аристократия, смешавшись с музыкантами, ожидала у дверей университета сына каретника из Рорау, прибывшего в карете князя Эстергази. При громе труб и литавр, под шум оваций он был внесен в залу. Князь Лобковиц, Сальери и Бетховен целовали у него руку. Княгиня Эстергази и две другие знатные дамы сняли плащи, чтобы укутать ноги старцу. Безумствование зала, крики, восторженные слезы были не под силу автору «Со-

творения мира». Он удалился в слезах посреди своей оратории и с порога благословил Вену...»

Умер Гайдн 31 мая 1809 года в Вене, занятой наполеоновскими войсками. Сам французский император, узнав о его смерти, отдал приказ выставить у дверей дома композитора почетный караул. Похороны состоялись 1 июня. Однако когда в 1820 году князь Эстергази распорядился перезахоронить останки Гайдна в церкви Эйзенштадта и гроб был вскрыт, оказалось, что под сохранившимся париком нет черепа (его похитили, чтобы изучить особенности строения и, кроме того, предохранить от разрушения). Череп был соединен с останками лишь в середине следующего столетия, 5 июня 1954 года.

Сотворение мира

Состав исполнителей: Архангелы: Рафаил (бас), Уриил (тенор), Гавриил (сопрано); Адам (бас), Ева (сопрано), хор, оркестр.

История создания

Вернувшись на родину после второй триумфальной поездки в Англию, 65-летний Гайдн зимой 1797 года поселился в собственном доме среди садов тихого предместья Вены. Творческий итог двукратного пребывания в Лондоне был поразителен не только по числу написанного. Казалось, композитор достиг вершины, создав 12 последних симфоний, которые подвели итог развития классического симфонизма XVIII века. Но это не стало концом творческого пути Гайдна: на новую вершину он поднялся в течение последующих 3 лет, и этой вершиной явились грандиозные оратории «Сотворение мира» и «Времена года».

К жанру оратории композитор обратился не впервые. В 1775 году он написал библейскую ораторию на итальянском языке «Возвращение Товия», а десятилетие спустя — «Семь слов Спасителя на кресте», которые позже были переделаны в ораторию. Замысел «Сотворения мира» возник еще в Лондоне: пригласивший Гайд-

на в Англию скрипач и руководитель оркестра Джон Петер Саломон предложил ему написать ораторию на английский текст по образцу генделевских, которые поразили Гайдна своей монументальностью, когда он услышал их в Англии. Именно от Саломона композитор получил текст никому неизвестного английского поэта Лидли, в основу которого положена поэма «Потерянный рай» (1677) Джона Мильтона (1608—1674). Истовый пуританин, идеолог и непосредственный участник Английской революции, с наступлением Реставрации (1660) потерявший все, разоренный, подвергшийся аресту и оставленный торжествующими врагами в живых из милости, Милтон в эти годы полного одиночества создал две поэмы «Потерянный рай» и «Возвращенный рай», ставшие вершиной национальной эпической поэзии второй половины XVII века.

В либретто оратории Гайдна использована лишь одна, 7-я глава поэмы Мильтона, включающая текст Библии (Бытие I и II) почти без изменений: по просьбе Адама архангел Рафаил повествует о сотворении мира в 6 дней по низвержении Сатаны. Добавлены также мотивы псалмов №19 и 145. Автор этого немецкого либретто — барон Готфрид ван Свитен (1733—1803), которому Гайдн передал для перевода и переработки привезенный из Англии текст Лидли. Отдав годы молодости дипломатической службе, ван Свитен последнюю четверть века, до самой смерти, занимал пост смотрителя императорской придворной библиотеки. В разных странах, где ван Свитен побывал в качестве дипломата, он стремился удовлетворить свою страсть к музыке, встречался с композиторами, сам написал несколько маленьких французских опер и симфоний (3 были опубликованы под именем Гайдна). Особая любовь ван Свитена — Бах и Гендель, для пропаганды ораториального творчества которых он сделал больше всех других меценатов. Во второй половине 1780-х годов он перевел на немецкий язык английские оратории Генделя и организовал общество «Ассоциированных» из 12 богатых венских аристократов, предоставивших средства для исполнения в частных концертах ораториальных произведений. Именно эти 12 знатных

особ, в их числе князь Эстергази, семье которого Гайдн служил несколько десятилетий, граф Гаррах, в родовом имении которого композитор родился, и сам ван Свитен, собрали 500 дукатов, чтобы Гайдн мог спокойно работать над ораторией.

Сочинение началось в конце 1796 года. Как сообщал один из современников в письме от 15 декабря, Гайдн «носит с идеей большой оратории, которую хочет назвать «Сотворение мира», и надеется скоро справиться с этим. Он импровизировал мне кое-что оттуда...» А сам композитор признавался, что «никогда не был так благочестив, как во время работы над «Сотворением мира»; ежедневно падал на колени и просил Бога, чтобы Он дал мне силы для счастливого выполнения этого труда». Вскоре после завершения, 30 апреля 1798 года, состоялось первое исполнение «Сотворения мира» во дворце венского мецената князя Йозефа Шварценберга, одного из тех, что вложили средства для гайдновского гонорара. Дворец был расположен на площади мучного рынка, и, чтобы обеспечить удобный подъезд к нему для множества гостей, торговцы мукой и бобами вынуждены были убирать свои лотки, за что князь выплатил им 10 гульденов 50 крейцеров компенсации. А для регулирования движения перед началом концерта на площадь были направлены 24 полицейских, конных и пеших. Первое публичное исполнение «Сотворения мира» состоялось год спустя, в день именин Гайдна, 19 марта 1799 года, в венском «императорском и королевском придворном театре, что рядом с дворцом». Желавших послушать ораторию оказалось столько, что перед входом возникла давка, в которой едва не погиб ребенок, и многим порвали одежду. «Сотворение мира» было воспринято как первая светская оратория на немецком языке. Это оказалось настолько непривычным для венцев, что сразу же был сделан итальянский перевод — как более отвечающий духу места и времени. Любопытно, что именно «Сотворением мира» 24 марта 1802 года, в канун Благовещения, в Петербурге открылось Филармоническое общество.

Музыка

«Сотворение мира», по выражению венского исследователя творчества Гайдна Леопольда Новака, «живописная книга в картинках для взрослых и детей». 34 номера разделены на 3 части, где воплощен не сверхъестественный и таинственный акт творения, а изумление перед величием и многообразием мироздания, благодарность Творцу и радостное прославление жизни — солнца и вод, птиц и зверей, первой человеческой семьи, живущей в мире и любви. На смену эпическому размаху ораторий Генделя пришли красочные картины природы и сердечные лирические излияния, хотя Гайдн не отказался и от крупных полифонических хоров. В оратории использован достаточно большой для того времени оркестр с тремя флейтами, контрафаготом и тремя тромбонами.

Вступление «Понятие хаоса» (№1) — медленно разворачивающийся оркестровый эпизод с блуждающими томительными хроматическими гармониями, диссонансами, сопоставлениями форте и пиано — без перерыва переходит в речитатив Рафаила и краткий хор, завершающийся словами «Да будет свет». Поразительный по яркости эффект достигается самыми простыми средствами — внезапным аккордом *tutti* в до мажоре. В арии Уриила с хором «Перед святым лучом истаивает тьма» (№2) противопоставлены две контрастные картины — свет и порядок первого дня творения и смятение адских духов, с проклятиями низвергающихся в вечную ночь. Виртуозность отличает арию Гавриила «Вот свежесть зелени пленяет» (№8) — лирическую, с плавным покачивающимся ритмом. Завершающий 1-ю часть ликующий хор с солистами «О Господа славе вещают небеса» (№13) написан с генделевской мощью и размахом, с многообразным использованием полифонии. Большая виртуозная ария Гавриила «На мощных крыльях гордый летит орел» (№15) украшена звукоизобразительными эффектами: пассажи кларнета передают веселую песню жаворонка, параллельное движение скрипок и фаготов в необычно высоком регистре — любовное воркование голубков, фиоритуры

флейты — прельстительные трели соловья. Изобразительность свойственна также оркестровому сопровождению речитатива Рафаила (№21), где повествуется о радостно рыкающем льве, гибком тигре, быстром олене, благородном коне, стадах волов и овец, о насекомых и пресмыкающихся. Воспевающая человека ария Уриила «Достоинством, величием» (№24) основана на простой мелодии, тождественной народной песне из Бургенланда, одной из областей Австрии. В самой короткой 3-й части царят ничем не омрачаемые свет и радость. Два дуэта Адама и Евы (№30 и 32) — широко развернутые, с напевными мелодиями, виртуозными пассажами и совместным пением — рисуют полное единение супругов, их безмятежное счастье на этой прекрасной земле.

Времена года

Состав исполнителей: Симон, пахарь (бас), Ханна, его дочь (сопрано), Лукас, молодой крестьянин (тенор), крестьяне, охотники (хор), оркестр.

История создания

1799—1800 годы ознаменовались новыми свидетельствами широкого признания 67-летнего Гайдна. 19 марта 1799 года в Вене состоялось первое публичное исполнение оратории «Сотворение мира», вызвавшее настоящее столпотворение и принесшее композитору чистый доход в 4088 гульденов 30 крейцеров. Знаменитое лейпцигское издательство Брейткопф и Гертель предложило опубликовать полное собрание его сочинений, и в первые месяцы 1800 года вышло несколько томов с портретом композитора. Тогда же в Вене были изданы партитура «Сотворения мира» и переложение для квинтета самых красивых отрывков. В марте Гайдн по приглашению наместника Венгрии прижизнировал «Сотворением мира» в Пеште, а 24 декабря оратория прозвучала в Париже. В честь этого события была выбита медаль с портретом композитора на одной стороне и звездной короной на другой; адрес Гайдну подписали 142 участника парижской премьеры.

Успех оратории побудил ее либреттиста ван Свитена взяться за сочинение нового либретто. Готфрид ван Свитен (1733—1803), барон, дипломат, композитор-любитель и смотритель императорской придворной библиотеки в Вене, был увлеченным пропагандистом ораториальных произведений Баха и Генделя. Во второй половине 1780-х годов для устройства концертов в частных домах он организовал из 12 богатых аристократов Вены общество «Ассоциированных». Знаток английского языка, переводчик на немецкий ораторий Генделя и первоначального текста «Сотворения мира», основанного на поэме Джона Мильтона, ван Свитен и для второй оратории Гайдна избрал английский источник. Это были 4 поэмы «Времена года» (1726—1730) родоначальника английского сентиментализма Джеймса Томсона (1700—1748), пользовавшиеся большой популярностью во всей Европе. Описание сельской природы в ее непрерывных изменениях от первых дней весны до метелей зимы, мирные пейзажи, оживляемые севом, сбором винограда, охотой, деревенской пирушкой, — все было ново и вызывало восхищение и подражание в Германии, Франции, России. Ван Свитен включил в текст оратории также 2 песни современных немецких поэтов Кристиана Феликса Вайса и Готфрида Августа Бюргера и ввел мотивы псалмов №3, 15 и 24 в финале.

Работа Гайдна с либреттистом омрачалась спорами и ссорами, композитор жаловался на непоэтичность текста и необходимость иллюстрировать совершенно неподходящие понятия, например, трудолюбие. Хотя, по собственным словам, Гайдн был «прилежным человеком всю свою жизнь, но ему никогда не приходило на ум изложить прилежание нотами». То же касалось кваканья лягушек, по поводу которого Гайдн оставил колкие замечания на полях либретто. Ван Свитен мечтал о дальнейшем сотрудничестве: он хотел «обработать для Гайдна один трагический и один комический сюжет, дабы убедить весь мир в том, что гений Гайдна всеобъемлющ». Однако этим планам не суждено было осуществиться — «Времена года» оказались последним произведением Гайдна, вершиной и итогом его творчества. Не в библейском, а в простом житейском сюжете об обычных людях

Гайдн наиболее полно выразил свое мироощущение, свою философию, понимание смысла жизни и предназначения человека, включенного в круговорот природы. Как и она, он переживает весеннее пробуждение, летний расцвет, осеннюю зрелость, как и она, погружается в зимний сон; все бrenно, все проходит. Но это не порождает ни у Гайдна, ни у его героев уныния: дети природы, они поют гимн земле, труду, любви, вину и, наконец, добродетели. В награду за трудолюбие и добродетель человеку открываются небесные врата, и Божья рука ведет их туда, где царит вечная весна.

Сочинение музыки продолжалось до апреля 1801 года. 24 апреля состоялась премьера новой оратории в том же венском дворце князя Йозефа Шварценберга, где впервые было исполнено «Сотворение мира». «Времена года» пользовались таким успехом, что на протяжении недели прозвучали еще дважды, а месяц спустя, 29 мая 1801 года, прошла публичная премьера в Большом зале Венского Редута.

Музыка

В оратории сосредоточены типичные черты музыкального стиля Гайдна: классическая простота и ясность мелодии, гармонии, формы; использование тем, близких к бытовым, и звукоизобразительных приемов; богатство номеров — здесь встречаются разнообразные хоры, речитатив, ария, каватина, песня, дуэт, терцет, терцет с хором и двойным хором. 44 номера равномерно распределены по 4 частям — «Весна», «Лето», «Осень», «Зима».

Весеннее настроение царит в хоре «К нам, к нам, весна!» (№2), с плавной непритязательной мелодией в народном духе, и в арии Симона «Веселый пахарь на поля выходит и поет» (№4), где в оркестре звучит тема медленной части симфонии №94, «Сюрприз». Большой речитатив и ария Ханны «Привет тебе, деревьев сень» (№16—17) напоминает развернутую оперную сцену с контрастными по темпу двумя частями и виртуозной вокальной партией. Хор «Ах! к нам близится гроза» (№19) драматичен: яркие звукоизобразительные эффекты

(молния, гром, вихрь, ливень) подчеркивают душевное смятение. Немало изобразительных деталей и в №20, терцете с хором «Но вот уходят тучи вдаль»: крик перепела, стрекотание кузнечиков, кваканье лягушек, удары колокола, но характер его — умиротворенный, светлый. В центре 3-й части — картина охоты. Ария Симона «Зеленый луг манит, зовет» (№27) содержит последовательное описание погони за дичью, внезапной стойки охотничьего пса, взлетевшей птицы и ее падения на землю после громкого выстрела. Хор земледельцев и охотников (№29) сопровождают переключки 4 валторн, подражающих охотничьим рогам. Финалом этой самой жизнерадостной части служит деревенская пирушка — хор «Гайда, гайда, вот вам вино» (№31), где шумные возгласы сменяются непритязательным танцем под звуки сельских инструментов. Оркестровое вступление к 4-й части, с неустойчивыми гармониями, хроматизмами, замедленным развитием, «рисует густые туманы, с чего начинается зима». Две песни Ханцы с хором различны по характеру. Первая, на слова немецкого поэта второй половины XVIII века Бюргера «Ну, жужжи же, прялка» (№38) — с мелодией в народном духе и подражающим монотонному жужжанию прялки аккомпанементом. Вторая песня, «Раз к честной девушке пристал богатый, знатный франт» (№40) — настоящая комическая сценка, диалог крестьянки и влюбленного дворянина с возгласами и смехом хора. Ария Симона «Взгляни сюда, о человек!» (№42) — мрачный философский монолог, построенный на декламационных фразах, прерываемых паузами. Терцет и двойной хор «Встает великая заря» (№44) — финальный марш-гимн, полный радости и надежды; величавая fuga, украшенная звонкими юбилеями, завершает ораторию.

Франц Шуберт

1797—1828

Франц Шуберт — австрийский композитор, положивший начало европейскому музыкальному романтизму, — одна из наиболее трагичных фигур в истории мировой музыкальной культуры. Жизнь его, небогатая и безрадостная, небогатая событиями, оборвалась, когда он был в расцвете сил и таланта. Великий музыкант умер, не услышав большей части своих сочинений. Во многом трагически сложилась и судьба его музыки: бесценные рукописи, частью хранившиеся у друзей, частью кому-то подаренные, а порою просто потерянные в бесконечных переездах, долгое время не могли быть собраны воедино. Некоторые пропали безвозвратно, судьба других неясна.

Современник Бетховена, переживший его только на один год, Шуберт, тем не менее, принадлежит к совершенно иному поколению. Если бетховенское творчество сформировалось под влиянием идей Великой французской революции и воплотило в себе ее героизм и идеалы, то искусство Шуберта родилось в атмосфере разочарования и усталости. В его время уже не было речи об общечеловеческих проблемах, о переустройстве мира. Самым важным представлялось сохранить честность, душевную чистоту, ценности своего душевного мира. Так родилось художественное течение, названное романтизмом. Это — искусство, в котором впервые центральное место занял человек, отдельная личность с ее неповторимостью, с ее исканиями, сомнениями и страданиями. Произведения романтиков часто становятся своеобразным лирическим дневником, героем их оказывается сам художник, в них отчетливо выявляются черты автобиографично-

сти. Творчество Шуберта — рассвет музыкального романтизма. Шуберт преимущественно лирик. Причем лирик как в новом, им самим введенном в круг «высших» жанров музыки виде — песне, так и в симфонии, квартете и сонате.

При жизни композитор не имел того признания, которого заслуживал. Порой его называли «композитор песен», подчеркивая этим, что в «серьезных» жанрах он ничего существенного не создал. А между тем творческое наследие Шуберта огромно. Он стал величайшим новатором в симфоническом жанре, создав принципиально иной, по сравнению с классическим, тип симфонии. Фортепианные сочинения Шуберта, в числе которых прекрасные, отмеченные глубоким своеобразием сонаты, его струнные квартеты и другие камерно-инструментальные произведения, мессы, кантаты, оратории, вокальные ансамбли составляют богатство, которое по-настоящему стало осваиваться только в XX веке.

Франц Шуберт родился 31 января 1797 года в Лихтентале, предместье Вены, в семье учителя народной школы одного из самых бедных кварталов. Вокруг жили ремесленники, поденщики, рабочие появившихся как грибы мануфактур. Школьный учитель был почти таким же бедным, как родители его учеников: в год рождения будущего композитора семья, в которой родилось двенадцать детей (из них выжило лишь четверо), ютилась в квартире, состоявшей из комнаты с кухней. В 1801 году Шуберту-старшему удалось купить небольшой домик, который, однако, служил не только жильем, но и школой.

Уже в раннем детстве будущий композитор проявил незаурядные музыкальные способности. «На восьмом году жизни я привил ему основы скрипичной игры и добился того, что он вполне прилично исполнял легкие дуэты, — вспоминал отец. — Затем я направил его на уроки пения г-на Михаэля Хольцера — лихтентальского регента. Последний не раз со слезами на глазах уверял меня, что ему еще ни разу не встречался такой ученик».

Девяти лет мальчика отдали в конвикт — школу-интернат, где обучались мальчишки-хористы императорской Придворной капеллы,

а также осуществлялась подготовка к поступлению в университет. Там учили пению, игре на фортепиано и скрипке. Позднее юный Шуберт начал заниматься дирижированием. В школьные годы проявился и его композиторский дар. Он много сочинял, еле успевая записывать, страдая от недостатка бумаги. Отдавая сына в конвикт, отец вовсе не имел в виду его музыкальное будущее. Напротив, он готовил себе смену, желая видеть сына школьным учителем — человеком уважаемым. Учитель, который занимался с детьми не только общими предметами, но и музыкой, часто бывший одновременно органистом или регентом в приходской церкви, играл важную роль в жизни своего квартала. В богатых приходах, в центре крупного города его жизнь была вполне достойной, а в бедных местечках или городских пригородах учитель еле сводил концы с концами, но все же являлся значительным лицом.

Дисциплина в конвикте отличалась строгостью. Ученикам запрещалось покидать здание иначе как группами и под присмотром надзирателя. Наказания так и сыпались на непослушных. Позднее Шуберт назвал это учреждение тюрьмой. Однако обучение было поставлено прекрасно. Поощрялось музицирование в свободные часы, и тогда звучала камерная музыка — песни, квартеты. Из учеников, хорошо владевших инструментами, был составлен оркестр, и каждый вечер звучали симфонии Гайдна, Моцарта и даже Бетховена.

Выделявшийся музыкальными способностями юный Шуберт скоро стал концертмейстером, а затем и помощником руководителя ученического оркестра В. Ружички. Опытный музыкант, придворный органист и альтист театрального оркестра, Ружичка вполне оценил Шуберта и часто разрешал ему заменять себя. Стремление мальчика к сочинению заметил наблюдавший за музыкальными занятиями в конвикте А. Сальери и начал заниматься с ним контрапунктом. По свидетельству современников, он был доволен учеником. Более того, Шуберт поражал его. Так, познакомившись с оперой своего 16-летнего ученика «Увеселительный замок сатаны», Сальери воскликнул:

«Да ведь он все может; это гений! Он сочиняет песни, мессы, оперы, струнные квартеты, короче, все, что угодно».

Поскольку Шуберта, несмотря на начавшуюся мутацию голоса, оставили в конвикте, это могло означать только одно: к его дарованию относятся серьезно. И отец был вынужден с этим смириться, хотя в мечтах видел сына своим преемником. Юноше было семнадцать лет, когда состоялась его первая премьера — 16 октября 1814 года в связи со столетием лихтентальской церкви в ней исполнялась месса Фа мажор Шуберта. Автор дирижировал, один из его братьев сидел за органом, а партию первого сопрано исполняла дочь владельца небольшой фабрики Тереза Гроб — юношеская любовь композитора. Несколько лет спустя Шуберт писал: «... Я искренно любил, и она меня тоже. Она была... несколько моложе меня и чудесно, с глубоким чувством пела соло сопрано в мессе, которую я написал. Красивой назвать ее было нельзя — оспа оставила следы на ее лице, но душа у нее была чудесная. Три года она надеялась, что я на ней женюсь, но я никак не мог найти службу, которая обеспечила бы нас обоих. Тогда она, следуя желанию своих родителей, вышла замуж за другого, что причинило мне большую боль. Я и теперь люблю ее, и никто мне с тех пор не нравился так, как она. Но верно нам не суждено было быть вместе».

По-видимому, расцветавшая любовь вдохновляла: еще до начала 1816 года появились такие шедевры совсем еще юного композитора, как «Гретхен за прялкой», «Лесной царь», многие песни на стихи Гёте и других немецких поэтов. В стенах конвикта была написана и Первая симфония, которую автор посвятил его директору. На последней странице партитуры Шуберт написал: «Finis et fine» — «Окончание и конец», имея в виду конец своего пребывания в конвикте, откуда он буквально сбежал в 16 лет, не в силах более выносить его казарменных порядков.

Скоро Шуберт стал центром кружка любителей музыки, в который входили представители самых разных социальных слоев — дворяне, дети зажиточных бюргеров, чиновников, ремесленников. Слух о необычайно одаренном юноше расходился по Вене. Свои сочине-

ния молодой музыкант писал в расчете на любительское исполнение, бывшее, однако, достаточно хорошим. Так следующие симфонии, со Второй по Шестую (Первая была создана в неполных 17 лет), сочинялись для любительского оркестра, собиравшегося на квартире его руководителя — скрипача и дирижера О. Хатвига. Для исполнения в своей семье сочинялись квартеты. С 1812 по 1817 год Шуберт написал их 12, причем сам играл на альте, братья на скрипках, а отец на виолончели. К сожалению, существовало обстоятельство, серьезно осложнявшее жизнь музыканта: ему грозила четырнадцатилетняя воинская служба, и спасти от нее могла только педагогическая работа. Шуберту пришлось стать шестым помощником учителя в отцовской школе. Очень скоро работа стала его тяготить. Она была тяжелой, изнурительной, подчас унижительной и к тому же обеспечивала лишь нищенское существование. Чтобы как-то сводить концы с концами, Шуберту пришлось давать уроки музыки. Все это отвлекало от сочинения. Он попытался получить место учителя музыки в общественной музыкальной школе Лайбаха (ныне Люблина, Словения), где открылись вакансии. Заручился даже рекомендацией Сальери. Но предпочтение было отдано другому претенденту. Не удалось попытки издать песни. Осталось без ответа и письмо Шуберта Гёте, которым сопровождалась посланная великому поэту тетрадь песен на его стихи. Единственным успехом первых трудных лет стало исполнение написанной по заказу кантаты «Прометей», которая прозвучала в 1816 году.

В 1818 году юноша решил, наконец, оставить работу, которая отнимала силы, изматывала душу. Отец предоставил ему годичный отпуск. Шуберт поехал в Венгрию: граф Эстергази фон Галант предложил ему давать уроки пения и фортепиано своим двум дочерям. «Здесь я свободен от каких бы то ни было забот... Наконец-то я чувствую, что живу: слава Богу, пора уже, иначе я погиб бы как музыкант», — пишет он. Но в конце ноября Шуберт уже в Вене: его тянет к друзьям, к обществу людей, близких по духу, так же любящих искусство, как он сам. В дом отца он не хочет, да и не может возвратиться, так как вызывает его гнев отказом вернуться на прежнюю работу.

Начались годы жестокой нужды, которые стали, однако, годами свободы и интенсивнейшего творчества. Шуберт создает поразительное количество произведений — песен и вокальных циклов, симфоний и квартетов, фортепианных пьес и танцев, опер и месс. Сочиняет он удивительно быстро и легко. О нем говорят, что он не создает музыки сам, а лишь записывает «наития свыше». Недаром некоторые авторы воспоминаний о нем употребляют определение «ясновидец». Он пишет всегда и повсюду: в кафе, у друзей, во время прогулки — на любых клочках бумаги. Однако такой поистине фантастический труд не спасает композитора от нищеты. Часто он живет впроголодь, иногда — на средства знакомых, его бескорыстно поддерживающих. У него нет постоянного жилища, и он скитается, то снимая жалкую комнатуху, то ютясь у кого-нибудь из друзей.

Довольно скоро песни Шуберта находят достойного интерпретатора — певца Придворной оперы Михаэля Фогля. Первоначально отнесшийся к музыке никому неизвестного молодого человека с предубеждением, Фогль вскоре становится горячим поклонником композитора и немало способствует распространению его песен. Приобретают популярность некоторые фортепианные сочинения композитора, рассчитанные на домашнее музицирование: марши, танцы, пьесы для игры в четыре руки. Появляются и первые заказы на музыку для театра. Но театральные жанры не были сильной стороной композитора.

Постепенно среди друзей Шуберта сложилась традиция «шубертиад» — регулярных встреч с композитором. На «шубертиадах» декламировались новые стихи, велись разговоры о политике, науке, религии, затрагивались вопросы искусства, математики, юриспруденции и многого другого. Это дает представление о широте интересов как друзей композитора, так, разумеется, и его самого. Все члены кружка были молоды, и вечерние собрания их тоже были молоды по духу. Это отнюдь не означало, что жизнь текла беззаботно. Шуберт составил четкий график, который позволял писать колоссально много. С утра его никто не смел беспокоить: первая половина дня всегда отдавалась сочинению. Иногда в день появлялось

то восьми песен. Полный список его сочинений насчитывает около тысячи номеров, из них 600 — песни, а ведь жизни ему было отпущено немногим больше тридцати лет!

Маленького роста, некрасивый, с непропорционально большой головой, он избегал светских салонов, настороженно относился к новым знакомствам. Его личная жизнь не складывалась. После трехлетнего ожидания Тереза Гроб вышла за другого. Это было ударом для Шуберта. Но через несколько лет возникло новое чувство, еще более безнадежное: он полюбил свою ученицу, Каролину Эстергази, представительницу одной из самых знатных венгерских фамилий. Вместе с подорванным постоянной нуждой здоровьем это вызывало самые мрачные мысли. Не удивительно, что его вокальные шедевры так часто проникнуты не только печалью, но и подлинным трагизмом.

Песни Шуберта по мере их написания издаются, как и наиболее популярные у публики танцы. Однако гонорары издателей вопиюще несправедливы и дают возможность лишь еле сводить концы с концами. Так, известно, что за песни «Зимнего пути» — пожалуй, лучшего вокального цикла во всей истории этого жанра, — издатель заплатил остро нуждавшемуся композитору по гульдену за песню! Крупные же произведения, не пользовавшиеся коммерческим спросом, не издавались вовсе.

В 1822—1823 годах Шуберт вновь обращается к опере. «Альфонсо и Эстрелла» — уже девятый его опыт в этом роде. Но дирекция театра, которой композитор предложил свое сочинение, отвергла его. Состоялась постановка лишь пьесы «Розамунда» с его музыкой. В постоянных оперных неудачах Шуберта виновата была не только косность театральных деятелей. Его преследовали неудачи с либретто: все они были «жалкой, мертворожденной, неумелой работой», как охарактеризовал их один из друзей композитора. Зато почти же два года рождаются два шедевра композитора — Неоконченная симфония и вокальный цикл «Прекрасная мельничиха» на стихи В. Мюллера.

Летом 1824 года Шуберт снова поехал в имение графов Эстерга-

зи Желиз. В первое свое пребывание там Шуберт жил и столовался вместе со слугами, теперь же ему была предоставлена комната в барском доме, он сидел за столом с семьей графа. Однако, хотя это и было свидетельством возросшего уважения к нему как художнику, завоевавшему авторитет, он чувствовал себя стесненно и в письмах жаловался на то, что «сидит один в глуши венгерской земли... и нет со мной даже одного человека, с которым я мог бы обменяться разумным словом». Все же пребывание на свежем воздухе укрепило его здоровье. В Вену он вернулся с новыми силами и поселился у отца, с которым ему удалось помириться, но в феврале 1825 года вновь уехал от него. Лето этого года знаменательно поездкой с Фоглем в Верхнюю Австрию, которая продолжалась целых пять месяцев. Есть сведения, что именно там он писал симфонию До мажор, которую в письмах называл Большой. Шуберта вдохновляла величественная и прекрасная природа мест, где довелось побывать. «Эта поездка меня чрезвычайно радует, — пишет он отцу, — потому что я увижу красивейшие местности, а на обратном пути мы посетим Зальцбург, славящийся своим чудесным местоположением и окрестностями...»

Не прекращались попытки Шуберта вести жизнь более оседлую и упорядоченную. При всей любви к друзьям, жизнь сообща с кем-то из них его утомляла. И весной 1826 года Шуберт предпринял еще одну отчаянную попытку получить материальную независимость. Он подал прошение на имя императора о предоставлении ему, в связи с уходом Сальери на пенсию, должности придворного вице-капельмейстера. Несмотря на то, что к его заявлению было приложено свидетельство самого Сальери, написанное еще в 1819 году, в должности ему отказали.

Гнетущее впечатление произвела на Шуберта смерть Бетховена в марте 1827 года. Он был в числе тех, кто провожал великого композитора в его последний путь. После похорон он с несколькими друзьями зашел в ресторан, где, помянув сначала усопшего, второй бокал поднял «за того из присутствующих, кто первым последует за

Бетховеном». Быть может, он уже чувствовал, что этим первым будет он сам.

Летом 1827 года Шуберт едет в Штирию — из ее столицы Граца он получил приглашение от пианистки М. Пихлер, которая высоко ценит его искусство. Год заканчивается большим творческим взлетом. Появляются вторая часть «Зимнего пути», фортепианное трио, Немецкая месса, Фантазия для скрипки с фортепиано. Однако ни колоссальная работоспособность, ни все растущее признание ничего не меняют в жизненных обстоятельствах Шуберта. Издатели обирают его беззастенчиво и безбожно. Не удивительно, что временами композитором овладевает отчаяние. Он мечтает снова посетить Грац летом 1828 года, но его материальные возможности позволили провести только несколько дней в Бадене, да и то лишь потому, что его пригласил туда издатель одной из венских газет. Осенью он побывал в Эйхенштадте на могиле Гайдна. В конце года планировался его авторский концерт в Пеште. Это было огромным событием для композитора, отнюдь не избалованного подобными вещами. Однако концерту не суждено было состояться. Быстро прогрессирующая болезнь в несколько недель унесла Шуберта.

Он скончался 19 ноября 1828 года. Похороны состоялись 21 ноября. Отпевание было совершено в церкви св. Йозефа в предместье Вены Маргаретен. Предполагалось похоронить композитора на местном кладбище. Но брат Шуберта, вспомнив, что в один из последних дней жизни, в бреду, композитор произнес слова: «Нет, неправда, Бетховен лежит не здесь», усмотрел в них желание покоиться рядом с Бетховеном. Поэтому после панихиды гроб был перенесен в церковь св. Лаврентия, где состоялась вторая панихида, и Шуберт был похоронен неподалеку от могилы Бетховена. Но и это не стало последним упокоением: дважды, в 1863 и в 1888 годах, останки Шуберта были потревожены. Второй раз их захоронили на Центральном кладбище Вены, рядом с могилой перенесенного туда Бетховена, неподалеку от памятника Моцарту, могил Глюка, Брамса, Вольфа и И. Штрауса.

Мецца №2 (G-dur)

Состав исполнителей: сопрано, тенор, бас, хор, струнный оркестр, орган.

История создания

Первый австрийский романтик, создатель новых жанров — романтической песни и фортепианной миниатюры, — Шуберт не чурался и старых духовных жанров, причем не только в юные годы. На протяжении всей жизни он писал мессы. Едва покинув венский конвикт, 17-летний Шуберт создал Первую мессу, прозвучавшую под его управлением в октябре 1814 года в связи с 100-летием церкви в Лихтентале — пригороде Вены, где он родился. Сольную партию сопрано пела Тереза Гроб — первая и единственная любовь композитора, которую на протяжении 3 лет он надеялся назвать своей женой. Именно с этим счастливым чувством связывают исследователи бурный расцвет творчества Шуберта в 1815—1816 годах. Особенно плодотворным оказался 1815-й, принесший более 200 сочинений, среди них 2 мессы. Вторая месса была создана всего за 5 дней, 2—7 марта и, предположительно, вскоре исполнена в той же церкви в Лихтентале, что и Первая.

Музыка

Вторая месса типична для трактовки композитором-романтиком старого духовного жанра. Место величественных торжественных образов заняли лирические, камерные, на смену крупным сложным полифоническим формам пришли миниатюрные трехчастные или строфические. Только один краткий эпизод — Osanna, завершающий 4-ю часть и повторенный в конце 5-й, использует традиционные полифонические приемы развития. Даже оркестр здесь лишь струнный с добавлением органа. Все пронизано столь характерной для шубертовских произведений песенностью.

Общий светлый лирический характер определяется уже в 1-й части, Kyrie eleison (Господи помилуй): музыка хора напоминает ко-

тыбельную, взволнованная мольба солирующего сопрано — романс. Самые характерные черты стиля Шуберта сосредоточены в 5-й части, *Benedictus* (Благословен): сопрано, затем тенор и бас поют простодушную плавную мелодию, а в оркестре разворачиваются вариации на нее. Финал, *Agnus Dei* (Агнец Божий) — типично шубертовская лирическая миниатюра: диалог солистов (сопрано, бас) и хора, обменивающихся элегическими, полными грусти и более умиротворенными фразами.

Месса №4 (C-dur, op. 48)

Состав исполнителей: сопрано, тенор, бас, хор, малый оркестр, орган.

История создания

Ожившийся еще в конце Средневековья жанр мессы, достигший расцвета в творчестве Баха и Гайдна, Моцарта и Бетховена, кажется неожиданным у Шуберта — первого австрийского романтика, прославившегося своими песнями. Однако и он обращался к мессе в течение всего творческого пути: Первая была написана 17-летним юношей, последняя, Шестая, — менее чем за полгода до смерти.

Четвертая месса писалась в июне-июле 1816 года, когда уже определилось своеобразие таланта Шуберта. В это время он брал последние уроки у Сальери, который был педагогом по контрапункту в венском конвикте, учебном заведении, готовившем как гимназистов к поступлению в университет, так и хористов Придворной капеллы. Шуберт утверждал в творчестве совсем иные, чуждые его учителю романтические идеалы. Достаточно назвать 200 песен (среди них «Маргарита за прялкой» и «Лесной царь») или Четвертую (Трагическую) симфонию, законченную за 3 месяца до мессы. Сама же месса посвящена Михаэлю Хольцеру, регенту церкви в Лихтентале, пригороде Вены, в котором родился композитор. Хольцер был первым пением 8-летнего Шуберта по пению. Со слезами на глазах уверял он

отца мальчика, что ему еще не встречался такой ученик: «Когда я хотел показать ему нечто новое, он уже знал, о чем пойдет речь. Следовательно, я не давал ему, собственно говоря, уроков, а лишь беседовал с ним и молча ему удивлялся».

Именно в лихтентальской церкви впервые прозвучали Первая, Вторая и, предположительно, Четвертая месса, законченная летом 1816 года. Она оказалась одним из наиболее востребованных при жизни Шуберта сочинений крупной формы. Если симфонии оставались по существу неизвестными при его жизни, то 5 месс он слышал, а Четвертую даже увидел изданной (3 сентября 1825 года в Вене). Для этого издания он расширил состав оркестра. Первоначально в автографе были указаны 2 скрипки, виолончель и контрабас, затем вписаны 2 трубы и литавры, а в изданном варианте имеются также 2 гобоя (или кларнета). Однако использование этих инструментов было не обязательно: авторское указание — *ad libitum* (по желанию).

Музыка

Четвертая месса отмечена типичными шубертовскими чертами. В ней преобладают лирические образы, протяженные песенные мелодии, небольшие трехчастные и строфические формы, что подчеркнуто светлым, прозрачным звучанием малого оркестра. Если исторически жанру мессы присущи торжественность, величие, воплощенные в крупных полифонических формах, то в этой мессе полифонических эпизодов нет вовсе. Однако некоторые освященные веками выразительные средства сохранены.

Так, в среднем разделе 2-й части, Gloria (Слава) — Qui tollis (Несущий грехи мира) печальное соло сопрано, поддержанное мерными аккордами остальных солистов, содержит в басу нисходящую фигуру сдержанной скорби, связанную с воплощением сюжета распятия. Открывающий 3-ю часть, Credo (Верую) торжественный возглас хора а саррелла в унисон напоминает о провозглашении символа веры в средневековом григорианском хорале. Контрастом служит цен-

гральный эпизод *Et incarnatus* (И воплотился) — квартет солистов с певучей мелодией широкого дыхания. Еще более далека от традиционной 4-я часть, *Sanctus* (Свят): вместо заключительного фугато — песенная форма, соло сопрано и хор (*Osanna*). По-шубертовски тонко детализирован единственный сольный номер — 5-я часть, *Benedictus* (Благословен).

Прекрасная мельничиха (ор. 25)

История создания

1820-е годы — пора расцвета творчества Шуберта. Уже написаны сотни песен, которые постепенно начинают завоевывать признание у любителей музыки, исполняются на домашних вечерах. В последние 5 лет своей короткой жизни композитор создает новый крупный романтический жанр — вокальный цикл, состоящий из 20 и более миниатюр. Таких циклов у Шуберта два, и оба написаны на тексты Мюллера.

Вильгельм Мюллер (1794—1827) — современный Шуберту немецкий поэт-романтик, проживший почти столь же короткую жизнь. Сын ремесленника, он учился в Берлинском университете, но, увлеченный общим патриотическим порывом, в 19 лет вступил добровольцем в армию, чтобы сражаться с Наполеоном. Вернувшись после изгнания французов в университет, Мюллер, подобно Шуберту, стал участником кружка молодежи, включавшего поэтов и ученых. Они восхищались народной песней, обсуждали новинки поэзии и нередко устраивали литературные игры. В конце 1816 года это была игра «Роза, мельничиха», где руки прекрасной мельничихи добывались подмастерье мельника, охотник, садовник, рыбак; она вначале отвечала на любовь мельника, а затем отдала предпочтение охотнику. Каждый из членов кружка писал стихи от лица своего героя. Мюллер, в соответствии с фамилией, играл роль мельника. Зимой 1816—1817 годов он написал 8 стихотворений и сделал наброски еще нескольких. Эти стихи были признаны в кружке лучшими, учитель юного Мен-

дельсона композитор Людвиг Бергер положил 5 из них на музыку. Все это побудило Мюллера разделить свои стихи от чужих, дополнить их новыми и в 1818 году опубликовать цикл из 16 стихотворений под названием «Прекрасная мельничиха». Готовя к изданию сборник «Стихотворений из бумаг, оставленных странствующим валторнистом», поэт в 1820 году расширил цикл до 25 стихотворений, включавших пролог и эпилог. Две части сборника (77 стихотворений) были изданы в 1821 и 1824 годах с посвящением Веберу — «мастеру немецкой песни, в знак дружбы и восхищения».

Стихи Мюллера написаны в фольклорном духе, образцом для них послужил знаменитый сборник народных текстов «Чудесный рог мальчика», составленный известными немецкими поэтами-романтиками Ахимом Арнимом и Клеменсом Брентано. Народность поэзии Мюллера высоко ценил Гейне. Стихи Мюллера очень музыкальны. «Я не умею ни играть, ни петь, — писал поэт, — но когда я сочиняю стихи, я тем не менее и пою и играю. Если бы я умел выразить те напевы, что звучат во мне, мои стихи нравились бы больше, чем нравятся теперь... Может быть, и найдется сочувствующая душа, которая обнаружит напевы, скрытые в словах, и возвратит их мне».

Такой сочувствующей душой оказался Шуберт, познакомившийся со стихами Мюллера случайно. По не вполне достоверным воспоминаниям приятеля, композитор как-то зашел к нему и, ожидая, когда хозяин освободится, принялся в одиночестве листать первую попавшуюся книгу. Стихи сразу же так захватили его, что Шуберт сунул книгу в карман и поспешил домой, где немедленно принялся за сочинение. Лишь через несколько дней композитор признался в совершенной краже. Шуберт включил в свой цикл 20 стихотворений Мюллера и работал над ним в Вене, предположительно, летом 1823 года, завершив в начале следующего. Летом 1824-го он поехал в Желиз, венгерское имение графа Эстергази фон Галанта, вновь, как и 6 лет назад, пригласившего его в качестве домашнего учителя. Здесь Шуберт познакомился с близким другом семьи Эстергази, 25-летним тенором-любителем бароном Карлом фон Шёнштайном, которому ак-

компанировал в домашних концертах. Ярый приверженец итальянской оперы, Шёнштайн, однако, увлекся песнями Шуберта и впоследствии стал одним из лучших исполнителей его музыки. Особенно правилась Шёнштайну «Прекрасная мельничиха», которая и была посвящена ему. Хотя первое публичное исполнение цикла состоялось в Вене лишь 32 года спустя после создания, песни из него сразу вошли в репертуар любительского музицирования. Этому способствовало венское издание, осуществленное непосредственно после сочинения, в 3 тетрадях на протяжении февраля—августа 1824 года.

Музыка

«Прекрасная мельничиха» — первый романтический вокальный цикл. Это своеобразный роман в новеллах: каждая песня самостоятельна, но включена в общую линию развития сюжета, имеющего экспозицию, завязку, кульминацию и развязку. Песни отличаются неприязательными, сразу запоминающимися мелодиями в народном духе, в простой, чаще всего куплетной форме. Фортепианное сопровождение нередко рисует картины романтически одушевленной природы: наряду с главным героем важнейшее место занимает образ его друга и утешителя-ручья.

Первые песни по-юношески радостны и беззаботны, полны веселых упований и нерастраченных сил. №1, «В путь» («В движение мельник жизнь ведет») — одна из самых известных песен Шуберта, настоящий гимн странствиям. Та же ничем не омраченная радость, предвкушение приключений воплощены в №2, «Куда?». Другие оттенки светлых чувств запечатлены в №7, «Нетерпение»: стремительная, словно задыхающаяся мелодия с большими скачками рисует радостную уверенность в вечной любви. В №14, «Охотник», наступает перелом: в ритме скачки, мелодических оборотах, напоминающих звуки охотничьих рогов, таится тревога. Полон отчаяния №15, «Ревность и гордость»; буря чувств, душевное смятение героя находит отражение в столь же бурном журчании ручья. Образ ручья вновь

возникает в №19, «Мельник и ручей». Это сцена-диалог, где печальной минорной мелодии героя противостоит ее мажорный вариант — утешения ручья; в конце, в противоборстве мажора и минора, утверждается мажор, предвосхищающий окончательный вывод цикла — №20, «Колыбельная ручья». Она образует арку с №1: если там герой, полный радостных надежд, отправляется в путь вслед за ручьем, то теперь, пройдя скорбный путь, он находит покой на дне ручья. Бесконечно повторяющаяся краткая попевка создает настроение отрешенности, растворения в природе, вечного забвения всех горестей.

Дева озера

(песни из поэмы Вальтера Скотта, ор. 52)

История создания

Прославленный шотландский романтик Вальтер Скотт (1771—1832), известный ныне только своими историческими романами, начал творческий путь и приобрел европейское признание как поэт. Он собирал народные баллады в родном краю, лежащем на границе Англии и Шотландии, сам писал баллады в фольклорном духе, а в 1805—1817 годах создал 9 поэм. Особой популярностью в первой трети XIX века пользовалась третья, «Дева озера» (1810): в течение одного года она выдержала 6 изданий общим тиражом 20 тысяч экземпляров, а за один только 1836 год ее тираж достиг 50 тысяч. «Дева озера» была переведена на различные европейские языки, а Россини написал на ее сюжет одноименную оперу.

Исторический сюжет поэмы переплетается с народными преданиями, запечатленными в балладах. Длительная вражда шотландского короля Иакова II Стюарта с кланом Дугласов в середине XV века заканчивается победой короля. Он великодушно прощает своего врага, лучше узнав его во время странствий по горному краю под видом простого охотника. Заблудившись во время охоты, король встречает

в глухом лесу прекрасную Эллен; дочь изгнанного Дугласа живет на уединенном островке среди озера. Принимая гостя, девушка развлекает его песней о славном воине, который найдет покой после битвы в этом чудном лесном жилище, и об охотнике, который может отдохнуть после охоты. Во время вспыхнувшего восстания горных кланов против короля Эллен вместе со стариком-арфистом укрывается в таинственной пещере и молит Деву Марию защитить женщин, детей и изгнанника-отца. В поэме немало песен, 7 из которых в переводе Адама Шторка Шуберт положил на музыку. Помимо 3 песен Эллен, это песня гребцов, прославляющих неустрашимого вождя горных шотландцев (мужской квартет), поминальный плач о погибшем в борьбе за свободу герое (женский хор), песня Нормана — юного жениха, который в ночь перед битвой вспоминает невесту, и жалоба пленного охотника — возлюбленного Эллен, томящегося в королевской темнице. Сам композитор больше всего ценил песню Нормана.

О времени и месте написания песен из «Девы озера» мнения исследователей расходятся. Одни утверждают, что три песни Эллен, а возможно, и весь опус, созданы летом 1825 года в Гмундене, во время длительной концертной поездки по Верхней Австрии Шуберта с известным певцом Михаэлем Фоглем, горячим пропагандистом его творчества. Другие указывают, что большая часть песен возникла еще весной в пригороде Вены Альт-Виден, а во время поездки состоялось их первое исполнение. Певец и аккомпанировавший ему композитор выступали в домах любителей музыки и пользовались большим успехом: «Когда песня кончалась, нередко случалось, что люди бросались друг другу в объятия и избыток чувств находил выход в слезах», — вспоминал современник. Особенно нравилась слушателям третья песня Эллен Ave Maria: по словам Шуберта, выраженное в ней чувство, «кажется, овладевает всеми душами». Однако существует и другая, совершенно конкретная дата первого исполнения Ave Maria: 31 января 1828 года, Вена.

Композитор посвятил песни из «Девы озера» почитательнице своего таланта графине Софи Вайсенвольф и хотел опубликовать их

на двух языках, хотя ритм немецкого перевода не вполне соответствовал авторскому английскому тексту. Шуберт надеялся, что «прославленное имя Вальтера Скотта» принесет ему известность в Англии. Издание было осуществлено в Вене в апреле 1826 года под опусом 52. Последняя песня Эллен (№6) была опубликована под заголовком «Ave Maria. Третья песнь Эллен (Гимн Деве Марии)».

Музыка

Из всего сборника, ныне почти забытого, постоянно исполняется лишь Ave Maria. Это одна из самых пленительных песен Шуберта, очень характерная для него, в простой куплетной форме, с умиротворенной мелодией необыкновенной красоты. Она открывается и замыкается возгласом латинской молитвы: «Ave Maria!» Прозрачное, в мерном ритме, фортепианное сопровождение подражает звучанию арфы.

Зимний путь (ор. 89)

История создания

Свой второй вокальный цикл Шуберт создал в предпоследний год жизни, полный печальных событий. Композитор утратил всякую надежду на издание своих сочинений в Германии и Швейцарии. В январе он узнал, что очередная попытка получить постоянное место, чтобы иметь твердый заработок и свободно творить, не увенчалась успехом: в должности придворного вице-капельмейстера Венской оперы ему предпочли другого. Решив участвовать в конкурсе на значительно менее престижную должность второго вице-капельмейстера театра венского предместья «У Каринтийских ворот», он не смог получить и ее — то ли потому, что сочиненная им ария оказалась слишком трудной для участвовавшей в конкурсе певицы, а Шуберт отказался что-либо менять, то ли из-за театральных интриг.

Утешением стал отзыв Бетховена, который в феврале 1827 года по-

знакомился с более чем полусотней шубертовских песен. Вот как об этом рассказывал первый биограф Бетховена Антон Шиндлер: «Великий мастер, не знавший до того и пяти песен Шуберта, был поражен их количеством и никак не хотел поверить в то, что Шуберт к этому времени создал уже более пятисот песен... С радостным воодушевлением он неоднократно повторял: “Действительно, в Шуберте живет Божья искра!”» Однако взаимоотношения двух великих современников не получили развития: месяц спустя Шуберт стоял у гроба Бетховена.

Все это время, по воспоминаниям одного из друзей композитора, Шуберт «был мрачно настроен и казался утомленным. На мой вопрос, что с ним, он ответил только: «Вы скоро услышите и поймете». Однажды он сказал мне: «Приходи сегодня к Шоберу (ближайшему другу Шуберта. — А. К.). Я вам спою несколько ужасных песен. Они меня утомили сильнее, чем какие-либо другие песни». И он спел нам прогательным голосом весь «Зимний путь». До конца мы были совершенно озадачены мрачным настроением этих песен, и Шобер сказал, что ему понравилась только одна песня — «Липа». Шуберт на это возразил только: «Мне эти песни нравятся больше всех».

Как и «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» написан на стихи известного немецкого поэта-романтика Вильгельма Мюллера (1794—1827). Сын портного, он так рано обнаружил поэтический дар, что уже к 14 годам составил первый сборник стихотворений. Рано проявились и его свободолюбивые взгляды: в 19 лет, прервав учебу в берлинском университете, он добровольцем участвовал в освободительной войне против Наполеона. Славу Мюллеру принесли «Греческие песни», в которых он воспел борьбу греков против турецкого ига. Стихи Мюллера, нередко называемые песнями, отличаются большой напевностью. Сам поэт часто представлял их с музыкой, и его «Застольные песни» распевались по всей Германии. Мюллер обычно объединял стихотворения в циклы, связанные образом героини (прекрасная кельнерша, прекрасная мельничиха), определенной местностью либо излюбленной романтиками темой странствий. Он и сам любил путешествовать — посетил Вену, Италию, Грецию, каж-

дое лето совершал пешие походы по разным краям Германии, подражая средневековым странствующим подмастерьям.

Первоначальный план «Зимнего пути» возник у поэта, вероятно, еще в 1815—1816 годы. В конце 1822-го в Лейпциге были изданы «Песни странствий Вильгельма Мюллера. Зимний путь. 12 песен». Еще 10 стихотворений публиковались в бреславльской газете 13 и 14 марта следующего года. И, наконец, в изданной в Дессау в 1824 году второй книге «Стихотворений из бумаг, оставленных странствующим валторнистом» (первая, 1821, включала «Прекрасную мельничиху»), «Зимний путь» состоял из 24 песен, расположенных в другой последовательности, нежели прежде; две, написанные последними, стали №15 и №6.

Шуберт использовал все песни цикла, но порядок их иной: первые 12 точно следуют первой публикации стихотворений, хотя писал их композитор значительно позднее последней публикации — они помечены в шубертовской рукописи февралем 1827 года. Познакомившись с полным изданием стихотворений, Шуберт в октябре продолжил работу над циклом. Он еще успел увидеть изданной 1-ю часть, опубликованную в венском издательстве в январе следующего года; в объявлении, извещавшем о выходе песен, говорилось: «Каждый поэт может желать себе счастья быть так понятым своим композитором, быть переданным с таким теплым чувством и смелой фантазией...» Над корректурой 2-й части Шуберт работал в последние дни жизни, используя, по воспоминаниям брата, «недолгие просветы сознания» во время смертельной болезни. 2-я часть «Зимнего пути» вышла в свет через месяц после смерти композитора.

Еще при жизни Шуберта песни «Зимнего пути» звучали в домах любителей музыки, где, как и другие его песни, пользовались популярностью. Публичное же исполнение состоялось лишь однажды, за несколько дней до издания, 10 января 1828 года (Вена, Общество любителей музыки, песня №1, «Спокойно спи»). Показательно, что исполнителем выступил не профессиональный певец, а профессор университета.

Музыка

«Зимний путь» — один из самых крупных циклов, он состоит из 24 песен. И построение, и эмоциональный склад его резко отличны от «Прекрасной мельничихи». Какое-либо развитие сюжета отсутствует, странствия героя не имеют ни начала, ни конца. Мрачные настроения утверждаются уже в №1 и господствуют до последнего. Лишь изредка их озаряют светлые воспоминания, ложные надежды, и по контрасту жизнь становится еще мрачнее. Мрачна и окружающая героя природа: снег, покрывший всю землю, замерзший ручей, блуждающий огонек, заманивающий в глухие скалы, ворон, ожидающий смерти странника. В спящей деревне героя встречает лишь тай цепных псов, путевой столб указывает туда, откуда нет возврата: дорога приводит на кладбище. Простота мелодии и формы сближает песни цикла с народными.

№1, «Спокойно спи», полон сдержанной скорби, подчеркнутой мерным ритмом шага, шествия. Лишь последний куплет окрашен в мажорные тона, словно улыбка сквозь слезы. Беспокойно звучит №2, «Флюгер», где выделяются тревожные восклицания. №5, «Липа», со светлой, непритязательной мелодией образует первый контраст; но свет обманчив — это лишь сон. Близок по настроению №10, «Весенний сон», построенный на внутреннем контрасте: светлой певучей мелодии в мажоре противостоят жесткие, отрывистые минорные фразы. Одна из самых жизнерадостных песен — №13, «Почта», с энергичным ритмом и звонкими фанфарными оборотами, подражающими наигрышу почтового рожка; но таково лишь начало каждого куплета: после паузы возникают скорбные возгласы. Декламационное начало господствует в печально сосредоточенном №14, «Седины», где фортепиано и голос как эхо вторят друг другу. Неизбывной печалью веет от №15, «Ворон». Финальный №24, «Шарманщик», — одна из самых потрясающих по безысходности песен Шуберта, решенная предельно скухими средствами: уныло повторяющиеся примитивные звуки шарманки прерывают берущую

за душу, тоскливую, удивительно простую мелодию, которая завершается горестным вопросом.

Месса №6 (Es-dur)

Состав исполнителей: сопрано, альт, тенор, бас, хор, оркестр.

История создания

Шуберт является автором 6 месс, которые он писал как в ранний период (1814—1816), так и в 1820-е годы. Шестая месса сочинялась в июне 1828-го, менее чем за полгода до смерти. В это время появляются самые трагические сочинения Шуберта — вокальный цикл «Зимний путь», 6 песен на стихи Гейне, которые вскоре после смерти композитора были изданы вместе с другими в сборнике «Лебединая песня». Однако Шестая месса резко отличается от них по настроению: в ней царят свет, радость, торжествуют мажорные образы. Последняя месса перекликается с написанными в те же годы последними симфонией и квинтетом, двумя последними фортепианными сонатами. Ее исполнение состоялось 4 октября 1829 года в Вене, в церкви Святой Троицы.

Музыка

Шестая месса — масштабное сочинение со значительно более крупными формами, нежели в предшествующих мессах Шуберта, с широким использованием полифонических приемов развития, что традиционно присуще этому жанру. Однако и здесь достаточно много типично шубертовского, романтического. Показателен в этом отношении подход к тексту латинского богослужения: как и в песнях, композитор прибегает к многочисленным повторам.

Нередки сопоставления частей традиционных и романтических. Так, за первой, *Kyrie eleison* (Господи помилуй) с песенной мелодикой в трехчастной форме, следует *Gloria* (Слава) — величавая, с фу-

гированным заключительным разделом. Сходен внутренний контраст и в масштабной 3-й части, Credo (Верую). Лирическому светлому терцету солистов, повествующему о вочеловечении Христа (Et incarnatus), противостоит зловещий хор в ритме траурного марша, рисующий распятие (Crucifixus), а для воскресения (Et resurrexit) композитор использует повторение начальной темы Credo. В лирической 5-й части, Benedictus (Благословен), тема то варьируется как в песне, то развивается канонически как в полифонических формах. А единственный мрачный, драматический эпизод — начало 6-й части, Agnus Dei (Агнец Божий) — прямо перекликается с музыкой барокко: угловатая тема фугато графически напоминает крест, что так характерно для Баха.

Лебединая песня

История создания

Последний год жизни Шуберта был богат творческими событиями — свидетельствами его крепнущего признания. 14 января 1828 года вышла в свет первая часть (10 песен) только что законченного вокального цикла «Зимний путь». 26 марта, также в Вене, состоялся первый авторский концерт Шуберта, и его музыка была принята публикой восторженно. Тогда же (по одним сведениям в январе-феврале, по другим — в августе-октябре) композитор написал 6 песен на стихи Гейне. Вероятно, в августе возникли 7 песен на стихи Рельштаба, а в октябре, за месяц до смерти — «Голубиная почта» на стихи Зейдля. Шуберт не предполагал объединить их в цикл, подобный «Преподобной мельничихе» или «Зимнему пути». Известно лишь, что он собирался издать вместе гейневские песни. После его смерти в конце того же 1828 года венский издатель Тобиас Хаслинггер купил у брата Шуберта рукопись его песен на стихи Рельштаба, объединил их с гейневскими, добавил песню на стихи Зейдля и дал этому сборнику на-

звание «Лебединая песня» — в соответствии с легендой, гласящей, что лебедь поет свою песню перед смертью.

3 автора поэтических текстов этого сборника несравнимы по уровню и масштабу таланта. Иоганн Габриель Зейдль (1804—1875) — третьестепенный австрийский поэт и археолог — не раз привлекал Шуберта: на его тексты композитором написаны 11 песен и 4 вокальных квартета. Людвиг Рельштаб (1799—1860), немецкий поэт и музыкальный критик, пользовался в свое время популярностью. У Шуберта 10 песен на его стихи, причем, по воспоминаниям поэта, он отдал свою рукопись Бетховену, а тот, в свою очередь, передал наиболее понравившиеся стихотворения Шуберту. Вошедшие в «Лебединую песню» 7 стихотворений весьма различны по содержанию и никак не связаны друг с другом. Они чередуются по принципу контраста, причем первое («Вестник любви») и последнее («Прощание») светлы и беззаботны. Генрих Гейне (1797—1856) — крупнейший из немецких поэтов-романтиков, известность которого при жизни Шуберта еще только начиналась. С 1821 года он занялся систематической литературной деятельностью, плодом которой стала «Книга песен», создававшаяся на протяжении 10 лет. Она состоит из 5 сборников, в том числе «Опять на родине» (1823—1824), куда входят 88 стихотворений, не имеющих заголовков. Шуберт взял 6, дал им названия и расположил по-своему. В центре помещено единственное ничем не омраченное, наивное и бесхитростное — «Рыбачка» (у Гейне №8). Все остальные объединены трагическим мироощущением, более сгущенным даже по сравнению с «Зимним путем»: в начале — «Атлант» (у Гейне №24) и «Ее портрет» (№23), в конце — «Город» (№16), «У моря» (№14) и «Двойник» (№20).

Первыми из «Лебединой песни» стали известны последние из песен, написанных Шубертом, — «Голубиная почта» на стихи Зейдля, а также «Приют» на стихи Рельштаба. Они прозвучали спустя два с небольшим месяца после смерти композитора, 30 января 1829 года в Обществе любителей музыки в Вене. Это был благотворительный

концерт, половина сбора с которого предназначалась для сооружения памятника на могиле Шуберта. Установленный полтора года спустя, «надгробный памятник прост — так прост, как его песни», писала венская газета.

Музыка

Составляющие «Лебединую песню» 14 номеров совершенно различны по стилю. Песни на стихи Рельштаба и Зейдля по своим выразительным средствам напоминают «Прекрасную мельничиху», особенно обрамляющие сборник — светлые, беззаботные, с простой вокальной мелодией и звукоизобразительным фортепианным сопровождением. Песни, вдохновленные поэзией Гейне, резко отличаются от всех, созданных Шубертом. Они открывают не только новый этап в его творчестве, но и новые пути в развитии романтической песни вообще. Их точнее было бы назвать монологами: вместо широкой распевной мелодии — музыкальная декламация, чутко передающая все пошансы стиха. Скупое фортепианное сопровождение лишено изобразительности, повторяющиеся мерные аккорды вызывают ассоциации с траурным маршем или пассакальей, а диссонирующие застывшие гармонии усиливают трагический колорит.

«Серенада» на стихи Рельштаба — самое популярное сочинение Шуберта, своего рода эмблема его творчества. Красивая, певучая, сразу запоминающаяся мелодия, гитарное сопровождение, простая форма с обилием повторов имеют бытовые истоки, но отмечены тонкой одухотворенностью. Наиболее драматичная из песен на стихи Рельштаба — мрачный «Приют»; смена образов порождает оригинальную широкомасштабную форму. Трагичны гейневские песни: «Атлант» — образ скованной силы, безмерного, но лишнего бурных проявлений страдания; «Город», словно застывший в своей безысходности, без луча надежды; «Двойник», начинающийся как суровое повествование и завершающийся взрывом безудержного отчаяния.

Людвиг ван Бетховен

1770—1827

Хотя Бетховен половину жизни прожил в XVIII веке, он — композитор нового времени. Свидетель великих переворотов, перекроивших карту Европы — Французской революции 1789 года, наполеоновских войн, эпохи реставрации, — он отразил в творчестве, прежде всего симфоническом, грандиозные потрясения. Ни один из композиторов не воплощал с такой силой в музыке картины героической борьбы. Как никто из музыкантов до него, Бетховен интересовался политикой, общественными событиями, в молодости увлекался идеями свободы, равенства, братства и сохранил им верность до конца дней. Он обладал обостренным чувством социальной справедливости и дерзко, ожесточенно отстаивал свои права — права простого человека и гениального музыканта — перед лицом венских меценатов, «княжеской сволочи», как он их называл: «Князей есть и еще будут тысячи. Бетховен — только один!»

Инструментальные сочинения составляют основную часть наследия композитора, и среди них важнейшую роль играют 9 симфоний. В произведениях для сцены — увертюрах и музыке к трагедиям («Эгмонт», «Кориолан») находят воплощение те же героические картины борьбы, гибели, победы, которые получают наивысшее выражение в Третьей, Пятой и Девятой — самых популярных ныне симфониях. Преображаются в творчестве Бетховена и такие классические жанры, как фортепианная соната, струнный квартет, инструментальный концерт. Меньше привлекали композитора вокальные жанры, хотя и в них он достиг высочайших вершин, таких, как мону-

ментальная, лучезарная Торжественная месса или единственная опера «Фиделио».

Новаторство Бетховена, особенно в его последних сочинениях, было понято и принято далеко не сразу. Однако он добился славы еще при жизни. Об этом свидетельствует хотя бы его популярность в России. Показательно, что первое исполнение Торжественной мессы состоялось в столице России 26 марта (7 апреля по новому стилю) 1824 года. Организовавший премьеру князь Николай Голицын, виолончелист-любитель, писал композитору: «Ваш гений опередил столетие».

Жизнь Людвиг ван Бетховена, родившегося 16 декабря 1770 года в Бонне, была полна страданий и трагических событий, которые, однако, не сломили, а выковали его героический характер. Не случайно крупнейший исследователь его творчества Ромен Роллан опубликовал биографию Бетховена в цикле «Героические жизни». Бетховен рос в музыкальной семье. Дед, фламандец из Мехельна, был капельмейстером, отец — певцом придворной капеллы, игравшим также на клавесине, скрипке и дававшим уроки композиции. Отец и стал первым учителем 4-летнего сына. Как пишет Роллан, «он часами держал мальчика за клавесином или записывал со скрипкой, заставляя играть до изнеможения. Удивительно еще, как он не отвратил сына навсегда от искусства». Из-за пьянства отца Людвигу рано пришлось начать зарабатывать на жизнь — не только для себя, но и для всей семьи. Поэтому школу он посещал лишь до 10 лет, всю жизнь писал с ошибками и так и не постиг тайны умножения; самоучкой, настойчивым трудом овладел латынью (бегло читал и переводил), французским и итальянским (на которых писал с еще более грубыми ошибками, чем на родном немецком). Постоянно менявшиеся учителя давали ему уроки игры на органе, клавесине, флейте, скрипке, альте. Отец, мечтавший видеть в Людвиге второго Моцарта — источник больших и постоянных доходов, — уже в 1778 году организовал его концерты в Кёльне. В 10 лет у Бетховена появился, наконец, настоящий педагог — композитор и органист Христиан Готлоб Неефе, а в 12 лет мальчик начал работать в оркестре театра и занял должность помощника органиста

в придворной капелле. К тому же году относится первое сохранившееся сочинение юного музыканта — вариации для фортепиано, а к следующему — 3 сонаты. Оба жанра стали впоследствии важными для Бетховена.

К 16 годам он уже широко известен в родном Бонне как пианист (особенно поражают воображение его импровизации) и композитор, дает уроки музыки в аристократических семействах и выступает при дворе курфюрста. Бетховен мечтает учиться у Моцарта, в 1787 году едет к нему в Вену и восхищается его своими импровизациями, но из-за смертельной болезни матери вынужден вернуться в Бонн. 3 года спустя Гайдн по пути из Вены в Лондон посещает Бонн и, возвращаясь после английских гастролей летом 1792 года, соглашается взять Бетховена в ученики.

Французская революция захватила 19-летнего юношу, который, подобно многим передовым людям Германии, приветствовал взятие Бастилии как прекраснейший день человечества. Переехав в столицу Австрии, Бетховен сохранил это увлечение революционными идеями, завел дружбу с послом Французской республики молодым генералом Бернадоттом, а позднее посвятил сопровождавшему посла известному парижскому скрипачу Рудольфу Крейцеру сонату, получившую название Крейцеровой. В ноябре 1792 года Бетховен навсегда поселяется в Вене. Около года он берет уроки композиции у Гайдна, но, не удовлетворенный ими, занимается также у Иоганна Альбрехтсбергера и Антонио Сальери, которого ценит очень высоко и даже годы спустя почтительно называет себя его учеником. А оба музыканта, по словам Роллана, признавались, что Бетховен им ничем не обязан: «Всею его научил личный суровый опыт».

К 30 годам Бетховен завоевывает Вену. Его импровизации вызывают столь сильные восторги слушателей, что некоторые раздражаются рыданиями. «Глупцы, — возмущается музыкант. — Это не художественные натуры, художники созданы из огня, они не плачут». Он признан величайшим фортепианным композитором, с ним сравнивают лишь Гайдна и Моцарта. Имя Бетховена на афише собирает пол-

ные залы, обеспечивает успех любому концерту. Он сочиняет быстро: одно за другим из-под его пера выходят трио, квартеты, квинтеты и другие ансамбли, фортепианные и скрипичные сонаты, 2 фортепианных концерта, множество вариаций, танцев. «Я живу среди музыки; едва лишь что-то готово, как я начинаю другое... Я часто пишу по три-четыре вещи сразу».

Бетховен принят в высшем обществе, у него немало прелестных титулованных учениц, и все они флиртуют со своим учителем. А он одновременно влюблен в двух молодых графинь Брунsvик, для которых пишет песню «Всё в мыслях ты» (кто из них?), и в их 16-летнюю кузину Джульетту Гвичарди, на которой намеревается жениться. Ей он посвящает сонату-фантазию опус 27 №2, ставшую знаменитой под названием Лунная. Но Джульетта не оценила не только Бетховена-человека, но и Бетховена-музыканта: она вышла замуж за графа Галленберга, считая его непризнанным гением, а его подражательные, любительские увертюры — ничуть не слабее симфоний Бетховена.

Композитора подстерегает еще один, поистине страшный удар: он узнает, что ослабление слуха, тревожившее его с 1796 года, грозит неизбежной неизлечимой глухотой. «День и ночь у меня непрерывный шум и гудение в ушах... жизнь моя жалка... Я часто проклинал свое существование», — признается он другу. А ведь ему немногим более 30, он полон жизненных и творческих сил. По предписанию врача композитор поселяется весной 1802 года в тихой деревушке Гейлигенштадт, вдали от столичного шума, среди виноградников на зеленых холмах. Здесь 6—10 октября он пишет своим братьям отчаянное письмо, известное ныне как Гейлигенштадтское завещание: «О люди, считающие или называющие меня неприязненным, упрямым, мизантропом, как несправедливы вы ко мне! Вы не знаете тайной причины того, что вам мнится... Для меня нет отдыха в человеческом обществе, нет интимной беседы, нет взаимных излияний. Я почти совсем одинок... Еще немного, и я покончил бы с собой. Меня удержало только одно — мое искусство. Ах, мне казалось невымысли-

мым покинуть свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным».

И действительно, искусство спасает Бетховена. Первое произведение, начатое после этого трагического письма, — знаменитая Героическая симфония, открывшая не только центральный период творчества композитора, но и новую эпоху в европейском симфонизме. Этот период не случайно называют героическим: духом борьбы пронизаны наиболее известные сочинения — опера, увертюры, соната опус 57, называемая Аппассионатой (Страстной), Пятый фортепианный концерт, Пятая симфония. Но не только такие образы волнуют Бетховена: одновременно с Пятой рождается Пасторальная симфония, рядом с Аппассионатой — соната опус 53, именуемая Авророй (эти заголовки не принадлежат автору), воинственному Пятому фортепианному концерту предшествует мечтательный Четвертый. А завершают это насыщенное творческое десятилетие две более краткие симфонии (№7—8), напоминающие о традициях Гайдна.

Зато в последующие 10 лет композитор не обращается к симфонии вообще. Стиль его претерпевает значительные изменения. Он уделяет большое внимание песням, в том числе обработкам народных песен, фортепианным миниатюрам — жанрам, характерным для рождающегося в эти годы романтизма (к ним постоянно обращается живущий рядом молодой Шуберт). С другой стороны, в последних сонатах воплощено преклонение Бетховена перед полифонической традицией эпохи барокко, в некоторых использованы фуги, напоминающие о Бахе и Генделе. Те же особенности присущи последним крупным произведениям — 5 струнным квартетам, наиболее сложным, долго казавшимся загадочными и неисполнимыми. А венчают творчество Бетховена две монументальные фрески — Торжественная месса и Девятая симфония. Последние годы жизни композитора еще более тяжелы, чем первые. Он совершенно глух, его преследуют одиночество, болезни, бедность. Семейная жизнь не сложилась. Всю свою нерастратченную любовь он отдает племяннику, который

мог бы заменить ему сына, но вырос лживым, двуличным бездельником и мотом, укоротившим жизнь Бетховену.

Умер композитор от тяжелой, мучительной болезни 26 марта 1827 года. По описанию Романа Роллана, смерть Бетховена отразила характер всей его жизни и дух его творчества: «Внезапно разразилась страшная гроза со снежной метелью и градом... Удар грома потряс комнату, освещенную злоеющим отблеском молнии на снегу. Бетховен открыл глаза, угрожающим жестом протянул к небу правую руку со сжатым кулаком. Выражение его лица было страшно. Казалось, он кричал: «Я вызываю вас на бой, враждебные силы!..» Хюттенбреннер (молодой музыкант, единственный оставшийся у постели умирающего. — А. К.) сравнивает его с полководцем, который кричит своим войскам: «Мы их победим!.. Вперед!» Рука упала. Глаза закрылись... Он пал в бою».

Похороны состоялись 29 марта. В этот день все школы столицы Австрии были закрыты в знак траура. За гробом Бетховена шли 200 тысяч человек — примерно десятая часть населения Вены. 13 октября 1863 года, в связи с работами на венском кладбище, могила Бетховена (как и Шуберта) была вскрыта и снова засыпана, а 21 июня 1888 года его останки были перезахоронены на новом, Центральном кладбище Вены, рядом с могилами других великих композиторов и памятником Моцарту.

Торжественная месса (ор. 123)

Состав исполнителей: сопрано, альт, тенор, бас, хор, оркестр.

История создания

Первая половина 1820-х годов знаменательна в творчестве Бетховена. Он подводит итог своим любимым жанрам: фортепианной сонате, вариациям, струнному квартету, симфонии (величайшая из них, Десятая, создана в 1822—1824 годах). Тогда же появляется последнее

духовное ораториальное сочинение — в жанре, к которому Бетховен не обращался более 20 лет, с тех пор, как сочинил ораторию «Христос на горе Елеонской» (1803) и Мессу До мажор (1807).

Поздние произведения Бетховена встречают разный прием. Одни считают их учеными, скучными, непонятными, у других они вызывают восхищение. С триумфальным успехом прошла в Вене последняя Академия (авторский концерт) Бетховена 7 мая 1824 года. Знаменитый английский фабрикант роялей Бродвуд прислал ему инструмент новейшего образца, Лондонское филармоническое общество заказало Девятую симфонию, а русский князь Николай Голицын — 3 струнных квартета. Вернувшийся из России известный скрипач Игнац Шупанциг, приятель композитора, рассказывал о популярности его сочинений у русской публики. Однако жизнь Бетховена необеспеченна и тяжела. Он совершенно глух и может объясняться лишь письменно (сохранилось большое число «разговорных тетрадей» Бетховена). Живет композитор в убогой квартире, которую посетивший его в 1822 году Россини описывает так: «Я очутился в довольно грязной комнатушке, в которой царил страшный беспорядок. Мне особенно запомнился потолок, находившийся, по-видимому, под самой крышей. Он весь был в широких трещинах, через которые дождь должен был лить ручьем». Хотя Бетховену было немногим больше 50 лет, выглядел он стариком. «Никаким резцом нельзя отобразить ту неизъяснимую печаль, которой были пронизаны черты его лица. В то же время под его густыми бровями, как будто из пещеры, сверкали небольшие, но, казалось, пронизывающие вас глаза».

В 1819 году композитор начал сочинять Торжественную мессу ко дню посвящения в сан архиепископа эрцгерцога Рудольфа, давнего своего покровителя. Бетховен давал ему уроки игры на фортепиано и посвятил ряд произведений, в том числе Торжественную мессу, хотя композитор всячески отговаривал эрцгерцога от принятия духовного сана и не успел закончить произведение к сроку. Работа длилась долго и была мучительной. «За запертой дверью маэстро трудился над Credo: он пел, выл, топал, — вспоминал секретарь Бетхове-

на. — Долго мы присутствовали при этой потрясающей сцене и только собрались уходить, как вдруг дверь распахнулась, и на пороге появился Бетховен с расстроенным, искаженным лицом. Он выглядел так, как будто только что вышел из борьбы не на жизнь, а на смерть...» Сразу же по завершении мессы, в июне 1823 года, Бетховен стал распространять новое сочинение по подписке, по 50 дукатов за каждый экземпляр. Подписчиков оказалось всего 10, среди них короли Франции и Пруссии, император Александр I и князь Николай Голицын, страстный поклонник Бетховена, виолончелист-любитель и почетный член петербургского Филармонического общества. Благодаря Голицыну состоялась премьера Торжественной мессы 7 апреля (26 марта по старому стилю) 1824 года в Петербурге в концерте Филармонического общества.

Торжественная месса написана на традиционный латинский текст праздничного церковного богослужения, разделенный на 5 частей, исторически сложившихся к концу Средневековья. Однако сам Бетховен не считал ее сочинением, духовным по преимуществу. В письме в правление Филармонического общества он сообщал, что «ее также можно исполнять в церкви», а в программе она была названа Большой ораторией. Не случайны и авторские надписи в начале 1-й части, Kyrie (Господи помилуй): «Это должно идти от сердца к сердцу» и в середине последней, в эпизоде Dona nobis pacem (Дай нам мир): «Прошу о внутреннем и внешнем мире».

Музыка

Торжественная месса — грандиозное произведение с типичными чертами позднего стиля Бетховена: обилием развернутых хоров полифонического склада, вплоть до фуг; обращением к традициям Баха и Генделя, сопоставлением эпизодов величавых, героических и лирических, то согретых светом надежды, то полных страдания, благоговейных философских размышлений и вселенской радости. Используются и темы, близкие хоралу, и средневековые лады, и излюбленные

в старинной музыке иллюстративные приемы, связанные с восхождением, нисхождением и т. п.; а наряду с ними — оперный речитатив.

1-я часть, *Kyrie* (Господи помилуй) строится на противопоставлении торжественных аккордов крайних разделов (авторская ремарка: «с благоговением») и печальной вокальной темы, широко распетой в канонических имитациях квартета солистов — в среднем. Кульминация 2-й части, *Gloria* (Слава), — блестящая ликующая fuga. Еще более сложная, грандиозная по размаху двойная fuga венчает 3-ю часть, *Credo* (Верую). В 4-й части оригинален последний раздел — *Benedictus* (Благословен): его открывает соло скрипки в высоком регистре, словно с высоты спускается ослепительный свет; нежную пасторальную тему подхватывают солисты. Пасторальная тема в следующей части приобретает характер веселого хоровода (*Dona nobis pacem*). Его сменяют приглушенные удары литавр и фанфары труб, которым отвечает «боязливый» (по авторской ремарке) речитатив солистов, — словно война прерывает течение мирной жизни. За небольшой fugой радостного характера, тема которой заимствована из «Мессии» Генделя, следует стремительный, полный энергии оркестровый эпизод.

Джоаккино Россини

1792—1868

Россини открыл в музыке Италии блестящий XIX век, за ним последовала целая плеяда оперных творцов: Беллини, Доницетти, Верди, Пуччини, словно передававшие друг другу эстафетную палочку мировой славы итальянской оперы. Автор 37 опер, Россини поднял на недостижимую высоту жанр оперы-буффа. Его «Севильский цирюльник», написанный спустя почти столетие после рождения жанра, стал вершиной и символом оперы-буффа вообще. С другой стороны, именно Россини завершил почти полуторавековую историю самого знаменитого оперного жанра — оперы-seria, покорившей всю Европу, и открыл путь для развития новой, пришедшей ему на смену героико-патриотической оперы эпохи романтизма. Основная сила композитора, наследника итальянских национальных традиций — в неистощимой изобретательности мелодий, увлекательных, блестящих, виртуозных.

Певец, дирижер, пианист, Россини отличался редкой доброжелательностью и общительностью. Без всякой зависти, с восхищением отзывался он об успехах своих молодых итальянских современников, готовый помочь, подсказать, поддержать. Известно его преклонение перед Бетховеном, с которым Россини встретился в Вене в последние годы его жизни. В одном из писем он писал об этом в присущей ему шутиливой манере: «Я занимаюсь Бетховеном два раза в неделю, Гайдном — четыре, а Моцартом ежедневно... Бетховен — это колосс, который часто дает вам хорошего тумака в бок, тогда как Моцарт всегда восхитителен». Вебера, с которым они соперничали, Россини назы-

вал «великим гением, и к тому же п о д л и н н ы м, ибо он творил само-бытно и никому не подражал». Симпатичен ему был и Мендельсон, особенно его Песни без слов. При встрече Россини просил Мендельсона играть ему Баха, «много Баха»: «Его гений просто подавляет. Если Бетховен чудо среди людей, то Бах чудо среди богов. Я подписался на полное собрание его сочинений». Даже к Вагнеру, творчество которого было очень далеко от его оперных идеалов, Россини относился уважительно, интересовался принципами его реформы, о чем свидетельствует их встреча в Париже в 1860 году.

Остроумие было свойственно Россини не только в творчестве, но и в жизни. Он утверждал, что это предвещала сама дата его рождения — 29 февраля 1792 года. Родина композитора — приморский городок Пезаро. Его отец играл на трубе и валторне, мать, хотя и не знала нот, была певицей и пела по слуху (по утверждению Россини «из ста итальянских певцов восемьдесят находятся в таком же положении»). Оба были членами странствующей труппы. Рано проявивший способности к музыке Джоаккино в 7 лет, наряду с письмом, арифметикой и латынью, обучался игре на клавесине, сольфеджио и пению в пансионе в Болонье. В 8 лет он уже выступал в церквах, где ему доверяли самые сложные партии сопрано, а однажды поручили детскую роль в популярной опере. Восхищенные слушатели предсказывали, что Россини станет знаменитым певцом. Он аккомпанировал себе с листа, свободно читал оркестровые партитуры и работал аккомпаниатором и руководителем хора в театрах Болоньи. С 1804 года начались его систематические занятия игрой на альте и скрипке, весной 1806-го он поступил в Болонский музыкальный лицей, и уже через несколько месяцев знаменитая Болонская музыкальная академия единогласно избрала его своим членом. Тогда будущей славе Италии было всего 14 лет. А в 15 он написал свою первую оперу. Услышавший ее несколько лет спустя Стендаль восхищался ее мелодиями — «первыми цветами, созданными воображением Россини; в них была вся свежесть утра его жизни».

В лицее Россини проучился (в том числе игре на виолончели) око-

ло 4 лет. Его педагогом по контрапункту был знаменитый падре Маттеи. Впоследствии Россини сожалел, что не мог пройти полный курс композиции — ему приходилось зарабатывать на жизнь и помогать родителям. В годы учения он самостоятельно знакомился с музыкой Гайдна и Моцарта, организовал струнный квартет, где исполнял партию альты; ансамбль переиграл по его настоянию множество гайдновских сочинений. У одного любителя музыки он брал на время партитуры ораторий Гайдна и опер Моцарта и переписывал их: вначале только вокальную партию, к которой сочинял свой аккомпанемент, а потом сравнивал его с авторским. Впрочем, Россини мечтал о карьере певца, гораздо более престижной: «когда композитор получал пятьдесят дукатов, певцу доставалась тысяча». По его словам, он почти случайно попал на композиторский путь — началась мутация голоса. В лицее он пробовал силы в разных жанрах: написал 2 симфонии, 5 струнных квартетов, вариации для солирующих инструментов с оркестром, кантату. Одна из симфоний и кантата были исполнены в лицейских концертах.

По окончании учебы 18-летний композитор 3 ноября 1810 года впервые увидел свою оперу на сцене венецианского театра. На следующий осенний сезон Россини был ангажирован театром в Болонье на написание уже двухактной оперы-буффа. В течение 1812 года он сочинил и поставил 6 опер, в том числе одну *seria*. «У меня быстро возникали идеи, и мне не хватало только времени, чтобы записывать их. Я никогда не принадлежал к тем, кто потеет, когда сочиняет музыку». Опера-буффа «Пробный камень» была поставлена в крупнейшем театре Италии, миланском Ла Скала, где прошла 50 раз подряд; чтобы послушать ее, по словам Стендаля, «толпы людей прибывали в Милан из Пармы, Пьяченцы, Бергамо и Брешии и из всех городов на двадцать миль в округе. Россини стал первым человеком своего края; всем хотелось во что бы то ни стало его увидеть». А 20-летнему автору опера принесла освобождение от военной службы: «Пробный камень» так понравился генералу, командовав-

пему в Милане, что тот обратился к вице-королю, и армия не досчиталась одного солдата.

Переломным в творчестве Россини стал 1813 год, когда в течение трех с половиной месяцев в театрах Венеции увидели свет рампы две оперы, популярные доныне («Танкред» и «Итальянка в Алжире»), а третья, провалившаяся на премьере и теперь забытая, принесла бессмертную увертюру — Россини использовал ее еще дважды, и ныне все знают ее как увертюру к «Севильскому цирюльнику». Через 4 года импресарио одного из лучших театров Италии и самого большого в Европе, неаполитанского Сан Карло, предприимчивый и удачливый Доменико Барбайя, прозванный вице-королем Неаполя, подписал с Россини длительный, на 6 лет, контракт. Примадонной труппы была красавица испанка Изабелла Кольбран, обладавшая роскошным голосом и драматическим талантом. Она была знакома с композитором давно — в один и тот же год 14-летний Россини и Кольбран, на 7 лет старше его, были избраны членами Болонской академии. Теперь она была подругой Барбайи и одновременно пользовалась покровительством короля. Кольбран вскоре стала возлюбленной Россини, а в 1822 году — его женой.

За 6 лет (1816—1822) композитор написал для Неаполя в расчете на Кольбран 10 опер-серия и 9 — для других театров, преимущественно буффа, так как Кольбран не исполняла комических ролей. Среди них — «Севильский цирюльник» и «Золушка». Тогда же рождается новый романтический жанр, который в дальнейшем вытеснит оперу-серия: опера народно-героическая, посвященная теме борьбы за освобождение, с изображением больших народных масс, широким использованием хоровых сцен, занимающих не меньшее место, чем арии («Моисей», «Магомет II»).

1822 год открывает новую страницу в жизни Россини. Весной он вместе с неаполитанской труппой отправляется в Вену, где уже на протяжении 6 лет с успехом ставятся его оперы. В течение 4 месяцев Россини купается в лучах славы, его узнают на улицах, толпы собираются под окнами его дома, чтобы увидеть композитора, а иногда и по-

слушать, как он поет. В Вене происходит его встреча с Бетховеном — больным, одиноким, ютящимся в убогой квартире, которому Россини напрасно пытается помочь. За венскими гастрольями последовали лондонские, еще более продолжительные и успешные. 7 месяцев, до конца июля 1824 года, он дирижирует в Лондоне своими операми, выступает как аккомпаниатор и певец в публичных и частных концертах, в том числе в королевском дворце: английский король — один из самых верных его поклонников. Здесь же была написана кантата «Жалоба муз на смерть лорда Байрона», на премьере которой композитор пел партию солирующего тенора. По окончании гастролей Россини вывез из Англии целое состояние — 175 тысяч франков, что заставило его вспомнить гонорар за первую оперу — 200 лир. А с тех пор не прошло и 15 лет...

После Лондона Россини ждал Париж и хорошо оплачиваемая должность руководителя Итальянской оперы. Однако пробыл Россини на этом посту лишь 2 года, хотя и сделал головокружительную карьеру: «композитор его величества короля и инспектор пения всех музыкальных заведений» (высшая музыкальная должность во Франции), член Совета по управлению королевскими музыкальными школами, член комитета театра Grand Opéra. Здесь Россини создал свою новаторскую партитуру — народно-героическую оперу «Вильгельм Телль». Рожденная в преддверии революции 1830 года, она воспринималась современниками как прямой призыв к восстанию. И на этой вершине, в 37 лет, Россини прекратил свою оперную деятельность. Однако сочинять не перестал. За 3 года до смерти он говорил одному из своих гостей: «Видите эту этажерку, полную музыкальных рукописей? Все это написано после «Вильгельма Телля». Но я ничего не публикую; пишу потому, что не могу поступать иначе».

Самые крупные сочинения Россини этого периода относятся к жанру духовной оратории (Stabat Mater, Маленькая торжественная месса). Немало было создано и камерной вокальной музыки. Наиболее известные ариетты и дуэты составили «Музыкальные вечера», другие вошли в «Альбом итальянских песен», «Смесь вокальной

музыки». Писал Россини и инструментальные пьесы, нередко снабжая их ироническими заголовками: «Сдержанные пьесы», «Четыре закуски и четыре десерта», «Болеутоляющая музыка» и др.

С 1836 года Россини почти на 20 лет возвращается в Италию. Он отдается педагогической работе, оказывает поддержку только что основанной Экспериментальной музыкальной гимназии во Флоренции, Болонскому музыкальному лицей, который когда-то окончил сам. Последние 13 лет Россини вновь живет во Франции, как в самом Париже, так и на вилле в предместье Пасси, окруженный почетом и славой. После смерти Кольбран (1845), с которой он расстался около 10 лет назад, Россини женится на француженке Олимпии Пелиссье. Современники характеризуют ее как женщину ничем не примечательную, но наделенную отзывчивым и добрым сердцем, однако итальянские друзья Россини считают ее скупой и негостеприимной. Композитор регулярно устраивает приемы, знаменитые на весь Париж. Эти «субботы Россини» собирают самое блестящее общество, привлеченное и изысканной беседой, и изысканной кухней, знатоком которой композитор слыл и даже являлся изобретателем некоторых кулинарных рецептов. За роскошным обедом следовал концерт, хозяин нередко и пел, и аккомпанировал певцам. Последний такой вечер состоялся 20 сентября 1868 года, когда композитору шел 77-й год; он исполнил недавно сочиненную элегию «Прощание с жизнью».

Умер Россини 13 ноября 1868 года на своей вилле в Пасси под Парижем. В завещании он выделил два с половиной миллиона франков на создание музыкальной школы в родном Пезаро, где за 4 года до того ему был поставлен памятник, а также большую сумму на учреждение в Пасси дома для престарелых певцов — французских и итальянских, сделавших карьеру во Франции. На заупокойной мессе присутствовало около 4 тысяч человек. Траурную процессию сопровождали два батальона пехоты и оркестры двух легионов Национальной гвардии, исполнявшие отрывки из опер и духовных сочинений Россини.

Композитор был похоронен на парижском кладбище Пер Лашез рядом с Беллини, Керубини и Шопеном. Узнав о смерти Россини,

Верди писал: «В мире угасло великое имя! Это было самое популярное имя нашей эпохи, известность самая широкая, — и это была слава Италии!» Он предложил итальянским композиторам почтить память Россини написанием коллективного Реквиема, который должен был торжественно прозвучать в Болонье в первую годовщину его смерти. В 1887 году набальзамированное тело Россини было перевезено во Флоренцию и захоронено в соборе Санта Кроче, в пантеоне великих людей Италии, рядом с могилами Микеланджело и Галилея.

Музыкальные вечера

История создания

Решение 37-летнего Россини, находившегося на вершине славы, прекратить оперную деятельность после постановки в 1829 году его 39-й оперы огорчило обожавших его парижан. И когда 6 лет спустя парижский издатель опубликовал сборник из 8 ариетт и 4 дуэтов под названием «Музыкальные вечера», любители музыки обрадовались возвращению Россини к творчеству. Композитор действительно продолжал творить («пишу потому, что не могу поступать иначе»), однако к опере больше не обращался. «Музыкальные вечера» сразу завоевали успех и породили различные обработки: Лист написал 2 виртуозные фантазии для фортепиано на темы четырех песен, а позже обработал для фортепиано и весь цикл; Вагнер оркестровал последний дуэт и сам им продирижировал.

Все номера «Музыкальных вечеров» сочинены на итальянские тексты. 4 из них принадлежат Пьетро Метастазियो (1698—1782) — самому знаменитому итальянскому либреттисту XVIII века. Его творения считались образцовыми и привлекали внимание композиторов чуть ли не всех стран Европы. Написав первую драму в 14 лет, Метастазियो в 31 стал придворным поэтом австрийского императора и более полувека, до самой смерти прожил в Вене. Большая часть «Музыкальных вечеров» (5 ариетт и 3 дуэта) создана на стихи совре-

менника Россини графа Карло Пеполи (1796—1881). Член Болонской академии изящных искусств, поэт и политический деятель, он принимал участие в борьбе итальянцев за освобождение, занимал крупные посты во время восстания 1831 года, а после его разгрома жил изгнанником в Париже. Пеполи создал несколько либретто итальянских опер, самая известная из них — «Пуритане» Беллини, считавшего, что у Пеполи «красивый стих, и он легко пишет».

Музыка

«Музыкальные вечера» не образуют единого цикла с последовательным развитием сюжета. Номера объединены общим беззаботным настроением, ощущением радости жизни, присущим стилю Россини. Даже в тех редких песнях, где текст Метастазии печален — речь идет о жестокости возлюбленной («Упрек»), о разлуке любящих («Отъезд»), — музыка сохраняет светлый колорит. Как и в операх Россини, широко представлены жанры бытовой музыки, их ритмы, фактура аккомпанемента, мелодические обороты. Встречаются обозначения: баркарола, канцонетта, тирольская песня, серенада; несколько номеров представляют собой танцы: болеро, тарантелла, застольная в ритме вальса. Формы обычно просты — куплетные, строфические, трехчастные, а вокальная партия достаточно виртуозна — с трелями, пассажами, каденциями — и требует настоящего оперного мастерства.

№6, «Альпийская пастушка», с подзаголовком «Тирольская песня», воспроизводит необычную манеру пения (йodelирование) с возгласами и скачками, присущую наивно-безмятежным напевам, распространенным в горах Швейцарии и Австрии. №8, «Неаполитанская тарантелла» — танец с кружащейся мелодией инструментального склада, несущийся в головокружительном темпе. №9, дуэт «Венецианская регата» — один из наиболее развернутых номеров сборника, рисующий красочную картину гонок гондольеров, всеобщее радостное возбуждение и азарт. Другой большой дуэт, №12, «Моряки»,

воспевающий мужество в борьбе со стихией и судьбой, — единственный номер, где возникают контрастные образы. Не случайно он предназначен для мужских голосов, один из которых бас, что придает звучанию суровую и мужественную окраску.

Stabat Mater

Состав исполнителей: 2 сопрано, тенор, бас, хор, оркестр.

История создания

В 1829 году Россини поставил в Париже свою последнюю оперу «Вильгельм Телль» и, по его собственным словам, принял философское решение бросить оперную карьеру. Теперь его внимание стали привлекать преимущественно вокальные духовные сочинения. Среди них наиболее крупные — Stabat Mater и Маленькая торжественная месса.

Первоначальный замысел Stabat Mater относится к 1831 году, когда Россини вместе со своим другом и меценатом, богатейшим испанским банкиром маркизом де Агуадо, посетил Испанию. В Мадриде композитор был представлен королю, который присутствовал и на спектакле «Севильского цирюльника» под управлением автора, удостоившегося поистине королевских почестей. Среди тех, кому был представлен Россини, находился архидьякон Мадрида Манозель Фернандес Варела. Через своего друга Агуадо он добился согласия прославленного композитора написать Stabat Mater. Россини обещал это лишь при условии, что произведение останется неизданным, а исполняться будет лишь по заказу Варелы. Возвратившись в Париж, Россини, как всегда, тянул с сочинением. Архидьякон настойчиво напоминал ему о данном обещании, и композитор, наконец, скрепя сердце, принялся за работу, но из-за болезни отложил ее. Более того, Россини обратился к своему однокашнику по Болонскому музыкальному лицейу Джованни Тадолони с просьбой дописать Stabat Mater. В марте 1832 года это наполовину россиниевское сочинение прозвучало

в Мадриде единственный раз. В подарок от Варелы Россини получил золотую табакерку с восемью крупными бриллиантами ценой в 12 тысяч франков.

После смерти Варелы в 1837 году рукопись *Stabat Mater*, найденная среди его бумаг, была продана французскому издателю. Россини, считавший, что только ему принадлежит право публикации, подал в суд за мошенничество и твердо решил «преследовать издателей до самой смерти, если они опубликуют во Франции или за границей *Stabat Mater* без моего разрешения». Кроме того, он беспокоился, чтобы под его именем не появились 4 части, написанные Тадолини, и утверждал в письме к издателю, что сразу же по выздоровлении (еще 10 лет назад) сам закончил свое сочинение. Однако существует предположение, что автографы, на которые ссылается Россини, появились только в 1841 году.

Первое исполнение 9 (из 10) частей *Stabat Mater* состоялось в октябре того же года в музыкальном салоне известного французского пианиста, профессора Парижской консерватории Пьера Циммермана. Успех был столь велик, что издатели купили право на исполнение *Stabat Mater* в Париже в течение 3 месяцев, и несколько частей прозвучали для избранной публики — журналистов и критиков. Наконец, 7 января 1842 года в зале Итальянского театра в Париже состоялась открытая премьера *Stabat Mater* в исполнении итальянских оперных певцов. Парижские критики писали: «Выражение «блистательная музыка» невольно приходило на уста каждому слушателю». «С тех пор, как была исполнена в Париже оратория Гайдна «Сотворение мира», я не помню, чтобы мне довелось присутствовать на более торжественном, более впечатляющем и более прекрасном концерте...» А присутствовавший на концерте Генрих Гейне утверждал: «*Stabat Mater* Россини — самое необыкновенное событие минувшего сезона... Ощущение бесконечного исходило от всего произведения, словно сияние голубого неба, словно величие моря. Вот в чем вечная прелесть Россини, его светлая нежность, которую никто никогда не мог, я не говорю, — нарушить, испортить, — но даже омрачить...

сердце Россини сберегло свою мелодическую прелесть, хотя ему вдоволь пришлось испытать из горькой чаши житейского горя».

Еще больший успех ждал композитора 2 месяца спустя в Болонье. В числе исполнителей был русский певец Николай Иванов, друг Глинки, приехавший совершенствоваться в Италию. В качестве дирижера Россини пригласил Доницетти, который вспоминал: «Я не в силах передать, какой бурный прием устроили в Болонье Россини и мне. Это невозможно описать! Россини, которого я наконец уговорил присутствовать на третьем исполнении, чествовали по заслугам. Он поднялся ко мне на дирижерский подиум, обнял меня, расцеловал, и восторженные крики чуть не оглушили нас обоих». Все сборы от исполнения *Stabat Mater* Россини предназначал для строительства дома престарелых и нуждающихся музыкантов.

Stabat Mater — духовное песнопение на латинском языке, повествующее о страданиях Богородицы у креста распятого Сына, исполняющееся в Страстную пятницу. Текст сложился уже в Средние века, но его автор до сих пор неизвестен. Возможно, им был некий Якопоне из итальянского города Тоди, даты жизни которого точно не установлены (родился между 1228 и 1236-м, умер предположительно в 1306-м). Адвокат по профессии, он, согласно легенде, после смерти своей молодой жены обратился к Богу и постригся в монахи французского ордена. Прекрасный русский перевод этих латинских терцин сделан Афанасием Фетом (см. с. 49-51 наст. издания).

Музыка

Stabat Mater — произведение, близкое по стилю опере. Не случайно современные Россини немецкие критики утверждали, что оно слишком светское, слишком земное для духовной музыки. Вокальные мелодии по-оперному широки и распевны, с эффектными верхними нотами и виртуозными каденциями, оркестр играет аккомпанирующую роль, а ансамбли строятся на движении голосов в терцию или на последовательном повторении одной темы. Показательно авторское

обозначение номеров: сольные названы арией, каватиной, арией с хором и даже речитативом с хором, первый и последний квартеты с хором — интродукцией и финалом. Чередующиеся арии и ансамбли обрамлены большими хорами, образующими арку всего произведения.

№2, ария тенора *Cujus animam gementem* (Сердце, полное волнения), с энергичной мелодией светлого характера, завершается высокими нотами, вплоть до предельной. №4, ария баса *Pro peccatis suae genitis* (Ради грешных искупления), поначалу суровая, скорбная, с неизменным пунктирным ритмом, заканчивается полным мужества просветлением. Один из наиболее оригинальных — №5, хор и речитатив баса *Eja mater fons amoris* (Мать, любви источник вечный), с постоянными сменами темпа, звучащий без сопровождения. Еще одно соло — №7, каватина 2-го сопрано *Fac ut portem Christi mortem* (Дай распятия Христова) строится на контрасте лирической грациозной темы в начале и конце и драматической средней части, где в партии оркестра используется упорно повторяющаяся мрачная фигура бичевания, пришедшая из музыки эпохи барокко. Наиболее развернутый из всех сольных номеров — ария 1-го сопрано с хором №8, *Inflamatus* (Дай пылать), с экстатическими возгласами, эффектными трелями, пассажами, высокими нотами. В финале, №10, хор с солистами повторяют одну фразу, отсутствующую в каноническом тексте: *Amen, in sempiterna saecula* (Аминь, отныне и до века). Она распета в грандиозной двойной фуге, написанной с неожиданным для Россини полифоническим мастерством.

Маленькая торжественная месса

Состав исполнителей: сопрано, контральто, тенор, бас, хор, 2 фортепиано, орган-гармониум (фисгармония, 1-й вариант), оркестр (2-й вариант).

История создания

В 1829 году, написав свою 39-ю оперу, Россини в расцвете сил и славы прекратил оперную деятельность. Он продолжал писать музыку,

но крупных произведений создал немного. Самые значительные относятся к жанру духовной оратории. Это *Stabat Mater* (1841) и Маленькая торжественная месса, венчающая список сочинений Россини.

С 1855 года композитор жил в Париже, окруженный всеобщим поклонением. По словам Сен-Санса, «он — в своем великолепном безделье — был окружен большей славой, нежели другие в активной деятельности. Весь Париж домогался чести быть принятым в его роскошной квартире с высокими окнами... самые различные люди сталкивались на его парадных вечерах, на которых можно было услышать блестящих певцов и самых знаменитых виртуозов. Неизменная лесть окружала маэстро, но она нисколько его не трогала, ибо он знал ей цену и возвышался над окружавшей его средой превосходством своего ума...»

На лето Россини снимал домик в пригороде Парижа Пасси, а в начале 1859 года решил построить там собственную виллу. Россини положил лопату извести на первый камень фундамента, а его жена посадила куст роз, заложив таким образом дом и сад. Когда постройка была закончена, приглашенные из Италии художники расписали плафон гостиной медальонами с портретами Палестрины, Моцарта, Чимарозы и Гайдна, а для зала создали портреты Бетховена, французских композиторов второй половины XVIII—начала XIX веков Гретри и Буальдье и учителя Россини падре Маттеи. Каждый год в начале весны на главных воротах виллы вывешивалась лира в знак открытия сезона — в Пасси из дома в Париже переносил Россини свои музыкальные субботы.

Славился композитор и кухней (он был автором многих кулинарных рецептов), и остроумием (его острооты расходились по всему Парижу). Вот одно из характерных его высказываний: «Что касается меня, то я не знаю более замечательного занятия, чем еда... Что любовь для сердца, то аппетит для желудка. Желудок — капельмейстер, который руководит большим оркестром наших страстей и приводит их в действие. Пустой желудок подобен фаготу или флейте пикколо, когда он урчит от неудовольствия или переливает рулады от желания. Напротив, полный желудок — это треугольник удовольствия или литавры радости».

И в тех же выражениях Россини рассуждает о своей монументальной мессе на полях партитуры: «Маленькая торжественная месса для четырех вокальных партий с аккомпанементом двух фортепиано и гармонiums. Сочинена для моего загородного дома в Пасси. Двенадцати певцов трех полов — мужчин, женщин и кастратов — будет достаточно для ее исполнения. Из них восемь для хора, четверо для сольных партий, итого двенадцать херувимов. Бог простит мне следующее сравнение. Апостолов тоже было двенадцать на той знаменитой трапезе, которую Леонардо изобразил на фреске, называющейся «Тайная вечеря». Кто бы мог поверить! Среди Твоих учеников есть такие, которые берут фальшивые ноты! Господи, успокойся, я утверждаю, что на моем завтраке не будет Иуды и что мои ученики будут петь верно и *con amore* (с любовью. — А. К.) Тебе хвалу и это маленькое сочинение, которое является, увы! последним смертных грехом моей старости. Пасси, 1863». Приписка на последней странице гласит: «Боже, вот и закончена эта бедная маленькая Месса. Что сотворил я: священную музыку или дьявольскую? Я был рожден для оперы-буффа, Ты это хорошо знаешь. Немного учености, немного сердца, вот и все, что в ней есть. Будь же благословен и уготовь мне рай. Дж. Россини. Пасси, 1863»

В первоначальном варианте 14 номеров на традиционный латинский текст средневекового богослужения сопровождалась 2 фортепиано и фисгармонией. В этом варианте месса была исполнена 14 марта 1864 года под управлением Россини во дворце друга композитора графа Пийе-Уилл, жене которого месса посвящена. Избранная публика, состоявшая из композиторов, писателей, художников, аристократов и банкиров шумно выражала свой восторг, а Мейербер, который во время исполнения не мог удержаться от эмоциональных восклицаний, в тот же вечер написал Россини письмо, где назвал его Юпитером и божественным маэстро: «Дай вам Бог дожить до ста лет, чтобы вы могли создать еще несколько подобных шедевров, и дал бы Он мне тоже прожить столько же, чтобы я мог восхититься этими новыми произведениями вашего бессмертного гения». Многие отмеча-

ли сложность полифонического письма и, как сообщал Россини другу, причислили его к рангу ученых и классиков. «Если бы был жив мой бедный учитель Маттеи, он сказал бы: «Вот уж на сей раз Джоаккино не обесчестил мою школу». Именно это бедняга написал мне в начале моей театральной карьеры... я покажу вам свой труд, и вы рассудите, когда Маттеи лучше судил — сперва или потом».

По некоторым сведениям, в конце 1865 года Россини оркестровал мессу. Однако в письме от 23 марта следующего года он писал, что задумал инструментовку, чтобы впоследствии можно было исполнить мессу в какой-нибудь большой церкви. А посетивший Россини в апреле 1867 года немецкий музыковед сообщал, что застал маэстро над еще не просохшей рукописью, которую он предназначал для исполнения непосредственно после своей смерти. Россини признался гостю, что его работа порождена беспокойством за судьбу, ожидающую мессу в условиях современных музыкальных вкусов, далеких от его собственных: «Как только найдут ее в моем наследии, явится господин Сакс со своим саксофоном или господин Берлиоз с другими великанами современного оркестра, захотят инструментовать мою мессу и убьют этим несколько моих вокальных голосов, а заодно благополучно прикончат и меня самого. Ибо я всего лишь бедный мелодист! Вот потому я и занимаюсь тем, что пишу к моим хорам и ариям сопровождение в органной манере, то есть для струнного квартета и нескольких скромно выступающих духовых инструментов, которые не заглушат моих бедных певцов». Этот оркестровый вариант прозвучал вскоре после смерти Россини, 28 февраля 1869 года, в Итальянском театре в Париже. В наше время исполняются как 1-я, так и 2-я авторские редакции.

Музыка

Месса — одно из наиболее сложных и монументальных сочинений Россини. В ней несколько хоровых фуг и других полифонических эпизодов, в том числе а капелла, напоминающих строгий стиль великого итальянского полифониста эпохи Возрождения Палестрины. А ря-

дом с ними — типичные оперные арии и ансамбли, подобные тем, что встречались в руссиниевской *Stabat Mater*.

Таковы №4—6: ария тенора *Domine Deus* (Господи Боже) — уверенная, героического склада, с внезапным превращением радостных мажорных фраз в скорбные минорные, и ликующей кодой; дуэт сопрано и контральто *Qui tollis* (Несущий грехи мира) с красивой широко распетой меланхолической кантиленой и непритязательным бытовым сопровождением; ария баса *Quoniam tu solus sanctus* (Ибо Ты один свят) с величавой мелодией большого диапазона. Зато следующий, №7, хор с солистами *Quoniam tu solus sanctus* (Со Святым Духом), — масштабная двойная fuga с ликующими юбилеями на слове *Amen*. Неожиданно решен №9, *Crucifixus* (Распят): это небольшая лирическая ария, и лишь угловатый аккомпанемент с упорно повторяющимся синкопированным ритмом напоминает о трагическом содержании. За еще одной грандиозной двойной fugой №10 с распевами *Amen* следует самый необычный, самостоятельный инструментальный №11 для органа или фортепиано, названный «Религиозной прелюдией». Оригинален финал (№14) — не грандиозный полифонический хор, а ария контральто с хором *Agnus Dei* (Агнец Божий), которая пленяет трогательной взволнованной мелодией солистки с трепетным аккомпанементом; трижды повторяющаяся простодушная фраза хора звучит словно утешающий припев.

Гектор Берлиоз

1803—1869

Творчество Берлиоза — ярчайшее воплощение новаторского искусства. Каждое из его зрелых произведений дерзко взрывает основы жанра, открывает пути в будущее; каждое последующее непохоже на предыдущее. Их не слишком много, как и жанров, привлекавших внимание композитора. Основные среди них — симфонические и ораториальные, хотя Берлиоз писал и оперы и романсы. В его музыке запечатлены новые романтические герои, наделенные неистовыми страстями, она насыщена конфликтами, полярными противопоставлениями — от небесного блаженства до адских оргий. Все подвластно перу композитора: человеческие страсти бушуют на фоне безмятежного пейзажа, фантастический мир духов, то светлых и прекрасных, то олицетворяющих зло, соседствует с картинами народной жизни, батальные сцены — с религиозными песнопениями. И все это представлено в колоссальных масштабах: огромный оркестр, гигантский хор. Симфонии Берлиоза, насыщенные театральностью, выливались в небывалые формы, получали подзаголовки — фантастическая, драматическая. Инструменты заменяли человеческие голоса, персонифицировались, превращались в героев, и одновременно в симфонию вводилось слово, в исполнении участвовали певцы, хор, части назывались сценами, число их разрасталось — симфония становилась театром.

Композитор, дирижер, критик, Берлиоз во всех сферах музыкальной деятельности с молодых лет находился в конфликте с окружающим миром и никогда не знал покоя. Его дерзкое новаторство встре-

чало насмешки, непонимание и, несмотря на поддержку передовых музыкантов, так и не получило настоящего признания прежде всего на его родине, во Франции. Кумиры Берлиоза типичны для романтиков. Первый из них — Бетховен. Однако для французского композитора даже это оказалось вызовом общепринятым вкусам: ведь первое знакомство Парижа с симфониями Бетховена через год после смерти автора вызвало недоумение, неприятие и даже возмущение. Берлиоз пропагандировал творчество Бетховена как дирижер и критик и вместе с Листом дал благотворительный концерт в фонд памятника Бетховену в его родном Бонне.

Потрясением на всю жизнь для Берлиоза стало его знакомство с «Фаустом» Гёте и творчеством Шекспира. Сочинения этих авторов сопровождали композитора всю его творческую жизнь: от одного из первых сочинений, помеченного опусом 2, — 8 сцен из «Фауста» (1828—1829) до вершины зрелого периода — оратории «Осуждение Фауста» (1846), от драматической фантазии для оркестра и хора «Буря» (1830) до последней оперы «Беатриче и Бенедикт» (1862). Как и другие романтики, Берлиоз страстно увлекался революционными идеями: обработал «Марсельезу» «для всех, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах», посвятил героям Июльской революции монументальные композиции — Реквием и Траурно-триумфальную симфонию. И в то же время с юности восхищался Глюком, классические образы которого не слишком привлекали других романтиков. В последние годы жизни Берлиоз сделал редакции опер Глюка и, не без влияния последнего, написал оперную дилогию на античный сюжет «Троянцы».

Жизнь Берлиоза была бурной, насыщенной страстями, конфликтами и вечной борьбой: за право стать музыкантом, за творческое признание, за любовь и возможность жениться, наконец, борьбой за существование. А начиналось все в сонном, консервативном провинциальном городке Кот-Сент-Андре близ Гренобля, где Гектор Берлиоз родился 11 декабря 1803 года в семье преуспевающего врача. Ничто не предвещало ни бурных событий, ни просто карьеры музыкан-

та. В отцовском доме, как и во всем городе, не было фортепиано, и в детстве Берлиоз выучился играть на барабане, флейте и гитаре, а затем применял свое умение в любительских ансамблях и оркестрах на домашних балах. Не имея никакого музыкального образования, он в 15 лет пытался сочинять романсы и инструментальные ансамбли с участием флейты. Теорию композиции Берлиоз изучал по книгам, а, отправившись в Париж в неполные 18 лет, поступил не в консерваторию, о которой мечтал, а в Медицинскую школу, чтобы продолжить семейную традицию.

Решение избрать карьеру музыканта привело к разрыву с семьей, лишившей юношу материальной поддержки. «Несомненно, у меня хватило бы мужества бежать в Китай, я сделался бы скорее матросом, контрабандистом, пиратом, дикарем, но не сдался», — вспоминал Берлиоз впоследствии. Он подыскивал место флейтиста, работал хористом в театре, где выступал также в маленьких ролях в водевилях. В плохую погоду Берлиоз надевал деревянные галоши, вырезанные из поленьев, — изобретение приятеля, — а в хорошую любовался видами Парижа с Нового моста, обедая куском хлеба и горстью фиников.

Годы обучения в консерватории (1826—1830) ознаменовались острыми столкновениями с директором и профессорами-ретроградями, не способными понять новаторских устремлений дерзкого студента и отвергавшими его сочинения. Даже ценившие его педагоги по композиции (Франсуа Лесюэр) и контрапункту (Антонин Рейха) мало что могли дать юноше, поскольку были ориентированы на старые теории XVIII века. За высшую консерваторскую награду — Римскую премию — Берлиоз боролся годами. Эта премия давала право на 4-летнее пребывание за рубежом за государственный счет; половину этого срока пансионеры жили в Риме на вилле Медичи. Условия конкурса были очень жесткими: молодых композиторов запирали в «ложу» Французского института — отдельную комнату, где они были заключены до окончания конкурсной кантаты. Первую попытку Берлиоз сделал в 1826 году, но не был допущен к конкурсу, так как не

смог написать фугу. Летом следующего года он представил кантату «Смерть Орфея»; она была признана неисполнимой. Еще год спустя его кантата «Эрминия» получила лишь вторую премию, не дававшую никаких прав. Один Лесюэр оценил Берлиоза: «Этот молодой человек станет, я за это ручаюсь, великим композитором, который составит честь Франции... Он композитор великого таланта, который будет мастером в своем искусстве». В 1829 году Берлиоз представил кантату «Смерть Клеопатры», в отчаянии воскликнув: «Презирать себя настолько, чтобы конкурировать еще раз!» Но премия не была присуждена никому из конкурсантов. Наконец, следующим летом композитор решил «стать настолько маленьким, чтобы пройти через ворота рая», и 29 июля 1830 года закончил кантату «Смерть Сарданапала», которой и была единогласно присуждена Римская премия.

Берлиоз писал эту кантату в лихорадочной обстановке. До запертого в «ложе» композитора доносились ружейная пальба и гром пушек: в Париже началась Июльская революция — «Три Славных Дня», свергнувшая династию Бурбонов. Берлиоз, закончив кантату, с пистолетом в руке кинулся на еще не разобранные баррикады, но бои уже прекратились, что повергло 26-летнего романтика в отчаяние: «Это новая попытка, присоединившаяся к стольким другим».

Главная из этих попыток — несчастная любовь, принявшая, как и все у Берлиоза, колоссальные масштабы и потребовавшая упорной борьбы с родной семьей, с семьей возлюбленной и прежде всего с ней самой. Это повергало его, по собственным словам, в седьмой круг ада. Генриетта Смитсон, 27-летняя актриса, приехала в Париж осенью 1827 года в составе английской труппы, знакомившей Францию с трагедиями Шекспира. Пленительная Офелия и Джульетта не обращала внимания на бурную страсть дерзкого воспитанника консерватории, к тому же бывшего моложе ее на 3 года. Весной 1830 года Берлиоз, услышав о каких-то неблагоприятных поступках Генриетты, вновь увлекся (или, как он говорил, дал себя увлечь). На сей раз — пианисткой Камиллой Мок. Композитор сравнивал ее с «грациозным Ариелем», шекспировским духом воздуха, и посвя-

тил ей фантазию «Буря», в которой хотел рассказать о своей любви оркестром в 100 человек и хором в 150.

К этому времени Берлиоз уже был автором значительных сочинений. Рубеж 20—30-х годов открывает зрелый период его творчества, охватывающий около 20 лет. Не случайно опусом 1 он пометил увертюру «Уэверли» (1827—1828), вдохновленную знаменитым романом Вальтера Скотта. За ней последовали «Король Лир» по Шекспиру, «Роб Рой» по Вальтеру Скотту, «Корсар» по Байрону. Это был новый жанр программной концертной увертюры, только что (в 1826 году) созданный Мендельсоном. Крупнейшее творение этих лет, Фантастическая симфония, являет собой настоящий манифест романтизма. История собственной любви, раскрытая в подробной программе, обросшая невероятными подробностями и завершающаяся inferнальной развязкой, впервые получает воплощение не в вокальном цикле или опере, а в симфоническом жанре. Ее премьера 5 декабря 1830 года вновь связала имя Берлиоза с «Тремя Славными Днями»: сбор с концерта предназначался жертвам Июльской революции. На премьере состоялась встреча с 19-летним Листом, блестящим пианистом, еще не проявившим себя ни как композитор, ни как дирижер, ни как критик, — встреча, положившая начало дружбе, длившейся многие десятилетия.

29 декабря 1830 года Берлиоз наконец отправился в Италию, на виллу Медичи. Через несколько месяцев он узнал о том, что Камилла Мок вышла замуж. Впоследствии в «Мемуарах» композитор описал, как решил вернуться в Париж и, переодевшись в платье горничной, явиться в дом к неверной возлюбленной, застрелить изменницу, ее мать, мужа, а затем себя. Если пистолеты дадут осечку, принять яд. Но в ожидании багажа, задержавшегося на итальянских дорогах, он передумал и, возвращаясь в Рим, сочинил историю о попытке утопиться в состоянии умопомрачения. Итальянские впечатления — от природы и охоты, песен и танцев, обычаев горцев и римских карнавалов, встреч с паломниками и разбойниками — отразились во многих сочинениях Берлиоза.

Через 3 года Берлиоз вернулся на родину. 9 декабря 1832 года был исполнен новый вариант Фантастической симфонии и ее продолжение — «Лелио, или Возвращение к жизни». Композитор послал билеты Генриетте Смитсон, и лишь после того, как она стала свидетельницей его триумфального успеха, рискнул представиться ей. Но ему понадобился еще почти год, чтобы окончательно сломить ее сопротивление, и только 3 октября 1833 года, так и не добившись согласия родителей на брак, Берлиоз женился на своей давней избраннице. Одним из свидетелей бракосочетания был Лист. В маленьком деревенском домике на Монмартре, где композитор наслаждался семейным счастьем, он работал над второй симфонией, «Гарольд в Италии», не менее новаторской, чем Фантастическая. Тогда же он начал писать оперу «Бенвенуто Челлини», которая успеха не имела и выдержала лишь 4 представления. После такого провала он не обращался к оперному жанру более 20 лет.

Зато в 30-х—40-х годах композитор создал несколько шедевров в ораториальном и симфоническом жанрах. Едва закончив «Бенвенуто Челлини», Берлиоз за 3 месяца написал монументальный Реквием памяти жертв июльских событий 1830 года, исполненный в 1837 году под управлением автора. 3 года спустя для перенесения праха героев революции Берлиоз задумал Траурно-триумфальную симфонию, предназначенную для военного духового оркестра гигантского состава со струнными инструментами по желанию и хором в 200 человек в финале. Она прозвучала не в концертном зале, а под открытым небом, во время шествия по улицам к месту захоронения. Дирижером выступил сам Берлиоз в мундире национального гвардейца и с саблей вместо дирижерской палочки. Не менее оригинальны симфония «Ромео и Джульетта» с участием 3 хоров и солистов, названная автором «драматической», и последнее крупное сочинение центрального периода — «Осуждение Фауста», жанр которого обозначен как драматическая легенда (1846).

К тому времени жизнь композитора изменилась. Не найдя применения своим силам в Париже, не имея возможности давать концерты,

он в декабре 1842 года отправился в турне по Европе с молодой певицей Марией Ресио, красивой, но не очень талантливой оперной дебютанткой. Имя Берлиоза уже известно за пределами Франции: в Лейпциге еще в 1837 году по совету Шумана исполнялась одна из его увертюр, Шуман написал статью о Фантастической симфонии, а в 1841 году Реквием с большим успехом прозвучал в Петербурге. Во время гастролей в Германии Берлиоз встретился с Робертом и Кларой Шуман, обменялся дирижерскими палочками с Мендельсоном, слушал «Риенци» и «Летучего голландца» Вагнера, которые ему не понравились, беседовал с их автором. Вернувшись в Париж, Берлиоз принял участие в нескольких грандиозных фестивалях. В 1844 году дирижировал хором в 1200 человек и оркестром с 36 контрабасами и 25 арфами на Промышленной выставке, в следующем году — в Олимпийском цирке на Елисейских полях, вмещающем более 5 тысяч человек. В одном из этих концертов, посвященном русской теме, Берлиоз исполнил произведения Глинки, о котором написал большую статью.

В октябре 1845 года композитор вновь отправился в большое турне, на этот раз по Австрии, Венгрии, Чехии, где встретил восторженный прием. В 1847 году состоялась его первая поездка в Россию. Берлиоз пробыл 3 месяца в Петербурге и Москве. Здесь его ждал творческий триумф и большие гонорары. Менее успешно прошли гастролы в Лондоне. По возвращении композитора постигли сразу два удара: Генриетту разбил паралич, а вскоре умер отец. Политическая обстановка также не способствовала творчеству: революцию 1848 года Берлиоз не принял, а переворот 1851 года и установление империи Наполеона III, в отличие от передовых деятелей Франции, приветствовал.

Последнее 20-летие жизни и творчества Берлиоза резко отличается от центрального. Симфонических произведений он больше не пишет. Правда, 1853 год должен был принести симфонию Ля минор, но история ее ненаписания — одна из самых трагических страниц биографии композитора. «Эта страница вгоняет в дрожь. Самоубийство не так печально» (Р. Роллан). В «Мемуарах» Берлиоз подробно рассказал,

как «услышал во сне симфонию, которую мечтал написать», однако, подумав о расходах, необходимых для ее исполнения, он «подавил в себе искушение, надеясь лишь на одно — забыть». Продуктивность композитора резко падает. Теперь его волнуют совсем иные темы, чем в бурные романтические молодые годы. Как не похожи новые произведения на созданные в центральный период даже при обращении к тем же жанрам! В духовном, вместо грандиозного драматического Реквиема — камерная по форме, идиллическая по духу оратория «Детство Христа». В оперном, вместо кипящего жизнью, дерзко авантюрного «Бенвенуто Челлини» — строгая, классическая, написанная на традиционный античный сюжет дилогия «Троянцы», и неприязнительная, без намека на какую-либо глубину, комедия «Беатриче и Бенедикт». Последние 7 лет композитор не пишет ничего. Основная деятельность Берлиоза в 50-е—60-е годы — дирижерская: неоднократные поездки в Лондон, по городам Германии, на организованную Листом «Берлиозовскую неделю» в Веймаре, на почти ежегодно проводимый фестиваль в Бадене, где исполняются отрывки из «Осуждения Фауста» и «Троянцев» и с огромным успехом проходят «Ромео и Джульетта» и «Беатриче и Бенедикт».

Его домашняя жизнь становится все печальнее. В 1854 году умирает жена. Она «была арфой, звуки которой примешивались ко всем моим концертам, моим радостям, моим скорбям и на которой я, увы, порвал столько струн... Я не мог ни жить с ней, ни оставить ее». Через 7 месяцев Берлиоз оформляет брак с Марией Ресио, скорее выполняя долг, чем по любви: жизнь с ней не приносит ему счастья. «Теперь я уже готов к окончанию моей карьеры, усталый, сожженный, но всегда горящий и полный энергии, которая пробуждается иногда с силой, почти пугающей меня». Даже официальное признание не радует Берлиоза, ибо является чисто внешним. В 1856 году он избран, наконец, членом Французской академии, а 2 года спустя удостоен золотой медали за Императорскую кантату в честь Наполеона III. Лист, приехавший в Париж в 1861 году, писал: «Кажется, что все его существо склоняется к могиле». Но раньше он похоронил любимую сестру,

вторую жену, а в 1867 году потерял сына, моряка, скончавшегося в Мексике от лихорадки.

Берлиоза мучили болезни, он проводил в постели 18 часов в сутки: «Я ничего не делаю теперь, только страдаю». Отказавшись от выгодных гастролей в Нью-Йорке, он, однако, в 1867 году принял предложение поехать в Россию. Гастроли в Петербурге и Москве, продлившиеся 3 месяца, оказались последним триумфом Берлиоза. Он жил во дворце великой княгини Елены Павловны. Члены Могучей кучки горячо приветствовали его как первого музыкального новатора, Балакирев сделал переложение «Гарольда в Италии» для фортепиано в 4 руки, Кюи и Стасов писали восторженные статьи. Во время концертов в Москве в честь Берлиоза был устроен обед, на котором с речами выступили, среди других, Чайковский и известный музыкальный критик Одоевский. Мысль о русских гастролях поддерживала композитора в последний год его жизни, и последние его письма были отправлены в Россию. В письме к Одоевскому Берлиоз предсказывал: «Через пять или десять лет русская музыка завоюет все оперные сцены и концертные залы Европы».

Умер Берлиоз в Париже 8 марта 1869 года, в одиночестве, «задохнувшись от всеобщего равнодушия» по образному выражению Ромена Роллана. Похороны, состоявшиеся 3 дня спустя, были столь же скромными, как и похороны Генриетты Смитсон, давно пережившей свою славу.

Реквием

Состав исполнителей: тенор, хор (210 человек), оркестр,
4 оркестра медных духовых инструментов за кулисами.

История создания

Середина 1830-х годов — время расцвета творчества Берлиоза. Он заявил себя ярким новатором в разных жанрах — программной симфонии с солирующим альтом «Гарольд в Италии», опере «Бенвенуто

Челлини». Настала очередь оратории. В 1837 году правительство объявило об установлении ежегодного траурного празднества в память всех погибших за «Три Славных Дня в июле» революции 1830 года. Сам Берлиоз, тогда ученик Парижской консерватории, в последний день с пистолетом в руке бросился к еще не разобранным баррикадам и был в полном отчаянии, что не успел принять участия в боях. Предшествующие два дня он просидел взаперти, принимая участие в других боях — за высшую консерваторскую награду, Римскую премию. Помимо жертв 1830 года, траурная церемония в Доме Инвалидов отмечала еще одну годовщину: в июльские дни 1835 года во время смотра Национальной гвардии, «посвященного памяти погибших в революцию», жертвой покушения на короля Луи Филиппа стал один из генералов.

Первоначально на празднестве предполагалось исполнение Реквиема Керубини, однако он, директор консерватории, благородно отказался представить только что законченное сочинение, узнав о кандидатуре бывшего воспитанника консерватории Берлиоза, хотя его творчество отстояло на целую эпоху от идеалов Керубини. Кандидатура Берлиоза была утверждена далеко не сразу, но все же он получил «давно желаемую добычу» — заказ на сочинение Реквиема (см. Реквием Моцарта). Композитора опьяняла одна мысль о *Dies irae* — картине Страшного Суда. Берлиоз сразу же представил ее в грандиозном звучании 500—600 исполнителей: «Голова моя кипела, у меня начались головокружения». Работа шла быстро, причем Берлиоз надеялся, что его «партитура будет достаточно великой». Первое упоминание о Реквиеме относится к 8 марта 1837 года, пометка об окончании — 29 июня. Для раздела *Tuba mirum* (Вострубит труба нам звоном) Берлиоз использовал часть *Resurrexit* (Воскрес) из Мессы — одного из первых своих крупных сочинений (1825). С этой частью у композитора были связаны волнующие воспоминания о первом авторском концерте 16 мая 1828 года. После ее исполнения оркестр и хор устроили Берлиозу, сидевшему в оркестре, овацию, и он разрыдался, «распростертый на

лаврах», готовый закричать, услышав собственную музыку: «Как это чудовищно, колоссально, ужасно!» Реквием же он считал вершиной своего творчества: «Если бы мне угрожала гибель всех моих произведений, я просил бы пощадить для Реквиема».

Исполнение Реквиема в дни годовщины, вскоре по завершении, не состоялось, хотя Берлиоз уже проводил репетиции. По его словам, «политика вмешалась и навела порядок — правительство Луи Филиппа испугалось большого скопления народа в одном месте и самого характера церемонии... У меня украли мое настоящее и мое будущее». Лишь полгода спустя, 5 декабря 1837 года композитор, добился исполнения Реквиема в Доме Инвалидов, но уже по совершенно иному поводу: на траурном богослужении памяти «всех храбрых, павших вместе с главнокомандующим при взятии Константины в Алжире». Все в этой церемонии было грандиозным. «Вид церкви был прекрасен; в глубине, под куполом, три длинных луча падали на приготовленный катафалк и заставляли хрустальные люстры сиять особым светом. Все знамена, взятые у неприятеля, пробитые пулями, были установлены на верху церкви и спускались вниз», — писал современник. На исполнение было отпущено 15 тысяч франков, из них около 4 получил Берлиоз (пресса писала о 70). Число музыкантов доходило до 420. Дирижировал Франсуа Габенек, создатель первого во Франции симфонического оркестра.

Музыка

Реквием — одно из наиболее типичных сочинений Берлиоза. Поражают его монументальность и красочность, потребовавшие необычного по величине и составу оркестра. Огромное число ударных: 8 литавр, 2 больших барабана, 4 тамтама, 10 пар тарелок. Невероятное количество медных инструментов входит в 4 закулисных оркестра: 4 корнета, 4 тромбона, 2 тубы в первом; по 4 трубы и тромбона во втором и третьем; в четвертом к ним добавлены еще 4 офиклеида. Исполнителей на струнных — 108 человек, из них 18 на контрабасах; в хо-

ре — 210. Развернутые, крупномасштабные части написаны только для хора, нет ни арий, ни ансамблей. Лишь в одной части солирует тенор, но и это соло, согласно авторскому примечанию, «может быть спето 10 тенорами в унисон». Так что при всей красочности и драматизме Реквием очень далек от оперности. Нет в нем и широко распевных, задушевных мелодий, зато немало угловатых, хроматизированных вокальных тем, нередко используется речитация на одной ноте, подобная еле слышной молитве шепотом.

Все эти черты сосредоточены в 1-й части, *Requiem et Kyrie* (Вечный упокой и Господи помилуй), где приглушенные хроматизированные темы подвергаются сложному полифоническому развитию. 2-я часть, *Dies irae* (День предстанет в гневной силе), грандиозная фреска Страшного Суда, начинается негромко и бесстрастно, перекличкой одноголосных тем оркестра и женского хора (только сопрано), пока покой не взрывается бурей хроматических пассажей. Второй раздел, *Tuba mirum* (Вострубит труба нам звоном), — наиболее красочный и оригинальный: 4 оркестра медных инструментов в разных концах зала образуют, по авторскому определению, «звуковой поток», заполняя все пространство; гневные возгласы басов в унисон сопровождаются ударами большого барабана, затем — тамтамов и тарелок. 4 оркестра звучат и в 6-й части, *Lacrimosa* (Слезный этот день настанет), самой развернутой и контрастной: грозным бурям противостоят тихая мольба, светлая надежда. Необычна 7-я часть, *Офферторий* (Приношение даров), которому Берлиоз дает подзаголовок «Хор душ чистилища»: скромная тема канонически развивается у струнных, а хор в унисон бесконечно повторяет два слова молитвы *Domine Jesu* (Господи Боже Христе); этот вздох вечно длящейся муки замирает в конце, в едва слышном пиано-пианиссимо. Необычна и трактовка 9-й части, *Sanctus* (Свят) — самой лирической, просветленной, чистой: солисту-тенору, поющему преимущественно в верхнем регистре, отвечает «очень нежно» (авторская ремарка) трехголосный женский хор.

Осуждение Фауста

Драматическая легенда (ор. 24)

Состав исполнителей: Фауст (тенор), Мефистофель (баритон или бас), Маргарита (меццо-сопрано), Брандер, один из гуляк в погребке Ауэрбаха (бас), крестьяне, пьяницы, гномы и сильфы, блуждающие огни, солдаты и студенты, соседи Маргариты, адские демоны и осужденные души, серафимы, небесные силы (хор), оркестр.

История создания

Фауст — персонаж исторический, живший в протестантской Германии XVI века, — то ли ловкий шарлатан, морочивший народ на ярмарках своими фокусами, то ли действительно выдающийся ученый. Первое упоминание о нем относится к 1507 году. По легенде, Фауст учился в Кракове, где заключил договор с дьяволом, который сопровождал его в скитаниях по всей Германии в виде собаки или лошади. В конце своей разгульной жизни Фауст раскаялся и обратился к Богу, но это не спасло его душу. В первой «народной книге» о Фаусте (1587) он осужден. В следующей, появившейся 12 лет спустя, добавлен ряд новых эпизодов. Первая пьеса о Фаусте была написана выдающимся английским драматургом второй половины XVI века Кристофером Марло, наделившим своего героя великой жаждой знаний. Она стала источником всех последующих театральных обработок, в том числе бесчисленных ярмарочных представлений. Крупнейший деятель немецкого Просвещения Лессинг впервые задумал закончить свою драму спасением Фауста, прославляемого на небесах, но не успел завершить этот замысел.

Величайший немецкий поэт Иоганн Вольфганг Гёте (1749—1832), знавший с детских лет народную книгу о Фаусте 1599 года, работал над своим «Фаустом» с 1771 года на протяжении всей творческой жизни. Это грандиозное философское произведение, полное размышлений о предназначении человека, жизни и смерти. Первая часть, законченная около 1800 года, была издана в 1808-м и сразу

же приобрела широкую популярность во многих странах. В круговращение глобальных проблем органично вплетается трогательная история соблазненной и покинутой Фаустом Маргариты — наивной девушки из народа, воплощения естественности природы, обаяния патриархальной простоты. Первую часть завершает сцена в тюрьме, где потерявшая рассудок Гретхен ждет казни: она отравила мать и утопила новорожденную дочь. Все попытки Фауста освободить возлюбленную оказываются тщетными, но голос с неба возвещает спасение ее души. Вторую часть «Фауста» Гёте завершил за год до смерти (1831). В заключительном апофеозе ангелы парят в высших сферах с бессмертной сущностью Фауста.

В Париже перевод первой части появился в декабре 1827 года и потряс 24-летнего Берлиоза: «Чудесная книга очаровала меня с первого раза, я не расставался с ней, я читал ее не переставая, за столом, в театре, на улице, повсюду...» Тогда же композитор впервые положил некоторые эпизоды на музыку: летом 1828 года написал балладу Маргариты о Фульском короле, а в феврале следующего года закончил 8 сцен из «Фауста». Была задумана симфония «Фауст», так никогда и не осуществленная. Молодой композитор не ставил перед собой цель воплотить философский замысел Гёте, а сочинил своего рода музыку к драме: сравнительно небольшие песни, хоры и танцы. Более 15 лет спустя, уже создав новаторские Фантастическую симфонию, «Гарольда в Италии», «Ромео и Джульетту», Реквием и Траурно-триумфальную симфонию, Берлиоз вновь вернулся к «Фаусту». В августе 1845 года родился замысел последнего оригинального крупного произведения, завершившего центральный период творчества композитора: драматическая легенда «Осуждение Фауста», сочетающая черты ораториального и оперного жанра с развернутыми ариями, ансамблями, грандиозными хоровыми и балетными сценами, свойственными большой французской опере.

Работа над «Осуждением Фауста» неоднократно прерывалась из-за гастрольных поездок Берлиоза в Германию и Австрию. Во время пребывания в Вене в ноябре 1845 года возник Венгерский марш,

первоначально не предназначавшийся для «Осуждения Фауста». О сочинении марша Берлиоз в «Мемуарах» рассказал почти детективную историю, достоверность которой, однако, вызывает серьезные сомнения исследователей. Якобы накануне отъезда из Вены к композитору явился один любитель музыки, просивший сохранить его имя в тайне. Он принес сборник старинных венгерских мелодий и посоветовал выбрать тему марша. «Тема этого марша, которую я инструментовал и разработал, знаменита в Венгрии под именем Ракоци, она очень древняя и принадлежит неизвестному автору. Это боевой напев венгров», — такое примечание сделал композитор в партитуре. Ференц Ракоци II (1676—1735), правитель Трансильвании, в начале XVIII века возглавил народную борьбу против Австрии, поработившей Венгрию. В XIX веке освободительная борьба разгорелась с новой силой, и накануне революции 1848—1849 годов Ракоци-марш стал подлинным венгерским национальным гимном. 6 марта 1846 года в Национальном театре в Пеште Венгерский марш Берлиоза впервые прозвучал под управлением автора и имел потрясающий успех. «Крики и неслыханный топот потрясли весь зал. Затаенная ярость всех этих кипящих душ взорвалась с таким грохотом, что я задрожал от страха. Казалось, что мои волосы встали дыбом, и с этого рокового такта я должен был махнуть рукой на все заключение этой вещи: буря в оркестре оказалась бессильной побороть извержение этого вулкана, которое не могли удержать никакие силы».

«Осуждение Фауста» было завершено 19 октября того же года и посвящено другу и пропагандисту творчества Берлиоза Листу. Премьера состоялась 6 декабря 1846 года в театре Комической оперы в Париже с Берлиозом за дирижерским пультом и закончилась полным провалом.

Композитор свободно трактует трагедию Гёте. Фауст Берлиоза — типичный романтический герой с мятущейся душой, терзаемый противоречиями и мучительными раздумьями, нигде не находящий покоя и счастья. Для него нет спасения ни на земле, ни на небе, смерть Маргариты не приносит ему искупления. Берлиоз подчерки-

ваает неизбежность гибели героя самим названием — «Осуждение Фауста», и заканчивает развитие сюжета скачкой Фауста и Мефистофеля на черных дьявольских конях в адскую бездну.

Музыка

«Осуждение Фауста» — вершина творчества Берлиоза. В нем сконцентрированы типичные черты его стиля: грандиозный размах, красочность контрастных картин, построенных на смене лирических, фантастических, бытовых образов, блестящий оркестр с новаторскими приемами инструментовки.

Самый популярный номер 1-й части и произведения в целом — Венгерский марш с яркой мелодией и зажигательным ритмом, нередко исполняющийся как самостоятельная симфоническая пьеса. Дыханием ночной прохлады овевая большая балетно-хоровая сцена (сон Фауста) в роще на берегу Эльбы из 2-й части. Ласковую задушевную колыбельную напоминает хор гномов и сильфов, духов воздуха, баюкающих героя, который грезит о Маргарите. На развитии той же темы построен последующий балет сильфов — вальс в медленном темпе, отличающийся воздушным колоритом с причудливыми оркестровыми эффектами. Резким контрастом звучит грандиозный двойной мужской хор финала 2-й части. Вначале композитор сопоставляет хор солдат, мечтающих овладеть и городскими укреплениями, и нежными женщинами, с хором студентов в старинном ладу на латыни «*Jam pox stellata*» («Звездная ночь»), а затем мастерски соединяет их полифонически. Оригинальна характеристика Маргариты в 3-й части «В Фуле когда-то жил король», названная Берлиозом «Готической песней» — с угловатой, совсем не песенной мелодией и синкопированным ритмом. Лирическим номерам противостоят фантастические, в центре которых — «Менуэт блуждающих огней» с резко акцентированной темой и пугающими сменами звучности. В 4-й части сопоставлены два сольных номера главных героев. Большой романс Маргариты «Любви волшебный пламень угас в душе больной» пере-

дает не столько скорбь покинутой девушки, тоскующей о любимом, как в песнях Шуберта или Глинки на тот же текст, сколько воспоминания о прежних счастливых встречах. Следующее затем «Воззвание к природе» рисует Фауста-философа, предающегося возвышенным размышлениям в одиночестве среди скал; музыке присущ сумрачный, суровый колорит, слышатся отзвуки грозных бурь, рушащих леса и горы. Одна из самых драматических сцен — «Скачка в бездну» Фауста и Мефистофеля на адских конях. Неумолимый мерный ритм скачки, безысходно скорбная тема гобоя, старинная литания молящихся женщин, отдельные испуганные возгласы, внезапно обрывающееся нарастание, — все создает напряженную эмоциональную атмосферу трагического финала жизни главного героя.

Михаил Глинка

1804—1857

Глинка — первый классик в истории отечественной музыкальной культуры. Его наследие составляет гордость России. Глинка сумел усвоить как русские музыкальные традиции XVIII века, так и опыт европейской музыки и обобщил их в своем творчестве. Не очень большое по объему, оно охватывает практически все жанры, кроме симфонии и оратории. В нем воплощены лучшие черты русского искусства — ясность, большая нравственная сила, удивительная красота. Недаром привычно сравнение его с «солнцем русской поэзии» Пушкиным, который был и вдохновителем как одной из опер, так и многих романсов композитора.

В творчестве Глинки заложены начала, продолженные и развитые его младшими коллегами. Внимание к истории страны, создание отечественного героико-трагического произведения — первой его оперы; интерес к Востоку, проявившийся в «Руслане и Людмиле»; пестрая фантастика сказочных сцен в той же опере; увлечение фольклором других стран, отраженное в испанских увертюрах; и главное — опора на фольклор, его умелое использование, развитие и обогащение — все эти черты стали основополагающими для тех, кто пошел далее по пути, проложенному первым русским музыкальным классиком. По меткому замечанию музыкального критика Г. Лароша Глинке свойствен «безукоризненно изящный, кристаллически ясный стиль, который сделал его русским Моцартом».

Оперы Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» впитали в себя достижения европейского оперного искусства и претворили

их в самобытной национальной манере. Его камерная музыка отличается отточенностью формы, благородством характера. Особенно это относится к романсам, которые по праву вошли в золотой фонд музыкального творчества и с успехом звучат в исполнении многих выдающихся певцов по сей день. Его симфонические произведения поражают мастерством оркестровки, яркостью красок при их экономном использовании.

Глинка родился 20 мая (1 июня) 1804 года в имении Новоспасское Ельнинского уезда Смоленской губернии, в семье помещика. Старший брат его умер младенцем, и бабушка, обладавшая сильным характером, взяла новорожденного на свое попечение, так как считала молодых и неопытных родителей неспособными вырастить наследника старинного дворянского рода. К сожалению, у нее были весьма своеобразные взгляды на воспитание ребенка: его держали в теплой комнате одетого в шубку, редко выпуская на свежий воздух, закармливали сливками и бубликами. В итоге мальчик, слабый и нервный от рождения, за свою жизнь переболел множеством болезней и почти никогда не чувствовал себя здоровым. Маленького Мишу окружали няньки и мамки — крестьянки, и он с самых ранних лет был погружен в мир народных сказок и песен. Это и стало самым сильным впечатлением, которое в дальнейшем определило направленность творчества композитора. Другим сильным впечатлением было пение церковного хора и звон колоколов сельской церкви.

Спокойное течение деревенской жизни было нарушено нашествием наполеоновских войск в 1812 году. Быстро разраставшейся семье (у Глинок было тринадцать детей) пришлось уехать в Орел, где мальчик провел зиму. Вернувшись в разоренное имение, мальчик услышал немало рассказов о героизме окрестных жителей, сражавшихся с захватчиками. Возможно, именно эти детские впечатления послужили через много лет толчком к созданию героико-патриотической оперы, прославившей подвиг простого крестьянина.

После возвращения юный Глинка провел в Новоспасском еще три года. За это время, подобно всем дворянским отпрыскам, он на-

чал обучаться у домашних учителей французскому языку, рисованию и игре на фортепиано. Очень быстро он научился читать ноты с листа и с удовольствием играл в четыре руки. В дом часто приезжали гости, исполнялись французские романсы, звучали фортепианная музыка, иногда в концертах участвовали крепостные музыканты домашнего оркестра дядюшки будущего композитора, жившего неподалеку. У одного из этих музыкантов Глинка стал брать уроки игры на скрипке.

Осенью 1817 года мальчика поместили в Благородный пансион при петербургском Педагогическом институте. Его воспитателем стал любимый лицейский друг Пушкина В. Кюхельбекер, преподававший в пансионе русскую словесность. Музыка в курсе обучения занимала видное место. Глинка брал уроки у лучших учителей столицы — скрипача Ф. Бема и знаменитого пианиста Дж. Фильда, от которого заимствовал его манеру игры, определяемую им позднее как россыпь «жемчуга по бархату». Занимался он также у Ш. Майера. По окончании пансиона в 1824 году молодой человек поступил на службу в Главное управление путей сообщения на должность помощника секретаря. Еще до того он совершил поездку на Кавказ, который произвел на него глубокое впечатление. Дикая и величественная природа края, народные праздники, музыка, совершенно необычная, непохожая на все, до того слышанное, запали в душу.

В Петербурге Глинка ведет жизнь, обычную для молодого человека того времени: после службы посещает знакомых, театральные спектакли, балы. Охотно участвует в музыкальных вечерах: играет на фортепиано, поет — у него небольшой, но прекрасно от природы поставленный голос. Все больше им овладевает жажда творчества. Появляются первые романсы, среди которых такие жемчужины, как «Не искушай меня без нужды» и «Грузинская песня» («Не пой, красавица»). Некоторые из них вдохновлены прекрасным обликом знакомых дам. Расширяется круг его знакомств. Скоро в него входят видные литераторы. Он знакомится с Пушкиным, Жуковским, Грибоедовым, Дельвигом, Одоевским. Постепенно все сильнее стано-

вится желание увидеть мир, а вместе с тем — совершенствоваться в любимом деле — музыкальном искусстве. Казенная работа оставлена. Глинка стремится в Италию, но отец не сочувствует этому стремлению, не дает ни разрешения, ни денег на поездку. Только с помощью авторитетного врача, нашедшего у молодого музыканта целую, по его выражению, «кадриль болезней», и убедившего родных, что лишь пребывание в теплом климате может помочь излечению, Глинке удается получить желанное разрешение. Весной 1830 года он отправился в Италию.

Сначала композитор поехал в Германию, по которой совершил путешествие, длившееся вплоть до осени. Он побывал в Дрездене, во многих курортных городках, в одном из которых услышал прекрасное исполнение бетховенского «Фиделио», оставившего неизгладимое впечатление. В Италии местом постоянного пребывания Глинка избрал столицу оперы Милан, откуда совершал поездки в другие города: Рим, Неаполь, Венецию. Ему удалось сблизиться со многими выдающимися композиторами, услышать много прекрасной музыки в исполнении прославленных певцов. «Провожу время с Беллини и компанией», — сообщает он в одном из писем. Познакомился он также с Мендельсоном и Берлиозом, бывшими в это время в Италии.

Глинка много пишет, его романсы пользуются все большим успехом. Певцы даже заказывают ему арии. Его сочинения выпускает авторитетное итальянское издательство Рикорди. Но все сильнее он ощущает недостаток систематического профессионального образования. И в 1833 году едет в Берлин, где серьезно занимается гармонией и контрапунктом у знаменитого теоретика Зигфрида Дена. Все изучаемое фиксируется в тетрадах, которые становятся для него своего рода учебником.

В 1834 году Глинка вернулся на родину с твердым намерением применить полученные знания для создания национальной оперы. Зимой он часто посещал литературный салон Жуковского. Одна фраза замечательного поэта оказалась искрой, зажегшей его творческую фантазию: Жуковский предложил взять для сюжета оперы

бессмертный подвиг костромского крестьянина Ивана Сусанина, пожертвовавшего жизнью для спасения родины. Глинка составил план оперы и даже, не имея еще либретто, начал писать музыку. Несколько прекрасных стихов дал ему Жуковский, но потом отказался от сложного и непривычного труда и порекомендовал в качестве либреттиста барона Розена. Работа шла в течение всего следующего года. Первоначально опера должна была называться «Иван Сусанин», но под таким названием уже существовала опера Кавоса, и композитор стал искать другое. Одно время он думал назвать ее «Смерть за царя», но окончательным вариантом стала «Жизнь за царя». Первое представление «Жизни за царя», отечественной героико-трагической оперы, как определил ее сам композитор, состоялось в 1836 году, в день открытия заново отделанного Большого театра в Петербурге.

Еще во время работы над оперой Глинка познакомился с молодой девушкой, Марией Петровной Ивановой, которая пленила его поэтичным обликом и грацией. Композитор сделал предложение, и в апреле 1835 года состоялась свадьба. Однако очень скоро наступило разочарование. «Поэтическое создание» увлекалось только нарядами и сплетнями. Интересы мужа, события, происходящие в обществе, даже такая трагедия, как смерть Пушкина, всколыхнувшая весь Петербург, оставляли ее равнодушной. К тому же Мария Петровна без конца требовала денег. Ей нужны были драгоценности, великолепный собственный выезд с четверкой лошадей. Карета, запряженная парой, казалась ей купеческой. Атмосферу нагнетала жившая вместе с ними теща. Обе дамы сумели посорить композитора с матерью и одной из сестер. И Глинка все более ощущал себя чужим и лишним в собственном доме.

Вскоре после премьеры оперы Глинке было предложено место руководителя хора Придворной певческой капеллы. Он горячо принялся за работу, которая состояла в воспитании, с самого юного возраста учеников-певчих. И с радостью воспользовался возможностью уехать из дома летом 1838 года, совершив трехмесячное путе-

пешестве по Украине, славящейся своими голосами. Он ездил по городам и селам, слушал церковные хоры и отбирал мальчиков с красивыми голосами и хорошим слухом. Теперь он уже работал над новой оперой — «Русланом и Людмилой». Композитор писал отдельные номера, не имея не только готового либретто, но даже сценария. В свое время он рассчитывал на сотрудничество с Пушкиным, но его уже не было в живых.

Вернувшись в Петербург, Глинка стал часто бывать в доме братьев Кукольников, один из которых, Нестор Васильевич, был довольно крупным литератором. Вокруг Кукольников группировался кружок, в который входили многие деятели искусства, в том числе художники Брюллов и Айвазовский. Там часто звучала музыка, и Глинка находил подлинных ценителей своих сочинений. Там он через какое-то время и поселился, не в силах больше выдерживать холод и отчужденность собственного дома. Еще одним побудительным мотивом ухода композитора из дома стало знакомство, состоявшееся в 1839 году и сыгравшее значительную роль в его жизни. Он встретил и полюбил девушку, ставшую для него источником вдохновения. Это была Екатерина Ермолаевна Керн, дочь знаменитой Анны Керн, которой когда-то был увлечен Пушкин. Глинка посвятил Е. Керн созданный тогда же «Вальс-фантазию» и романс «Я помню чудное мгновенье» на стихи великого поэта, написанные для Анны Керн. В это же время пишутся и другие известные романсы, цикл «Прощание с Петербургом», в котором отразились настроения композитора, готового бежать из Петербурга от семейных неурядиц, преследовавших его, несмотря на уход из дома, от сплетен и дрязг, которые доводили его до отчаяния.

В декабре Глинка покидает Капеллу с мыслью снова надолго уехать за границу. Однако отъезд откладывается: работа над «Русланом и Людмилой» полностью захватывает музыканта. Работа шла тяжело, главным образом из-за неурядиц с либретто. За него принимались многие: второстепенный поэт и драматург Бахтурин, сам Глинка, его друзья — Н. Кукольник, этнограф и историк Н. Маркевич, цензор

М. Гедеонов, сын директора императорских театров. Окончательный текст был написан поэтом и любителем музыки В. Ширковым. Опера существенно отличалась от легкой, полной иронии, озорной поэмы Пушкина. Она эпична, полна солнечной энергии, музыка ее серьезна, лирика светла и возвышенна. Соседствующие с русским мелосом восточные и фантастические сцены широко развернуты. Именно они положили начало яркому освещению Востока в русской музыке. Опера была завершена в апреле 1842 года. 27 ноября, день в день с премьерой первой оперы Глинки, в Большом театре Петербурга состоялась премьера «Руслана».

Весной 1844 года Глинка отправляется в свое второе заграничное путешествие. На этот раз его путь через Берлин, где он снова встретился с Деном, ведет в Париж. Там со значительным успехом проходит благотворительный концерт из его сочинений. Затем композитор едет в Испанию, давно манившую его. Испанские впечатления исключительно плодотворны. Нотная тетрадь заполняется записями оригинальных песен погонщиков мулов, мелодиями огненных плясок. Творческим результатом путешествия впоследствии стали два замечательных сочинения — испанские увертюры «Арагонская хота» и «Воспоминание о летней ночи в Мадриде».

Домой Глинка вернулся летом 1847 года. Сначала он остановился в Новоспасском, где его ждала совсем состарившаяся мать (отец давно умер). Затем поехал в Смоленск к любимой сестре Людмиле, впоследствии сделавшей исключительно много для сохранения и пропаганды наследия композитора. Не желая ехать в Петербург, где он всегда чувствовал себя хуже, чем в более теплом климате, он отправляется в Варшаву. Из-за отказа в заграничном паспорте он остается в польской столице, входившей тогда в состав Российской империи. Именно там были сочинены вторая из испанских увертюр («Ночь в Мадриде») и ставшая впоследствии знаменитой «Камаринская». Зимой 1851—1852 годов Глинка проводит в Петербурге вместе с сестрой, которая приехала к нему, чтобы помочь перенести тяжкий удар: скончалась их мать. Глинка тя-

жело переживал утрату. Он терял силы и казался совсем стариком. Было решено, что ему поможет Испания с ее теплым климатом и столь привлекательной музыкой. Но доехать он смог только до Парижа. Там прошли два года в работе над симфонией «Тарас Бульба», которая так и не была закончена.

Обстановка во Франции складывалась неблагоприятно: страна готовилась вступить в войну с Россией, и Глинка покинул Париж. В мае он вернулся в Петербург и по настоянию сестры принялся за автобиографические «Записки». Вокруг маститого композитора складывается кружок более молодых музыкантов: Даргомыжский, Балакирев, критик В. Стасов, певицы Д. Леонова и Л. Беленицына часто бываюу в его доме. Но Петербург неприятен Глинке. И в апреле 1856 года он вновь отправляется в Берлин, к Дену, с которым изучает старинную музыку, мастеров полифонии. Неожиданная болезнь прерывает занятия. Поначалу кажется, что это одно из обычных недомоганий, с которыми Глинка мирился всю жизнь. Но на этот раз все значительно более серьезно.

Композитор скончался в Берлине 3 (15) февраля 1858 года. Похоронили его на Троицком лютеранском кладбище 6 (18) февраля. В Петербурге его сестра Людмила Шестакова начала хлопоты о перенесении праха брата, и 24 мая (5 июня) 1857 года на кладбище Александро-Невской лавры состоялось погребение великого русского композитора.

Прощание с Петербургом

История создания

«Прощание с Петербургом» — единственный вокальный цикл Глинки, хотя романсы занимают важное место в его творчестве. Впрочем, почти 12 романсов не задумывались как цикл. Об их возникновении композитор рассказал в своих «Записках»: «В день моих именин, т. е. 21 мая (1840 года. — А. К.), когда я шел из Ревельского подво-

рья... мне пришла мелодия болеро «О дева чудная моя». Я попросил Кукольника написать стихи для этой новой мелодии, он согласился, а вместе с тем предложил мне несколько написанных им романсов. По этому, кажется, поводу пришла Платону мысль о двенадцати романах, изданных потом П. И. Гурскалыным под именем «Прощание с Петербургом». У меня было несколько запасных мелодий, и работа шла весьма успешно».

Это происходило в Петербурге, где Глинка, признанный создатель первой русской классической оперы «Жизнь за царя» (1836), работал над второй — «Руслан и Людмила». Он часто встречался с братьями Кукольниками, Нестором и Платоном, которые с 1839 года поселились в доме Мерца в Фонарном переулке. Там за несколько лет до того жил сам Глинка, туда же он вернулся в сентябре 1840 года. У Кукольников собиралась компания приятелей — литераторов, критиков, любителей музыки, — известная как братия. Нестор Васильевич Кукольник (1809—1868) пользовался в то время широкой популярностью. Первый успех 29-летнему писателю принесла драматическая фантазия «Торквато Тассо»; в период расцвета за 6 лет (1840—1845) он написал 5 романов, 5 драм, 26 повестей, множество стихотворений. Кукольник называл себя родоначальником школы русских романтиков и признавал гениальную триаду в русской литературе (уже подарившей миру Пушкина!), живописи и музыке: Брюллова, Глинку и себя самого. Глинка написал на стихи Кукольника ряд романсов, в том числе «Сомнение», и музыку к его трагедии «Князь Холмский».

Над «Прощанием с Петербургом» композитор работал в июне-июле 1840 года и закончил «заказанные романсы» 9 августа. На следующий день он уезжал в свое имение Новоспасское, и Кукольник с братией устроил ему проводы, пригласив знакомых артистов и литераторов. Здесь впервые прозвучал заключительный номер «Прощания с Петербургом» — «Прощальная песня» для голоса с мужским хором, слова которой Кукольник посвятил Глинке, а Глинка музыку — друзьям. Композитор вспоминал: «Я пел с необыкновенным

одушевлением прощальную песню, хор пела братия наша...» Другие номера также имеют посвящения друзьям: №3 — офицеру А. А. Скалону, №6 — Н. Ф. Немировичу-Данченко, родственнику Кукольников, прозванному рыцарем Коко, №8 — Л. А. Гейденрейху, врачу императорских театров, лечившему Глинку, №10 — А. Н. Струговичкову, известному переводчику и поэту.

Когда Глинка месяц спустя вернулся в столицу, «Прощание с Петербургом» было уже опубликовано (в начале сентября) издателем П. И. Гурскалиным, которому посвящен №5, и пользовалось успехом. Однако сборник не воспринимался в качестве единого целого. Как извещал Кукольник в своем «Художественном журнале», «каждый романс можно покупать отдельно, общей цены не полагается...» И впоследствии «Прощание с Петербургом» редко исполнялось в виде цельного произведения, а отдельные романсы пользовались различной известностью. Так, во времена Глинки очень популярно было болеро, с которого началось сочинение сборника, — но не в виде романса. Композитор сделал из него пьесу для фортепиано, а дирижер летних концертов в Павловске, пригороде Петербурга, оркестровал и исполнял вместе с Вальсом-фантазией. По словам Кукольника, «площадка Павловского вокзала неоднократно оглашалась требованиями болеро!» Популярности «Жаворонка» способствовала фортепианная фантазия, созданная Балакиревым.

Музыка

«Прощание с Петербургом» характерно для творчества Глинки: общий светлый, гармоничный, классический дух, красота певучих мелодий, ясность, уравновешенность формы, широкое использование жанров различных национальных культур — песни, романса, каватины, баркаролы, болеро, баллады.

В №3, болеро «О дева чудная моя», характер испанского танца передан острым, четко акцентированным ритмом, пылкой, изменчи-

вой мелодией. №6, «Попутная песня», — одно из популярнейших сочинений Глинки: яркая жанровая зарисовка стремительно бегущего поезда по только что открытой первой российской железной дороге, нетерпеливого ожидания весело шумящей толпы, с остроумной темой-скачком, которая контрастирует с более напевной, взволнованной мелодией лирического эпизода. №8, баркарола «Уснули голубые», воплощает особенности песен лодочников с мерно покачивающимся, словно волны, аккомпанементом, — песен, которых Глинка немало слышал во время пребывания в Италии. №10, «Жаворонок», с трогательной певучей мелодией и звукоподражанием в сопровождении — своеобразная эмблема творчества композитора.

Роберт Шуман

1810—1856

Музыка Шумана пленяет своей поэтической образностью, проникновением в глубины психологического мира, яркой характеристичностью, порывистостью. Шуман открыл новую, романтическую страницу в фортепианном искусстве, насытив его программностью, которая сближает фортепианные миниатюры с литературными новеллами. Новая мелодика, гармония, фактура помогают раскрыть образ нового героя — романтика, наделенного сложными и противоречивыми душевными переживаниями, устремленного к идеалу и находящегося в вечном трагическом разладе с пошлой действительностью.

Фортепиано — причина горестных переживаний Шумана, повредившего руку чрезмерно усердными упражнениями и вынужденного навсегда отказаться от карьеры пианиста, — стало инструментом его первых открытий, первых новаторских сочинений, запечатлевших озарения 20-летнего композитора. Другой его излюбленный жанр — песня. Более 130 родилось в «год песен» (1840), когда счастье соединения с любимой после долгих лет борьбы за нее вдохновило Шумана на создание многочисленных вокальных циклов. В них с удивительной проникновенностью воплощены тончайшие, неуловимые оттенки человеческих чувств, отражен индивидуальный стиль каждого из поэтов, привлекавших композитора. А их круг очень широк: Шуман положил на музыку стихи чуть ли не всех contemporанов ему немецких и английских романтиков, отдав дань уважения и классику Гёте.

Композитор тонко разбирался в поэзии и сам обладал большим

литературным талантом, что отразилось в его критической деятельности, существенно отличавшейся от других музыкантов-романтиков. Шуман создал музыкальный журнал и был его основным автором. Его статьи — настоящая литературная проза, написанная от лица различных по темпераменту музыкантов, придуманных Шуманом персонажей. Герои — авторы статей Флорестан и Эвсебий, олицетворение двух сторон романтизма вообще и шумановского мировосприятия в частности, порывистости и мечтательности, находят воплощение и в его музыке, прежде всего в лирике фортепианных и вокальных миниатюр. Тогда как крупные жанры — симфонический, ораториальный, оперный, к которым Шуман обращается в 1840-е — 1850-е годы, отличаются большей объективностью и далеко не столь оригинальны.

Литературную одаренность и тяготение к издательской деятельности Роберт Шуман, родившийся 8 июня 1810 года в маленьком городке Цвиккау в Саксонии, унаследовал от отца. Процветающий книгоиздатель, переводчик Вальтера Скотта и Байрона, на протяжении двух десятков лет занимавшийся периодическими изданиями, он писал исследования для справочников, биографии знаменитых людей для словарей и даже романы. Мать отличалась любовью к музыке и знала так много отрывков из опер, что ее называли «живой книгой арий». Она охотно пела в кругу друзей, разучивала с мужем арии Моцарта. И сын с раннего детства постоянно пел. С 7 до 15 лет его обучал игре на фортепиано Иоганн Готфрид Куншт, музыкант-практик, самоучка, скромные педагогические способности которого ученик быстро перерос. В 7 лет мальчик импровизировал на фортепиано, сочинял танцевальные пьесы, в 12 написал первое крупное произведение — 150-й псалом для хора и оркестра, в 17 — песни и фортепианный концерт, оставшийся, правда, незаконченным. Найдя в магазине отца партитуру какой-то увертюры с комплектом оркестровых голосов, Роберт организовал домашний оркестр и руководил им, играя на фортепиано. А поскольку оркестрантов не хватало, он овладел еще игрой на флейте и виолончели.

Отец настаивал на общем гуманитарном образовании сына. Оно началось тогда же с изучения латыни, французского и греческого языков. На протяжении 9 лет (1820—1828) Шуман посещал гимназию, где переводил античных авторов, писал стихи и драмы, которые были поставлены в домашнем театре, эстетические статьи и биографии знаменитых людей для издаваемой отцом серии книг, создал литературный кружок и оркестр, с которым выступал в качестве солиста-пианиста на домашних и гимназических вечерах. Он увлекался в равной мере поэзией и музыкой, драматургией и филологией, а по окончании гимназии, как сказано в аттестате, «педагогический совет признал его во всех отношениях достойным направления в университет в качестве студента-юриста».

Юриспруденции Шуман отдал 2 учебных года (1828—1830) — вначале в Лейпциге, затем в Гейдельберге. Однако из всех университетских предметов его интересовали философия, итальянский и французский, а затем английский и испанский языки, литература и, конечно, музыка. Уже через несколько дней после приезда в Лейпциг Шуман встретился с известным фортепианным педагогом Фридрихом Виком и его дочерью Кларой, 9-летним вундеркиндом, начал брать у него уроки, а в следующем году — выступать в домашних концертах. Вскоре Шуман заслужил репутацию «любимца публики» и в 20 лет решил резко изменить жизнь, целиком посвятив себя музыке. Для этого надо было сломить сопротивление матери (отец к тому времени скончался), старших братьев и опекуна — почтенного купца. Мнение Вика, считавшего, что «Роберт при его таланте и воображении примерно за три года может стать одним из крупнейших пианистов среди ныне живущих», решило дело. Осенью 1830 года Шуман поселился у Вика и по 6-7 часов в день упражнялся на рояле, а с лета следующего года в течение 10 месяцев брал уроки композиции у Генриха Дорна.

Год сверхусердных занятий на фортепиано привел к катастрофе. Шуман почувствовал боль в правой руке. Причиной был изобретенный им прибор для разработки самостоятельности всех пальцев: произошло растяжение сухожилия, что привело к параличу одного паль-

ца, а потом и к неизлечимой болезни кисти. О карьере пианиста-виртуоза пришлось забыть навсегда. Но сочинять он мог. К этому времени выходят из печати первые фортепианные произведения Шумана, свидетельствующие о формировании оригинального таланта; на протяжении 1830-х годов возникают знаменитые циклы миниатюр «Карнавал», «Крейслериана», «Танцы Давидсбюндлеров», «Симфонические этюды» и многие другие, а также по-новому трактуемые сонаты.

Тогда же Шуман начинает выступать как публицист. 7 декабря 1831 года появляется его первая статья в лейпцигской музыкальной газете, а 2 с половиной года спустя выходит первый номер созданного им «Нового музыкального журнала». В нем он выступает против обывательских вкусов, рутины, косности, его девиз — «Юность и движение вперед». Вокруг Шумана группируются молодые музыканты, образующие Давидово братство, названное по имени библейского царя Давида, музыканта и воина, победителя филистимлян (по-немецки название этого враждебного народа совпадает с обозначением мещан-филистеров — главных врагов Шумана). Образы Давидсбюндлеров постоянно встречаются в музыке композитора, как и образ Киарини — Клары Вик, дочери его учителя.

Поселившись у Вика, Шуман сочиняет для Клары и ее младших братьев волшебные сказки и разбойничьи истории, играет в шарады. Особенно сближает их музыка. Клара — не только выдающаяся пианистка, с 11 лет дающая самостоятельные концерты. Она пробует сочинять музыку, и Шуман использует ее темы в своих сонатах, посвящая ей сочинения «от имени Флорестана и Эвсебия». Между ними возникает и крепнет чувство, но на пути становится отец. Вик в течение 5 лет прибегает к любым способам, чтобы разлучить влюбленных. Борьба мучительна. В 1837 году Роберт и Клара тайно обручаются, а 2 года спустя им приходится прибегнуть к помощи суда. Судебное разбирательство затягивается на 13 месяцев. Вик обвиняет Шумана в пьянстве и беспутстве в таких выражениях, что судья вынужден прерывать его. В защиту Шумана выступают многие уважаемые граждане Лейпцига, среди них Мендельсон. Наконец суд выносит ре-

нение в пользу Шумана. 12 сентября 1840 года, накануне совершеннолетия Клары, они венчаются в маленькой деревенской церкви неподалеку от Лейпцига, и начинаются годы семейного счастья. Клара стала для Роберта не только возлюбленной, женой, матерью 8 детей, но и верным другом, музой, пропагандистом его творчества.

40-е годы — новый этап в творчестве Шумана. Он находится в центре музыкальной жизни Лейпцига. Его журнал — признанный орган передовых музыкантов. Его приглашают преподавать фортепиано, сочинение и чтение партитур в открытую Мендельсоном первую в Германии консерваторию. Иенский университет присваивает ему почетное звание доктора философии. Расширяется круг интересующих его музыкальных жанров: Шуман создает симфонии, фортепианный концерт, камерные ансамбли, хоры, оратории, музыку к пьесам, оперу. 4 симфонии возникли после знакомства композитора с последней симфонией Шуберта, партитуру которой он нашел во время пребывания в Вене в 1839 году. Отправившись на кладбище, чтобы поклониться Бетховену и Шуберту, Шуман, по собственному выражению, «долго созерцал эти две священные могилы, почти завидуя какому-то, если не ошибаюсь, графу Одоннелло, лежащему как раз между ними». Затем посетил брата Шуберта, бедного школьного учителя, жившего на окраине города, и увидел множество шубертовских рукописей: «Радостный трепет охватил меня при виде груды лежащих здесь богатств. С чего начать, на чем остановиться?». Шуман выbral последнюю симфонию. Она вскоре была исполнена под управлением Мендельсона, и Шуман написал о ней большую статью. В феврале 1844 года Роберт и Клара Шуман отправились в Россию и провели 2 месяца в Петербурге и Москве. Они встречались с Глинкой и Рубинштейном, под управлением Шумана прозвучала его Первая симфония (в салоне братьев Виельгорских, по их инициативе).

По возвращении в Лейпциг наступило резкое ухудшение здоровья Шумана: он испытал приступ нервной болезни, впервые обнаружившейся еще в 23 года. Припадки становились все более тяжелыми, и композитор был вынужден отказаться от работы в журнале и пере-

ехать в более тихий Дрезден. Там он основал симфонические концерты, руководил мужским хором, а затем хоровым обществом, дирижировал ораториальными сочинениями Баха и Генделя, собственными Сценами из «Фауста», ораторией «Рай и пери» и др. Нередко встречался с Вагнером, в то время капельмейстером Дрезденского театра, создававшим свои первые реформаторские оперы. Теперь, в отличие от 30-х годов, Шумана не привлекают новаторские идеи; диалога двух крупнейших немецких композиторов не получилось. Болезнь Шумана становилась хронической, хотя в периоды улучшения он писал очень много: на протяжении 1840-х годов создано 53 опуса, причем преимущественно в крупных формах, но они лишены свежести, непосредственности, импульсивности ранних сочинений.

Последний город, с которым связана жизнь Шумана, — Дюссельдорф, где он в сентябре 1850 года занял должность городского дирижера — руководителя симфонического оркестра и певческого общества. В честь приезда композитора был дан торжественный концерт из его произведений, но уже в следующем году обнаружились признаки недовольства его деятельностью и со стороны публики, и со стороны исполнителей. В 1853 году Шуман отказался от должности, хотя и провел в мае грандиозный Нижнерейнский фестиваль. Зато пришло признание в других городах Германии. Лейпциг организует Шумановскую неделю, в Веймаре Лист исполняет его музыку к драме Байрона «Манфред». Шумана избирают почетным членом Королевского музыкального общества Антверпена (1852). В следующем году он совершает триумфальную поездку по голландским городам, где под его управлением прозвучали Вторая и Третья симфонии, а Клара сыграла Фортепианный концерт. Тогда же состоялась знаменательная встреча стоящего на краю могилы Шумана и 20-летнего Брамса. О нем Шуман написал свою последнюю статью под названием «Новые пути», в которой предсказал молодому музыканту великое будущее.

Длительный и острый приступ нервной болезни настиг Шумана в феврале 1854 года. Он рассказывал, что ночью «образ Шуберта» послал ему чудесную мелодию, которую он записал и сочиняет на нее

вариации». Это последняя нотная запись Шумана. Его не оставляли одного, но он, улучив момент, выбежал из дома и бросился с моста в Рейн. Спасли композитора рыбаки, после чего по его настойчивым просьбам он был помещен в психиатрическую лечебницу в Энденихе близ Бонна. 4 месяца спустя родился его последний сын, названный в честь Мендельсона Феликсом.

Клара не виделась с мужем более 2 лет: врачи боялись лишних волнений. Однако в июле 1856 года ее срочно вызвали в больницу, и через 2 дня после свидания, 29 июля, Шуман скончался. Еще 2 дня спустя состоялись его скромные похороны в Бонне — городе, где началась жизнь Бетховена, которого Шуман так любил.

Любовь и жизнь женщины (ор. 42)

История создания

1840 год был знаменательным в жизни Шумана. Завершилась многолетняя «борьба за Клару», дочь крупнейшего лейпцигского педагога Фридриха Вика, у которого Шуман жил, беря уроки фортепиано. Будучи моложе Шумана на 9 лет, Клара была уже известна как выдающаяся пианистка, но отец всеми силами противился ее стремлению соединить свою судьбу с Шуманом. И хотя во второй половине 30-х годов Шуман создает множество оригинальных фортепианных сочинений, публикует статьи в основанном им «Новом музыкальном журнале», Вик отказывает ему от дома и на протяжении 5 лет всячески чернит в глазах дочери. Последняя попытка Шумана получить согласие Вика на брак завершается обращением влюбленных в суд. Судебное разбирательство продолжается больше года и изобилует крайне неприятными эпизодами, так что за Шумана вынуждена вступить общественность. Лишь через 13 месяцев суд выносит решение в пользу Шумана, и 12 сентября 1840 года влюбленные венчаются. Этот счастливый поворот в жизни Шумана рождает бурный прилив творческих сил, прежде всего в вокальном жанре, ранее почти не при-

влекавшем композитора. За 1840 год им написано более 130 песен, в том числе лучшие вокальные циклы. Среди них «Любовь и жизнь женщины» на стихи Шамиссо, посвященный Освальду Лоренцу, органисту и учителю пения, дважды исполнявшему вместо Шумана обязанности редактора «Нового музыкального журнала».

Адальберт фон Шамиссо (1781—1838), немецкий поэт-романтик и ученый, был лотарингским графом, сыном французского эмигранта, бежавшего от революции. Паж прусской королевы, окончив военное училище, он стал прусским офицером. Когда родители вернулись во Францию, 20-летний Шамиссо остался в Германии и занялся литературой, а приехав несколько лет спустя в столицу Франции, по собственным словам, «нигде не чувствовал себя до такой степени немцем, как в Париже». В 1812 году Шамиссо окончательно связал судьбу с Германией, которая стала его второй родиной. Кстати, он сам выбрал себе немецкое имя вместо французских Луи Шарль Аделаида, данных ему при рождении. Шамиссо становится студентом Берлинского университета, где увлекается ботаникой, в 1815 году отправляется в 3-летнее кругосветное путешествие с русской научной экспедицией на корабле «Рюрик» и с 20-х годов до смерти работает в качестве ботаника в различных учреждениях. Тогда же он пишет свои лучшие стихотворения и поэмы, в том числе «Бестужев», издает «Немецкий альманах муз», где печатает Гейне, занимается переводами. Стихи Шамиссо приобретают широкую популярность («народ поет мои песни», — утверждает он), особенно любовные и посвященные жизни семьи, поэтизирующие будни. К ним относится и цикл «Любовь и жизнь женщины» (1830), рассказывающий незамысловатую историю о первой встрече, обручении, свадьбе, рождении ребенка и смерти мужа героини.

Музыка

«Любовь и жизнь женщины» — цикл, состоящий из 8 песен, в которых господствуют светлые чувства; вместо обычного для романтиков конфликта с окружающими людьми и миром — радостное приятие

их. Это мало характерное для Шумана содержание получило и более простое, чем в других его песнях, воплощение. Здесь меньше внимания к слову, декламации, преобладают напевные простодушные мелодии с обилием повторов, куплетные или трехчастные формы.

№2, «Он прекрасней всех на свете», пленяет энергичной, восторженной мелодией, развиваемой в вокальной и фортепианной партиях. Задушевная многократно повторяющаяся мелодия присуща №4, «Колечко золотое». №6, «Милый друг, смущен ты», выделяется декламационным складом. №7, «Нежно прильни ты к сердцу скорей», — самая радостная песня в цикле, с все более ускоряющимися краткими фразами, словно захлебывающимися от восторга. И тем резче контраст с финалом, №8, «Ты в первый раз наносишь мне удар», — единственной трагической песней цикла, где радостям любви и материнства противостоит смерть. Это монолог, сжатый по форме и сдержанный по выражению чувств. Заканчивается цикл светло: в большой фортепианной постлюдии повторяется куплет №1, «Взор его при встрече», — воспоминание о начале любви, которая побеждает отчаяние.

Любовь поэта (ор. 48)

История создания

«Любовь поэта» — самый знаменитый вокальный цикл Шумана. Он родился в «год песен», 1840-й — один из наиболее счастливых в жизни композитора. После многолетней изнурительной борьбы он наконец соединился с Кларой Вик, которая была единственной большой любовью Шумана. Дочь известного лейпцигского фортепианного педагога, прославленная пианистка, давшая свой первый сольный концерт в 11 лет, она выдержала упорное противодействие отца, завершившееся 13-месячной судебной тяжбой. Став женой, хозяйкой, матерью 8 детей, Клара осталась концертирующей пианисткой и вдохновительницей творчества Шумана. 1840 год от-

крыл Шумана как вокального композитора — до того вокальные жанры мало занимали его. А в один этот год он написал 131 песню для голоса с фортепиано, 10 — для нескольких голосов и 6 для мужского хора а капелла — чуть ли не половину всего, созданного им для пения.

В «год песен» композитор нашел и своих поэтов, среди которых главное место занял столь близкий ему по духу Генрих Гейне (1797—1856). На его тексты композитор сочинил 4 цикла, не считая отдельных песен, вошедших в разные сборники. И это не удивительно: Шуман всегда очень внимательно относился к слову, а Гейне был самым выдающимся из немецких поэтов-романтиков. Создав первые стихотворения в 1816 году, Гейне с 1821-го начал систематически заниматься литературной деятельностью и принялся за «Книгу песен», над которой работал на протяжении 10 лет. В ней 5 циклов, в том числе «Страдания юности», «Лирическое интермеццо», «Опять на родине» и др. Первым из крупных композиторов, обратившихся к гейневской лирике, был Шуберт: в 1828 году он положил на музыку 6 песен из цикла «Опять на родине».

Шумана же привлекло «Лирическое интермеццо» (1822—1823). Это, собственно, не цикл с единой темой, сюжетной линией развития, а сборник из 65 стихотворений не только лирического, но и остро публицистического содержания. Композитор отобрал 16, связанных с пережитой молодым Гейне любовной трагедией (первоначальное название сборника «Трагедия и лирическое интермеццо»): чувство поэта было отвергнуто его кузиной, дочерью банкира, вышедшей впоследствии замуж за прусского помещика. История любви разворачивается последовательно, подобно шубертовской «Прекрасной мельничихе»: от зарождения в прекрасном месяце томлений и восторгов, которым вторят цветы и звезды, измены любимой, ее свадьбы с другим, до неотвязных воспоминаний, трагических снов и светлый сказочных видений, завершаемых не лишними иронии грандиозными похоронами любви на дне морском.

Шуман посвятил «Любовь поэта» Вильгельмине Шрёдер-Деври-

снт — выдающейся немецкой певице-актрисе первой половины XIX века, прославившейся исполнением заглавной роли в «Фиделио» Бетховена, позднее певшей на премьерах «Риенци» и «Летучего голландца» Вагнера. В Дрездене, куда Шуман переехал в 1844 году, она вошла в круг его друзей.

Музыка

В «Любви поэта» сконцентрированы характернейшие черты вокального стиля Шумана: исключительное внимание к поэтическому слову, стремление передать мелодику стиха, тонкость психологических переживаний, поражающих невиданной до того сложностью и противоречивостью, глубочайшая погруженность в них, приводящая к почти полному игнорированию внешнего мира. Этому способствуют новые выразительные средства: не песенная, а декламационная мелодика, непрерывно развивающаяся свободная форма, почти без повторов и изобразительных деталей, изысканность гармонии.

№1, «В сиянье теплых майских дней», рисующий пробуждение души, весеннее томление, завершается неразрешимым вопросом. Различные оттенки любовного чувства переданы в №5, «В цветах белоснежных лилий», — трепетность, нежность, взволнованность; в №6, «Над Рейна светлым простором», — молитвенная сосредоточенность, хоральная строгость (любимая напоминает поэту лик мадонны в готическом Кёльнском соборе). Драматический перелом наступает в №7, «Я не сержусь». Удивителен выбор для воплощения предельно сдержанного чувства скорби светлой мажорной тональности, лишь осложненной хроматизмами и диссонансами; длительное нарастание и мощная кульминация в верхнем регистре, редкие для этого цикла, завершают развитие. №9, «Напевом скрипка чарует», поражает контрастной двуплановостью: бытовая картина свадьбы, созданная несложным вальсовым ритмом, и щемящее, смятенное чувство, владеющее героем. №13, «Во сне я горько

плакал», — кульминация трагизма, песня без единого светлого просвета. Мерный ритм траурного марша, речитирование на одной ноте приобретают особую силу в третьей строфе, которая открывается солирующей партией фортепиано: последний сон, казалось бы, счастливый, в отличие от двух предшествующих (возлюбленная умерла, возлюбленная забыла героя, возлюбленная вернулась к нему), вызывает самый бурный поток слез при пробуждении. №16, «Вы злые, злые песни», — развернутый финал в ритме энергичного сурового марша с неожиданной лирической кульминацией в предельно медленном темпе с мелодическим оборотом из №1. Большое фортепианное заключение, заимствованное из №12, «Я утром в саду встречаю», звучит просветленно и примиренно.

Феликс Мендельсон-Бартольди

1809—1847

В творчестве Мендельсона романтические образы, впервые открытые им для мира симфонической музыки — легкая воздушная фантастика, картины одушевленной природы, поэтичные зарисовки народной жизни родной Германии и иных, далеких стран — воплощены в гармонически уравновешенной, классически стройной и ясной форме. Музыка Мендельсона не знает вселенских катастроф, взрывов отчаяния, мировой скорби. Она преимущественно юношески взволнованна, светла и лирична. Его мелодии пластичны и красивы, гармонии свежи и красочны, а оркестр, достаточно скромный по составу, не включающий в себя редкие инструменты, создает, однако, тонкий романтический колорит, помогающий раскрыть все оттенки переживаний или картин природы. Композитор писал свои сочинения для широкого круга любителей, вкус которых хотел воспитать, возвысить до понимания истинно классических образцов, отвратить от звучавшей вокруг пошлости, будь то примитивная музыка быта или эффектные модные опусы, провозглашаемые новым словом в искусстве. Он не отделял себя от обычных слушателей и, критикуя пустые виртуозные сочинения, которые «подвергают риску наши бедные уши», заключал: «И пусть мне не говорят, будто этого требует публика, — ведь и я тоже публика, а требую как раз противоположного».

Мендельсон — прекрасная, гармонично развитая личность, словно воплотившая античный идеал совершенного человека. Обладая натурой уравновешенной и серьезной, характером твердым и решительным, он отличался поразительной широтой интересов: компози-

тора не оставляли равнодушным литература, живопись, театр, природа, быт и история стран, которые ему довелось посетить в юные годы. С детства он много сил отдавал физическим упражнениям, занимался верховой ездой и плаванием. Свободно владел многими языками, переводил с латыни, увлекался древнегреческим, оставил прелестные акварели и рисунки. Рано начав карьеру профессионального музыканта, Мендельсон и здесь проявил себя разносторонне: как композитор, пианист, органист, дирижер, просветитель, один из крупнейших музыкальных деятелей Европы. В 26 лет он встал за пульт прославленного оркестра Гевандхауз в Лейпциге и довел его до высочайшего уровня, создав атмосферу бескорыстного служения искусству. Симеон Мендельсона связано открытие первой в Германии консерватории (1843), фактическим руководителем которой он был.

Кумиром Мендельсона, как и всех немецких романтиков, всегда оставался Бетховен, однако — и это отличает его от большинства современников, — увлекали его и композиторы эпохи барокко: Гендель и Бах, их предшественник Шютц и старые итальянские мастера, вплоть до эпохи Возрождения. Их давно забытые сочинения Мендельсон воскрешал, разыскивая повсюду. Так он предвосхитил характерные тенденции конца XIX и особенно XX века — достаточно назвать для примера таких разных композиторов, как Брамс, Танеев, Стравинский, с их глубоким интересом не только к классической, но и к доклассической музыке.

Будучи создателем программного симфонизма, этого детища романтического искусства, Мендельсон, однако, в своей первой программной симфонии, Реформационной (1830), вдохновлялся не лирическими переживаниями, современной литературой или близким романтикам Шекспиром, а давним историческим событием — 300-летием победы Реформации в Германии. 10 лет спустя Мендельсон закончил симфонию-кантату «Хвалебная песнь», также связанную с идеями Лютера, но приуроченную к юбилею великого культурного события, еще глубже уходящего в историю — 400-летию книгопечатания. Искренне верующий лютеранин, Мендельсон

сам отобрал для кантаты тексты из Библии в лютеровом переводе на немецкий язык и поместил на ее титульном листе эпитафия из Лютера: «И пожелал я увидеть все искусства, особенно Музыку, в услужении Того, кто дал ее и создал ее».

Жизнь Мендельсона складывалась счастливо, словно оправдывая его имя (Феликс по-латыни — счастливый). Он родился 3 февраля 1809 года в Гамбурге в семье крупного банкира и никогда не знал нужды, преследовавшей многих композиторов-романтиков. Окруженный вниманием образованных и умных родителей, мальчик с детства дышал воздухом литературы, науки, искусства. Его дедом по отцу был знаменитый философ-просветитель, родительский дом в Берлине посещал весь цвет интеллигенции того времени. Феликс получил всестороннее домашнее образование, которое продолжил в Берлинском университете.

Музыкальный талант мальчика обнаружился очень рано. В 6 лет мать стала обучать его игре на рояле, в 9 он выступил с первым концертом, в 10 начал интенсивно сочинять, в 11 заниматься игрой на скрипке и брать уроки композиции у руководителя Берлинской певческой капеллы Карла Фридриха Цельтера. Результатом явились несколько небольших комических опер, тотчас исполненных профессиональными певцами в отчем доме под руководством юного автора, восседавшего за фортепиано на высокой подушке. С 1822 года здесь же регулярно по воскресеньям собирались для дружеского музицирования оркестранты придворной капеллы, и 13-летний Мендельсон выступал в качестве дирижера. К этому времени он уже испробовал свои силы в различных жанрах, к которым будет обращаться на протяжении всей жизни — хоровом, в том числе духовном, фортепианном, камерного ансамбля, концерта. Цельтер познакомил мальчика с великим Гёте, которому тогда было 73 года, и между ними завязались своеобразные дружеские отношения, продолжавшиеся до смерти поэта. При каждом посещении Веймара Мендельсон непременно посещал дом Гёте, часами играл на рояле, много импровизировал. «Я Саул, а ты мой Давид. И когда я печален и мрачен, приди ко мне

и развесели меня игрой на струнах!» — говорил Гёте, вспоминая библейскую Первую Книгу Царств.

Когда Мендельсону исполнилось 15 лет, Цельтер посчитал его обучение законченным. В 1825 году юный композитор написал симфонию, которую обозначил №1 и опусом 11. На самом деле впервые к этому жанру Мендельсон обратился еще в 1821 году и за 3 года создал 13 симфоний для струнного оркестра. Однако всегда требовательный к себе композитор считал их лишь упражнениями в овладении мастерством и не собирался публиковать. За Первой симфонией последовало несколько увертюр, а затем, по выражению Шумана, «зрелый мастер в счастливое мгновение совершил свой первый могучий взлет» — написал увертюру «Сон в летнюю ночь» по только что переведенной на немецкий язык комедии Шекспира. Мендельсону было 17 лет, и он действительно проявил себя зрелым мастером, создав блестящий образец нового жанра — программную концертную увертюру (до того увертюра была только вступлением к последующему большому сочинению — опере, оратории, драматической пьесе, сюите).

Свидетельством ранней зрелости композитора стало и осуществление грандиозного замысла — исполнение «Страстей по Матфею» Баха. Прошло ровно 100 лет со дня их создания (1729), и они оказались почти забытыми. Цельтер, стоявший во главе Берлинской певческой академии, утверждал, что исполнение не будет иметь успеха, ибо публика привыкла считать Баха «непонятным музыкантом-математиком», а его сочинения «загадочной музыкальной тайнописью». Однако 20-летний Мендельсон, который получил в подарок ноты «Страстей» еще 6 лет назад, горел желанием познакомить с этим гениальным творением берлинцев. Его репетиции стали посещать любители музыки, все билеты на концерт были распроданы на второй день, и успеху не могли помешать даже гастролы Паганини, выступавшего в Берлине как раз 11 марта 1829 года. Через 10 дней «Страсти» были повторены, а затем и другие города заинтересовались ими; так Мендельсон положил начало возрождению Баха.

Совершив свой первый просветительский подвиг, музыкант отправляется в путешествие. Он знакомится с природой, обычаями, культурой разных стран Европы, и эти «годы странствий» (1829—1833) становятся для него вторым университетом. Он выступает как пианист и дирижер, исполняет Бетховена и собственные сочинения и везде имеет успех. Путешествие началось с Лондона, который, как 40 лет назад Гайдн, поразил его величиной и шумом: «Это ужасно! Это безумно!.. Лондон — самое грандиозное, самое невероятное чудовище на свете!» Закончив сезон, он посещает Шотландию, потрясшую его воображение дикой природой, странными обычаями и туманными историческими воспоминаниями. Еще больше пленяют молодого романтика Гебридские острова и чудо природы — Фингалова пещера на одном из них, вдохновившие его на создание увертюры, о которой спустя 35 лет Брамс сказал: «Я отдал бы все свои сочинения, если бы мне только удалась такая вещь, как «Гебриды». После Британских островов, в счастливую, беззаботную пору, цветущим октябрём 1830 года Мендельсон отправляется на другой край Европы, в солнечную Италию.

По возвращении на родину Мендельсон был поражен затхлой, филистерской атмосферой Берлина, всесилием цензуры, гонениями на свободную мысль. Его учитель Цельтер умер, и место руководителя Певческой капеллы освободилось. Мендельсон рассчитывал на него, но избран был не «еврейский мальчишка», а почтенный и посредственный К. Ф. Рунгенхаген, долгие годы бывший заместителем Цельтера. Мендельсону же пришлось довольствоваться местом музыкального руководителя в Дюссельдорфе, после того как в мае 1833 года он с блеском провел грандиозный Нижнерейнский фестиваль, на котором дирижировал ораторией Генделя «Израиль в Египте».

Дюссельдорф, богатый город, гордо именовавшийся «Флоренцией на Рейне», был в то время похож на большую деревню. «Городишко так очаровательно мал, что кажется, будто ты никогда не покидаешь своей комнаты», — писал Мендельсон, чувствовавший себя очень одиноким. «Живу тихо и замкнуто. Часто ни с кем так мно-

го не разговариваю, как со своей лошадью». Музыкальная жизнь Дюссельдорфа находилась в плачевном состоянии, и Мендельсон прилагал героические усилия, чтобы поднять ее на достойный уровень. «Если бы ты услышал хоть раз, как я дирижирую этим оркестром, тебя бы и четверкой лошадей не затащить на второй концерт», — жаловался он другу. А на репетициях «Эгмонта» он «впервые в жизни разорвал партитуру, выйдя из себя из-за дураков-музыкантов... они любят подраться в оркестре, а в моем присутствии не могут себе этого позволить».

Совсем другая обстановка царил в лейпцигском оркестре Гевандхауз, руководителем которого Мендельсон стал в октябре 1835 года. Оркестр имел давние традиции, но под управлением нового дирижера приобрел славу первого в Германии. Всех поражало, что он дирижировал палочкой, находясь за пультом: раньше капельмейстер либо стоял со скрипкой в руках, либо сидел за фортепиано. Даже друг Мендельсона Шуман не одобрял этого нововведения: палочка ему мешала. «Оркестр должен быть республикой, над которой не стоит никто», — считал он. А вот как современники описывали взаимоотношения Мендельсона с оркестром: «Мендельсона отличал не только его исключительный дар руководителя, но и духовное превосходство его обаятельной личности. Все участники постоянно чувствовали полное самоотречение и верность долгу этого человека... Огненные глаза Мендельсона все время охватывали весь оркестр и царили над ним. А глаза всех оркестрантов были прикованы к кончику его дирижерской палочки».

В ноябре 1835 года композитора постиг тяжкий удар — смерть горячо любимого отца. Утешение он нашел в работе: закончил начатую несколько лет назад ораторию «Павел», дирижировал ораториями Генделя, кантатами и сюитами Баха, поразил лейпцигскую публику исполнением Девятой симфонии Бетховена, которая считалась безумным плодом буйной фантазии глухого композитора, дал цикл исторических концертов от Баха до современников. Мендельсон стал первым исполнителем и романтических симфоний: последней Шу-

берта, двух первых Шумана. В церкви Святого Фомы, где 100-летие назад работал Бах, он продирижировал своей симфонией-кантатой «Хвалебная песнь», дал органные концерты, сбор с которых пошел на установку мемориальной доски в честь Баха. Выступал он и как пианист, в частности, в концерте для 3 клавиров Баха, где одну из партий исполняла 16-летняя Клара Вик, еще не ставшая женой Шумана; в другом концерте его партнером был Лист, гастролировавший в Лейпциге. Кроме того, Мендельсона регулярно приглашали руководить летними музыкальными празднествами в Дюссельдорфе и Кёльне, где он обычно дирижировал ораториальными сочинениями Генделя, Баха, Бетховена.

Летом 1836 года к нему пришла любовь. Во Франкфурте-на-Майне он встретил дочь французского протестантского священника — прелестную Сесиль Жанрено и влюбился с первого взгляда. Однако был так сдержан, что его избранница долго не подозревала о чувствах 27-летнего музыканта. А он писал сестре: «Я так ужасно влюблен, как еще ни разу в жизни, право, не знаю, что и делать. Послезавтра я должен уехать из Франкфурта, а между тем у меня такое чувство, что отъезд может стоить мне жизни». В марте следующего года Сесиль стала его женой. Семейная жизнь сложилась счастливо: по его собственным словам, Мендельсон жил как в раю и через несколько лет стал отцом трех детей.

Авторитет композитора все возрастает, к нему идут музыканты за помощью и советом, его мнение о новых сочинениях считается непрекаемым. Он много размышляет о профессиональном музыкальном образовании молодежи и, наконец, в апреле 1840 года обращается с ходатайством об организации в Лейпциге консерватории. И хотя он отказывается от какого-либо руководящего поста, в действительности становится и главой и душой первой немецкой консерватории, торжественно открытой 3 года спустя. Мендельсон ведет классы композиции, инструментовки и сольного пения, Шуман — фортепиано, композиции и чтения партитур; некоторое время фортепиано преподает Клара Шуман. Продолжаются и концертные турне. Особую ра-

дость приносит Мендельсону посещение Англии. В Бирмингеме он с большим успехом дирижирует ораторией «Павел» и «Хвалебной песнью», в Лондоне исполняет только что законченную Шотландскую симфонию.

Когда Мендельсон вернулся в Лейпциг, Шуман увидел на лице друга «какой-то налет печали» и задался вопросом: что это — понимание, что композитор уже на вершине славы и не сможет подняться выше, или осознание бренности всего земного, вызванное внезапной смертью матери? Позднее о том же писал другой друг Мендельсона: «Цветущая, брызжущая молодостью веселость уступила место какой-то досаде, усталости от земных дел, а это привело к тому, что он видел все вещи в ином свете, чем обычно». И в музыке его появились более тревожные настроения, драматически взволнованные, иногда героические образы. Таковы сочинения середины 1840-х годов — знаменитый Скрипичный концерт, фортепианное трио, оратория «Илия». И лишь «Песни без слов» — романтические миниатюры для фортепиано, которые композитор издавал тетрадами по 6 пьес в каждой с 1832 по 1845 год, — сохраняли лирический склад, рожденный близостью к вокальному жанру.

Лето 1846 года оказалось для Мендельсона весьма насыщенным: фестиваль в Ахене, церковный праздник в Льеже, певческий праздник в Кёльне, а в середине августа вновь поездка в Англию на хоровой фестиваль в Бирмингеме, где премьера «Илии» отодвинула на второй план даже столь любимые англичанами произведения, как «Мессия» Генделя и «Сотворение мира» Гайдна. С тех пор эта оратория вошла в число популярнейших в Англии сочинений Мендельсона.

Композитора все чаще мучили головные боли, он становился раздражительным, чувствуя, что постоянное переутомление подрывало его здоровье. Последним ударом стала внезапная смерть горячо любимой сестры после репетиции его кантаты «Первая Вальпургиева ночь», где Фанни аккомпанировала хору. Реквиемом по сестре прозвучал его последний струнный квартет. Затем композитор начал ораторию «Христос», о которой думал несколько лет, и оперу

«Лорелея» о рейнской русалке — создание оперы было мечтой всей его жизни. В конце октября 1847 года Мендельсон несколько раз испытывал внезапное головокружение. 4 ноября кровоизлияние в мозг свело его в могилу.

По воспоминаниям современника, «поток людей из всех слоев населения, справлявшихся о его состоянии, не прерывался ни на минуту», а 3 дня спустя весь Лейпциг присутствовал на панихиде, во время которой исполнялась музыка Мендельсона и заключительный хор из «Страстей по Матфею». В Берлин был отправлен специальный поезд с телом композитора, он должен был упокоиться рядом с родителями и сестрой. Лондон откликнулся на смерть Мендельсона исполнением «Илии». Когда же вслед за тем зазвучал траурный марш из оратории Генделя «Саул», весь зал поднялся, чтобы почтить память Мендельсона.

Илия

Состав исполнителей: 2 сопрано, альт, тенор, бас, Пророк Илия (бас),

Отрок его (сопрано), Ангел (альт), Вдова (сопрано), Ахав, царь Израиля (тенор), Царица (Иезавель), его жена (альт), Авдий, начальствующий над дворцом царя (тенор),

Ангелы (2 сопрано, 2 альты, 2 тенора, 2 баса),
народ Израиля, пророки Ваала, ангелы (хор), оркестр.

История создания

Уже в молодые годы Мендельсон интересовался ораториальным жанром, прежде всего как дирижер. В 20 лет он возродил «Страсти по Матфею» Баха, 4 года спустя с блеском продирижировал ораторией Генделя «Израиль в Египте», а став в том же 1833 году руководителем музыкальной жизни Дюссельдорфа, исполнил Мессу h-moll Баха, Те Деум Генделя, забытые партитуры духовных сочинений старых итальянских мастеров. В 1831-1832 годах Мендельсон написал первое большое кантатно-ораториальное произведение — хоровую балладу «Первая Вальпургиева ночь», к которой вернулся еще раз

10 лет спустя. А в 1835 году, получив 32-томное собрание сочинений Генделя, после тщательного изучения его ораторий вдохновился идеей грандиозного триптиха на сюжеты Библии. Открывать его должна была оратория «Илия» — повествование о ветхозаветном пророке. Затем следовал «Христос». Завершением же служила оратория «Павел», рисующая преображение гонителя христианства в апостола и повсеместное распространение христианства после смерти Христа. Осуществление замысла началось с конца. В 1834—1836 годах Мендельсон написал «Павла», сразу же завоевавшего признание; «Христос» остался в набросках; в 1845-м композитор принялся за сочинение «Илии», законченного к лету следующего года.

Мендельсон находился тогда на вершине признания и славы. Его музыка звучала по всей Германии. В июне 1846 года, после участия в хоровых праздниках в Ахене, Льеже и Кёльне, он писал: «На меня произвело очень глубокое, отрадное впечатление, что люди в Германии оказывали мне такой почет, так приветливо встречали меня. И это продолжалось в течение почти всех трех недель, где бы я ни появлялся, особенно весело было в Кёльне. Здесь все ликовали, а когда почти все две тысячи певцов наизусть запели мою «Народную песнь», то у меня появилось очень приятное чувство, и я испытал немалую радость». Часто приглашали Мендельсона в Англию, где он пользовался особой любовью.

В основу «Илии» положены Третья и начало Четвертой Книги Царств Ветхого Завета. 42 номера разделены на 2 почти равные части. Основные эпизоды 1-й — засуха и голод, «Чудесное питание Илии», «Воскрешение умершего сына вдовы», «Встреча Илии с Ахавом», «Посрамление пророков Ваала» и «Большой дождь в ответ на молитву Илии». 2-я часть рисует Илию, бежавшего от преследований на гору Хорив («Намерение Иезавели», «Бегство Илии», «Господь в вейнии тихого ветра»), и «Взятие Илии на небо». Эта часть открывается и перемежается прославлением Господа, а завершается пророчеством о пришествии Мессии. Образ ветхозаветного пророка, борца за истинную веру, обличавшего пороки царя и народа,

казался Мендельсону весьма современным: «Я представляю себе Илию настоящим пророком, какого нам нужно было бы теперь, сильного, горячего, нервного и мрачного, даже недоброго, борющегося с придворным сбродом, почти со всем миром». Возможно, у композитора возникали прямые ассоциации с собственной упорной борьбой за высокие идеалы в искусстве с придворными кругами в Берлине и с немецкой публикой — филистерским болотом, довольствовавшимся музыкой непритязательной, но модной. Не случайно впоследствии в Илии видели самого Мендельсона с его глубокой верой в истинное искусство, вечные законы и ценности музыки.

Первое исполнение «Илии» состоялось 26 августа 1846 года на хоровом фестивале в Бирмингеме под управлением автора. Успех определился уже на репетиции. «Илия» затмил все остальные исполнявшиеся произведения, хотя в программе были любимые в Англии «Мессия» Генделя, «Сотворение мира» Гайдна, Торжественная месса Бетховена. Мендельсон сообщал о премьере: «Еще ни одна моя вещь при первом исполнении не проходила так превосходно, не была принята с таким энтузиазмом и исполнителями и слушателями, как эта оратория... все полтора часа, пока длилась оратория, большой зал с двумя тысячами слушателей и большой оркестр были так сосредоточены на исполнявшемся, что никто не нарушил абсолютной тишины... они пели и играли, словно одержимые... Не менее четырех арий и четырех хоров пришлось повторить...»

Однако Мендельсон не удовольствовался этим беспримерным успехом и в конце года, перед изданием партитуры, приступил к перелкам и редактированию. «Нельзя успокаиваться, пока такое сочинение не будет так хорошо, как только я в силах это сделать, пусть даже об этих вещах мало кто захочет знать и слышать, и пусть это требует очень и очень много времени», — писал он в декабре 1846 года. Весной следующего, во время последней поездки в Англию, Мендельсон трижды дирижировал новым вариантом «Илии» в Лондоне в присутствии королевы Виктории и принца Альберта и был при-

знан англичанами наследником Генделя. Вскоре после смерти Мендельсона, в том же 1847 году, «Илия» прозвучал уже в Нью-Йорке.

Музыка

«Илия» — последнее крупное произведение Мендельсона, образец его позднего стиля, отмеченного усилением драматических настроений, углублением лирико-психологического начала. Проявляются здесь и эпические традиции Генделя, придающие оратории монументальный размах. Крупные хоры и ансамбли, сложные полифонические формы сочетаются с небольшими лирическими ариозо, ариями, дуэтами, терцетами, пленяющими мелодиями бытового романского склада.

Оригинально начало оратории. Оркестровой увертюре предшествует вокальное вступление — суровый речитатив Илии в сопровождении мерных аккордов «Жив Господь, Бог Израилев, пред Которым я стою. В сии годы не будет ни росы, ни дождя». Он и определяет мрачный колорит последующих номеров. Таковы увертюра и продолжающий ее №1, хор «Погиб весь урожай наш», написанные в форме фуги с широким симфоническим развитием. №8, дуэт вдовы и Илии, подобен оперной сцене, где сопоставлены речитативные и ариозные эпизоды, образующие две контрастные характеристики: тревожным просьбам и жалобам вдовы «Ты пришел ко мне напомнить грехи мои и умертвить сына моего» отвечают торжественные моления Илии. Похожую сцену образует №19, речитатив с хором (моление о дожде): здесь чередуются реплики Авдия, народа, Илии и его отрока, выслушивающего тучу с дождем. Трогательная, трепетная, певучая элегическая мелодия в первой, медленной части №21, арии сопрано «Слушай, Израиль», принадлежит к числу красивейших у Мендельсона. №26, ария Илии «Довольно уже, Господи; возьми душу мою», напоминает о Страстях; ее открывают аккорды в мерном ритме и полная горечи мелодия, возвращающиеся в конце. Словно утешение звучит №28, краткий женский квартет ангелов, — светлый, простодуш-

ный, исполняемый без сопровождения. На резком контрасте постро-
ен №34, хор «И вот, Господь пройдет, и большой и сильный ветер,
раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом». В первой
части рисуется картина бури, землетрясения, всепожирающего огня;
в заключительной, в торжественных величавых аккордах пианиссимо
воплощается смысл библейского заголовка «Господь в веянии тихого
ветра». То же настроение царит в №35, речитативе и хоре, написан-
ном на текст «Свят, свят, свят Господь Бог Саваоф» (совпадает с 4-й
частью католической мессы — Sanctus). №39, ария тенора «Правед-
ники тогда как солнце воссияют», с напевной мелодией и спокойно
покачивающимся ритмом, — небольшой лирический номер в духе
популярной бытовой песни, каких немало в этой оратории.

Ференц Лист

1811—1886

Лист — один из наиболее ярких новаторов в богатом музыкальными открытиями XIX веке и одна из прекраснейших личностей в истории музыки. Он обогатил романтическое музыкальное искусство, широко раздвинув его границы, и принес в дар мировой культуре не только свои музыкальные сочинения и эстетические труды, фортепианное и дирижерское искусство, но и бескорыстную помощь, которую оказывал чуть ли не всем современникам. Не было ни одного мало-мальски значительного композитора, будь то во Франции, Германии, Италии с их многовековыми традициями, в молодых славянских странах — России, Чехии, или в его родной Венгрии, только выходящих на мировую арену, будь то в Норвегии или Испании — далеких окраинах Европы, кого бы Лист не заметил, не поддержал, не пропагандировал. Он покорял своим искусством музыкальные столицы и выступал в городах, где никогда не слышали симфонического оркестра, он превратил маленькое Веймарское княжество в культурный центр Германии, основал первое высшее музыкальное учебное заведение в Будапеште и воспитал более 330 учеников — пианистов, дирижеров, музыкальных общественных деятелей для всей Европы.

Судьба Листа сложилась необычно. Подобно тому, как 7 городов-государств Древней Греции оспаривали честь называться родиной Гомера, так и о Листе спорили 3 страны. Композитор сам говорил, что проведя годы юности во Франции, он привык считать ее своей родиной: «Здесь покоится прах моего отца, здесь, у священной могилы, нашло свое прибежище и мое первое горе. Как же мне было не

почувствовать себя сыном страны, где я так много страдал и так сильно любил? Разве мог я воображать, что родился в другой стране, что в моих жилах течет другая кровь, что мои близкие живут где-то в другом месте?» Но, узнав в 1838 году о страшном бедствии — наводнении, постигшем Венгрию, Лист почувствовал себя глубоко потрясенным: «Эти переживания и чувства открыли мне смысл слова «родина». Я внезапно перенесся в прошлое и вновь обрел в своем сердце нетронутой сокровищницу переживаний детства... Это была Венгрия, могучая плодородная страна, вскормившая таких благородных сынов, это была моя родина!» Центральный же, наиболее плодотворный период деятельности Листа протекал в Германии: в Веймаре он завершил самые значительные, прославившие его произведения.

Жанры, к которым обращался Лист на протяжении творческой жизни, длившейся 60 лет, весьма разнообразны. В его наследии есть опера и оратории, в том числе духовные, симфонии и симфонические поэмы, фортепианные концерты и миниатюры, хоры и сольные песни, а общее число сочинений превышает 1200. Но сердце Листа было отдано фортепиано, которое с юных лет стало постоянным спутником, главным инструментом творчества. А потом пришло мастерство владения оркестром, и для него композитор написал свои самые новаторские произведения: 13 симфонических поэм, 9 симфоний, 2 концерта для фортепиано с оркестром. Лист явился создателем жанра одночастной симфонической поэмы, который затем в течение полувека развивали, нередко под другим названием, композиторы самых разных стран.

Как 3 страны спорили о чести считать Листа своим композитором, так и имени у него оказалось 3. Мальчика, появившегося на свет 22 октября 1811 года в деревне Райдинг в Австрии, записали под именем Франциск, ибо делопроизводство тогда велось на латыни. Однако в семье, где говорили только по-немецки, его звали Франц, что соответствовало венгерскому имени Ференц. Лист родился на венгерской земле, поместье принадлежало венгерским князьям Эстергази, и деревня имела венгерское название Доборьян. Отец будущего компози-

тора, работавший в управлении одного из княжеских имений, был страстным любителем музыки, играл на виолончели, клавире и сочинял. Он добился зачисления в княжескую капеллу в Эйзенштадте, которой на протяжении многих десятилетий руководил Гайдн. Однако через несколько лет был назначен смотрителем овчарни в отдаленном поместье, где и поселился с молодой женой, дочерью австрийца-галантереящика (по другим сведениям — булочника).

Мальчик унаследовал от отца музыкальный талант, проявившийся уже в раннем возрасте. В 6 лет отец стал учить сына игре на рояле, причем его невозможно было оторвать от инструмента, на котором он был готов импровизировать часами. Тогда же на вопрос, кем он хочет стать, мальчик отвечал, показывая на портрет Бетховена: «Таким, как он». Писать ноты Лист научился раньше, чем буквы, и поражал отца умением читать с листа. Общее образование он получил у деревенского капеллана, и оно оказалось весьма скудным: мальчик научился лишь чтению, письму и счету (впоследствии Лист стал одним из наиболее разносторонне образованных людей своего века, свободно владевшим несколькими языками). О 8-летнем вундеркинде говорили в близлежащих городках, а в 9 лет он выступил с симфоническим оркестром и импровизировал на предложенные слушателями темы. Это был его первый благотворительный концерт, открывший длинный список подобных выступлений в помощь нуждающимся. В ноябре 1820 года во дворце Эстергази в Пресбурге (ныне Братислава, Словакия) на концерте Листа присутствовала вся местная знать, и 5 венгерских магнатов приняли решение на протяжении 6 лет выплачивать ему по 600 гульденов, чтобы мальчик смог получить музыкальное образование. Тогда же о его выступлении появился первый печатный отзыв.

В 1821 году семья переехала в Вену. Лист расстался с просторами Венгрии, с товарищами детских игр, у которых научился говорить по-венгерски, но никогда не забывал ни пустынных степей, ни величавых разливов Дуная, ни своеобразного быта загадочного племени цыган, на всю жизнь пленивших композитора своими зажигательными

плясками, страстными напевами скрипок и неподражаемым звучанием цимбал. Старые крестьянки из Райдинга, провожая бледного белокурого мальчика в Вену, пророчески говорили: «Вот увидите, он еще вернется сюда в хрустальной карете». В Вене учителем Листа по фортепиано стал знаменитый педагог Карл Черни, ученик Бетховена. Он занимался с Лстом бесплатно в течение полутора лет. Композиции его обучал Антонио Сальери, учитель Бетховена. Встретился Лист и с самим Бетховеном, который после его блестящего концерта обнял и поцеловал мальчика. Современный художник запечатлел исторический момент в гравюре, хотя исследователи утверждают, что это всего лишь красивая легенда.

Но творческая встреча Листа с Бетховеном действительно состоялась. Музыкальный издатель Диабелли обратился к известным композиторам Австрии с предложением написать по одной вариации на тему его вальса. Бетховен написал 33, второй том составили вариации 50 композиторов, среди них вариация, подписанная так: «Лист, Франц (мальчик 11 лет), родился в Венгрии». Концерты Листа в Вене и Праге, в городах Германии пользовались шумным успехом, о нем регулярно писали газеты: «Новый Моцарт предстал перед нами»; «Бог живет среди нас!»; «Теперь люди, встречаясь на улицах, не желают друг другу доброго утра или доброго вечера, а обращаются с вопросом: слышали ли вы уже маленькое чудо?»

Ободренный такими успехами отец решил продолжить образование мальчика в Парижской консерватории, и 12 декабря 1823 года Лист предстал перед ее директором, прославленным композитором Луиджи Керубини. Тот, не выносивший вундеркиндов, не захотел даже прослушать 12-летнего пианиста и, сам итальянец, категорически отказался принять его в консерваторию как иностранца. Это поразило Листа «подобно удару грома... Все казалось потерянным... Рана была слишком глубока и долго кровоточила». Он стал брать уроки у известного итальянского композитора и оперного дирижера Фердинандо Паэра и профессора консерватории Антонина Рейхи. Лист давал концерты — и публичные, и в салонах знати, баловнем которой,

как когда-то Моцарт, сразу же стал. Его опера «Дон Санчо, или Замок любви», написанная под руководством Паэра (утверждали, что большая часть музыки принадлежит учителю), была поставлена в крупнейшем парижском театре Grand Opéra с лучшим французским тенором в главной роли. Лист гастролировал по городам Франции, Швейцарии, несколько раз концертировал в Лондоне.

В августе 1827 года его постиг тяжкий удар: внезапно умер отец. Теперь ему пришлось зарабатывать на жизнь уроками. И тут Листа ждало новое испытание. Среди знатных учениц модного пианиста была прелестная 17-летняя графиня Каролина де Сен-Крик. Между молодыми людьми возникло нежное чувство, но граф отказал музыканту от дома и поспешил выдать дочь замуж за аристократа. Лист заболел, перестал выступать в концертах, увлекся религией и даже был готов отречься от мира. По Парижу распространился слух о его смерти и одна из газет поместила некролог. Но, как говорила его мать, «пупки излечили его»: Июльская революция 1830 года пробудила Листа к новой жизни. Подобно Берлиозу Лист захвачен революционными идеями и задумывает Революционную симфонию. Он погружается в бурную атмосферу романтического Парижа, увлекается театром, литературой, философией, встречается с Гюго и Ламартином, и все эти впечатления находят позднее отражение в его фортепианных и симфонических программных сочинениях.

3 композитора сыграли важную роль в становлении таланта Листа. Игра Паганини, которого он услышал впервые в 1831 году, сформировала его фортепианный стиль. Созданные Листом Большие этюды по капризам Паганини оказались настолько виртуозными, что, по утверждению Шумана, их могли исполнить не более 4-5 пианистов того времени. В следующем году Лист познакомился с Шопеном, поселившимся в Париже; их дружба длилась до безвременной кончины польского композитора в 1849 году; ему Лист посвятил книгу, ставшую первой монографией о Шопене. А 9 декабря 1832 года, присутствуя на исполнении Фантастической симфонии Берлиоза, он сразу сделался ярым сторонником французского новатора, создателя про-

граммного симфонизма. Вскоре Лист переложил эту симфонию для фортепиано, за ней последовали переложения «Гарольда в Италии», а затем всех 9 симфоний Бетховена.

В конце 1833 года Лист знакомится с графиней Мари д'Агу, писавшей романы под псевдонимом Даниель Стерн. Знатная аристократка, образованная женщина, она знала Листа еще ребенком, но будучи старше на 6 лет, не обращала на него никакого внимания. Теперь же графиня усердно приглашает 22-летнего пианиста в свой салон и, наконец, добивается его любви. И когда он покидает Париж, она уезжает вместе с ним, хотя и объявляет, что «графиня д'Агу никогда не станет мадам Лист».

Начинается новый период в жизни композитора. В течение 4 лет (1835—1839) он живет в Швейцарии и Италии, преподает в только что основанной Женевской консерватории, изредка выступает с концертами. Рождается его «Альбом путешественника» — сборник фортепианных пьес, навеянных природой и бытом Швейцарии, затем переработанный в «Годы странствий» — одно из значительных, новаторских произведений Листа. К «Первому году» добавляется «Второй», в котором запечатлены картина Рафаэля «Обручение», скульптура Микеланджело «Мыслитель», образы «Божественной комедии» Данте и другие произведения великолепного итальянского искусства эпохи Возрождения. В конце 1839 года Лист расстается с графиней д'Агу и тремя детьми, родившимися в Швейцарии и Италии. Они возвращаются в Париж, он же отправляется в турне по городам Австрии и Венгрии.

Новые «годы странствий» начинаются с посещения родины. Листа приветствуют как национального героя. Тысячные толпы ожидают его у моста через Дунай; венгерский сейм прерывает работу, чтобы послушать его игру; на концерте 4 января 1840 года в Национальном театре, где Лист появляется в венгерском костюме, ему вручают богато украшенную старинную саблю; он становится почетным гражданином Пешта. Лист слушает игру цыганских оркестров, изучает фольклорные сборники, просит присылать ему народные мелодии.

Они ложатся в основу нескольких тетрадей «Венгерских национальных мелодий и рапсодий», которые позднее превращаются в популярные Венгерские рапсодии, известные во всем мире не только в фортепианном варианте, но и в самых разных переложениях.

На протяжении 8 лет Лист объездил все страны Европы и даже посетил Константинополь, где выступал перед турецким султаном. Трижды он побывал в России (1842, 1843 и 1847 годы), познакомился с Глинкой, которого высоко оценил, пропагандировал его оперу «Руслан и Людмила», сделал транскрипции Марша Черномора, «Соловья» Алябьева и др. Прием был восторженным. Критики Стасов и Серов до конца дней не могли забыть впечатления от первого концерта Листа в Петербурге. Большим успехом пользовался он и в Германии. В Бонне Лист выступил как пианист, дирижер и композитор, а все доходы от концерта пошли на установку памятника Бетховену. В Кенигсберге в 1842 году он был удостоен почетного звания доктора музыки. В Веймаре получил пост руководителя придворной капеллы. Назначение Листа состоялось в конце того же года, первый концерт под его управлением — 7 января 1844 года, но окончательно он обосновался в столице Веймарского герцогства лишь 4 года спустя, после завершения последних гастролей в России выступлением в маленьком украинском городке Елисаветграде. Так неожиданно, на вершине триумфов, оборвалась его карьера концертирующего виртуоза и резко изменилась жизнь.

Этому предшествовало знакомство с княгиней Каролиной Сайн-Витгенштейн. Дочь богатого польского помещика, выданная в 17 лет замуж за русского генерала, она была несчастлива в браке. Первая встреча ее с Листом произошла в Киеве, последующие — на его концертах в Одессе. Несколько месяцев, проведенных вместе в украинском имении Витгенштейнов, привели к рождению глубокого чувства. Каролина вслед за Листом покинула Россию, мечтая соединиться с ним навсегда после расторжения ненавистного брака. Они поселились в Веймаре на вилле Альтенбург.

Начался самый плодотворный период творческой деятельности

Листа (1848—1861), принесший симфонии «Фауст» и «Данте», 12 симфонических поэм, фортепианные концерты и сонату си минор, Гранскую мессу, 15 Венгерских рапсодий и множество других фортепианных пьес. Небывалый размах получает просветительская деятельность Листа. Под его руководством на сцене Веймарского театра поставлены 43 оперы — от Глюка и Моцарта до Верди и Вагнера, причем 8 — впервые в мире. Он исполняет все симфонии Бетховена, различные сочинения Шуберта и Берлиоза, Шумана и Глинки, многих других композиторов. К их исполнению Лист пишет, иногда совместно с Каролиной, пояснения и большие статьи, в которых излагает свои взгляды на пути развития музыки, поддерживает композиторов-новаторов (особенно Берлиоза и Вагнера; с последним Листа связывала многолетняя дружба), борется с обветшавшими традициями, рутиной. Вокруг Листа группируются друзья, ученики — пианисты, композиторы, которые съезжаются в Веймар со всей Европы. Один из них — выдающийся дирижер и пианист Ганс фон Бюлов, в 1856 году ставший мужем младшей дочери Листа Козимы.

Однако многие музыканты придерживаются иных взглядов на пути развития немецкой музыки, выступают хранителями вековых национальных традиций и резко критикуют Листа и Вагнера. Среди них молодой Брамс. И Лист все больше ощущает творческое одиночество: его колоссальная по размаху деятельность не получает достойной оценки, его смелые начинания постоянно наталкиваются на противодействие консервативных кругов, утомительная борьба против музыкального мещанства оказывается бесплодной. Германия, для развития музыкальной культуры которой он отдал столько сил, так и не становится его второй родиной. Это прекрасно понимает Вагнер, написавший Листу: «Ты слишком велик, благороден и прекрасен для нашего медвежьего угла — Германии». 14 сентября 1860 года, в день праздника Снятия с креста, Лист, не достигший еще 50-летнего возраста, составляет завещание.

Правда, знаки признания не прекращались. В 1861 году обе страны, с которыми он был так тесно связан, удостоили его наград: Герма-

ния, в лице Веймарского герцога, — звания почетного гражданина Веймара и придворного камергера, Франция — ордена Почетного легиона. И все же Лист твердо решил расстаться с Веймаром. Принятие решения ускорили семейные обстоятельства: его взаимоотношения с Каролиной все больше становились предметом сплетен и пересудов, герцогиня Веймарская лишила княгиню Витгенштейн своего покровительства. И хотя российская консистория признала ее брак с Витгенштейном недействительным, за разрешением на брак с Листом пришлось обращаться к самому Папе Римскому. 20 октября 1861 года Лист вслед за Каролиной приехал в Рим, чтобы в день своего 50-летия обвенчаться с ней в церкви Сан-Карло, где все уже было готово к праздничной церемонии. Но церемония не состоялась: накануне вечером к княгине Витгенштейн явился посланец церкви с известием, что венчание должно быть отложено по протесту ее родственников. Она в отчаянии отказалась от бесплодной борьбы и стала вести затворническую жизнь, все больше погружаясь в религию.

И Лист, как в юности, в годы разочарования пытается найти утешение в религии. Схоронив сына и старшую дочь, в июне 1863 года он поселяется в монастыре под Римом. Здесь его посещает Папа Римский, они беседуют о реформе церковной музыки, Лист играет свои новые сочинения. 2 года спустя приходит известие о смерти генерала Витгенштейна, и ничто больше не мешает соединению любящих. Но Каролина отказывается от брака. 25 апреля 1865 года Лист принимает сан аббата. Предполагается, что этот шаг приведет его к посту папского капельмейстера. Однако и в Ватикане композитор оказывается чужим: должность отдают другому. Сан аббата не мешает активной творческой деятельности Листа. Уже через несколько месяцев он руководит премьерой недавно оконченной оратории «Легенда о Святой Елизавете» в Пеште, заканчивает вторую ораторию — «Христос» и пишет «Венгерскую коронационную мессу» после исполнения которой огромная толпа сопровождает Листа — некоронованного короля — через весь город от собора в Буд

до его дома в Пеште. Австрийский император награждает композитора крестом ордена Франца-Иосифа.

Последние 17 лет жизни Лист делит между Римом, Веймаром и Будапештом. Он окружен всеобщим поклонением, к нему в Веймар приезжают многие музыканты, в том числе русские композиторы Бородин, Кюи, Глазунов. Лист переписывается с русскими друзьями, постоянно просит присылать ему новые произведения, а в 1880 году принимает участие в создании цикла вариаций (парафраз) на шуточную тему «та-ти-та-ти», которые сочинили Бородин, Кюи, Лядов и Римский-Корсаков. Связи композитора с родиной продолжают укрепляться. В 1871 году он получает звание венгерского королевского советника, в следующем возникает венгерское Листовское общество. 8 ноября 1873 года начинаются торжества, посвященные 50-летию его деятельности. Они продолжаются несколько дней с небывалым размахом. Учреждается фонд имени Листа для выплаты стипендий трем молодым музыкантам. Ему вручают золотой лавровый венок и медаль, выбитую по поводу этого события, а через некоторое время он получает от одного из любителей музыки чайный сервиз, 12 чашек которого украшены темами Венгерских рапсодий.

В 1875 году, после длительных хлопот Листа, в Будапеште открывается Музыкальная академия (ныне носящая его имя). Он становится ее почетным президентом и ведет класс фортепиано. 3 года спустя Лист представляет Венгрию на Всемирной выставке в Париже. К 70-летию на доме в Райдинге, где он родился, устанавливают памятную доску, а при открытии нового здания Королевской оперы в Будапеште — его мраморную скульптуру. Глубоко трогает композитора признание простых людей. Во время посещения поместья одного из друзей его приветствуют крестьяне. По просьбе Листа их приглашают во дворец, он играет для них, угощает вином. Старик-крестьянин, подойдя к Листу со стаканом в руке, произнес: «Как тебя зовут, сказал нам господин граф; что ты умеешь, — показал нам ты; но кто ты есть — это мы поняли сами, и да благословит тебя великий Бог венгров!»

Смерть Листа, подобно всей жизни, свидетельствовала о благо-родстве его натуры. Он не помнил зла. В свое время его дочь Козима и лучший друг Вагнер пошли на открытый скандал: не дождавшись официального развода с Бюловым, Козима забрала детей и уехала к Вагнеру. Она порвала все отношения с отцом и не виделась с ним 5 лет. Теперь же, в июле 1886 года, когда Вагнера уже не было в живых, Козима попросила Листа приехать в Байройт, где Вагнер основал специальный театр, и присутствовать на спектаклях «Тристана и Изольды», чтобы своим авторитетом поддержать дело Вагнера. 25 июля Лист пришел в театр совсем больным. Он кашлял так сильно, что вынужден был покинуть свое место в королевской ложе, а вернувшись домой, слег. Под окнами несколько дней толпились встревоженные почитатели. 31 июля, незадолго до полуночи, слуга объявил о смерти Листа. 3 августа 1886 года состоялись похороны, а на следующий день в кафедральном соборе Байройта — траурная месса, во время которой Брукнер импровизировал на органе на темы «Парсифаля». Впоследствии предпринимались попытки перезахоронить прах композитора в венгерской земле. Но он до сих пор покоится в пышном мавзолее в Байройте, и на его могиле всегда лежат венки с лентами национальных цветов Германии, Австрии и Венгрии.

Легенда о Святой Елизавете

Состав исполнителей: Святая Елизавета (сопрано), Герман, ландграф Тюрингии (бас), Ландграфиня София, его жена (меццо-сопрано), Ландграф Людвиг, их сын (баритон), Сенешаль ландграфини (баритон), Венгерский магнат (баритон), Император Фридрих II Гогенштауфен (бас), придворные, народ, крестоносцы, нищие, ангелы, венгерские и немецкие епископы (хор, детский хор), оркестр, орган.

История создания

Святая Елизавета (1207—1231) — дочь венгерского короля Эндре II из династии Арпадов. Еще в детстве сосватанная в жены сыну тюрингского ландграфа, она в 4 года была привезена в Германию и всю

жизнь прожила в Вартбургском замке в Тюрингии. Милосердная и сострадательная, помогавшая всем нуждающимся, Елизавета рано осталась вдовой: ее муж ландграф Людвиг погиб в крестовом походе. Властная ландграфиня София изгнала невестку вместе с детьми из Вартбурга. Елизавета нашла приют в бедной хижине и умерла, не дожив до 25 лет. 5 лет спустя ее прах был захоронен в драгоценном склепе, над которым воздвигли церковь Святой Елизаветы — замечательный памятник немецкой готики. Елизавета была причислена к лику святых и стала небесной покровительницей Венгрии, где родилась, и Тюрингии, где страдала и умерла.

В 1854—1855 годах, к 800-летию основания Вартбурга, известный немецкий художник-романтик Мориц фон Швинд расписал стены вартбургского замка 6 фресками на сюжеты из жизни Святой Елизаветы. Лист, не однажды вдохновлявшийся изобразительным искусством, в 1857 году заинтересовался фресками Швинда, и по ним княгиня Каролина Сайн-Виттенштейн, невенчанная жена композитора, набросала эскиз либретто. С героиней своего нового творения Лист познакомился значительно раньше — в 1849 году, когда осуществлял постановку вагнеровского «Тангейзера», действие которого происходит в замке Вартбург, и главная героиня носит имя Елизаветы. Правда, здесь она не венгерская принцесса, а племянница ландграфа Тюрингии, и ее любимый, рыцарь-миннезингер Тангейзер, отправляется не в крестовый поход в Палестину, а в паломничество в Рим. Листа привлекла подлинная судьба Елизаветы, связанная как с Венгрией, так и с ее второй родиной — Германией, что прямо перекликалось с биографией самого композитора: и он ребенком покинул родную Венгрию и полагал, что навсегда связал свою жизнь с Германией, став руководителем музыкальной жизни Веймара. Текст «Легенды о Святой Елизавете» на основе наброска либретто Каролины Виттенштейн создал немецкий поэт Отто Рокетт (1824—1869). Композитор его одобрил и в том же 1857 году «со всей душой», по собственному выражению, принялся за сочинение музыки. Однако оно растянулось на годы, и завершение оратории проходило в совершенно иных условиях.

В августе 1861 года Лист покинул Веймар, где чувствовал себя все более одиноким: его колоссальная по размаху деятельность не получала достойной оценки, его новаторские начинания постоянно наталкивались на противодействие консервативных кругов, и утомительная борьба против музыкального мещанства оказалась бесплодной. В октябре он приехал в Рим и в июне 1863 года поселился в монастыре под Римом, а 2 года спустя принял сан аббата. Все это время он был занят «Святой Елизаветой», хотя еще 10 августа 1862 года утверждал: «Партитура «Легенды о Святой Елизавете» написана до последней ноты» и три месяца спустя: «Я заботливо отделявал произведение и больше года, если можно так сказать, проживал его». Почти до самой премьеры Лист вносил в рукопись поправки. Репетиции начались под его руководством летом 1865 года. 22 июля он сообщал: «Я написал это произведение для музыкального праздника в Вартбурге, который предполагал устроить наш герцог (Веймарский. — А. К.). Неожиданно моя Святая Елизавета попала сначала в свою колыбель, в Венгрию; если она останется в живых, то мы охотно перенесем ее потом поближе к ее местожительству...»

14 августа в Пеште состоялась открытая генеральная репетиция, а 15 августа 1865 года («в день вознесения Марии», как отметил Лист) он дирижировал премьерой «Легенды о Святой Елизавете» в венгерском переводе в новом пештском зале Вигадо. «“Елизавета” вчера прошла с успехом, все газеты полны моим именем, я стал своего рода общественным явлением!.. К 500 исполнителям оратории присоединились и 2 тысячи слушателей, которые с таким вниманием и с таким сочувствием следили за концертом, что, можно сказать, сами стали его участниками». «Все 500 человек, составляющие хор и оркестр, исполняли это произведение с каким-то страстным благоговением, а иногда даже с фанатическим восторгом».

Премьера в Вартбурге, в исторической обстановке, состоялась 2 года спустя, 28 августа 1867 года, и была приурочена к празднованию 800-летия замка. Ей предшествовали исполнения в Мюнхене под управлением Ганса фон Бюлова и в Праге под управлением Сметаны.

Посвящена оратория «его величеству Людвигу II Баварскому с благодарностью и благоговением» (молодой король вошел в историю как друг и покровитель Вагнера, осуществивший в 1860-е годы премьеры всех его новых опер).

Для создания колорита Средневековья композитор использовал ряд старинных тем, которые он перечислил в конце партитуры, благодаря всем, кто прислал ему эти мелодии. Важнейшая из них — «*Quasi stella matutina*» («Как утренняя звезда») из «Мелодий Елизаветы» — была найдена другом Листа венгерским композитором Михаем Мошоньи в старом сборнике церковных гимнов; правда, она относится не к венгерской Святой Елизавете, а к португальской. Неизвестно, знал ли об этом Лист. По другим сведениям, это средневековый григорианский антифон с иными словами — «*In festo Sanctae Elisabeth*» («В праздник Святой Елизаветы»), и к присылке его причастен венгерский писатель-священник, автор книги «Жизнь Святой Елизаветы», которую Лист прочел в 1858 году. Вторую мелодию с венгерским текстом «О жизни святой женщины Елизаветы» («Я сегодня ничего не ела, кроме хлеба и кусочка редьки») сообщил Листу известный венгерский музыковед. Она находится в сборнике с латинским названием «*Lyra coelestis*» («Небесная лира»), опубликованном в Венгрии в 1695 году Дьёрдем Нараи, которым она, возможно, и сочинена. Третья тема — неизвестного, но явно позднего происхождения, была популярна в Венгрии в XIX веке и получена Листом от венгерского скрипача-виртуоза Эде Ременьи, ставшего участником пештской премьеры. Четвертая мелодия была представлена Листу как средневековая песня пилигримов, но вызвала у композитора сомнение: он снабдил ее пометкой «так называемая». И действительно, происхождение и мелодии и немецкого текста «Прекраснейший Господь Иисус, создатель всех вещей» весьма далеко от средневековых крестовых походов. Мелодия, опубликованная в Германии в 1842 году в сборнике саксонских народных напевов, была широко распространена в различных вариантах по всей Саксонии с середины XVIII века. Текст немного старше — он извес-

тен с другой мелодией по сборнику песен, выпущенному в конце XVII века. И, наконец, Лист называет еще один мотив из 3 устремленных ввысь нот крупными длительностями. Это мотив древнего григорианского магнификата, который во многих произведениях Листа символизирует крест.

Музыка

«Легенда о Святой Елизавете» — самое монументальное духовное произведение Листа. Она состоит из 6 частей, распадающихся на 2 больших раздела. В каждой части, в свою очередь, несколько (от 4 до 6) идущих без перерыва эпизодов — хоровых, сольных, дуэтных, оркестровых. Сольным нередко присущ декламационный склад, что приближает их к монологам, а некоторые дуэты — к диалогам. Подлинные старинные напевы Лист применяет в качестве лейтмотивов и использует даже лейттемабр флейты, символизирующий чистую, просветленную натуру Елизаветы. 2 больших оркестровых эпизода (вступление и интерлюдия перед финалом) перекидывают арку от начала к концу произведения, а еще один рисует красочную картину природы. Все это вызывает ассоциации с оперным жанром, в особенности с операми Вагнера.

Большое оркестровое вступление — полифонические вариации на тему «*Quasi stella matutina*» — начинается в приглушенной, прозрачной звучности флейты в высоком регистре и постепенно разрастается до мощного tutti, напоминая знаменитое вступление к «Лознгрину». В 1-й части, «Прибытие Елизаветы в Вартбург», выделяется приветствие венгерского магната «Вам нашу ценную свою, венгерских стран цветок прекрасный» с характерными мелодическими и ритмическими оборотами стиля вербункош; подхватываемый хором припев — подлинная народная мелодия в том же стиле. Во 2-й части, «Ландграф Людвиг», основное место занимает «Чудо роз» (вино и хлеб, которые Елизавета вопреки приказу мужа несла в корзинке больному бедняку, по ее слову превращаются в розы). Это диалог

Елизаветы и Людвига и молитва — дуэт с хором, построенные на лейтмотиве оркестрового вступления к оратории. 3-я часть, «Крестоносцы», начинается мужским хором «К местам святым»; его музыка, основанная на мотиве креста, дышит архаикой. В завершающих часть марше и хоре крестоносцев использована тема «так называемой» песни пилигримов. 4-я часть, «Ландграфиня София», заканчивается красочной драматической картиной «Буря и гроза», сопровождающей изгнание Елизаветы из Вартбурга. 5-я часть, «Елизавета», начинается без перерыва и представляет собой развернутый монолог героини, который венчает просветленный хор ангелов. Прерывающий монолог хор нищих «Здесь, в этой хижине убогой» — венгерская песня из сборника 1695 года — образует контраст: суровая мелодия в старинном ладу в унисон а капелла, с повторами кратких попевок необычного, неквадратного строения.

Антон Рубинштейн

1829—1894

Антон Рубинштейн — уникальное явление русской музыкальной культуры. Плодовитый композитор, один из лучших пианистов своего времени, замечательный педагог, он был и выдающимся музыкально-общественным деятелем, необычайно много сделавшим для профессиональной русской музыки. Именно он, понимавший значение серьезного образования для музыкантов, открыл первую в России консерваторию, профессором и директором которой был много лет. Колоссальна и его просветительская работа, выразившаяся, в том числе, в сериях так называемых исторических концертов, в которых он представил публике фортепианную музыку от ее зарождения до современности.

В композиторском наследии Рубинштейна — более двухсот сочинений, среди которых главное место занимают опера «Демон» и романсы, в частности, знаменитые «Персидские песни». Им написано шесть симфоний, несколько одночастных симфонических произведений, пять фортепианных, два скрипичных и два виолончельных концерта, множество более мелких инструментальных пьес, оратории «Потерянный рай» и «Вавилонское столпотворение», кантата «Утро». Огромное внимание он уделял оперному жанру: «Дети степей», «Фераморс», «Маккавеи», «Нерон», «Купец Калашников», «Горюша» — вот лишь некоторые из написанных им опер.

Антон Григорьевич Рубинштейн родился в обеспеченной и культурной еврейской семье крестившихся в православие выходцев из Бердичева 16 (28) ноября 1829 года в корчме деревни Выхватинцы

Бессарабской губернии (ныне Молдавия), где его мать застали роды. Сохранившийся портрет деда с золотой медалью императора Александра I свидетельствует о его достойном общественном положении. Своим детям он также сумел дать хорошее образование. Отец композитора, Григорий Романович Рубинштейн, был образованным человеком, весьма гостеприимным и хлебосольным. В молодости он арендовал участок земли на берегу Днестра близ деревни Выхватинцы, при переезде в которую и родился Антон. В 1831 (по другим сведениям — 1832 или даже около 1834) году семья переехала в Москву, где был нанят дом за Покровским мостом.

Это переселение — первое, что запомнил в своей жизни мальчик. Он рано проявил незаурядные музыкальные способности, начальные уроки фортепианной игры ему дала мать, Калерия Христофоровна, а с 1837-го по 1843 год с ним занимался А. Виллуан. После этого Рубинштейн уже ни у кого не брал уроков фортепианной игры. Его первые выступления в качестве пианиста состоялись в Москве в 1839 году и прошли с таким успехом, что отец пожелал, как вспоминал Рубинштейн, «определить» его в Париж. Виллуан повез его во Францию, однако в консерваторию мальчик поступать не стал. «Одни говорили, что я не так учен, как следует, другие — что я лучше тех, которые там учатся. А мне кажется, что дело было просто в самолюбии моего же учителя, который сказал отцу, что нельзя меня в консерваторию отдать потому, что хотел оставить меня у себя, хотел сам со мной заниматься», — вспоминал далее Рубинштейн.

По-видимому, Виллуан не желал делить с кем-либо славы педагога гениального пианиста. Мальчик бывал у Шопена, играл со знаменитым скрипачом Вьетаном. Потрясающее впечатление произвел на него Рубини, певший тогда в Парижской опере. «Ничего подобного я и потом не слыхал, да ничего подобного никогда и не бывало. Я всегда старался подражать его пению. Он был моим учителем; но осознание этого появилось позже. Я познакомился с ним», — продолжал Рубинштейн в своих воспоминаниях.

Услышанный Листом, он получил благословение великого музы-

канта, предсказавшего ему блестящую будущность и посоветовавшего для дальнейшего совершенствования ехать в Германию. Рубинштейн посетил разные страны, с неизменным успехом выступая в аристократических салонах. Его узнали многие представители высшей аристократии, в том числе совсем еще молоденькая английская королева Виктория и великий князь Константин Николаевич.

Умная и деятельная Калерия Христофоровна, понимавшая недостаточность как музыкального образования сына, который занимался со своим учителем исключительно фортепианной игрой, так и его общего образования, в 1844 году повезла его в Берлин вместе с младшим сыном, Николаем, также превосходным музыкантом, впоследствии основателем Московской консерватории. Мальчики начали занятия теорией музыки у Зигфрида Дена, самого крупного теоретика Германии, бывшего учителя Глинки. К несчастью, через два года скончался отец, Григорий Романович, оставив дела в расстроенном состоянии. Денег на дальнейшее пребывание за границей не было, и мать с младшим сыном вернулись на родину, а старший остался в Берлине, чтобы закончить образование. По прошествии нескольких месяцев он поехал в Вену, где бедствовал, давая грошовые уроки. Как было и со многими другими музыкантами, начинавшими как вундеркинды, те, кто приветствовал «маленькое музыкальное чудо», теперь оставались равнодушными. Сочинения, которых к этому времени у Рубинштейна появилось достаточно много, никакого дохода не приносили. Лист, к которому он обратился за помощью, никак не предполагал, что положение молодого музыканта столь бедственно, и сухо сказал ему, что талант должен сам пробивать себе дорогу. В конце 1847 года музыкант вернулся в Берлин, где его застали события революции 1848 года. Ему пришлось уехать в Россию, причем возвращение было связано с немалыми трудностями: он уезжал ребенком, вписанным в паспорт матери, а возвращался взрослым, но без паспорта. Начались долгие и сложные хлопоты. На таможне у него изъяли сундук с нотными рукописями, посчитав их

тайными зашифрованными политическими работами. Так пропало все, что было им написано в юношестве.

Рубинштейн долго не мог найти в Петербурге пристанища, ночуя у знакомых, кочуя от одного к другому. Только после того, как за юношу заступились знавшие его по зарубежным гастролям братья графы Виельгорские и князь Одоевский, ему разрешено было остаться в столице. Наконец, из Бердичева прибыл паспорт, и Рубинштейн на законных основаниях поселился в Петербурге, где началась его широчайшая деятельность.

Рубинштейн знакомится со всеми истинными ценителями музыки, во главе которых стоит великая княгиня Елена Павловна. Она берет музыканта под свое покровительство и назначает своим «придворным» пианистом и аккомпаниатором. Парадоксально, но входящий в высшие круги придворного общества, знакомый не только со многими великими князьями, но и с царем, ценимый такими просвещенными любителями, как Виельгорские и Одоевский, Рубинштейн вынужден давать грошовые уроки, так как не только его концерты, пользующиеся огромным успехом, никаких доходов не приносят, но и Елена Павловна не платит ему жалованья. Единственное, что время от времени имеет от своих высоких покровителей музыкант, это ценные подарки, которые тут же отправляются в ломбард, как ранее отправились туда же и никогда не были выкуплены подарки царствующих особ Европы, привезенные из зарубежной поездки.

В эти первые петербургские годы Рубинштейн много сочиняет в разных жанрах, в том числе несколько опер по идее Елены Павловны, которая предложила написать цикл одноактных опер из жизни разных народов России. В 1854 году Рубинштейн предпринимает поездку в Европу. Поскольку денег нет, ему приходится прибегнуть к помощи мецената, графа Матвея Виельгорского. Цель поездки — стремление расширить свой кругозор. «Перемена климата, обмен мыслями, новые лица, другие впечатления, — все это крайне необходимо человеку, а особенно артисту, — пишет он матери. — Теперь я утопаю в этом и надеюсь, что оно принесет свои плоды». Кроме

того, Рубинштейн желает познакомить Европу со своими сочинениями, завоевать себе имя. Он посещает Листа, который тепло относится к нему, считая Рубинштейна лучшим после себя пианистом мира, с пониманием относится и к его творчеству. Именно Лист в октябре 1854 года ставит одноактную оперу Рубинштейна «Сибирские охотники», а в марте 1858 года исполняет его ораторию «Потерянный рай» по Мильтону. Несколько лет длится поездка, во время которых музыкант завоевывает всю Европу. Его знают и ценят значительно больше, чем в России. Он выступает как пианист, звучит и его собственная музыка — симфонии, фортепианные концерты, камерные сочинения. Рубинштейн посещает Париж, Лондон, Вену, Лейпциг, Веймар, Галле, Роттердам. В Париже пресса пишет, что Рубинштейн «произвел впечатление, какого не запомнить со времени Листа». В Вене всемогущий критик, законодатель музыкальных вкусов Ганслик отмечает не только гениальный виртуозный талант Рубинштейна, но и хорошие качества его музыки.

«В 1856 году я был вызван Еленой Павловной в Москву, — продолжает Рубинштейн свои воспоминания. — В связи с коронацией (Александра II. — *Л. М.*) устраивались разные концерты у Елены Павловны. Я приехал днем позже коронации и пробыл тогда в Москве недели две-три. <...> После коронации Александра Федоровна (вдовствующая императрица. — *Л. М.*) и Елена Павловна отправились жить в Ниццу. Я получил приглашение провести там некоторое время. Елена Павловна звала меня поехать своим «музыкантом-истопником». Это было нечто вроде службы, правда, внештатной, с эпизодическим, а не ежемесячным жалованием. <...> Зимой 1857 года Елена Павловна возвратилась в Россию. Я поехал на некоторое время в Париж и Лондон, а затем также вернулся в Петербург».

Вернувшись в Петербург в 1858 году, Рубинштейн начинает хлопоты по учреждению Русского Музыкального общества. В 1859 году он обращается к министру просвещения с письмом, в котором доказывает необходимость профессионального музыкального образования. Уже в следующем году ему удастся открыть в Михайлов-

ском дворце Музыкальные классы, а 8 сентября 1862 года состоялось официальное открытие Петербургской консерватории, директором которой его назначают. Работе на посту директора Рубинштейн отдает все свое время, жертвуя сочинением и исполнительством, но она оказывается крайне неблагодарной. Уязвленное самолюбие музыкантов, не попавших в состав учредителей консерватории, — Львова, Вильбоа, Ф. Толстого и других побудило их начать настоящую травлю в прессе. Львов, руководитель Придворной певческой капеллы, даже грозил отставкой придворным певчим, если они будут принимать участие в концертах РМО. Критика уничтожающе отзывается о концертах РМО, отрицает какое бы ни было композиторское дарование и дирижерские способности Рубинштейна, вымещая тем самым свое недовольство консерваторией, которую даже передовые музыканты, члены Могучей кучки, считают учреждением, вредным для русского искусства.

Летом 1865 года, будучи на отдыхе в Баден-Бадене, Рубинштейн женится на дочери действительного статского советника Вере Александровне Чукуановой. Счастливая семейная жизнь придает ему новые силы. Его домашнее обзаведение очень скромно: бессребреник по натуре, он отдает любимому детищу — консерватории — не только почти все время, но и деньги. На протяжении шести лет, с 1861 по 1867 год, все директорское жалованье идет в пользу неимущих учеников консерватории, причем Рубинштейну приходится отказывать себе во многом. Концертная деятельность сокращена до предела, так как консерватория не оставляет для нее времени. Наконец, в одном из писем 1866 года Вера Александровна сообщает одному из родных: «Я упрекнула его, что он не артист, что он не любит своего инструмента, не занимается им. Это задело его за живое». Возможно, упрек сыграл свою роль. А может быть, просто положение стало для музыканта невыносимым. В 1867 году он подал в отставку. Сам он так объяснял ее причину: «Я не сошелся во мнении с профессорами на самую суть и цель преподавания... Я был на стороне самой серьезной музыки, другие же подчинялись желанию публики. Я хотел оставить в кон-

серватории для дальнейшего образования тех молодых учащихся, которые получили на экзамене полные баллы; профессора восставали, заявляя, что раз балл выставлен, следовательно, учащиеся выпущены из консерватории. Я хотел добиться большей зрелости и самостоятельности учеников, хотел, чтобы они развивались не столько в ширину, сколько в глубину и высоту...» Не без основания гордился Рубинштейн своими выпусками (их при его директорстве было три), в которых блистали композитор Чайковский, музыкальный критик Ларош, певица Лавровская, пианистка Есипова.

Сложив с себя обязанности директора, Рубинштейн отправляется в длительную концертную поездку. В течение нескольких лет он ездит по странам Европы и везде имеет колоссальный успех. Продолжается и активная композиторская деятельность. Пишется духовная опера «Вавилонское столпотворение», музыкально-характеристическая картина «Иван Грозный». К 1871 году относится создание его лучшего произведения — оперы «Демон». Премьера оперы, состоявшаяся через четыре года под управлением Э. Ф. Направника, прошла с большим успехом, и «Демон» на многие десятилетия закрепился в репертуаре. В 1872—1873 годах Рубинштейн посещает Америку и завоевывает местную публику. На заработанные в этом турне деньги он покупает виллу в Петергофе под Петербургом. Там отдыхает летом и осенью 1873 года, после чего отправляется на гастроли в Италию, Германию, Францию и другие европейские страны, где выступает как пианист и дирижер своих симфонических произведений и опер. Время от времени он возвращается в Россию — дает концерты, в 1875 году осуществляет премьеру Четвертой симфонии в симфоническом собрании РМО, в январе 1877 года дирижирует первыми спектаклями оперы «Маккавеи» в Мариинском театре.

Оперы Рубинштейна с успехом идут на зарубежных сценах. Так, «Фераморс» по поэме Томаса Мура «Лалла-Рук», первоначально поставленный в Дрездене, затем, в переработанном виде, ставится в Вене, Милане, Данциге и лишь через много лет после этого — в Мариинском театре. «Маккавеи» в течение одного года ставятся в Берли-

не, Праге и Стокгольме. «Нерон» пишется по заказу парижской Grand Opéra, но премьера проходит в Гамбурге, а затем — ставится в Берлине и Данциге. «Демон», кроме Петербурга, а потом и Москвы, идет в Лондоне, Лейпциге, Варшаве и других городах. Однако за рубежом наибольшим успехом пользуется не «Демон», который кажется «слишком русским», а «Маккавей».

В сезон 1882—1883 годов Рубинштейн дает ряд благотворительных концертов в пользу фонда памятника Глинки, которого он глубоко почитает. В течение 1885—1886 годов начинается новая серия концертных выступлений: Рубинштейн дает цикл исторических концертов в Петербурге, Москве, Вене, Брюсселе, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге, Дрездене. В этих уникальных концертах прослежен весь путь развития фортепианной музыки. Критикой они были оценены как огромное культурное явление. И этими концертами, в полном расцвете исполнительского дарования, Рубинштейн завершает пианистическую карьеру. «Я отказался от публичного исполнения, когда заметил, что играю дома для себя лучше, чем перед публикой», — замечает художник в своих «Афоризмах». Редкие выходы на сцену в последующие годы объясняются либо благотворительными целями, либо чрезвычайно настойчивыми просьбами многочисленных поклонников. Основные сочинения этого периода — библейское сценическое представление «Суламифь» по «Песне песней» царя Соломона, балет «Виноградная лоза», оперы «Купец Калашников», «Попугай», «Горюша».

В 1887 году Рубинштейн, вторично приглашенный на пост директора консерватории, занимает его с тем, чтобы «чинить расшатавшиеся устои». Он остается директором до 1891 года, и за эти годы им осуществляется колоссальная работа. Прежде всего, консерватория получает в собственность здание Большого театра, которое перестраивается в соответствии с нуждами учебного заведения. Рубинштейн ведет класс фортепиано, курс истории фортепианной литературы (цикл лекций-концертов). Пишет статьи в защиту консерватории и общедоступных оперы и симфонических концертов. Осенью

1889 года Рубинштейн диктует стенографу «Автобиографические воспоминания».

Через год Рубинштейн решает окончательно покинуть не только консерваторию, но и Россию. Репортеру одной из газет он говорит открыто: «Музыкального дела у нас нет; у нас есть музыкальные гадости... Интриги, сплетни, а дела-то, строго говоря, никакого. И за границей существуют разные лагеря, так сказать, литературные враги, у нас же все сводится на личные отношения: врагов идеи нет, а существуют какие-то личные счёты». Уставший от всего этого Рубинштейн в 1891 году окончательно уходит в отставку и вскоре переселяется в Дрезден. Но еще за год до этого, в 1890-м году, Рубинштейн выделяет значительный капитал на организацию Международного конкурса пианистов и композиторов с премией его имени.

Последние годы жизни являются как бы прощанием с музыкальным миром: Рубинштейн совершает поездки с благотворительными концертами в Гамбург, Берлин, Прагу, Лейпциг, Тифлис (Тбилиси), Штутгарт, Бонн, Кёнигсберг, Руан, Петербург. Последний благотворительный концерт был дан в столице 2 января 1894 года. После выступлений в разных городах Германии в июне он вернулся на свою виллу в Петергофе. Здесь в работе над сюитой для оркестра, посвященной РМО, и увертюрой к открытию здания консерватории (оба ор. 119), Рубинштейн провел лето и осень.

Рубинштейн умер 8 (20) ноября 1894 года в Старом Петергофе. В тот же день в консерватории в присутствии почти полного состава профессоров и студентов была отслужена панихида. Отпевание проходило в соборе Святой Живоначальной Троицы на Измайловском проспекте. Народа собралось такое множество, что пришлось выставить взвод солдат для поддержания порядка. Похороны состоялись в 65-й день рождения музыканта — 16 (28) ноября на Никольском кладбище Александро-Невской Лавры в Петербурге. В 1938 году прах Рубинштейна был перенесен в Некрополь Александро-Невской Лавры, на Композиторскую дорожку.

Персидские песни

История создания

Весной 1854 года Рубинштейн, не достигший еще 25-летнего возраста, отправился за границу, чтобы, по его собственным словам, добиться признания не только как пианист-виртуоз, но и как композитор. Он поехал к Листу в Веймар, который усилиями великого музыканта сделался в то время столицей музыкальной Германии. «Подобно тому, как в свое время Гёте царил в Веймаре в отношении литературы, так Лист царил в области музыки, — вспоминал Рубинштейн. — Веймар был удивительнейшим центром. Там жили поэт Гофман, Швинд, бездна литераторов и музыкантов. Все приезжали поклониться Листу».

Рубинштейн жил в Альтенбурге — так назывался дом Листа и княгини Каролины Сайн-Витгенштейн, о которой Рубинштейн отзывался как о даме «очень оригинальной, но в сущности доброй и бесконечно умной и образованной». Листа в Веймаре часто навещали бывшие ученики, в том числе знаменитый Бюлов, видные музыкальные критики, в его кружок входили художник Швинд, литераторы Гофман фон Фаллерслебен и Шаде, старый актер Генаст, искусство которого когда-то восхищало Гёте, и его дочь певица Эмилия Генаст. Рубинштейн музицировал в доме Листа, написал по его заказу Торжественную увертюру к именинам великого герцога Веймарского, сопровождал Листа на хоровые концерты в Галле и на юбилейные празднества Нидерландского музыкального общества в Роттердам. Оставшуюся часть лета он провел в Биберихе, где, по-видимому, и были написаны «Персидские песни» — подлинный шедевр, навсегда вошедший в русскую романсовую классику.

В 1851 году в Германии вышла книга под названием «Песни Мирза-Шафи с прологом Фридриха Боденштедта». Эта книга приобрела большую популярность и неоднократно переиздавалась. Ф. Боденштедт (1819—1892), немецкий поэт и переводчик, утверждал, что в бытность свою в Тифлисе (Тбилиси) обучался восточ-

ным языкам и литературе у Мирзы-Шафи, который сам никогда по-этом не был, и что изданная книга, включающая в себя более 150 песен — плод его собственного творчества. Однако это было ложью. Боденштедт выдал за свои стихи замечательного азербайджанского поэта Мирзы-Шафи Вазеха (1805—1852), писавшего как на азербайджанском, так и на персидском языках. В книгу попали также отдельные переводы некоторых азербайджанских поэтов, сделанные Боденштедтом.

Рубинштейн из всей книги отобрал двенадцать текстов. Романсы, написанные на них, он назвал «Zwoelf Lieder des Mirsa Schaffi aus dem persischen von Bodenstedt». С таким названием сборник вышел из печати весной 1855 года под опусом 34. Позднее, в русском переиздании, он получил название «Персидские песни». Первоначально «Персидские песни» были написаны для голоса с оркестром, но широчайшее распространение получил сделанный несколько позднее вариант для голоса с фортепиано. Получив от автора дарственный экземпляр, Лист писал ему: «Решительно, первое впечатление, произведенное на меня этими «Lieder», когда вы мне показали их и когда я убеждал напечатать их безотлагательно, было верным, и я не ошибся, предсказывая им почти народный успех». Даже вечные недоброжелатели Рубинштейна, его идейные противники Стасов и Кюи восхищались ими. Кюи, в частности, писал: «Эти романсы так хороши, что трудно отдать которому-либо из них предпочтение».

В «Персидских песнях» прославляется жизнь, воспевается любовь, красота, мудрость, веселье, поэзия, отражающая весь этот прекрасный мир. Содержание цикла находит свое отображение в строках последнего из отобранных стихотворений:

И моря вечный шум,
И яркий солнца свет,
И розы нежной цвет...
В моей душе живут,
Поются в песнопеньях.

Впервые в этом цикле Рубинштейн обращается к претворению образов Востока и делает это ярко и убедительно, хотя побывать ни на Кавказе, ни, тем более, в Персии, ему не довелось. По мнению некоторых исследователей, композитор воспользовался своими впечатлениями от молдавских и еврейских народных песен, слышанных в раннем детстве, когда семья жила в Бессарабии, и, в свою очередь, впитавших в себя интонации армянских, персидских, татарских напевов. Нет данных и о том, когда состоялась премьера «Персидских песен», однако известно, что первой исполнительницей их стала Эмилия Генаст. В 1869 году П. И. Чайковский, за три года до того окончивший консерваторский курс у Рубинштейна и полный пиетета к своему учителю, сделал русский эквиритмический перевод «Персидских песен». С этим русским текстом «Песни» были изданы в следующем году и получили широчайшую известность. Особенно популярна «Клубится волною...», вошедшая в репертуар Шаляпина.

Музыка

«Персидские песни» отличаются своеобразным, светлым и задумчивым характером, то возвышенно-гимническим, то томным, то сочным и колоритным.

Самая яркая из песен — девятая, «Клубится волною кипучею Кур». Простая, свободно разворачивающаяся мелодия с тонким использованием как бы мерцающего мажоро-минора, выходящая прихотливо, подобно ленте, сопровождается мягко синкопированными аккордами аккомпанемента. Фортепиано «допевает», договаривает за умолкнувший голос последнюю музыкальную фразу.

Рихард Вагнер

1813—1883

Идеи великого оперного реформатора Рихарда Вагнера, провозглашенные в теоретических трудах и осуществленные на практике, оставили глубокий след в истории музыки. Далеко не все приняли их, многие критиковали Вагнера, но не было ни одного современника, которого бы не взбудоражили его вдохновенные искания. И долго еще после его смерти композиторы, писатели, философы продолжали споры о Вагнере, оценивали и переоценивали его оперы, его эстетические взгляды, его личность. Взгляды и личность Вагнера были на редкость противоречивыми, его жизненный и творческий путь изобилдовал крутыми поворотами, взлетами и падениями. Вызывающие преклонение принципиальность и неуступчивость в творчестве, озаренном великими идеалами, сочетались с жизненными компромиссами, эгоцентризмом и просто неблагоприятными человеческими поступками. Ради осуществления своих художественных намерений Вагнер пренебрегал и жизненными успехами, и общественным положением, но нередко ради них же жертвовал и гордостью и достоинством, добиваясь милостей сильных мира сего, беззастенчиво пользуясь финансовой поддержкой богатых поклонников и поклонниц. Не случайно к концу его жизни вся Европа полнилась неисчислимым количеством восторженных вагнерианцев и неменьшим числом столь же яростных антивагнерианцев.

Вагнер был творцом одного жанра — оперы (всего их у него 13). Другие жанры, к которым он обращался преимущественно в молодые годы, имели — за единичными исключениями — второстепенное значение. Однако в его операх колоссально возросла роль оркестра. Ваг-

нер до предела расширил его возможности и добился поразительных красочных эффектов. Вагнеровские оперные увертюры, антракты, симфонические картины прочно вошли в концертный репертуар, завоевав популярность более широкую, чем сами оперы, из которых они заимствованы. Вагнер не ограничивался лишь композиторским творчеством. Наделенный литературным талантом, он оставил критические статьи, музыкальные новеллы, философские и эстетические трактаты — многотомное собрание литературных трудов, посвященных как вечным проблемам, так и откликающихся на сиюминутные, в том числе политические, события. Несколько томов занимают либретто. Композитор писал их сам, не пользуясь услугами либреттистов и даже (с начала 1840-х годов) не обращаясь к готовым произведениям — пьесам, поэмам, романам — в качестве первоисточника. Еще одним видом деятельности Вагнера являлось дирижирование. Наряду с Берлиозом и Листом, он был крупнейшим пропагандистом высоких образцов классического искусства, как симфонического, так и оперного, в том числе симфоний неопределенного тогда Бетховена. Дирижировал он и своими сочинениями — и в театре, и в концертных залах, гастролируя по всей Европе, нередко делая симфонические переложения оперных фрагментов.

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге. Он был девятым ребенком в семье чиновника, умершего через полгода после появления на свет младшего сына. Отец был страстным театралом, а горячо любимый Рихардом отчим — актером, певцом, драматургом и художником. Вслед за сестрами, уже в детские годы начавшими актерскую карьеру, мальчик увлекся театром и в 7 лет впервые вышел на сцену. Во время занятий в школе в Дрездене (1822—1827), куда переехала семья, Рихард писал стихи и трагедии, переводил Гомера и Шекспира. Особых музыкальных способностей он в детстве не проявлял, хотя восхищался основателем немецкой оперы Вебером, бывавшим в их доме, и не пропускал ни одного спектакля его «Вольного стрелка». В 12 лет Вагнера стали учить игре на рояле, затем на скрипке, но скоро он бросил занятия. И лишь в 15 лет, как сам вспоминал

впоследствии, «услышал исполнение бетховенской симфонии, впал после этого в лихорадочное состояние, заболел, а когда выздоровел, сделался музыкантом».

По существу Вагнер был автодидактом. Теорию композиции он изучал, читая книги и переписывая по ночам партитуры симфоний Бетховена, так что к 17 годам знал его музыку как никто другой. С 1828 года Вагнер начал сочинять, а 2 года спустя его Увертюра с ударами литавр была исполнена в Лейпциге, куда вновь переселилась семья. Теперь Вагнера не интересует ничего, кроме оперного театра, завсегдатаем которого он становится. Забросив учебу, не закончив школы, он в 1831 году поступает вольнослушателем в Лейпцигский университет, но вскоре бросает и его, целиком отдавшись музыке. Он берет уроки композиции у Теодора Вейлинга, кантора церкви Святого Фомы, и через полгода тот заявляет, что больше ничего не может дать своему ученику. Внезапно и очень бурно к 18-19 годам прорывается композиторское дарование Вагнера: одна за другой возникают фортепианные и оркестровые пьесы, несколько увертюр, симфония, музыка к «Фаусту» и, наконец, опера «Свадьба» на собственное либретто (ее рукопись начинающий композитор по совету сестры сжег).

В 20 лет Вагнер начал профессиональную деятельность в качестве репетитора в театре и дирижера Общества любителей музыки в небольшом городке Вюрцбурге. Здесь за 5 месяцев он написал оперу «Феи» по сказке итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци (она увидела свет рампы только через 5 лет после смерти композитора). В 1834—1836 годах, работая в другом провинциальном городе, Магдебурге, он создал оперу «Запрет любви» по комедии Шекспира. Поставленная под руководством Вагнера, она прошла всего один раз. Театр прогорел, а Вагнер переехал в Кенигсберг, но и здесь театр обанкротился и закрылся через 2 месяца. К тому времени композитор успел жениться на работавшей вместе с ним Минне Планер. Пылкая любовь, завершившаяся поспешным браком, не принесла счастья. Молодой необеспеченный музыкант, одержимый новыми грандиозными идеями, верящий в свое великое призвание,

и красивая практичная женщина, старше его на 4 года с незаконной дочерью-подростком, которую она выдавала за младшую сестру, оказались совершенно чужими людьми. Посредственная актриса, не любившая ни театра, ни искусства, Минна мечтала лишь о материальном благополучии и стабильном общественном положении, а их Вагнер так никогда и не сумел ей дать (они состояли в браке 30 лет, вплоть до смерти Минны в 1866 году).

В 24 года Вагнер занял место второго дирижера в немецком театре Риги на окраине Российской империи. Здесь, мечтая о первом театре мира — парижской *Grand Opéra*, он создал самую значительную из своих ранних опер: масштабную историческую трагедию в 5 актах «Риенци, последний трибун». В июне 1839 года, тайно перейдя границу (он не мог покинуть Ригу, не расплатившись с многочисленными кредиторами), Вагнер отправился на завоевание Парижа. 3 года жизни в Париже принесли молодому музыканту только разочарование. Его честолюбивые надежды покорить столицу музыкального мира, добиться успеха, славы, богатства потерпели крах. Вагнер брался за любую работу, но не мог заработать ни на хлеб, ни на лекарства для заболевшей жены; месяц он отсидел в долговой тюрьме. «Помоги мне Бог, я больше не могу себе помочь. Я использовал все, все — последние источники голодающего, — писал он в отчаянии. — И я проклял свою жизнь; что же еще я могу сделать?» Он мог творить: закончил «Риенци», принялся за «Летучего голландца», ставшего его первой оригинальной оперой. Так, в страданиях и жестокой борьбе за существование выковался самобытный талант — в конечном итоге Вагнер осознал себя немецким композитором и весной 1842 года возвратился на родину.

1840-е годы — начало оперной реформы Вагнера. Он занимает должность королевского саксонского капельмейстера и работает в Дрездене, в первом национальном оперном театре Германии, основанном Вебером четверть века назад. Здесь Вагнер ставит 3 свои оперы — «Риенци», «Летучий голландец» и «Тангейзер», пишет «Лоэнгрина» и либретто «Смерти Зигфрида» (четверть века спустя она превратится в «Гибель богов»), набрасывает эскиз «Мейстерзингеров».

Пером критика и палочкой дирижера он борется за высокие идеалы, против представления об опере, музыке, искусстве вообще как о средстве отдыха и развлечения праздной скучающей публики. От критики современного театра он приходит к критике современного общества и, познакомившись с русским анархистом Бакуниным, очарованный его личностью и пылкими речами, с восторгом подхватывает его идею о разрушении продажного, несправедливо устроенного мира и его гибели во вселенском пожаре. В отличие от многих деятелей искусства, также увлекавшихся освободительными идеями, Вагнер осуществляет их на практике. Он принимает непосредственное участие в дрезденском восстании в мае 1849 года. После разгрома восстания полиция рассылает объявления о розыске и аресте королевского капельмейстера, и Вагнер бежит в Швейцарию с чужим паспортом, добытым его другом Листом.

Швейцарское изгнание длится 9 лет. Это важнейший период в жизни Вагнера. Без дома, без родины, без постоянной работы, в вечной нужде, он погружается в творчество. Сначала пишет теоретические труды о реформе оперы («Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма», «Обращение к друзьям»). Затем воплощает это «искусство будущего» в тетралогии «Кольцо нибелунга», вдохновленной сказаниями древних германцев. В 1852 году он заканчивает полный текст либретто и на протяжении 6 лет создает музыку предвечерия — «Золото Рейна», 1-го дня — «Валькирия» и половины 2-го дня — «Зигфрид», хотя не питает никаких надежд на сценическое осуществление грандиозного цикла. Работа протекает в тяжелейших условиях. Не раз в письмах Вагнера к Листу звучат отчаянные призывы: «Скажи мне что-нибудь! Помоги, посоветуй!.. Пусть кто-нибудь купит у меня «Лоэнгрина»! Пусть кто-нибудь закажет мне «Зигфрида»!.. Неужели я должен напечатать в газетах: «Мне не на что жить, кто меня любит, пусть подаст, сколько может»?.. О, как ужасно трудно устроиться в этом мире такому человеку как я!»

В изгнании Вагнера настигла подлинная, великая любовь. Бога-

тый купец Отто Везендонк предложил композитору свое гостеприимство, построил для него небольшой домик в живописной местности близ Цюриха, а 44-летний Вагнер без памяти влюбился в его 29-летнюю жену Матильду, мать троих детей. Она отличалась не только красотой, но и поэтическим складом души, писала стихи, тонко чувствовала музыку и преклонялась перед гением Вагнера. Он создал на ее тексты вокальный цикл «5 стихотворений для женского голоса». Чувством к Матильде вдохновлена и самая оригинальная опера Вагнера — «Тристан и Изольда», ради которой он забросил «Зигфрида». Осенью 1857 года за 3 месяца он написал либретто, в котором нашло отражение увлечение композитора пессимистической философией Шопенгауэра. Работа над музыкой «Тристана» продолжалась до начала 1859 года и была закончена далеко от Матильды, в Венеции: ревность жены заставила Вагнера уехать.

Начались новые скитания. Вагнер совсем одинок: с женой он расстался навсегда. Летом 1860 года после долгих и унижительных хлопот композитор получил частичную амнистию — право жить в немецких государствах, за исключением Саксонии, а 2 года спустя полное помилование. Но найти работу на родине оказалось невозможным. Он сделал еще одну попытку завоевать Париж, с трудом добившись императорского повеления на постановку «Тангейзера». Однако 3 спектакля, прошедшие в Grand Opéra в марте 1861 года, сопровождались таким оглушительным скандалом, что композитор сам запретил дальнейшие представления. Надежда поставить «Тристана» в Вене также потерпела крах: после 77 репетиций опера была объявлена неисполнимой. И в таких условиях рождались «Нюрнбергские мастерзингеры», задуманные как комическая опера еще в 1845 году.

Творческое удовлетворение принесли композитору гастроли в России, где он провел февраль и март 1863 года и дал 9 концертов в Петербурге и Москве, прошедшие с большим успехом. Санкт-Петербургское Филармоническое общество сделало его своим почетным членом. Вагнер дирижировал, помимо 5 симфоний Бетховена, фрагментами из своих опер, в том числе и из неоконченной тетралогии.

гии, для чего специально подготовил концертные переложения. Были и другие успешные гастрольные поездки, но деньги от них ушли на погашение долгов, и Вагнер снова оказался без средств и возможности их заработать.

Здоровье 50-летнего композитора подорвано. Постоянные мысли о том, где достать денег, не дают возможности спокойно творить. Ростовщики угрожают долговой тюрьмой. Поиски богатого покровителя, который оплатил бы его долги, не приносят результатов. Вагнер мечется по городам и странам, на некоторое время уезжает в Швейцарию, где одни знакомые отказывают ему от дома, а другие даже не распечатывают его писем. «Мысли о смерти приходили все чаще и чаще, и я больше не чувствовал желания отгонять их... Есть граница для всякого страдания — я дошел до нее. Счастье покинуло меня совсем... Мрак и нужда сомкнулись надо мной».

И вдруг все переменялось как по волшебству. 3 мая 1864 года взошедший на престол 18-летний король Баварии Людвиг II приглашает Вагнера в Мюнхен, обещая ему все, чего композитор только может пожелать. Горячий поклонник музыки Вагнера, он приказывает ставить его оперы в исполнении лучших певцов из различных трупп Германии. Постановками руководит друг Вагнера, молодой дирижер и пианист, ученик Листа Ганс фон Бюлов. Его жена Козима, младшая дочь Листа, берет на себя обязанности секретаря Вагнера и стремится создать домашний уют давно лишенному семейной заботы композитору. Их первая встреча произошла более 10 лет назад, когда Козиме еще не исполнилось 16, и Вагнер, который был всего на 2 года моложе ее отца, не обратил тогда внимания на застенчивого подростка. А в душе Козимы зрела любовь. Теперь, забрав двух детей, она переехала к нему, нанеся глубокую душевную травму не только Бюлову, преданно служившему делу Вагнера, но и Листу, надолго порвавшие после этого отношения с дочерью и другом.

Как и полтора десятилетия назад, Вагнер в 1866 году поселился в Швейцарии, в Трибшене, на берегу Фирвальдштеттского озера близ Люцерна. Но как непохожи эти 6 лет на первое «швейцарское

изгнание»! Кончились нужда и одиночество. На склоне лет Вагнер узнал счастье отцовства. Козима, наделенная сильной волей, энергией и честолюбием, оказалась идеальной женой, соратницей, другом. После двух дочерей, названных Изольдой и Евой в честь героинь «Тристана» и «Мейстерзингеров», на свет появился сын. «Прекрасный, крепкий сын с высоким лбом и ясным взглядом, Зигфрид Рихард наследует имя своего отца и сохранит его творения миру», — писал Вагнер. Счастливый композитор преподнес жене симфоническую пидилию «Зигфрид». В том же 1870 году были напечатаны 15 экземпляров — для самых близких друзей — I тома автобиографии «Моя жизнь», которую Вагнер по желанию короля Баварского диктовал Козиме, начиная с лета 1865 года. Одновременно он работал над завершением «Зигфрида», над «Гибелью богов» — финальной частью тетралогии и обдумывал план мистерии «Парсифаль», ставшей его последней оперой.

Эти 2 величайших творения не должны были увидеть свет ramпы в обычном театре (хотя премьеры двух первых частей тетралогии против воли Вагнера состоялись в Мюнхене, соответственно, в 1869 и 1870 годах — автор на них не присутствовал). Для них был необходим специальный «театр для торжественных представлений». За осуществление этой мечты Вагнер с присущей ему энергией боролся долго. Берлин и Лондон, Вена и Чикаго, Мюнхен и модный курорт Баден-Баден как место постройки театра намечались и отвергались один за другим. Наконец, Вагнер выбрал тихий баварский городок Байройт близ Нюрнберга. В день своего 59-летия под проливным дождем он заложил первый камень «Театра на Зеленом холме». Вагнер надеялся на его открытие следующим летом, но прошло еще 1 года, полных лихорадочной деятельности, разъездов по стране, организации Вагнеровских обществ, обращений к правительству, князьям, банкирам, театрам, любителям музыки, всему немецкому народу с призывом жертвовать на строительство Байройтского театра кто сколько может. Деньги поступали медленно и с трудом, пока на помощь снова не пришел король Людвиг Баварский, предоставив-

ший большой кредит. На его средства была построена и вилла для Вагнера, получившая поэтическое название Ванфрид (Успокоенная мечта). Фронтон ее украшен аллегорической фреской, а в саду установлен бюст короля.

Торжественное открытие Байройтского театра состоялось 13 августа 1876 года. На протяжении месяца трижды был показан весь цикл «Кольцо нибелунга». На премьеру со всего мира съехались музыканты и царствующие особы, поклонники творчества Вагнера и великосветские туристы. Несмотря на большой художественный успех постановки, театр потерпел финансовый крах и был закрыт на 6 лет. Все эти годы Вагнер продолжал неустанно трудиться: давал концерты, чтобы покрыть дефицит, писал давно задуманного «Парсифаля». Премьера состоялась в Байройте летом 1882 года. В течение месяца опера прошла 16 раз. Утомленный хлопотами, связанными с постановкой, Вагнер отправился в Италию, где в последние годы обычно проводил зимние месяцы. И на отдыхе в Венеции 69-летний композитор не прекращал работы, писал статьи. За этим занятием 13 января 1883 года его настигла смерть.

Похороны Вагнера в Байройте сопровождались истинно королевскими почестями. При огромном стечении народа под звуки траурного марша из «Гибели богов» гроб с телом был опущен в землю в саду виллы Ванфрид. Композитор сам выбрал место своего упокоения. По его желанию могилу украсила простая мраморная плита без всякой надписи.

5 стихотворений для женского голоса

История создания

Дрезденское восстание в мае 1849 года, в котором Вагнер принял непосредственное участие, резко переломило его жизнь. Преуспевающий саксонский королевский капельмейстер, поставивший в Дрездене 3 свои оперы, вынужден был бежать в Швейцарию под угрозой аре-

ста, преследуемый полицией. Жизнь складывалась трудно. Не желая связывать себя постоянной службой, Вагнер перебивался случайными литературными заработками, отдельными дирижерскими выступлениями. Его преследовала нужда. Личная жизнь не налаживалась: у жены Минны развивалась сердечная болезнь, от былой любви давно не осталось и следа. Поддержкой Вагнеру служил лишь кружок преданных друзей, средствами которых он беззастенчиво пользовался. Среди этих друзей была семья Везендонк.

С богатым купцом Отто Везендонком и его женой Матильдой (1828—1902) композитор познакомился в начале 1852 года. Зная стесненное положение Вагнера, Везендонк предложил ему гостеприимство в своем имении под Цюрихом, а затем построил для него здесь же домик. Вагнер переехал в этот «Приют на Зеленом холме» в мае 1857 года, и это еще более сблизило его с Матильдой, к тому времени матерью дочери и двух сыновей. Матильда Везендонк была богато одаренной натурой. Наделенная редкой красотой, обаянием, поэтическим складом души, она писала стихи и прозу, драмы и музыку и преклонялась перед гением Вагнера. «Лучшее, что я знала, — вспоминала впоследствии Матильда, — я получила от Вагнера». Он делился с нею своими замыслами, приобщал к философии Шопенгауэра и симфониям Бетховена, она была его первой слушательницей: то, что композитор сочинял утром — он работал тогда над «Валькирией» и «Зигфридом», — по вечерам он играл Матильде. Любовь захватила обоих, но Матильда, все рассказав мужу, уверила его, что никогда не оставит семью и детей. Матильда стала вдохновительницей самой оригинальной оперы Вагнера «Тристан и Изольда»: жизнь повторила ситуацию средневековой легенды о непреодолимой и неосуществимой любви. Ревность жены заставила композитора покинуть «Приют на Зеленом холме», и в августе 1858 года он уехал в Венецию.

Памятником любви к Матильде Везендонк остались написанные в те же 1857-1858 годы 5 песен на ее стихи — единственное камерно-вокальное сочинение Вагнера зрелых лет. «Лучшего, чем эти песни, я никогда не создавал, лишь немного из моих произведений может вы-

держат сравнение с ними», — утверждал композитор. Последовательность их сочинения, по словам одного из немецких биографов Вагнера, представляет точную картину развития чувства любящих: 30 ноября 1857 года — «Ангел», через 4 дня — «Грезы», 17 декабря — «Скорби», 22 февраля 1858 года — «Стой!», 1 мая — «В теплице». Ведущим значением слова определяется необычное авторское название жанра: не песня или романс, а стихотворение («5 стихотворений любителя»; последнее слово снято при издании в 1862 году). Два из них (№3 и 5) обозначены как «этюды к «Тристану и Изольде»», последнее стихотворение инструментовано самим Вагнером для камерного оркестра в качестве подарка Матильде Везендонк ко дню ее рождения 25 декабря 1857 года.

Музыка

«5 стихотворений» — типичное сочинение Вагнера. Ему присущи романтический пафос, приподнятая декламация вокальной партии, насыщенность фортепианного сопровождения с выразительными сложными гармониями, текучесть формы.

№3, «В теплице», — эскиз вступления к III акту «Тристана и Изольды». Мрачное настроение передано в непрерывно развивающейся фортепианной партии, с которой тесно слита вокальная мелодия декламационного склада без единого светлого блика. №4, «Скорби», энергичным, решительным характером выделяется среди лирических, словно размытых соседних номеров. №5, «Грезы», — еще один эскиз к «Тристану и Изольде», подготавливающий центральную сцену — любовный дуэт II акта. Хроматические гармонии, бесконечная мелодия воплощают нескончаемое томление любви, но лишь в первом приближении: в опере это выражено тоньше, многообразнее и в то же время в ином, эпическом масштабе.

Иоганнес Брамс

1833—1897

В творчестве Иоганнеса Брамса сочетаются эмоциональная порывистость романтизма и стройность классицизма, обогащенные философской глубиной барокко и старинной полифонией строгого письма — в музыке композитора «обобщается музыкальный опыт половины тысячелетия», как писал венский исследователь творчества Брамса Карл Гейрингер. Брамс считал себя наследником Шумана, который незадолго до смерти благословил 20-летнего композитора в своей последней статье «Новые пути», возвестив всей Германии: «Он пришел!» Когда Брамс задумывал свою Первую симфонию, впервые прозвучал первенец романтизма — Неоконченная Шуберта, и она, как и его последняя, Девятая, нашла отражение в симфоническом творчестве Брамса. Преемственно связаны с открытиями Шуберта и песни Брамса. Не случайны слова композитора: «Народная песня — мой идеал». С 24 лет и до конца жизни Брамс обрабатывал немецкие народные песни, писал на тексты из сборника «Чудесный рог мальчика», собранного поэтами-романтиками Арнимом и Брентано, на переводы из славянской — чешской, словацкой, моравской, сербской, лужицкой, а также итальянской, шотландской, венгерской народной поэзии. Кумиром Брамса, как и многих композиторов XIX века, был Бетховен. «Я никогда не напишу симфонии, — в отчаянии сообщал он другу в 40 лет. — Ты не представляешь, какой смелостью надо обладать, чтобы решиться на это, когда слышишь за собой шаги гиганта!» Однако написал 4 симфонии, и Первую из них известный дирижер Ганс фон Бюлов назвал «Десятой Бетховена». Последующие

также сравнивали с бетховенскими: Вторую — с Пасторальной, Третью — с Героической.

Проведя половину жизни в Вене, вдохновленный ее неумирающим весельем и танцевальным духом, Брамс создал вокальные квартеты в сопровождении фортепиано в 4 руки «Песни любви» и вальсы для фортепиано, сделал обработки вальсов Шуберта для голоса и оркестра. Музыка Вены и всей многонациональной Австрии слышна и во многих его сочинениях крупной формы, таких как симфонии и концерты. Но не менее важен для него и совершенно иной источник вдохновения — Бах и Гендель, музыка эпохи барокко. Как пианист и дирижер он исполнял много произведений XVII—XVIII веков, мог сыграть в любое время наизусть любую из 48 фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха, стал известен в Вене своими монументальными Вариациями и фугой на тему Генделя, а на склоне лет заявил: «Два самых важных события в моей жизни — это объединение Германии и завершение издания сочинений Баха». Он нередко использовал старые доклассические формы, наиболее ярко — в потрясающем своим трагизмом финале Четвертой симфонии, цитировал лютеранские хоралы, которые играли столь важную роль в музыке Баха. Так Брамс выступил хранителем традиций, хранителем вечных ценностей.

Признание пришло к Брамсу не сразу, но с каждым новым крупным произведением, начиная с Немецкого реквиема (1868), заметно крепло. Вслед за Германией и Австрией — в Голландии и Швейцарии, где композитор постоянно концертировал, а с середины 70-х годов — в Англии. Кембриджский университет присвоил ему почетную степень доктора (1876), но поскольку для получения ее необходимо было личное присутствие, а Брамс опасался морской болезни, то от награды он отказался. В 1892 году степень была присуждена вторично, а в следующем Лондонское филармоническое общество наградило композитора золотой медалью. Степени доктора Брамса удостоили также Бреславльский университет (1879), а к 60-летию композитора в Австрии была выпущена золотая медаль. Он был кавалером многих орденов: баварских, прусских, австрийских, почетным гражданином

родного Гамбурга (1889). Однако характерен ответ Брамса на награждение в том же году рыцарским крестом ордена Леопольда — высшей австрийской наградой: «Красивая мелодия мне милее этого ордена, а если такая мелодия поможет удаче целой симфонии, то она будет ценнее, чем все почетные гражданства».

Мог ли мечтать об этом мальчик, родившийся 7 мая 1833 года в самом убогом квартале Гамбурга? Его родители казались странной парой, вызвавшей сомнения даже у венчавшего их священника. Отец, из голштинских ремесленников, с детства испытывавший непреодолимую тягу к музыке, хотел стать свободным художником и завоевать славу в большом городе. Отправившись в странствия, он овладел игрой на всех струнных инструментах, флейте и валторне и, наконец, осел в Гамбурге. Здесь ценой упорного труда он получил должность валторниста в гражданском ополчении и в 24 года решил жениться. Его избранница из рода учителей и пасторов, с которой он был знаком всего неделю, имела от роду 41 год, слабое здоровье и к тому же хромала. Однако брак оказался на удивление счастливым, за исключением самых последних лет. Несмотря на бедность, родители стремились дать двум сыновьям лучшее образование, чем получили сами, и Иоганнес с 6 лет стал посещать частную школу. Обнаружив в раннем детстве редкую музыкальность, он не удовольствовался уроками отца, познакомившего его со струнными инструментами, и добился согласия на обучение игре на фортепиано.

Его первый учитель Фридрих Коссель стал истинным другом семьи и, восхищаясь необыкновенными способностями 7-летнего мальчика, стремился воспитать из него подлинного художника. Когда в 10 лет Брамс исполнил фортепианную партию в камерных ансамблях Моцарта и Бетховена, и ловкий импресарио посулил выгодное турне по Америке, Коссель, чтобы воспрепятствовать этому, передал своего ученика лучшему гамбургскому педагогу Эдуарду Марксену, который стал заниматься с ним бесплатно также теорией композиции. При всей любви учителей и родителей детство и юность Брамса были трудными. С 13 лет он ночи напролет играл в кабачках, приобретая славу замеча-

тельного исполнителя танцев. В 15 Брамс дал первый сольный концерт в родном городе, а в 1851—1852 годах сочинил фортепианные сонаты, скерцо, более десятка песен, камерные ансамбли.

1853 год круто изменяет его жизнь. 19 апреля Брамс отправляется в турне с молодым венгерским скрипачом Эде Ременьи. В конце марта в Ганновере он посещает почти столь же молодого, но уже прославленного венгерского скрипача Йожефа Иоахима. Завязывается дружба, продлившаяся до смерти Брамса. В начале июня в Веймаре происходит встреча Брамса с Листом — знаменитым пианистом, дирижером, композитором, окруженным учениками главой самой передовой школы Германии. Лист рад помочь любому, но Брамсу чужды его принципы, его музыка, и он отказывается от столь необходимой для начинающего могущественной поддержки. Наконец, 30 сентября 1853 года Брамс переступает порог дома Шумана в Дюссельдорфе. Он очарован и музыкой, и личностью Шумана, и его женой Кларой, знаменитой 34-летней пианисткой, ожидающей ребенка, и непритязательным укладом жизни семьи с шестью детьми (седьмой умер в младенчестве). Шуман всячески поддерживает молодого музыканта, и тот через несколько месяцев на деле доказывает свою признательность. Шумана настигает безумие, и Брамс считает своим долгом быть рядом с Кларой, оставляет помыслы о концертных турне и спасает жену Шумана от отчаяния. Она становится музой Брамса, как была музой Шумана.

Постепенно преданность и почтительная дружба сменяются горячей юношеской любовью. 29 июля 1856 года Шуман умирает. Чтобы оправиться от удара, Клара с двумя сыновьями отправляется в Швейцарию, их сопровождает Брамс. Никто не знает, что произошло между ними. Клара теперь свободна, и он, которого не смущает разница в возрасте, может соединиться с ней законными узами. Но именно после смерти Шумана его письма к Кларе становятся менее пылкими, хотя дружба продолжается до конца дней.

В 1857 году композитор получает первое постоянное место работы — музыканта княжеского двора в Детмольде, где приобретает

опыт хорового дирижера и пишет многочисленные хоры. Лето следующего года он проводит у Иоахима в Геттингене. Здесь он знакомится с красивой дочерью профессора университета Агатой фон Зибольд. Она так поет песни Брамса, что знаменитый скрипач сравнивает ее голос с драгоценной скрипкой Амати. Об отношениях Брамса и Агаты судачит весь город, дело идет к обручению. Он забрасывает девушку пылкими письмами, но в одном проскальзывает характерная фраза: «Я не могу наложить на себя оковы!» и оскорбленная Агата порывает с Брамсом.

Рубеж 50-х—60-х годов — трудное время для композитора. В 1859-м он испытал одно из самых тяжелых поражений в творчестве. На протяжении 5 лет Брамс работал над крупным сочинением; задуманное как симфония, оно было записано для двух фортепиано, но под конец превратилось в фортепианный концерт d-moll. Некоторые современники утверждали, что первая часть отражает впечатления от покушения Шумана на самоубийство, тогда как о следующем адажио композитор говорил Кларе: «Я пишу твой портрет в мягких тонах». Концерт не был принят ни на премьере в Ганновере, ни в Лейпциге, где провал был полным.

В сентябре 1862 года композитор приехал в Вену. Австрийская столица оценила его как превосходного пианиста, но он жаждал иного признания — и, прежде всего, в родном Гамбурге, где мечтал остаться навсегда. Однако пост руководителя певческой капеллы, на который он претендовал, получил другой. У «отцов города» было стойкое предубеждение против музыканта, выросшего в самом убогом и грязном квартале. Этот удар тем болезненнее, что в 1863 году Брамс вновь влюблен. Чувство вдохновляет его на создание песен, автографы которых он дарит певице Оттилии Хауэр. Родители ждут скорого обручения, но и этому браку не суждено свершиться. Как иронически признавался Брамс, он «натворил бы Бог весть каких глупостей, если бы кто-то, к счастью, быстро не подцепил ее...»

Некоторое утешение приносит возрастающее признание его разнообразных талантов. Осенью того же года он получает приглашение

на пост руководителя Венской певческой капеллы. Концерты под его управлением пользуются успехом, хотя публику несколько смущает репертуар: Брамс исполняет кантаты и оратории Баха, сочинения а капелла XVII века преимущественно мрачного характера. Это порождает среди жизнерадостных венцев язвительную шутку: «Когда Брамс в веселом настроении, он заставляет петь: «Могила — мое блаженство»». Для этого есть все основания. Не успевает он разочароваться в попытках создания семьи, как видит, что семейное счастье родителей пришло к концу. Отец, полный сил в свои 57 лет, радуется жизни и становится нетерпим к 74-летней жене, болеющей и дряхлеющей. Попытки Брамса примирить их остаются безуспешными: родители расходятся, а в феврале 1865 года мать умирает, и сын даже не успевает приехать проститься с ней. Эти переживания находят отклик в ряде камерных произведений композитора, написанных в 1864—1865 годах, и в самом значительном его сочинении, посвященном памяти матери — Немецком реквиеме. А рядом возникают пьесы совсем иного плана, рожденные духом поющей и танцующей Вены, предназначенные для бытового музицирования, столь распространенного в Австрии и Германии.

В 1872 году Брамс в последний раз связывает себя постоянной службой: занимает пост музыкального директора Венского общества любителей музыки, где исполняет много старинных сочинений, поражая слушателей исключительным чувством стиля и заново открывая для жителей Вены музыку эпохи барокко. Через 3 года он оставляет эту работу, чтобы освободить время для творчества. Слава его растет, ему предлагают различные посты в Берлине, Дюссельдорфе, Лейпциге, Кельне и других городах, а приглашений выступить с концертами в качестве дирижера, солиста-пианиста и участника фортепианных ансамблей так много, что он мог бы гастролировать целый год. Однако Брамс отдает концертным турне только 3 месяца, весной живет в Вене, а в начале лета уезжает за город, ведет простую деревенскую жизнь на лоне природы, любуется красотой озер и гор и во время длительных прогулок обдумывает начатые композиции — в летние месяцы они приобретают окончательные

очертания. Именно так созданы все его 4 симфонии — разнохарактерные, совершенно непохожие одна на другую, хотя неизменно сохраняющие классический четырехчастный цикл.

Сочинение Третьей симфонии (1883) совпало с последней любовью стареющего композитора к молодой певице Герминии Шпис. Она пела его песни, солировала в кантатах — Брамс слышал ее в недавно завершенной «Песне парок» и искал любой предлог, чтобы оказаться в обществе этой «красивой, веселой девушки с Рейна». Она благоговела перед знаменитым мастером и несколько лет спустя признавалась: «Я снова была совершенно покорена, увлечена, пленена, одурманена. И до чего же он мил! В настоящем летнем, светлом, молодом настроении! Он вечно молод!» Сестра сообщала Брамсу, что в Гамбурге уже говорят о его браке с певицей как о деле решенном. Однако композитор и на сей раз не женился.

Как уверял сам Брамс, он не женился своевременно лишь из-за отсутствия постоянной работы и твердого заработка. На самом деле он уже к 36 годам доходами от гастролей и изданий мог без труда обеспечить семью. Венский исследователь Гейрингер объясняет отказ композитора от брака двойственностью его натуры. Долгие годы он стремился занять твердое общественное положение, получить постоянную работу, предпочтительно в родном Гамбурге, и всю жизнь страдал от того, что там ему предпочли другого. Однако в глубине души он страшился связать себя как узами брака, так и постоянной должностью, боясь потерять свободу художника, творца: «Он смутно чувствовал, что поступил бы вопреки своему жизненному предназначению, если бы захотел вверить другому человеку свою жизнь, целиком отданную искусству».

Вплоть до 1890 года длился наиболее плодотворный период в творчестве композитора. Вершина его — Четвертая симфония (1885), самая необычная не только в творчестве Брамса, но вообще не имеющая аналогов ни в классическом, ни в романтическом симфонизме. Последним своим сочинением Брамс считал струнный квартет ор. 111 (1891) и в следующем году составил завещание. Однако судьба подарила ему еще 5 лет творчества, в течение которых он обращал-

ся к различным, но неизменно камерным жанрам. В 1894 году Брамс издал последний сборник обработок народных песен, а в день своего 63-летия закончил «4 строгих напева» на библейские тексты, рожденные мыслями о близкой смерти — и своей и Клары Шуман. Она умерла две недели спустя, в возрасте 77 лет, и он вернулся с похорон совершенно больным. Тем же летом 1896 года были закончены 11 хоральных прелюдий для органа, последняя из них — фантазия на тему хорала «О мир, я должен тебя покинуть». 3 марта 1897 года Брамс в последний раз появился в Венской филармонии, где под управлением прославленного Ганса Рихтера исполнялась его Четвертая симфония. «Очевидцы рассказывали, что таких оваций зал филармонии еще не знал. После каждой части шквал аплодисментов усиливался. Под конец слушатели встали и, размахивая шляпами, платками, крича и хлопая, приветствовали смертельно бледного Брамса. Он должен был все чаще показываться у балюстрады ложи. Но овациям не было конца: люди в партере и на галерее знали, что они видят своего маэстро, перед которым преклонялись, в последний раз», — писал советский исследователь творчества Брамса Михаил Друскин.

Смерть последовала 3 апреля 1897 года. На похороны Брамса в Вену стекались его поклонники не только со всей Австрии и Германии, но и из Лондона, Амстердама, Парижа. Похоронная процессия была необозримой, еще больше народу стояло шпалерами по обеим сторонам улиц. В Гамбурге в час погребения на всех судах в порту были приспущены флаги: родной город прощался со своим великим сыном.

Немецкий реквием (ор. 45)

Состав исполнителей: сопрано, баритон, хор, оркестр, орган (по желанию).

История создания

Немецкий реквием — первое крупное произведение Брамса, свидетельствующее о наступлении зрелости композитора, — рождался

долго. Мысль о заупокойной мессе, как предполагает друг и биограф композитора Макс Кальбек, возникла в 1856 году в связи со смертью Шумана, другом которого Брамс был в самые тяжелые последние годы. На протяжении 1857-1859 годов он работал над музыкой будущей 2-й части. Первоначально эта мрачная сарабанда предназначалась для четырехчастной симфонии ре минор, превратившейся затем в Первый фортепианный концерт, а осенью 1861 года для задуманной траурной кантаты были подобраны слова и создан хоровой вариант. Непосредственным толчком для сочинения Немецкого реквиема послужила смерть горячо любимой матери в 1865 году, и летом следующего года произведение было в основном закончено. Работа над Реквиемом шла в Мюнхене и в горной швейцарской деревне близ Цюриха. Исследователь творчества Брамса, хранитель венского Музея Общества любителей музыки Карл Гейрингер предполагает, что «вид на великолепную цепь горных глетчеров вдохновил его на могучее видение 6-й части, а красивое голубое озеро — на идиллическую 4-ю». Пометка в авторской рукописи гласит: «Баден-Баден, лето 1866 года».

Премьера Немецкого реквиема также растянулась на несколько лет. 1 декабря 1867 года в Вене прозвучали 3 первые части. Подготовленное наспех и небрежно, исполнение оказалось неудачным. В частности, в 3-й части всё заглушал гром литавр. Это не смутило композитора и, внося некоторые изменения, он стал ждать настоящей премьеры. Она состоялась на Страстной неделе 10 апреля 1868 года в кафедральном соборе в Бремене под управлением Брамса и стала его первым триумфом. В соборе царил приподнятое настроение, и публика, и исполнители понимали, что присутствуют на исключительном художественном событии. Среди слушателей было много музыкантов — друзей Брамса, и уже с первых звуков их глаза наполнились слезами. Невозмутимым оставался лишь отец композитора: он с самого начала был уверен в успехе. Как вспоминал современник, по окончании концерта отец коротко сказал: «Сошло довольно хорошо» и взял понюшку табака.

Несмотря на триумф, Брамс не считал работу законченной. После второго исполнения он в мае 1868 года дописал еще одну часть,

ставшую 5-й. Лирическая, с солирующим сопрано, она наиболее полно воплотила настроения этого сочинения, посвященного матери (показательны слова хора: «Как утешает кого-либо мать его»). В окончательной редакции премьеры реквиема состоялась 18 февраля 1869 года в Лейпциге, и до конца года он прозвучал в разных городах Германии не менее 20 раз.

Немецкий реквием Брамса отличается от знаменитых реквиемов его современников Берлиоза и Верди тем, что написан не на традиционный латинский текст католической заупокойной службы, который сложился еще в Средние века (см. Реквием Моцарта). Впрочем, такие произведения уже существовали. Непосредственный предшественник — Немецкий реквием, автором которого долго считался брат Шуберта Фердинанд, дирижер хора и композитор-любитель; теперь исследователи доказали, что его написал сам Франц Шуберт. Но еще в 1636 году предшественник Баха Генрих Шютц создал Немецкую заупокойную мессу.

Брамс сам подобрал тексты из различных глав Библии в немецком переводе Лютера и распределил их на 7 частей. Крайние опираются на сходные тексты — евангельской Нагорной проповеди («Блаженны страждущие, ибо они утешатся») и Откровения Иоанна Богослова («Отныне блаженны мертвые, умирающие в Господе»). Образные соответствия имеют также 2-я и 6-я части. В 3-й впервые возникает мотив утешения, заимствованный из Псалтыря: «Ныне, Господи, кто должен меня утешить?» Ответ дается в 5-й части: «Как утешает кого-либо мать его, так утешу Я вас» (книга пророка Исайи).

Общий смысл реквиема Брамса совсем иной, нежели католической заупокойной мессы. Отсутствуют тексты молитв, ни разу не упомянуто имя Христа, нет картин Страшного Суда (*Dies irae*), обычно занимающих в реквиеме важное место. Упоминание о «последней трубе» не рождает страха смерти, а утверждает «слово написанное: поглощена смерть победою. Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?» (первое послание апостола Павла к Коринфянам). Зато много

слов утешения, надежды, любви: Немецкий реквием обращен к живым, примиряя их с мыслью о смерти, внушая мужество. Брамс обращается не только к немцам, ветеранам, но ко всем людям: «Признаюсь, что охотно опустил бы слово “немецкий” и просто поставил бы “человеческий”».

Музыка

В музыке Немецкого реквиема впервые полно выявляются характерные черты стиля Брамса: опора на традиции эпохи барокко — Баха и Генделя, использование протестантского хорала в сочетании с песенными лирическими интонациями, мягкая, но плотная аккордовая фактура, органично сочетающаяся с полифоническими приемами. Форма реквиема отличается удивительной стройностью и уравновешенностью. Крайние его части (1-я и 7-я) образуют внешний круг обрамления и подобны пропилеям. Далее возникает гигантская образная арка (2-я и 6-я части): величественные картины траурного шествия и воскресения из мертвых. В центре — светлая лирика 4-й части, обрамленная размышлениями об утешении (3-я и 5-я части).

Наиболее развернутая и контрастная по содержанию 2-я часть, «Ибо всякая плоть — как трава», — величественная сарабанда. Она начинается тяжелыми аккордами оркестра, мрачность которых усиливается фразами хора в унисон. Завершением служит энергичное, ликующее фугато. Сравнительно небольшая 4-я часть, «Как вождь-денны жилища Твои, Господи сил!», пленяет лирической мелодией, скромной, мягкой, гибкой, как в брамсовских песнях. Еще более напевна самая короткая 5-я часть, где в одновременности сочетаются различные тексты: ласковая мелодия впервые вступившего солирующего сопрано («Так и вы теперь имеете печаль, но Я увижу вас опять, и возрадуется сердце ваше») поддержана хором со столь характерным для Брамса движением параллельными терциями («Как утешает кого-либо мать его»).

Рапсодия (ор. 53)

Состав исполнителей: контральто, мужской хор, оркестр.

История создания

На рубеже 60-х—70-х годов Брамс работает в жанре кантаты и создает 4 разнохарактерных произведения — героического «Ринальдо», скорбно-лирическую «Рапсодию», трагическую «Песнь судьбы» и ликующую «Триумфальную песнь». Возникновение «Рапсодии» связано с одним из самых глубоких сердечных потрясений Брамса. Близкий друг семьи Шумана, он внимательно следил за взрослением его многочисленных дочерей. Третьей по возрасту была Юлия, ей в 1861 году Брамс посвятил Вариации для фортепиано в 4 руки на тему Шумана, которую Юлия должна была исполнять вместе с матерью, знаменитой пианисткой Кларой Шуман. 8 спустя, приехав к Кларе в Лихтенталь, Брамс увидел, что 24-летняя Юлия стала поразительной красавицей, и в сердце его вспыхнула любовь. Будучи человеком необычайно сдержанным, Брамс ни разу не подал повода заподозрить его чувство. И однажды Клара невольно нанесла ему удар, сообщив об обручении Юлии с неким графом и с удивлением обнаружив, что Брамса внезапно «словно подменили». Мучительный отказ от мечты о любви и семье, самоотречение, одиночество нашли воплощение в Рапсодии для контральто, которую Брамс показал Кларе в конце сентября 1869 года. «Несколько дней тому назад Иоганнес принес мне чудесную вещь, — писала она в дневнике. —... Он назвал это с в о е й свадебной песней. Она настолько потрясла меня глубокой скорбью слов и музыки, что я давно уже не помню подобного впечатления». Впрочем, российский исследователь творчества Брамса Екатерина Царева сомневается в том, что «Рапсодия» — мгновенный отклик на события личной жизни (такая прямая и быстрая реакция композитору не свойственна), и даже в том, что Брамс любил Юлию — быть может, ему просто был несимпатичен этот неожиданный и неравный брак. В письмах Брамс отзывается о «Рапсодии» с усмешкой, то характеризуя ее как авторскую постлюдии к «Песням любви» — типично вен-

скому сборнику вальсов для бытового музицирования в 4 руки и вокального квартета, то сообщая, что «написал свадебную песню для шумановской графини — но с яростью и гневом!»

В основу текста «Рапсодии» положены 3 строфы из «Зимнего путешествия на Гарц» (1777) великого немецкого поэта Иоганна Вольфганга Гёте (1749—1832). Он был любимым поэтом Брамса, хотя композитор не часто обращался к его стихам: они столь совершенны, что не нуждаются в музыкальном воплощении. Возникновение стихотворения связано с реальным событием. Отстав от охотничьей компании герцога Веймарского, Гёте отправился в горы Гарца, предполагая встретиться там с неким юношей: тот удалился от общества и в одиночестве предавался отчаянию после прочтения знаменитого романа Гёте «Страдания молодого Вертера». «Зимнее путешествие на Гарц» — типичное произведение раннего периода творчества поэта, периода «бури и натиска», вдохновенный дифирамбический монолог в свободном стихотворном размере, с удивительным ритмическим и лексическим богатством, призванным передать всю силу лирического волнения «бурного гения». Такая свобода построения и позволила Брамсу назвать свою кантату «Рапсодией».

Но кто там один?
Исчезает в чащобе тропа
И сплетается поросль
У него за спиной,
Подымаются травы,
Глушь поглощает его.

Кто уврачует больного,
Если бальзам для него
Обратился в отраву.
Больного, который вкусил
Ненависть — в чаше любви?
Прежде презренный, ныне презревший,

Потаенно он истощает
Богатство своих достоинств
В себялюбивой тщете.

Если есть на лире твоей,
Отче любви,
Хоть единый звук,
Его слуху вятный, —
Услади ему сердце!
Взор яви из-за туч,
Освети родники без числа
Жаждущему в пустыне!

Музыка

«Рапсодия» — наиболее совершенная из 4 камерных кантат Брамса. Она невелика и по составу (солистка, мужской хор, вступающий лишь в конце, оркестр без труб и тромбонов), и по масштабу, однако поражает концентрацией чувства, силой выразительности, проникновенностью и искренностью, напоминающими о лучших песнях композитора.

Суровая и скорбная тема оркестрового вступления подводит к печальному речитативу контральто; короткие, словно задыхающиеся от горя фразы прерываются частыми паузами. Центральный раздел построен на прекрасной, по-брамсовски сдержанной страдальческой мелодии, которая не поражает сразу своей открытой эмоциональностью — композитор не дает чувству широко разлиться, но постепенно захватывает глубиной. Развязка драмы — в просветленном мажорном заключительном разделе, утверждающий характер которого подчеркнут вступлением хора. 2 мелодии несут утешение: умиротворенная и ясная, в слитном звучании солиста и хора сменяется нежной, гибкой, красочной, в трепетных переключках контральто и высоких инструментов оркестра.

4 строгих напева (ор. 121)

История создания

4 строгих напева — одно из последних сочинений Брамса: они завершены 7 мая 1896 года, к 63-летию композитора, которому оставалось жить менее 11 месяцев. Произведение рождено размышлениями о близкой смерти — и своей, и самого близкого человека, Клары Шуман, рядом с которой Брамс прожил более 40 лет. Ей было 77, она тяжело болела и, с трудом написав Брамсу несколько поздравительных слов, умерла две недели спустя. Брамс с друзьями три дня поминали Клару музыкой Шумана и Брамса; на третий день впервые прозвучали 4 строгих напева. Хотя они посвящены художнику Максу Клинтнеру, иллюстрировавшему произведения Брамса, композитор писал двум пережившим мать детям четы Шуманов, Марии и Евгении, посылая им ноты: «Несмотря на отказ от старого доброго обычая писать в подобном случае в начале ваши имена, эти Напевы все же предназначены собственно вам... Всякий раз, когда вы будете играть эти Напевы, рассматривайте их как приношение памяти вашей любимой матери».

В качестве текста Брамс использовал отрывки из Библии. №1 и 2 заимствованы из Книги Екклесиаста — одной из книг Ветхого Завета, утверждающих, что все в жизни человеческой суета сует. В №1 человек уподобляется животному, «потому что участь сынов человеческих и участь животных — участь одна; как те умирают, так умирают и эти...». В №2 проповедник видит вокруг себя лишь «всякие угнетения, какие делаются под солнцем», «поэтому блаженны мертвые, которые давно умерли, а блаженнее всех тот, кто еще не существовал». В №3 (Книга премудрости Иисуса, сына Сирахова) смерть предстает двуликой: «О, смерть! как горько воспоминание о тебе для человека, который спокойно живет в своих владениях...» и «О, смерть! отраден твой приговор для человека, нуждающегося и изнемогающего в силах...» И лишь №4, основанный на новозаветном первом послании к Коринфянам апостола Павла, несет

утешение, провозглашая силу любви: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий... А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше».

Брамс слышал 4 строгих напева в тембре баса. «Было бы смешно отдавать их какой-нибудь девушке или тенору», — писал он издателю. В качестве сопровождения указано фортепиано, однако композитор думал и о более масштабной, оркестровой редакции: в венском Обществе любителей музыки хранится нотный лист с оркестровыми набросками.

Музыка

4 строгих напева — глубочайшее философское произведение, не имеющее аналогий среди вокальных циклов, скорее приближающееся к жанру сольной кантаты. Ему присущ эпический склад, немало общего с первым крупным достижением композитора — Немецким реквиемом, написанным за 30 лет до того. Музыкальный язык типичен для Брамса: традиции протестантского хора, традиции Баха сплавлены с романтическими выразительными средствами; в вокальной партии сочетаются речитативные и приподнятые декламационные обороты; их дополняет скупое фортепианное сопровождение.

№1, «Ибо подобен любой человек скоту», строится на сопоставлении медленного и быстрого разделов, однако они звучат одинаково сурово, мрачно и безысходно. Контрасты отличают №3, «О, смерть, о, смерть». Первая тема, горестной смерти, печально никнущая, совпадающая с начальным оборотом хора «Мой Иисус» (Брамс использовал ее в 1-й части Четвертой симфонии), преобразуется в тему отрадной смерти — мажорную, устремленную вверх, несущую надежду, хотя и окрашенную горечью.

Джузеппе Верди

1813—1901

Творчество Верди — вершина итальянской оперы и одна из вершин мировой оперы вообще. Среди великих композиторов, писавших для музыкального театра, его произведения до сих пор, спустя столетие после смерти автора, остаются наиболее популярными, повсеместно исполняемыми, известными каждому профессионалу и любителю музыки. Опера — основной жанр творчества Верди (к другим он обращался в начале или в конце пути), и в один ряд с его операми может быть поставлен лишь Реквием. Даже биография композитора — почти исключительно история создания опер.

Трудные детство и юность сформировали сдержанный и замкнутый характер Верди, которого называли «медведем из Буссето». По свидетельству современника, «под этой внешностью мог бы скрываться дипломат; но никому не удалось бы обнаружить в нем те страстные движения души, без которых невозможно создание произведений музыкального искусства, наиболее волнующего из всех видов искусств». Став знаменитым, композитор всегда помнил о своем крестьянском происхождении. Он любил землю и до 70 лет в своем имении Сант-Агата по 3–4 часа работал в поле, на винограднике, на самом солнцепеке, прикрыв голову соломенной шляпой («Я занимаюсь работой крестьянина, каменщика, плотника, а если приходится, даже чернорабочего»). На вершине славы и богатства он не забывал о бедности, оказывая помощь окрестным крестьянам, участвуя в благотворительных концертах, а в конце жизни купил участок земли в Милане, где был построен дом для престарелых музыкантов, существую-

щий до сих пор и носящий имя Дома Верди. По словам французского критика, «у Верди было всегда лишь три страсти. Но они достигали величайшей силы: любовь к искусству, национальное чувство и дружба».

Джузеппе Верди родился 10 октября 1813 года в деревне Ле Ронколе близ городка Буссето (Пармское герцогство, Северная Ломбардия). Родители его были крестьянами, отец, кроме того, держал трактир и торговал бакалейными товарами, разнося их по соседним деревням. Трактир был естественным центром селения: здесь вечерами собирались жители, останавливались разносчики, странствующие актеры, бродячие музыканты, под наигрыш которых крестьяне пели и плясали по праздникам. Любовь к музыке проявилась у Верди в раннем детстве; в 7 лет, услышав в церкви орган, он начал просить обучать его музыке. Первым его инструментом стал поломанный спинет, а первым учителем — старый деревенский органист, которого мальчик быстро превзошел и порою заменял на церковной службе.

В 10 лет отец послал Джузеппе в городскую школу в Буссето, где он за 2 года овладел письмом и счетом и получил работу у богатого купца Антонио Барецци, обратившего внимание на необычайную музыкальность сына трактирщика. Барецци был страстным любителем музыки, играл на нескольких духовых инструментах и являлся председателем местного Филармонического общества. В доме его проходили репетиции и концерты симфонического оркестра этого общества, и юный Верди принимал в его работе самое активное участие: переписывал ноты, делал обработки, разучивал партию со слепым альтистом, играл на барабанах, а вскоре стал писать марши и танцы. Игре на духовых его обучал Барецци, композиции — Франческо Провези, композитор, поэт, церковный органист и дирижер симфонического оркестра Буссето, а фортепиано он овладел по самоучителю. В 15 лет Верди начал выступать как органист, дирижер и пианист, нередко в дуэте с дочерью Барецци Маргеритой, которая 8 лет спустя стала его женой. Тогда же он написал принесшие ему признание в Буссето увертюру и кантату «Безумие Саула».

В июне 1832 года 18-летний Верди, получив небольшую стипендию от благотворительного общества Буссето и денежную помощь от Барецци, отправился в Милан, чтобы поступить в консерваторию. Он не подходил по возрасту (принимались ученики до 14 лет), но был допущен к экзаменам, на которые представил свои сочинения. Экзаменаторы основное внимание уделяли фортепианной игре, которая оказалась у Верди недостаточно виртуозной, и он не был принят. Это было страшным ударом, о котором композитор вспоминал до конца жизни. Оставшись в Милане, Верди в течение 3 лет брал уроки гармонии и полифонии у профессора консерватории композитора Винченцо Лавиньи. Верди сочинял вставные номера к операм учителя, с блеском провел ораторию Гайдна «Сотворение мира» и в 1834 году получил заказ на оперу для миланского Филодраматического театра. Вскоре Верди вернулся в Буссето и в 1836 году, блестяще выдержав конкурс, занял место руководителя музыкальной жизни города. Он выступал как пианист, руководил духовым и симфоническим оркестрами, совершал с ними концертные поездки, писал симфонии, мотеты, марши, хоры, романсы. В 1838 году в Милане вышли из печати 6 романсов Верди.

Большие надежды возлагал композитор на постановку своей первой оперы. В начале 1839 года он вместе с женой и маленьким сыном (полуторагодовалая дочь скончалась в августе предшествующего года) переехал в Милан. Оперой заинтересовалась 23-летняя примадонна театра Ла Скала Джузеппина Стрепони, имевшая большое влияние на импресарио театра Бартоломео Мерелли, и тот согласился поставить оперу с новым либретто под названием «Оберто, граф ди Сан Бонифаччо». Премьера прошла с большим успехом в конце того же года, и с Верди был заключен контракт на 3 оперы. Однако вскоре на композитора обрушились несчастья. Сначала заболел он сам. Едва поправившись, принялся за сочинение новой оперы, но заболели жена и сын. «19 июня 1840 года третий гроб выносят из моего дома! Я был один!.. Один!..» Менее чем 3 месяца спустя состоялась премьера второй, комической оперы Верди, «День царствования», с шумом

провалившейся. «С душой, истерзанной обрушившимися на меня несчастьями, ожесточенный провалом оперы, я убедил себя в том, что не найду более утешения в искусстве, и принял решение больше никогда не сочинять», — вспоминал композитор впоследствии.

Его вернул искусству импресарио Мерелли. Встретив погруженного в депрессию Верди, он насильно вручил ему либретто «Навуходоносора». Придя домой, композитор бросил рукопись на стол. Она раскрылась на словах, глубоко взволновавших его — «Лети, мысль, на золотых крыльях»: от них веяло Библией, которую Верди всегда любил читать. Однако твердый в своем решении не писать опер, композитор лег и попытался уснуть. Сон не шел, он снова и снова перечитывал либретто и к утру знал его наизусть. И все же отправился в театр с намерением вернуть либретто Мерелли. Тот выставил его из кабинета и запер дверь. Так Верди вернулся к творчеству.

Композитор считал, что премьерой «Навуходоносора» 9 марта 1842 года началась его творческая карьера. Успех оперы был исключительным. Особый восторг вызывали народные хоры. За три месяца состоялось 57 представлений — небывалое число для театра Ла Скала. Опера воспринималась как прямой призыв к борьбе за свободу родины. За «Навуходоносором» последовали еще 10 опер на историко-героические сюжеты, столь же созвучные умонастроениям 1840-х годов («Ломбардцы в первом крестовом походе», «Эрнани», «Аттила», «Битва при Леньяно» и др.). Верди обращается к выдающимся произведениям мировой литературы — драмам Вольтера и Шиллера, Гюго и Байрона и впервые — к высоко ценимому им Шекспиру. В «Макбете» композитор начинает ту глубокую психологическую разработку характеров, которая впоследствии прославит оперы центрального периода его творчества.

Этот период открылся тремя шедеврами — «Риголетто», «Трубадуром», «Травиатой» (1851—1853). Показ больших народных движений сменился темой социального неравенства, борьбы за свободу личности. Первые постановки трех наиболее популярных опер Верди

прошли по-разному. «Риголетто» вызвал цензурные запреты, а его мелодии сразу же разлетелись по стране. Премьера «Трубадура» была триумфальной: даже вышедший из берегов Тибр не помешал римской публике с утра осаждать кассу театра. «Травиата» же, наоборот, провалилась: необычный для оперы серьезного жанра современный сюжет, глубокое сочувствие к падшей женщине, вызывающе подчеркнутое названием (*traviata* — заблудшая), осуждение морали буржуазного общества не были приняты слушателями. Отблеск сюжета «Травиаты» упал на личную жизнь композитора. С конца 40-х годов он жил в гражданском браке с Джузеппиной Стрепони. Певица, столь способствовавшая успеху первых опер Верди, рано потеряла голос и, не достигнув 35 лет, в 1849 году оставила сцену. В провинциальном Буссето ее свободный союз с Верди осуждали, в том числе и родители композитора и бывший тесть Антонио Барецци, возможно, не допускавший мысли, что кто-то может заменить любимую дочь в жизни Верди. Впрочем, позднее он примирился с этим выбором, оценил сердечность и живой ум Джузеппины и стал ее искренним другом. Верди и Стрепони, подобно Виолетте и Альфреду, мечтали об уединенной жизни на природе, и композитор купил недалеко от Буссето участок земли. В этом имении, названном Сант-Агата, они провели долгие годы, оформив свой брак в 1859 году. Много сил и труда было вложено в прекрасный парк, выросший вокруг дома на голой равнине; в честь триумфальных премьер «Риголетто» и «Трубадура» были посажены фруктовые деревья, а провал «Травиаты» отмечен печальной плакучей ивой.

К 40 годам Верди достиг вершины творчества, но не почил на лаврах; правда, работал уже не с прежней интенсивностью. Оперы 1855—1867 годов очень различны. Одни свидетельствуют о стремлении Верди овладеть жанром французской большой оперы («Сицилийская вечерня», «Дон Карлос», написанные по заказу парижского театра Grand Opéra на французском языке). Другие продолжают традиции знаменитой триады начала 50-х годов («Симон Бокканегра», «Бал-маскарад»). Свидетельством широкого признания достижений

Верди служит заказ, полученный из Петербурга: для Итальянской оперы, постоянно выступавшей в столице Российской империи с 1843 года, он пишет «Силу судьбы». Она поставлена в 1862 году в не существующем ныне Большом театре (на его месте находится здание консерватории), и Верди дважды приезжает в Петербург: вначале репетирует с им самим отобранными певцами, а затем присутствует на первых спектаклях.

1860-е годы — время бурных перемен в Италии, а Верди еще с 40-х годов был их знаменем. Не случайно постановки его первых опер воспринимались как непосредственный призыв к борьбе за свободу Италии, вызывали политические демонстрации и цензурные запреты, хотя события в них редко разворачивались на итальянской земле и никогда — в современную эпоху. А позднее именем VERDI зашифровывали символ единой Италии: имя короля Виктора Эммануила (Vittorio Emanuele Re d'Italia), под властью которого большая часть страны была воссоединена в 1860 году. Верди был одним из депутатов от родного города Буссето, приехавшим к королю с мандатом о присоединении Пармского герцогства к единому королевству. В конце 1860 года композитор был избран депутатом в единый национальный парламент объединенной Италии. Он разработал проект реорганизации музыкальных учреждений: консерватории должны находиться в ведении государства и иметь постоянную связь с театрами; открытым голосованием весь народ будет избирать лучших певцов и оркестрантов. Однако Верди быстро разочаровался в работе парламента («они только непрестанно ссорятся и тратят зря время») и при новых выборах в 1865 году отказался от звания депутата.

Конец 1860-х годов принес несколько тяжелых утрат. В январе 1867 года умер его отец, разбитый параличом, полгода спустя — Антонио Бареcci: «Ему я обязан всем, всем. И только ему одному, никому другому... Он любил меня как собственных сыновей, а я любил его как родного отца!», — писал Верди. По просьбе умирающего он играл ему отрывки из «Навуходоносора». На следующий год скончался Россини, и Верди предложил почтить его память коллективным

сочинением Реквиема. Замысел осуществить не удалось, и в 1874 году Верди написал свой Реквием — одно из лучших и популярнейших произведений этого жанра. Партию сопрано на премьере пела Тереза Штольц, чешская певица (настоящее имя Терезина Штольцова), с 30 лет выступавшая в Италии. Моложе Верди на 21 год, она стала последней любовью стареющего композитора, пережив его всего на год.

С 70-х годов начался последний период творчества Верди, принесший такие абсолютные шедевры, как «Аида» и «Отелло». Заказ на «Аиду» пришел из Египта: египетский султан открыл новый театр в Каире. Премьере следующей оперы пришлось ждать более полутора десятилетий, и постановка «Отелло» в Ла Скала в 1887 году выпалилась в подлинно национальные торжества. Пышным чествованием сопровождалась и премьера последней оперы Верди, «Фальстаф», 6 лет спустя. Обе оперы вдохновлены Шекспиром и — редчайший случай в мировом музыкальном театре — конгениальны литературному шедевру. Между этими премьерами театр Ла Скала готовился в 1889 году отметить 50-летие со дня исполнения первой оперы Верди, предполагая представить панораму его творчества от «Оберто» до «Отелло». Композитор упорно сопротивлялся, считая, что «среди множества ненужных и бесполезных вещей, происходящих на свете, такой юбилей — вещь самая ненужная». К 80-летию Верди правительство присвоило ему титула маркиза Буссето; еще в 1874 году композитор стал сенатором. Мог ли мечтать об этом мальчик из глухой деревушки, появившийся на свет в самое тяжелое военное время — наполеоновской оккупации, нашествия союзных войск?

В конце творческого пути Верди несколько раз обращался к духовным вокальным жанрам, используя тексты Данте и Библии. «Pater Noster» и «Ave Maria» были исполнены под управлением автора в 1880 году в театре Ла Скала, «Четыре духовные пьесы» впервые прозвучали в 1898 году в Париже. Одна из последних, «Stabat Mater», была написана в 1897 году, незадолго до погрузившей композитора в глубокую печаль смерти Джузеппины Стреппони: «После полувековой совместной жизни я один, один, один; без семьи, в ужасающем

одинокости... и мне 85 лет!!» Его одиночество скрапывала Тереза Штольц, по некоторым предположениям ставшая последней женой Верди. Однако она никогда не задерживалась на вилле, продолжая петь во многих театрах Италии. Старость все больше угнетала композитора. «Я не болен, но я слишком стар!! Проводить жизнь, ничего не делая! Это очень тяжело». Верди подолгу жил в Сант-Агата, любил гулять по саду, но настал момент, когда не хватило сил и на это: его вывозили в сад в кресле. Зимой он проводил в Милане и в январе 1901 года был разбит параличом.

27 января Верди скончался. «Маэстро умер. Он унес с собой много света и жизненной силы, — писал его друг и либреттист последних опер Арриго Бойто. — Никогда еще я не испытывал такого чувства ненависти к смерти, такого отвращения к таинственной, слепой, бессмысленной, торжествующей бесстрастной силе». На третий день, в соответствии с завещанием Верди, состоялись скромные похороны — без музыки, без речей, рано на рассвете, в присутствии только близких людей. 24 февраля, также согласно его воле, прах Верди и Джузеппины был перезахоронен возле основанного им Дома престарелых музыкантов. Теперь любимого композитора к месту последнего упокоения провожал весь город — более 300 тысяч миланцев — под мелодию хора из «Навуходоносора» «Лети, мысль, на золотых крыльях», которую исполнял хор из 900 человек под управлением Тосканини.

Реквием

Состав исполнителей: сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас, хор, оркестр.

История создания

13 ноября 1868 года умер Россини. «Хотя меня и не связывала с ним очень тесная дружба, я оплакиваю вместе со всеми потерю этого великого артиста, — писал Верди. — В мире угасло великое имя! Это

было имя самое популярное в нашу эпоху, известность самая широкая, — и это была слава Италии!» Не прошло и четырех дней, как Верди представил тщательно разработанный проект увековечения его памяти: «Я предложил бы наиболее уважаемым итальянским композиторам... объединиться с целью написать траурную мессу, которую исполнили бы в годовщину смерти Россини... Этот реквием нужно было бы исполнить в церкви Сан Петронио в городе Болонья, подлинной музыкальной родине Россини. Этот реквием не должен был бы стать предметом любопытства или спекуляции: тотчас по исполнении на него были бы наложены печати, и он был бы сдан в архив Болонского музыкального лицея с тем, чтобы никто и никогда не мог получить его оттуда...» 12 частей были распределены по жребию между 12 композиторами (увы, ни одно из имен не пережило своего времени). Верди досталась последняя, *Libera me*, которая кладется на музыку лишь в особо торжественных случаях (обычно реквиемы завершаются частью *Agnus Dei*). Верди настаивал на особой торжественности премьеры: исполнение должно состояться в Болонье именно в первую годовщину смерти Россини. Однако этого не произошло по вине дирижера, и композитор порвал с ним дружеские отношения, длившиеся 20 лет. Год спустя Верди сообщал, что решил сам сочинить весь реквием, причем к тому времени им уже были созданы 2 первые части.

В 1868 году состоялась долгожданная встреча Верди с другим, не менее знаменитым, современником — писателем Алессандро Мандзони, роман которого «Обрученные» он прочел еще 16-летним юношей. Композитор боготворил Мандзони, называл Великим поэтом, Великим гражданином, Святым человеком, славой Италии, а посланный ему портрет Мандзони с собственноручной надписью считал самой драгоценной реликвией. «... В присутствии Мандзони я чувствую себя до того маленьким (а ведь вообще я горд как Люцифер), — писал Верди, — что я никогда или почти никогда не могу сказать ни слова». Узнав о его смерти 22 мая 1873 года, Верди не поехал в Милан («у меня не хватит мужества присутство-

вать на его похоронах»), но уже на следующий день принял решение создать грандиозный памятник «нашему Святому» — им будет реквием, который лучшие певцы исполнят в Милане в годовщину смерти Мандзони.

Отказавшись от первоначально задуманных традиционных 12 частей (поэтический перевод, сделанный А. Майковым, см. на с. 89-91), Верди разделил текст католической заупокойной мессы на 7 частей, из которых самая грандиозная, 2-я, в свою очередь распадается на 9 эпизодов. Работа шла быстро, в августе Верди уже послал приглашение певице для участия в премьере. Она состоялась в первую годовщину смерти Мандзони, 22 мая 1874 года в Милане, в соборе Сан Марко под управлением Верди, а 3 дня спустя — в театре Ла Скала и прошла с огромным успехом.

Музыка

Реквием близок по стилю поздним операм Верди, прежде всего создававшейся одновременно «Аиде». Особенно это относится к многочисленным ариозо и ансамблям — дуэтам, терцетам, квартетам — с типично итальянской оперной кантиленой. Большой по составу оркестр не только аккомпанирует певцам, но и рисует красочные картины.

Такова 2-я часть, *Dies irae* (День предстанет в гневной силе), построенная на смене остро конфликтных эпизодов Страшного Суда, полных смятения, ужаса, мольбы. Ее открывают изобразительные вихри смерти (хор и оркестр), которые сменяются грозными переключками 4 труб за сценой и в оркестре *Tuba mirum* (Вострубит труба нам звоном). Один за другим следуют 3 лирических эпизода: светлый, спокойный женский дуэт *Recordare* (О припомни, Иисусе), совершенно по-оперному звучащее ариозо тенора *Ingemisco* (Я вздыхаю, с грешным схоже) и величавое скорбное соло баса *Confutatis* (Суд изрекши посрамленным). Завершающий 2-ю часть квартет с хором *Lacrimosa* (Слезный этот

день настанет) отличается проникновенной мелодией удивительной красоты, редкой даже у такого мелодиста, как Верди. Иной характер присущ 4-й части, *Sanctus* (Свят). Эту блестящую фугу для двойного хора, воплощение созидательной ликующей силы жизни, открывает соло 4 труб. Оригинальностью отмечена 5-я часть, *Agnus Dei* (Агнец Божий) — сдержанный, отрешенный дуэт сопрано и меццо-сопрано, вариации в старинном стиле на необычную, излагаемую в октаву без сопровождения тему в духе средневекового церковного песнопения.

Модест Мусоргский

1839—1881

Мусоргский — гениальный композитор, творчество которого было поначалу недооценено. Новатор, искатель новых путей в музыке, он казался современникам недоучкой. Даже его близкий друг Римский-Корсаков считал, что произведения Мусоргского можно исполнять только исправив гармонию, форму и оркестровку и после безвременной кончины Мусоргского осуществил эту огромную работу. Именно в версиях Римского-Корсакова долгое время были известны многие сочинения Мусоргского, в том числе оперы «Борис Годунов» и «Хованщина». Лишь много позднее открылось подлинное значение творчества Мусоргского, которого первым верно оценил Стасов, сказавший: «Мусоргский принадлежит к числу людей, которым потомство ставит монументы». Его музыка оказала сильнейшее влияние на композиторов XX века, в частности, французских, не говоря уже о русских, среди которых крупнейшие — Прокофьев и Шостакович. «Создать живого человека в живой музыке», «Создать жизненное явление или тип в форме им присущей, не бывшей до того ни у кого из художников», — так сам композитор определял свою цель. Характер его творчества определил преимущественное обращение Мусоргского к вокальным и сценическим жанрам. Его высочайшие достижения — оперы «Борис Годунов» и «Хованщина», вокальные циклы «Детская», «Без солнца» и «Песни и пляски смерти».

Модест Петрович Мусоргский родился 9 (21) марта 1839 года в имении Карево недалеко от городка Торопца Псковской губернии в старинной дворянской семье, ведущей свою родословную от рюри-

ковичей — потомков легендарного Рюрика, призванного княжить на Русь из варягов. С раннего детства он, как все дворянские дети, занимался французским и немецким языками, а также музыкой, проявив большие успехи, особенно в импровизации. В 9 лет он уже играл концерт Дж. Фильда, но, разумеется, о профессиональных занятиях музыкой речи не было. В 1849 году его отправили в Петербург, где после трехгодичной подготовки он поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков. Для музыки эти три года не пропали — мальчик брал уроки фортепиано у одного из лучших педагогов столицы А. Герке, ученика знаменитого Фильда. В 1856 году Мусоргский окончил школу и был определен на службу в лейб-гвардии Преображенский полк. Во время одного из дежурств в военно-сухопутном госпитале он познакомился с Бородиным — тогда врачом того же госпиталя. Но это знакомство еще не привело к дружбе: слишком разными были и возраст, и интересы, и окружающая каждого из них среда.

Живо интересующийся музыкой и стремившийся ближе познакомиться с сочинениями русских композиторов, Мусоргский в 18 лет попадает в дом Даргомыжского. Под влиянием царящей там обстановки он начинает сочинять. Первые опыты — романс «Где ты, звездочка», замысел оперы «Ган-исландец». У Даргомыжского он знакомится с Кюи и Балакиревым. Это последнее знакомство оказывает решающее воздействие на всю его дальнейшую жизнь. Именно с Балакиревым, вокруг которого складывается кружок музыкантов, впоследствии прославившийся под названием Могучей кучки, начинают его занятия композицией. В течение первого же года появляются несколько романсов, сонаты для фортепиано. Творчество настолько захватывает юношу, что в 1858 году он подает в отставку и самозабвенно занимается самообразованием — психологией, философией, литературой, — пробует себя в разных музыкальных жанрах. И хотя он пока сочиняет в малых формах, его больше всего влечет к опере, в частности, на сюжет «Эдипа». По совету Балакирева в 1861—1862 годах он пишет симфонию, однако оставляет ее незавершенной. Зато в следующем году его захватывает сюжет

«Саламбо» по роману Флобера, только что выпшедшему в русском переводе. Он работает над оперой «Саламбо» около трех лет и создает много интересных фрагментов, но постепенно осознает, что не Восток, а Русь влечет его. И «Саламбо» также остается незаконченной.

В середине 60-х годов появляются произведения Мусоргского, ясно показывающие, по какому пути он решил идти. Это песни «Калистрат» на стихи Некрасова о тяжелой крестьянской доле (композитор назвал «Калистрата» этюдом в народном стиле), «Спи, усни, крестьянский сын» в духе народных песен на текст из драмы А. Островского «Воевода», бытовая картинка «Светик Саввишна» на собственные слова. Прослушав последнюю, известный композитор и авторитетный музыкальный критик А. Серов сказал: «Ужасная сцена. Это Шекспир в музыке». Несколько позднее появляется «Семинарист», также на собственный текст. В 1863 году возникает необходимость зарабатывать на жизнь — родовое имение полностью расстроено и никаких доходов больше не приносит. Мусоргский поступает на службу: с декабря он становится чиновником Инженерного управления.

В 1867 году создается, наконец, первое крупное оркестровое сочинение — «Иванова ночь на Лысой горе». Тогда же под влиянием «Каменного гостя» Даргомыжского Мусоргский начинает работу над оперой «Женитьба» на прозаический текст комедии Гоголя. Эта смелая идея очень увлекает его, но через некоторое время становится ясно, что это — только эксперимент: создать оперу на одном речитативе, без арий, хоров, ансамблей, он не считает возможным.

60-е годы — время ожесточенной борьбы между балакиревским кружком и так называемой консервативной партией, к которой принадлежат профессора недавно открывшейся первой русской консерватории, поддерживаемые великой княгиней Еленой Павловной. Балакирев, бывший некоторое время директором Русского музыкального общества (РМО), в 1869 году от своей должности отставлен. В противовес этому учреждению он организует цикл концертов Бесплатной музыкальной школы, но борьба заведомо проиграна, так

как, в отличие от РМО, БМШ никем не субсидируется. Мусоргский загорается идеей воплотить в музыке противников Могучей кучки. Так возникает «Раек» — уникальное сатирическое вокальное сочинение, по словам Стасова, шедевр «талантливости, едкости, комизма, насмешки, блеска, пластичности... Хохотали до слез даже сами осмеянные, так была талантлива и заразительно весела, забавна эта оригинальная новинка».

1868-1869 годы отданы композитором работе над «Борисом Годуновым», и в 1870 году он представляет партитуру в Мариинский театр. Но оперу отвергают: она слишком нетрадиционна. Одна из причин отказа — отсутствие крупной женской роли. Следующие, 1871-й и 1872 годы, композитор перерабатывает «Бориса»: появляются польские сцены и роль Марины Мнишек, сцена под Кромами. Но и этот вариант не удовлетворяет комитет, ведающий приемом опер к постановке. Лишь настойчивость певицы Ю. Платоновой, избравшей оперу Мусоргского для своего бенефиса, помогает «Борису Годунову» увидеть свет рампы. Во время работы над второй редакцией оперы Мусоргский снимает квартиру вместе с Римским-Корсаковым. Они по-дружески делят время за роялем, оба пишут оперы на сюжет из русской истории (Римский-Корсаков создает «Псковитянку») и, очень разные по характерам и творческим принципам, прекрасно дополняют один другого.

В 1873 году выходит из печати «Детская» в оформлении Репина и получает широкое признание как публики, так и музыкантов, в том числе Листа, высоко оценившего новизну и необычность этого сочинения. Это единственная радость композитора, не избалованного судьбой. Его угнетают бесконечные хлопоты, связанные с постановкой «Бориса Годунова», утомляет необходимость служить, теперь в Лесном департаменте. Угнетает и одиночество: Римский-Корсаков женился и выехал из их общей квартиры, а Мусоргский, частью по собственному убеждению, частью под влиянием Стасова, считает, что женитьба помешает творчеству и жертвует ради него личной жиз-

нию. Стасов надолго едет за границу. Вскоре скоропостижно умирает друг композитора художник Виктор Гартман.

Следующий год приносит как большую творческую удачу — фортепианный цикл «Картинки с выставки», созданный под непосредственным впечатлением от посмертной выставки Гартмана, так и новое большое горе. Умирает давний друг композитора Надежда Петровна Опочинина, в которую он, по-видимому, был сильно, но тайно влюблен. В это время создается мрачный, исполненный тоски цикл «Без солнца» на стихи Голенищева-Кутузова. Идет работа и над новой оперой — «Хованщиной» — снова на сюжет из русской истории. Летом 1874 года работа над оперой прерывается ради «Сорочинской ярмарки» по Гоголю. Комическая опера продвигается с трудом: слишком мало вокруг поводов для веселья. Зато появляется вдохновенная вокальная баллада «Забывтый» по картине Верещагина, увиденной им на выставке в том же 1874 году.

Жизнь композитора становится все более трудной и беспросветной. Тяжело влияет на него, всегда стремившегося к тесному дружескому общению, фактический распад Могучей кучки, о чем он неоднократно сетует в письмах к Стасову. На службе им недовольны: он часто манкирует своими обязанностями, как ради творчества, так, к сожалению, и потому, что под влиянием грустных обстоятельств жизни он все чаще прибегает к общепринятому русскому утешению — бутылке. Подчас его нужда становится столь сильной, что у него не находится денег платить за квартиру. В 1875 году его выселяют за неуплату. На какое-то время он находит пристанище у А. Голенищева-Кутузова, потом у старого приятеля, Наумова, бывшего морского офицера, большого поклонника его творчества. На стихи Голенищева-Кутузова он создает вокальный цикл «Песни и пляски смерти».

В 1878 году друзья помогают Мусоргскому найти другую должность — младшего ревизора Государственного контроля. Она хороша тем, что непосредственный начальник композитора Т. Филипов, большой любитель музыки и собиратель народных песен, смотрит на прогулы Мусоргского сквозь пальцы. Но мизерное жалованье еле по-

звонит сводить концы с концами. В 1879 году, чтобы поправить свое материальное положение, Мусоргский вместе с певицей Д. Леоновой едет в большую гастрольную поездку, которая охватывает все крупные города юга России. В программе выступлений — арии из опер русских композиторов, романсы как русских композиторов, так и Шуберта, Шумана, Листа. Мусоргский аккомпанирует певице, выступает и с сольными номерами — транскрипциями из «Руслана и Людмилы» и собственных опер. Поездка благотворно действует на музыканта. Его вдохновляют прекрасная южная природа, восторженные отзывы газет, высоко оценивающих его дар композитора и пианиста. Это вызывает душевный подъем, новую творческую активность. Появляются знаменитая песня «Блоха», фортепианные пьесы, замысел большой сюиты для оркестра. Продолжается работа над «Сорочинской ярмаркой» и «Хованщиной».

В январе следующего года Мусоргский окончательно покидает государственную службу. Друзья — В. Жемчужников, Т. Филиппов, В. Стасов и М. Островский (брат драматурга) — складываются на ежемесячную стипендию в 100 рублей, чтобы он смог закончить «Хованщину». Другая группа друзей выплачивает по 80 рублей в месяц под обязательство окончить «Сорочинскую ярмарку». Благодаря этой помощи летом 1880 года «Хованщина» почти дописана в клави́ре. С осени Мусоргский по предложению Леоновой становится концертмейстером на ее частных курсах пения и кроме аккомпанемента сочиняет для учеников хоры на русские народные тексты. Но здоровье его окончательно подорвано, и на одном из домашних ученических концертов он теряет сознание. Приехавшие Стасов, Римский-Корсаков и Бородин застают его в бреду. Необходима срочная госпитализация. Через знакомого врача Л. Бертенсона, работавшего в Николаевском военном госпитале, Мусоргского удается устроить туда, записав «вольнонаемным денщиком ординатора Бертенсона». 14 февраля 1881 года композитора без сознания доставляют в госпиталь. На какое-то время ему становится лучше, он может даже принимать посетителей, среди которых Репин, написавший знаменитый

портрет Мусоргского. Но вскоре наступает резкое ухудшение состояния.

Мусоргский скончался 16 марта, всего 42-х лет от роду. Похороны состоялись 18 марта на кладбище Александро-Невской лавры. В 1885 году усилиями верных друзей на могиле был установлен памятник.

Детская

История создания

Большой вокальный цикл, посвященный детям, Мусоргский задумал весной 1868 года. Возможно, на эту мысль его натолкнуло общение с детьми Стасова, которого в те годы он часто посещал. Не песенки для детей, а вокально-поэтические миниатюры, раскрывающие душевный мир ребенка, его психологию — вот что было в центре внимания композитора. Сочинять он начал на собственные тексты и не случайно, закончив тогда же первый номер цикла, «С няней», Мусоргский сделал знаменательное посвящение «великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому». Это было за полгода до смерти Даргомыжского, который высоко оценил опыт молодого автора и посоветовал непременно продолжать работу. Однако Мусоргский, занятый в то время окончанием «Бориса Годунова», надолго отложил ее. Лишь в начале 1870 года были написаны еще четыре номера — «В углу», «Жук», «С куклой» и «На сон грядущий». Последние две пьески, «Кот Матрос» и «На палочке», появились только в 1872 году. Были сочинены и еще две — «Сон ребенка» и «Ссора двух детей». Их композитор играл друзьям, но не записал, и в окончательном варианте цикла они отсутствуют.

«Детская» — совершенно необычное, не имевшее ранее аналогов произведение. Это не песни, не романсы, а тонкие вокальные сценки, в которых удивительно точно, глубоко и любовно раскрывается мир ребенка. Не осталось сведений о том, когда цикл был исполнен впервые. Известно лишь, что его часто пела молодая любительница А. Н. Пур-

гольд, сестра жены Римского-Корсакова, вместе с ней принимавшая горячее участие в жизни музыкального кружка, группировавшегося вокруг Даргомыжского. Вскоре после написания, в 1873 году «Детская» была издана В. Бесселем в нарядном оформлении Репина и сразу получила признание публики. Бессель тогда же, вместе с некоторыми другими сочинениями молодых русских композиторов, послал «Детскую» Листу, который пришел от нее в восторг. Брат издателя сообщал Мусоргскому, что его сочинение Листа «до такой степени расшевелило, что он полюбил автора и желает посвятить ему une «bluette» (безделушку. — Л. М.). «Глуп я или нет в музыке, но в «Детской», кажется, неглуп, потому что понимание детей и взгляд на них как на людей со своеобразным мирком, а не как на забавных кукол, не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны, — писал Мусоргский Стасову. — ... Я никогда не думал, чтобы Лист, за небольшими исключениями избирающий колоссальные сюжеты, мог с е р ь е з н о понять и оценить «Детскую», а главное, восторгнуться ею: ведь все же дети-то в ней россияне, с сильным местным запашком...»

Шесть из семи номеров цикла имеют посвящения. «В углу» — Виктору Александровичу Гартману, другу композитора, художнику и архитектору, вскоре скончавшемуся в расцвете лет от сердечной болезни (его посмертная выставка вдохновила композитора на одно из лучших его творений — цикл «Картинки с выставки»). «Жук» посвящен идейному вдохновителю композиторского кружка, автору крылатого названия Могучая кучка Владимиру Васильевичу Стасову. Над пьеской «С куклой» стоит надпись «Посвящается Танюшке и Гоге Мусоргским» — племянникам композитора, детям его старшего брата Филарета. «На сон грядущий» посвящен Саше Кюи, а последний номер, «Поехал на палочке», имеющий еще один заголовок — «На даче», — Дмитрию Васильевичу и Поликсене Степановне Стасовым (брату В. В. Стасова и его жене). Лишь «Кот Матрос» остался без посвящения.

Музыка

В «Детской» господствует мелодизированный речитатив, передающий тончайшие оттенки речи. Аккомпанемент скупой, подчеркивающий особенности мелодической линии, помогающий создать яркий, выразительный образ.

№1, «С няней», отличается удивительной гибкостью мелодии, поддержанной гармонически изобретательным аккомпанементом. №2, «В углу», — сценка между рассерженной няней и наказанным ребенком. Бурным, обвиняющим интонациям няни противопоставлены фразы ребенка, поначалу оправдывающиеся, жалобные, хнычущие, а потом, когда малыш убеждает самого себя в невиновности, переходящие в агрессивный вопль. №4, «С куклой», — монотонная колыбельная, которой девочка укачивает свою куклу. Однообразный напев прерывается нетерпеливым восклицанием (в подражание няне: «Тяпа, спать надо!»), а затем снова разворачивается неторопливая колыбельная, замирающая в конце — кукла уснула. №5, «На сон грядущий», может быть самый яркий, — вечерняя молитва ребенка. Девочка молится за своих близких, родных, товарищей по играм. Ее речь все ускоряется в бесконечном перечислении имен и вдруг спотыкается... Следует растерянное обращение к няне — как дальше? — и ее ворчливый ответ, после которого следует медленное завершение молитвы: «Господи, помилуй и меня грешную!» и быстрый, на одном звуке, вопрос: «Так? нянюшка?» №6, «Кот Матрос», — захлебывающаяся скороговорка, построенная на взволнованном пульсирующем ритме, с остроумными звукоизобразительными приемами в аккомпанементе — история про кота, запустившего лапу в клетку со снегирем. Завершает цикл живая сценка «Поехал на палочке». Вначале это веселая поездка на воображаемой лошадке (речитация на одной ноте), разговор с приятелем, веселые подскоки. Но малыш упал. На его стоны и жалобы спокойно, умиротворяюще отвечает мать, отвлекает его от боли. И вот успокоившийся мальчик снова скачет.

Без солнца

Альбом стихотворений А. А. Голенищева-Кутузова

История создания

1873 год стал очень трудным для Мусоргского. Весной женился Римский-Корсаков. Снимавший до того времени одну с ним квартиру, Мусоргский почувствовал себя одиноким. Серьезно заболела Людмила Ивановна Шестакова, сестра Глинки, у которой привыкли по вечерам собираться друзья. Летом надолго уехал за границу Стасов, бывший для композитора опорой. В расцвете таланта и творческих сил внезапно скончался друг — художник Виктор Гартман. А летом следующего года Мусоргского постиг еще один, возможно, самый сильный удар — умерла Надежда Петровна Опочинина, давний близкий друг, в которую композитор был тайно влюблен.

Под впечатлением этих утрат, угнетенный монотонной бессмысленной чиновничьей службой, создавал в эти дни композитор цикл для голоса с фортепиано «Без солнца» на стихи А. А. Голенищева-Кутузова (1848—1913). Граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов, впоследствии крупный поэт, почетный академик Российской академии наук, тогда только начинал свою поэтическую деятельность. Он был дружен с Мусоргским, они жили на одной квартире, так как Мусоргский совершенно не переносил одиночества. Написанный цикл получил посвящение: «Поэту — композитору». Совсем еще молодой поэт отдавал дань романтизму, создавая печальные элегические стихи. Для Мусоргского же они были полны глубокого смысла. Первый романс, «В четырех стенах», был написан 7 мая. 19 мая композитор закончил второй, «Меня ты в толпе не узнала». «Окончен праздный, шумный день», имевший первоначальное название «Тень», был написан в течение двух дней — 19 и 20 мая. «Скучай», сначала названный «В альбом светской барышне», имеет пометку: «2 июня 1874 года. Петроград. М. Мусоргский». «Элегия» имеет три автографа, из них два полных сохранили дату 19 августа, третий же, незаконченный, со-

стоит из первых семи тактов, интонационно отличающихся от окончательного текста. Последний романс, «Над рекой», снабжен пометкой «25 августа 1874 года в Петрограде. М. Мусоргский». Таким образом, созданию всего цикла композитор посвятил три с половиной месяца весны и лета. По его мысли, к имеющимся романсам должен был в начале быть прибавлен еще один, с зашифрованным для публикации содержанием. Однако уже в конце 1874 года Бесселем цикл, просмотренный и откорректированный самим Мусоргским, был издан без него.

Музыка

Цикл пронизан безысходной печалью. Музыка передает оттенки настроения, скрытые чувства и переживания композитора при помощи тончайших нюансов ритмики и гармонии, своеобразия мелодики, то протяженно песенной, то речитативной, внезапно прерывающейся.

В №1, «В четырех стенах», аккомпанемент с мерными аккордами, сопровождаемыми скупыми мелодическими линиями, противопоставит выразительным интонациям голоса. Короткие фразы, прерывающиеся ферматами, несмотря на казалось бы светлый лад (Ре мажор), создают впечатление опустошенности отчаяния. №2, «Меня ты в толпе не узнала», — взгляд, обращенный в прошлое. Он статичен, как будто нарочито замедлен, с лаконичными живописными гармониями и мелодией речитативного склада, обрывающейся словно рыданием. №3, «Окончен праздный, шумный день», более широко развернут. В отличие от первых двух, здесь противопоставлены усталость, обессиленность после дневной суеты и воспоминания о прежней светлой, счастливой любви. №4, «Скучай», — миниатюра, проникнутая безнадежностью и отчаянием. №5, элегия «В тумане дремлет ночь», — поэтичная музыкальная картина, предвосхищающая творения Рахманинова и близкая ноктурнам Шопена, с протяженной мелодией и красочной гармонией. Заключительный номер, «Над рекой» — еще один ноктюрн.

Песни и пляски смерти

История создания

Середина 70-х годов для Мусоргского — время размышлений о смерти, которая безжалостно унесла нескольких друзей, нанесла незаживающие раны. Под ее впечатлением были созданы цикл «Без солнца» на стихи Голенищева-Кутузова, вокальная баллада «Забывтый», вдохновленная одноименной картиной Верещагина. В 1875 году Мусоргский непосредственно подходит к этой страшной теме: начинает создавать цикл для голоса с фортепиано «Песни и пляски смерти». Стихи были написаны все тем же Арсением Аркадьевичем Голенищевым-Кутузовым (1848—1913), младшим другом композитора, впоследствии членом Российской академии наук, с которым в течение 1873—1875 годов, вплоть до женитьбы поэта, он жил на одной квартире.

20 апреля 1875 года в одном из писем композитор сообщал: «В настоящую пору устраиваем с графом Кутузовым «Danse macabre» — две картины уже готовы, работается третья, а там и за четвертую!..» Первоначальный замысел цикла состоял из четырех частей с таким содержанием: 1. Схимник — смерть сурового монаха-фанатика в его келье при дальних ударах колокола; 2. Смерть политического изгнанника, возвращающегося домой и гибнущего в волнах в виду родины; 3. Смерть молодой женщины среди воспоминаний о любви и последнем, дорогом для нее бале; 4. Аника-воин и смерть. Все сочинение композитор предполагал разделить на две части, о чем в своем обычном ироничном стиле сообщал в письме к поэту 11 мая: «Мой милый друг Арсений, наш первый выпуск «Макабры» кончен, ибо сегодня написана «Серенада», почему я и не попал к твоей милейшей татап. Думаю, будешь согласен на простейшее из названий, какое подобает дать нашему новому альбому, — мы с тобой альбомами одолеваем человекoв: нескромно, но почтенно. Я назвал новое детище — альбом «Она». Первый выпуск будет издан (надеюсь) в таком порядке: 1. Колыбельная, 2. Серенада и 3. Тре-

пак. Следовательно, Ваше сиятельство, мы с Вами напахали альбомом — «Без солнца» и пашем альбом «Она»; первый выпуск второго альбома готов, с чем и имею честь поздравить Ваше сиятельство».

«Колыбельная», согласно пометке на автографе, была закончена 14 апреля. Она посвящена выдающейся певице Анне Яковлевне Воробьевой-Петровой. «Серенада» закончена 11 мая и посвящена сестре Глинки Людмиле Ивановне Шестаковой. Автограф «Трепака» не имеет даты, но свидетельству В. В. Стасова он был написан первым — еще 17 февраля. Посвящен «Трепак» крупнейшему русскому басу Осипу Афанасьевичу Петрову. Прошло два года, и композитор дополнил цикл еще одной частью — «Полководец», которая была написана в Царском Селе 5 июня 1877 года. На одном из фрагментов автографа стоит посвящение автору текста Арсению Аркадьевичу Голенищеву-Кутузову. В окончательном варианте цикл получил название «Песни и пляски смерти».

Мусоргский ненавидел смерть, унесшую его друзей. Он называл ее «палачом», «бездарной дурой, которая косит, не рассуждая, есть ли надобность в ее проклятом визите». И вот она стала центральной идеей вокального цикла. Но воплощена эта идея глубоко своеобразно. Очень пронизательно писал об этом Георгий Васильевич Свиридов: «Смерть у Мусоргского не зло и не добро. Она — стихия, как и жизнь. В ней нет никакого зла, напротив, она несет сон, покой, избавление от страданий. В ней отсутствует какой-либо социальный элемент, ребенок, пьяный мужичок, солдат или молодая девушка — все равны перед нею. Смерть — благо. Смерть — стихия ночи, ночная стихия в противовес жизни, дневной, деятельной. Ночью умирает ребенок; смерть перед ним нестрашная, в образе няньки, убаюкивающей ребенка, избавляя его от страданий. Девушке, умирающей от чахотки, она является в образе прекрасного молодого рыцаря, поющего ей (любовную) серенаду... Она умирает в его объятиях, наполненная томлением весны и любовным трепетом...»

Музыка

«Песни и пляски смерти» — пожалуй, самое глубокое и философски насыщенное сочинение в своем жанре. Образ смерти в ее разных обличьях дан с потрясающей силой выражения.

№1, «Колыбельная», основана на противопоставлении мягущихся, наполненных ужасом отрывистых восклицаний матери умирающего ребенка и спокойного, убаюкивающего распева Смерти, страшной в своей неизбежности. В №2, «Серенада», дрожащее, как бы призрачное тремоло и гармоническая неустойчивость создают образ хрупкой, томящейся в болезни девушки. А далее фортепиано имитирует гитарный аккомпанемент; мелодия, поначалу спокойная, становится все более страстной и заканчивается торжествующим восклицанием: «Ты моя!». №3, «Трепак» — зарисовка замерзающего под вой метели мужичка. В начале ее тихие размеренные аккорды фортепиано рисуют пустынный пейзаж; в нижнем регистре, как «memento mori», многократно повторяется начало напева «Dies irae», традиционного символа смерти. Затем возникает ритм трепака, простенький, в народном духе, напев Смерти. Хроматические пассажи, передающие завывание метели, ведут к кульминации, после которой наступает спад — нежная лирическая музыка сладких грез, навеваемых умирающему от холода мужичку. Картина завершается мерными «пустыми» аккордами. Заключительный номер, «Полководец», — развернутая картина поля сражения, на котором торжествует Смерть. Начало его воспроизводит шум битвы, столкновение противников, которое приводит к торжествующему монологу Смерти в ритме мощного церемониального марша. Это кульминация и завершение всего цикла — Смерть-полководец объезжает поле битвы.

Петр Чайковский

1840—1893

Удивительно многообразно, необычайно широко по жанровому охвату творчество Чайковского. Он оставил наследие во всех музыкальных жанрах. К высочайшим достижениям мировой музыки относятся все его симфонии, оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» открыли принципиально новую страницу в истории этого вида искусства. Романсы дополнили сокровищницу камерно-вокального жанра, а фортепианные сочинения играют буквально все пианисты мира.

В произведениях Чайковского глубоко и правдиво раскрывается внутренний мир человека его времени, его духовный облик, его нравственные проблемы. Чайковский — это музыкальный психолог, конгениальный Достоевскому. Музыка Чайковского предельно эмоциональна. Она в первую очередь обращается к чувствам человека и всегда безусловно овладевает ими. Однако это не значит, что в ней нет философской глубины. Напротив, в ней бьется пытливая, ищущая мысль. Композитор ставит в своих сочинениях самые глубокие, самые волнующие проблемы — жизни и смерти, взаимоотношений личности и общества. Мелодии Чайковского — это особый мир, отличающийся щедростью, душевностью, эмоциональным богатством и глубиной оттенков. Простые, напевные, близкие общеизвестным песенно-романсным интонациям, они в то же время отличаются глубиной образного обобщения, подлинным симфоническим размахом, напряженностью и динамикой.

Наследие Чайковского — явление огромной значимости не толь-

ко само по себе, но и как звено в общеевропейской музыкальной культуре, как источник, без которого не было бы произведений Скрябина и Рахманинова, Малера и Шостаковича. Оно вошло в мировой фонд музыкальной классики. По сей день музыка Чайковского — одна из самых любимых широкими слушательскими кругами. Огромная сила ее воздействия определяется чутким воплощением композитором мелодических особенностей русского романса и других бытовых интонаций, в удивительном мелодическом богатстве и выразительности, наконец, в редком музыкально-драматургическом чутье, которое позволяло музыканту строить форму произведения с исключительным мастерством и убедительностью.

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля (7 мая) 1840 года в имении при Камско-Воткинском заводе Вятской губернии, где его отец служил горным инженером. Мальчик с детства был крайне впечатлительным — воспитательница называла его «стеклянным ребенком». Первоначальное домашнее воспитание проходило в атмосфере многодетной семьи со скромным, в меру способностей родителей и приглашенных учителей, музицированием, с впечатлениями от песен крестьян, их немудреных наигрышей и плясок по праздникам. Патриархальная глушь не мешала выписывать журналы, быть в курсе культурной жизни. Огромную роль сыграла оркестрина — купленный отцом механический орган, воспроизводивший арии Моцарта, Доницетти и Россини. Быть может, с тех давних пор Моцарт стал любимейшим композитором Чайковского. Музыка была в числе обязательных предметов обучения: каждый ребенок этого круга должен был уметь играть на рояле «для себя», для сопровождения танцев. У маленького Чайковского музыкальность проявилась в четыре года — тогда он вместе с сестрой сочинил первую пьеску. Начались занятия, сначала с пианисткой-самоучкой из крепостных. В восемь лет он уже хорошо играл и много импровизировал на рояле. Показательно, что музыка была для него прибежищем: «Я... никогда не покидаю фортепиано, которое меня очень радует, когда я грустен», — сообщает в одном из писем девятилетний мальчик.

Когда Чайковскому исполнилось десять, его повезли в Петербург, начались годы учения в Училище правоведения. Отрыв от семьи переживался мальчиком очень тяжело. Спасение было в музыке, которой он продолжал заниматься с известным в то время педагогом Кюндингером. Тот дал Чайковскому хорошую технику, однако особенных способностей не заметил и однажды на вопрос отца будущего композитора, стоит ли мальчику заниматься музыкой профессионально, ответил отрицательно.

В 1852 году Чайковские переехали в Петербург, и Петр Ильич, до того живший у знакомых, воссоединился, наконец, с любимыми родными. По окончании училища в 1859 году он был зачислен на службу в Департамент юстиции в чине титулярного советника и начал вести жизнь, обычную для молодого чиновника, с дневным «присутствием», вечерними гостями, танцами, театром, домашними спектаклями. Очень скоро служба показалась ему никчемной, жизнь — бессмысленной. Музыка просыпалась в нем, не давая покоя. Показательно письмо, которое он пишет сестре: «За ужином говорили про мой музыкальный талант. Папаша уверяет, что мне еще не поздно сделаться артистом. Хорошо бы, если так; но дело в том, что если во мне есть талант, то уже, наверно, его развивать теперь невозможно».

Мысль о перемене жизни все больше преследовала Чайковского. На это было трудно решиться, тем более, что обстоятельства складывались неблагоприятно. Отец больше не работал. Накопленное состояние, казалось, давало возможность безбедной жизни, но добрый и беспечный, очень доверчивый и не разбиравшийся в людях, старший Чайковский в одночасье лишился всего, приобретенного за долгие годы службы. Помогать сыну он не мог. Тем не менее, все взвесив, Чайковский отказался от налаженной было карьеры и осенью 1861 года, оставив место чиновника, поступил в музыкальные классы при Русском музыкальном обществе. В следующем году он стал учеником только что открытой первой в России Петербургской консерватории. Под руководством профессора Н. Зарембы он изучал гармонию и контрапункт, у основателя и директора консерватории Антона Ру-

бинштейна брал уроки инструментовки и сочинения. Занимался он с большим увлечением. Кроме учебных предметов, все время приходилось думать о хлебе насущном. Брать помощь от отца он не мог: того, что осталось, еле хватало на содержание младших братьев. И он не гнушался никакими приработками. Бегал по грошовым урокам, иногда влезал в долги.

Уже через три года Чайковский — автор нескольких крупных сочинений: сонаты и вариаций для фортепиано, трех симфонических увертюр, струнного квартета. Он окончил консерваторию в 1865 году в числе первых выпускников, с отличием. Выпускной работой стала кантата «К радости» на стихи Шиллера. Осенью 1866 года брат А. Рубинштейна Николай Григорьевич открыл консерваторию в Москве. Чайковский был приглашен в нее преподавать гармонию, инструментовку и свободное сочинение. Жить на первое время ему предлагалось в квартире Рубинштейна, находившейся тут же, при консерватории. Таким образом, материальные проблемы решились. Правда, педагогическая нагрузка была очень велика, но оставалось время и для сочинения. Дружески настроенный к молодому композитору «московский Рубинштейн», как его звали в отличие от брата, ввел его в центр художественной жизни Москвы. Чайковский познакомился с драматургом Островским, писателем Писемским, выдающимися актерами того времени Садовским, Живокини, Правдиным. «Истинное наслаждение я испытывал здесь два раза в Русском театре; таких актеров, я думаю, нет во всем мире», — писал Чайковский после посещения одного из спектаклей «Дома Островского», каким становился Малый театр. К Островскому его влекло давно: еще на студенческой скамье была написана увертюра к «Грозе». И первую оперу — «Воевода» — он начал писать на сюжет замечательного русского драматурга.

Постепенно завязываются связи с музыкальным Петербургом. Если раньше отношение к нему Балакиревского кружка, определявшего музыкальные вкусы столицы, было скептическим, то постепенно оно меняется к лучшему. С членами Могучей кучки его связывало взаимное уважение, а иногда и приязнь. С Балакиревым Чай-

ковский переписывался, ему посвятил симфоническую фантазию «Фатум», впрочем, жестоко раскритикованную, ему обязан сюжетами увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», симфонии «Манфред». Приезжая в Петербург, Чайковский всегда встречался с музыкантами столицы. Но это было много позднее. А пока он входил в новую жизнь в Москве.

Несмотря на почетное положение профессора консерватории, жалование его было мизерным. Денег хватало только на самое насущное, и выехать из квартиры Рубинштейна, где он должен был подчиняться распорядку хозяина дома, где постоянно звучала музыка — или непрерывные занятия со множеством учеников, — не удалось. Это создавало дополнительные сложности для творчества. Выход музыкант нашел в продолжительных прогулках. Бродя по московским улицам и окрестностям города, он вслушивался в звучащие там песни, обдумывал музыкальные замыслы. Сочинялось в эти первые годы много: он как будто торопился наверстать упущенное. Оперы «Воевода» и «Ундина», Первая симфония, «балакиревские» фантазии — все это плоды первых трех послеконсерваторских лет. Правда, потом композитор жестко пересмотрел свои первые опыты, многое уничтожил.

В 1868 году в Москву приехала прославленная певица Дезире Арто. Ее искусство было поистине неподражаемо. Пленила она всех, в том числе и Чайковского. Причем его привлекло не только пение, но и личность артистки. Он настолько увлекся, что сделал предложение. Друзья отговаривали его, указывая на сложность совместной жизни композитора со знаменитой артисткой: ему грозила участь приживала при ней, неспособной отказаться от своей карьеры, от поездок по всему миру. Как бы он мог творить в таких условиях? Но помолвка состоялась. После этого Арто уехала на гастроли в Варшаву, и очень скоро пришло известие, что она вышла замуж. Н. Рубинштейн, сообщивший о ее браке с певцом Падиллоу, добавил в утешение: «Ну, не прав ли я был, когда говорил, что не ты нужен в мужья!? Вот ей настоящая партия, а ты нам, пойми, нам, России нужен,

а не в прислужники знаменитой иностранке». Свидетельством большого чувства композитора остался посвященный Арто Романс для фортепиано и написанные много позднее романсы на стихи французских поэтов, также ей посвященные.

Еще не раз композитор увлекался. Он мечтал о семейном очаге — таком же, какой был у родителей, какой складывался у сестры. Но личная жизнь не удавалась. Возможно, виной была склонность к гомосексуализму, приобретенная еще в Училище правоведения — известном рассаднике однополрой любви. Именно в училище он сблизился с поэтом Апухтиным, что наложило отпечаток на всю дальнейшую жизнь.

Душой отдыхал Чайковский в Каменке — украинском имении потомков декабриста Давыдова, за одного из сыновей которого вышла замуж любимая сестра Александра Ильинична. Там летом 1872 года создавалась Вторая симфония. Туда потом Чайковский возвращался не раз, находя всегда душевное понимание, семейный уют, спокойную, радующую сердце обстановку.

По возвращении в Москву композитор принялся за создание третьей оперы, «Опричник» на сюжет трагедии И. Лажечникова, затем взялся за «Кузнец Вакулу» — это было сочинение, представленное на конкурс, объявленный в Петербурге, и Чайковский одержал в нем победу. Но его самого художественный результат не удовлетворил. Несколько лет спустя он вернулся к опере, и, переделанная, под названием «Черевички» она надолго вошла в оперный репертуар.

В конце 1874 года Чайковский написал Первый концерт для фортепиано с оркестром. Его первым исполнителем он видел Н. Рубинштейна, которому и хотел посвятить сочинение. Но, к его удивлению, разочарованию и горечи, Рубинштейн резко раскритиковал музыку и объявил ее неисполнимой. Расстроенный и оскорбленный, композитор послал ноты немецкому пианисту и дирижеру Гансу фон Бюлову, страстному пропагандисту современной музыки. Бюлов был в восторге от концерта. Много позднее, когда Чайковский стал всемирно знаменит, Бюлов называл этот концерт «... самым

сверкающим, самым совершенным» среди произведений русского композитора. Он стал первым его исполнителем. В благодарность Чайковский посвятил концерт ему. Любопытно, что такая же история, спустя несколько лет, произошла и со скрипичным концертом. Чайковский предназначал его для Л. Ауэра — главы петербургской скрипичной школы, — но тот играть отказался, найдя музыку слишком трудной. Только в 1881 году Концерт для скрипки с оркестром Чайковского блестяще исполнил в Вене скрипач Адольф Бродский. Это было единственное сочинение, премьера которого состоялась не в России, а за рубежом. И Чайковский снова посвятил Концерт его первому исполнителю.

В 1875 году рождается Третья симфония. В том же году дирекция императорских театров заказывает композитору балет «Озеро лебедей». Это было событие чрезвычайное. Раньше «серьезные» композиторы балетной музыки не писали. Считалось, что в балете музыка нужна только для ритма, для сопровождения танцев, и сочиняли ее обычно музыканты типа Пунти и Минкуса — крепких ремесленников, не отличавшихся яркой индивидуальностью, авторов самых популярных тогда балетных спектаклей. Чайковский, принявший этот заказ, совершил подлинную революцию в балетном искусстве. Он поднял музыку балета на высоту оперной и симфонической. Именно его балетное творчество — сначала «Лебединое озеро» (так стал называться первый балет в окончательной редакции), потом «Спящая красавица» и «Щелкунчик», — совершило такой переворот в этом жанре, что возвращение к прежним канонам стало невозможным. Напротив, открылись пути для появления новаторских балетов композиторов рубежа веков и, далее, XX века. Музыка его балетов прекрасна, одухотворенна, развивается по тем же законам, что и в симфонических сочинениях.

В том же 1875 году создаются романсы, Третий квартет (первые два — 1871 и 1874 годы), симфоническая фантазия «Франческа да Римини». Первоначально предполагалась опера на этот сюжет, но

либреттист потребовал, чтобы она была написана «в духе Вагнера», на что композитор пойти не мог.

В 1877 году Чайковский обращается к «Евгению Онегину». Сюжет простой, без нарочитых эффектов, полный поэзии, чрезвычайно увлек его. «Ты не поверишь, до чего я ярюсь на этот сюжет, — писал он брату. — Как рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности! Какая бездна поэзии в «Онегине»!... Писать оперу мне необходимо, так как я чувствую теперь к этому делу непреодолимое влечение, и упускать время нельзя». За один летний месяц он написал более половины оперы. Казалось, так же пойдет дело дальше, но вмешались обстоятельства, которые совершенно перевернули его жизнь.

В эти дни он получил письмо с объяснением в любви. Оно было написано бывшей ученицей консерватории Антониной Милюковой. Композитор не испытывал к ней никаких чувств, но сходство ситуации с произведением, так его увлекшим, подействовало на него: ему казалось что он, упрекавший Онегина в холодности и бесчувственности, не может пройти равнодушно мимо искреннего признания. Возможно, была и другая причина. Он остро чувствовал свое отличие от других, обычных людей: свой гомосексуализм воспринимал как тяжкий грех (так трактовала его и церковь) и думал, что, вступив в брак, сможет, наконец, искупить его. Или хотя бы исправит положение внешне, в глазах общества, сурово осуждавшего противостественные склонности, если у его жены хватит такта, понимания ситуации, то есть если она его действительно любит и обладает достаточно тонкой натурой.

К сожалению, Чайковский страшно ошибся. Женщина, случайно ставшая его женой, была эгоистична, ограничена и абсолютно чужда ему. В несколько дней «брачной жизни» композитор был доведен до мысли о самоубийстве. Он бежал от жены в Петербург «в состоянии, близком к безумию», как он сам признавался позднее. Как было жить дальше — оставалось совершенно непонятным. И тут пришла помощь, позволившая ему бросить, наконец, опосты-

левшее преподавание, жить там, где хочется. Министерство двора выделило ему ежегодную пенсию, дающую возможность скромной жизни, но главная, щедрая материальная поддержка пришла от известной любительницы музыки, меценатки, несметно богатой Надежды Филаретовны фон Мекк, страстной поклонницы музыки Чайковского. Композитор и его покровительница никогда не встречались — это было специально оговорено, — но между ними шла оживленная и крайне интересная переписка.

Родные отправили его восстанавливать здоровье и душевное равновесие. Теперь Чайковский жил за границей подолгу. Он побывал в Италии, Швейцарии, Париже. В Риме написал «Итальянское каприччио», полное веселья, блестящее ослепительными красками. Во Франции, где его застало известие о внезапной смерти Н. Рубинштейна, было создано трио «Памяти великого художника». Приезжая временами на родину, композитор жил чаще всего в Каменке, где подрастали дети сестры (для любимого племянника Боба — Владимира Львовича Давыдова — написан фортепианный «Детский альбом»).

В середине 80-х годов Чайковский возвращается к активной музыкально-общественной деятельности. Колоссально велик его авторитет среди русских музыкантов. Его творчество получает широкое международное признание. Живет он постоянно в Подмосковье, сначала в селе Майданове неподалеку от Клина, потом находит домик в самом Клину. Здесь он создает оперу «Чародейка», многие романсы, балет «Спящая красавица». Чайковский часто выступает как дирижер в Москве, Петербурге и других городах России, а также за рубежом: в Германии, Чехии, Франции, Англии, причем дирижирует главным образом своими сочинениями.

В апреле 1891 года Чайковский впервые отправился в США. Единственный из иностранных композиторов, он был приглашен на торжественное открытие Карнеги-холла. Встреча его была крайне радужной и трогательной. К удивлению композитора, музыка его была известна и популярна за океаном. Кроме Нью-Йорка Чайковский побывал в Вашингтоне, Филадельфии, Балтиморе. Возвращаясь в Рос-

сию, Чайковский увозил с собой трогательный подарок — миниатюрную статую Свободы, отлитую из серебра специально для него. Домой он торопился: ждали прерванные, недоделанные работы. Среди них — самые удивительные страницы его творчества: солнечная, исполненная света, воспевающая Творца опера «Иоланта» и радостный, побеждающий зло «Щелкунчик». Затем создаются такие вершины его творчества, как Пятая симфония и «Пиковая дама».

Свидетельством всемирной славы композитора становится его избрание членом-корреспондентом парижской Академии изящных искусств в 1892 году и присвоение почетной степени доктора Кембриджского университета в 1893 году. Церемония состоялась в мае 1893 года в Кембридже. Одновременно с Чайковским того же отличия были удостоены Камилл Сен-Санс и Эдвард Григ. По возвращении из Англии композитор принялся за оркестровку написанной уже Шестой симфонии. 9 октября он выехал в Петербург, чтобы дирижировать ее премьерой. Она состоялась 16 октября. Впечатление от музыки было настолько необычным, что публика не знала, как реагировать. Общим ощущением было, по словам композитора, недоумение. Однако сам он гордился своим сочинением.

А 25 октября (6 ноября) 1893 года, там же, в Петербурге, Чайковский скончался. До сих пор не установлено с полной достоверностью, что послужило причиной его смерти. Официальной причиной сразу была указана холера, которой он заразился, выпив сырой воды. Так записал в своей «Памятной книге» один из самых близких его друзей дирижер Э. Направник, отметив скорбную дату тремя черными крестами. Однако существовали какие-то несообразности. Так, по всем свидетельствам, был открыт доступ к телу покойного. Римский-Корсаков в «Летописи моей жизни» вспоминал: «Как странно то, что хотя смерть последовала от холеры, но доступ на панихиды был свободный. Помню, как Вержбилович, совершенно охмелевший... целовал покойника в голову и лицо». В то же время известно, что всех умерших от холеры сразу забирали в закрытых плотно гробах, чтобы не допустить распространения заразы. Поползли слухи, не рассеиваю-

щиеся и до сего времени, что композитор покончил с собой. Причину тому видели в ожидавшемся грандиозном скандале, связанном с его сексуальной ориентацией. По-видимому, произошла какая-то история, в которую были замешаны столь значительные лица, что ее необходимо было замять, и иного способа, как кончина великого композитора, те, от кого это зависело, не увидели. Можно только строить догадки, что это было и кто отдавал распоряжения. Никаких документов не осталось. Версия, выдвинутая одним из исследователей творчества Чайковского, о том, что это был «суд чести» бывших выпускников Училища правоведения, критики не выдерживает: слишком много лет была известна сомнительная слава этого учебного заведения именно как рассадника гомосексуализма. Так что причину нужно искать в других, гораздо более значительных кругах. Но вряд ли кто-нибудь сумеет ее найти.

Похороны Чайковского собрали множество почитателей его искусства. Местом последнего упокоения стал Некрополь Александро-Невской лавры в Петербурге, где похоронены многие корифеи русского искусства.

Литургия Святого Иоанна Златоуста

Исполнители: смешанный хор.

История создания

Осенью 1877 года с тяжелейшим нервным расстройством, вызванным неудачным во всех отношениях браком, Чайковский уехал для лечения за границу. Необходимые средства для этого ему предоставила Надежда Филаретовна фон Мекк, вдова железнодорожного магната, в дальнейшем много лет поддерживавшая композитора. В числе других произведений, написанных в основном за границей или в одном из имений фон Мекк, где композитору была предоставлена возможность жить в отсутствие хозяев, — и Литургия Иоанна Златоуста.

14 (26) февраля Чайковский, находившийся тогда во Флоренции, просил своего издателя Юргенсона прислать ему для образца экземпляр литургии Львова, директора Придворной певческой капеллы, издавшего в 1848 году «Обиход нотного церковного пения». По словам композитора, Юргенсон прислал ему не то, что нужно, и в другом письме, через две недели, уже из Кларана, Чайковский пишет: «Мне нужен полный т е к с т литургии, с музыкой или без музыки — это все равно. Умоляю тебя достать мне таковой или, в противном случае, указать, к кому за ним обратиться». Судя по другому письму, Чайковский в своей работе использовал «Краткое изъяснение Божественной литургии и наставление, с какими мыслями и чувствами должно стоять при совершении литургии», изданное в 1867 году. Задача композитора при сочинении была не особенно сложной, так как традиции основных песнопений, распределение того, что поется, а что читается, прочно сложились. Уже к 27 мая, как сообщал Чайковский в письме к фон Мекк, были закончены несколько номеров в эскизах, а в июле композитор упоминает Литургию в числе вполне законченных произведений. Она получила порядковый номер сочинения 41 и была впервые исполнена в церкви Киевского университета в июне 1879 года (точная дата неизвестна), затем в одной из московских церквей, а в ноябре 1880 года — в закрытом духовном концерте Московской консерватории. Первое открытое исполнение Литургии состоялось 18 декабря 1880 года в экстренном собрании Русского музыкального общества в Москве, в зале Благородного собрания.

Сам факт публичного исполнения произведения, которое до тех пор могло звучать только в церковных стенах, имел принципиальное значение. По свидетельству прессы, реакция публики была далеко не однозначной. В анонимном письме, опубликованном в одной из газет, указывалось, что исполнение л и т у р г и и в публичном зале за деньги может иметь пагубные последствия для нравственности. Модест Чайковский, обобщая появившиеся рецензии, писал: «Одним не нравилась «не церковность» музыки, в смысле «отсутствия сходства» с тем, что обыкновенно слышно при богослужениях, т. е. с сочинения-

ми Бортнянского, Сарти, Львова и Березовского, другим — тоже «не церковность» в смысле отсутствия древнецерковного стиля... Третьи остались недовольны бедностью пикантных и интересных музыкальных сочетаний, четвертые, наоборот,... зывали к строгости стиля Палестрины. Наконец, пятые, преимущественно из духовных лиц, негодовали без всякого повода, просто так, на дерзкую попытку «светского» композитора и говорили «Куда он лезет в церковную музыку?! Писал бы польки, да вальсы, да оперы!»»

Литургия задумывалась не как концертное произведение, а именно как часть церковной службы. Об этом свидетельствует и ее строение: она состоит из 15 небольших номеров. №1 — После возглашения «Благословлено царство», №2 — После первого антифона, №3 — После малого входа, №4 — После чтения апостола, №5 — После чтения Евангелия, №6 — Херувимская песнь, №7 — После Херувимской песни, №8 — Символ веры, №9 — После символа веры, №10 — После возглашения «Твоя от твоих...», №11 — После слов «Изрядно о Пресвятей...», №12 — После возглашения «И даждь нам едиными усты...», №13 — Молитва Господня, №14 — Причастный стих, №15 — После возглашения «Со страхом Божиим...»

Издание впервые было осуществлено Юргенсоном в 1879 году.

Музыка

В Литургии композитор не претендовал на принципиально новые решения. Однако, как признавал сам, музыка получилась слишком «европейской». «Хочется сохранить в неприкосновенности древние церковные напевы, а между тем, будучи построены на гаммах совершенно особого свойства, они плохо поддаются новейшей гармонизации. Зато если удастся выйти победителем из всех затруднений, я буду гордиться, что первый из современных русских музыкантов потрудился для восстановления первобытного характера и строя нашей церковной музыки».

Музыка Литургии начинается с хоровых возгласов «Аминь, Гос-

поди, помилуй». В №3 центральное место занимает «Трисвятое», распетое в строгом, суровом стиле с минимально движущейся мелодией. №4 возглашает Аллилуйю с радостным распевом. В №6, Херувимской, появляются элементы полифонии — медленно и тихо, один за другим, вступают голоса хора, начиная с сопрано, лишь постепенно сливаясь в стройные аккорды и заканчиваясь торжествующим «Аллилуйя». Самый развернутый — №8, Символ веры, где мощная кульминация приходится на слова «И взошедшего на небеса, и сидяща одесную Отца», после чего постепенный спад приводит к заключительному «Аминь» на пианиссимо. Медленно и величаво излагается «Достойно есть» (№11) в каноническом движении, объединяясь лишь в заключительных торжественных аккордах. «Причастный стих» (№14) «Хвалите Господа с небес» — псалмодирование на одном звуке, переходящее в радостные юбилеи «Аллилуйи».

Москва

Исполнители: меццо-сопрано, баритон, смешанный хор, оркестр.

История создания

8 (20) марта 1883 года 43-летний Чайковский, уже всемирно признанный композитор, автор многих сочинений разных жанров, высоко ценимый при дворе, получил заказ на кантату от Коронационной комиссии, подготавливавшей торжественную коронацию императора Александра III. Текст был написан маститым Аполлоном Николаевичем Майковым (1821—1897), широко известным своими стихами, как лирическими и пейзажными, так и историческими. И теперь Майков обратился к истории Москвы, связав ее с судьбами России:

С мала ключика студена потекла река;
С невелика зачиналась каменна Москва.
Наезжали тут князья тепшиться,

По темным лесам кабана травить,
В тихих заводях лебедей стрелять.
Гой, не туча в синем небе расстилалася,
Злы татары вал за валом по Руси валят... —

так былинным зачином открывалось повествование о татарском иге, о борьбе за освобождение от него, о собирании земли русской. Заканчивалось оно прямым обращением к помазаннику объединить под своей рукой все православные страны и торжественным величанием государя, государыни, наследника и всех их верных слуг.

На следующий же день композитор принялся за работу и, согласно надписи на рукописи, закончил ее 24 марта (5 апреля). В письме от 26 марта к Н. Ф. фон Мекк, многие годы поддерживавшей его материально, Чайковский сообщал: «Работы мои, вызванные предстоящими торжествами коронации, идут столь успешно, что скоро я от них буду совсем свободен. Мне очень помогло то обстоятельство, что слова кантаты, написанные Майковым, очень красивы и поэтичны... вся пьеса глубоко прочувствована и написана оригинально. В ней есть свежесть и искренность тона, давшая и мне возможность не только отделаться от трудной задачи кое-как, лишь бы было соблюдено приличие, но и вложить в мою музыку долю чувства, согретого чудесными стихами Майкова».

А еще через несколько дней композитор писал своему ученику, профессору консерватории Танееву: «Четыре недели тому назад я получил от Юргенсона предложение московских властей написать марш для коронационного праздника, который город дает государю. С величайшим отвращением принялся я за этот марш, решивши, что по многим причинам нельзя и неpolitично отказать. Как вдруг новая обуза! Получаю от Коронационной комиссии текст кантаты Майкова, долженствующей быть спетой в Грановитой палате в день коронации во время обеда государя. Я пришел в совершенное отчаяние: требовалось сделать эту работу как можно скорее, и последним сроком присылки партитуры было назначено 17 апреля. Мне казалось, что невоз-

можно условие это исполнить, но и на этот раз отказать очень не хотелось, и вот я принялся одновременно и марш и длинную кантату писать. К счастью, текст Майкова, очень поэтично написанный, облегчил задачу, и вот теперь уже кантата моя находится в Петербурге, а марш в Москве. Никогда еще ничего я так скоро не сделал, как эти две вещи. Кажется, могу беспристрастно оценить эти два произведения, сказав, что марш шумен, но плох (не говорите этого Юргенсону и вообще никому), а кантата далеко не так плоха, как можно думать, судя по скорости, с коей она написана».

Особенно вдохновил композитора эпизод, в котором молодой ратник обращается к Господу:

Мне ли, Господи, мне ль по силам Ты
Тяжкий крест даешь?
Не достоин я Твоей любви!
Разве Ты мне дашь силу крепкую,
Умудишь меня Ты своей мудростью.
Я ж как верный раб предаюсь Тебе
И готов в огонь и во всяку скорбь
Ибо дорог мне не земной почет,
А Христов венец.

15 мая кантата была исполнена в Грановитой палате московского Кремля под управлением Э. Ф. Направника. 21 июня Коронационная комиссия известила Чайковского, что за кантату и марш ему, по распоряжению царя, подносится подарок в 1500 рублей. К большому разочарованию композитора, это был не гонорар, а именно подарок — перстень с бриллиантами. Нуждаясь в деньгах, Чайковский заложил его в Кредитном обществе, получил ссуду в 375 рублей и тут же потерял и деньги и квитанцию, оставшись, как писал к фон Мекк, «ни с чем». Уже в декабре Юргенсон издал клави́р кантаты, а летом следующего года была выпущена и партитура.

Музыка

Кантата «Москва», написанная с присущим Чайковскому мастерством, состоит из шести взаимосвязанных эпизодов: трех сольных и трех хоровых.

Заслуженно наиболее популярен №5, ариозо «Мне ли, Господи, мне ль по силам ли» для меццо-сопрано с оркестром. Глубоко выразительное, с распевной мелодией удивительно широкого диапазона, предвосхищающей романс Полины из «Пиковой дамы», оно сопровождается мерными аккордами оркестра. После небольшого более взволнованного среднего эпизода, возвращается начальная мелодия. Номер этот написан в *es-moll* — тональности сосредоточенности и светлой печали, в которой создана одна из самых выразительных прелюдий и фуг Баха. №6, торжественный славильный хор, заключающийся словами «Слава Богу на небе, слава, государю, государевой супруге...», завершает кантату.

Детские песни

История создания

1883 год был у Чайковского очень бурным. Он начался пребыванием за границей — в Париже и Берлине. Там композитору пришлось срочно работать сразу над двумя произведениями, приуроченными к Коронации Александра III — кантатой «Москва» и маршем. 15 мая он приехал в Петербург. Здесь для тех же празднеств нужно было срочно переработать хор «Слався» из «Жизни за царя» Глинки, после чего Чайковский принялся за окончание оперы «Мазепа». Это было уже на даче под Москвой, в деревне Подушкино. В сентябре он, наконец, поехал к любимой сестре Александре Ильиничне в ее украинское имение Каменку, где всегда отдыхал душой.

Из 16 песен для детей опус 54 15 сочинялись Чайковским именно здесь между 16 октября и 3 ноября 1883 года. 25 октября он сооб-

щал Н. Ф. фон Мекк, своей меценатке, с которой велась регулярная переписка: «Я пишу теперь сборник детских песен, о коем уже давно помышлял. Работа эта очень увлекает меня, и кажется, что песенки эти выходят удачно».

В сборник композитор включил написанную ранее (в начале января 1881 года) «Детскую песенку» («Мой Лизочек») на стихи Константина Сергеевича Аксакова (1817—1860), сына известного русского писателя, автора сказки «Аленький цветочек», «Семейной хроники», «Детских годов Багрова-внука» и др. Как и его младший брат Иван, Константин Аксаков был писателем и публицистом.

Песня «Ласточка» написана на стихи поэта-самоучки И. Сурикова (1841—1880), многие строки которого, такие как «Рябина» («Что стоишь, качаясь»), «Степь да степь кругом» или «Я ли в поле да не травушка была» стали широко популярными песнями. Остальные 14 песен созданы на стихи Алексея Николаевича Плещеева (1825—1893), поэта и писателя, литературного и театрального критика, известного как переводами (из Г. Гейне) и лирикой, так и гражданственными стихами, некоторые из которых стали революционными песнями. В окончательную редакцию сборника, изданного Юргенсоном в середине марта 1884 года, вошли песни «Бабушка и внучек» («Под окном чулок старушка вяжет в комнате уютной»), «Весна» («Травка зеленеет, солнышко блестит, ласточка с весною в сени к нам летит»), «Садик» («Как мой садик свеж и зелен, распустилась в нем сирень»), «На берегу» («Домик над рекою, в окнах огонек, светлой полосой он на воду лег»), «Зимний вечер» («Хорошо вам, детки, зимним вечерком»), «Кукушка» («Ты прилетел из города, какие, скажи, там слухи...»), «Весна» («Уж тает снег, бегут ручьи, в окно повеяло весною»), «Колыбельная в бурю» («Ах, уймись ты, буря! Не шумите, ели! Мой малютка дремлет сладко в колыбели»), «Цветок» («Весело цветики в поле пестреют»), «Зима» («Дед, поднявшись спозаранку, к внукам в комнату спешит») «Осень» («Скучная картина! Тучи без конца, дождик так и льется, лужи у крыльца»), «Ласточка» («Идет девочка-сиротка, тяжело вздыхает») и, наконец, самая популярная доньне «Детская песенка»:

Мой Лизочек так уж мал, так уж мал,
Что из крыльев комаришки
Сделал две себе манишки,
И в крахмал, и в крахмал!
Мой Лизочек так уж мал, так уж мал,
Что из грецкого ореха
Сделал стул, чтоб слушать эхо,
И кричал, и кричал!
Мой Лизочек так уж мал, так уж мал,
что из скорлупы яичной
Фазтон себе отличный
Заказал, заказал!
Мой Лизочек так уж мал, так уж мал,
Что из скорлупы рачонка
Спил четыре башмачонка
И — на бал, и — на бал!
Мой Лизочек так уж мал, так уж мал,
Что из листика сирени
Сделал зонтик он для тени,
И гулял, и гулял!
Мой Лизочек так уж мал, так уж мал,
Что надувши одуванчик,
Заказал себе диванчик,
Тут и спал, тут и спал!
Мой Лизочек так уж мал, так уж мал,
Что наткать себе холстины
Пауку из паутины
Заказал, заказал!

Музыка

Детские песни отличаются простотой выражения, ясностью музыкального языка, искренностью чувства.

В «Весне» («Травка зеленеет») радостная светлая мелодия сопровождается аккордами фортепиано, среди которых порой возникают подголоски, как бы подпевающие вокальной партии. «Мой садик» — непритязательная картинка с элементами звукоподражания (жужжание насекомых в аккомпанементе), иллюстрирующими заключительные слова: «... заботливые пчелы вокруг черемухи жужжат». Широка, раздольна мелодия песни «Весна» («Уж тает снег, бегут ручьи»), взволнованный аккомпанемент подчеркивает радостное, приподнятое настроение. Резким контрастом следует за ней «Колыбельная в бурю» с мелодией, будто скованной, развивающейся в крайне ограниченном диапазоне, и бесконечным движением аккомпанемента. Заключительная «Детская песенка» («Мой Лизочек») отличается изяществом, гибкой мелодией, скупостью аккомпанемента.

Всенощное бдение

Опыт гармонизации богослужебных песнопений

Исполнители: смешанный хор.

История создания

Всенощное бдение сочинялось Чайковским с мая 1881 по 25 ноября 1882 года, в основном, в Каменке, на Украине. Это было имение сестры Александры Ильиничны, вышедшей замуж за потомка декабриста Давыдова. В Каменке в свое время бывал Пушкин. Здесь, в кругу любящей его семьи, композитору всегда работалось особенно хорошо. Как и Литургия, созданная после сильнейшего нервного потрясения, Всенощное бдение было вызвано тяжелейшими личными переживаниями: безвременно и неожиданно скончался Николай Рубинштейн, друг Чайковского, пригласивший его в свое время профессором в консерваторию, многое сделавший для него. В связи с этим печальным событием он писал фон Мекк: «В голове темно, — да иначе и быть не может, ввиду таких неразрешимых для слабого ума вопросов как с м е р т ь, ц е л ь

и смысл жизни, бесконечность или конечность ее; зато в душу мою все больше проникает свет веры.... Я чувствую, что начинаю у м е т ь л ю б и т ь Б о г а, чего прежде я не умел».

В письмах, которые были посланы из Каменки разным адресатам, Чайковский часто возвращался к Всенощному бдению, занимавшему все его мысли. Так, в письме к брату Модесту композитор сообщал: «Я хочу не столько теоретически, сколько чутьем артиста до некоторой только степени отрезвить церковную музыку от чрезмерного европеизма... Всенощная будет гораздо менее европейская, чем моя обедня (Литургия Иоанна Златоуста. — Л. М.); впрочем, это отчасти произойдет оттого, что здесь (во всенощной) меньше случаев, когда можно увлечься и сочинять. Здесь я буду п е р е л а г а т е л е м с о б и х о д а более, чем свободно творящим художником».

Решив заняться Всенощным бдением, Чайковский начал серьезно готовиться к этой работе. Юргенсона он просит прислать в Каменку «Историю церковного пения в России» Д. В. Разумовского, «книгу Белюстина «Письмо о богослужении», по крайней мере ту часть, где трактуется о всенощной», сборники знаменного распева и другие потные пособия. Задача, поставленная перед собой композитором, была чрезвычайно сложна: всенощной как самостоятельного музыкального цикла тогда не существовало. Ее вариантов в церковном обиходе насчитывалось до 10 000. «Во всякой службе есть и з м е н я е м ы е и н е и з м е н я е м ы е песнопения, — писал композитор брату. — Последние (напр. «Хвалите», Великое славословие) не представляют трудностей, но зато изменяемые, напр. каноны, стихиры на «Господи, воззвах» и т. п., это такая премудрость, для изучения которой жизни мало.... В этом океане ирмосов, стихир, седальнов, катавасий, богородичнов, троицнов, тропарей, кондаков, эксапостилариев, подобных, степенных, — я совершенно потерялся и просто до сумасшествия иногда дохожу. И решительно иногда не понимаешь, где, что, как и когда!»

Несмотря на эти трудности, Чайковскому удалось создать форму, которая послужила образцом для многих последующих композито-

ров, включая Рахманинова и Гречанинова. Все песнопения Всенощного бдения — переложения одного из традиционных роспевов, знаменного, киевского или греческого. Особенно примечательно внимание композитора к древнему знаменному роспеву, которому в то время предпочитали более поздние. Работая над Всенощным бдением, Чайковский часто бывал в Киево-Печерской Лавре, вдохновляясь монашеским пением: «Там поют на свой древний лад, с соблюдением тысячелетних традиций, без нот и, следовательно, без претензий на концертность, — но зато что это за самобытное, оригинальное и иногда величественно прекрасное богослужебное пение».

Первое исполнение Всенощного бдения состоялось 27 июня 1882 года в Москве, в зале Промышленной выставки. В следующем году Юргенсон выпустил его первое издание под оп. 52. Тексту Всенощного бдения предпосланы слова композитора: «Настоящий труд мой есть опыт четырехголосной гармонизации большинства неизменяемых и некоторых изменяемых богослужебных песнопений, употребляемых на великой вечерни и утрени. Иные из этих подлинных церковных напевов (заимствованных из нотных книг издания Святейшего Синода) я оставил неприкосновенными; в других позволил себе некоторые незначительные отклонения; в третьих же, наконец, местами вовсе уклонился от точного следования напеву, отдавшись влечению собственного музыкального чувства. При гармонизации церковных мелодий я держался тесных границ так называемого строгого стиля, т. е. безусловно избегал хроматизма и лишь в самом ограниченном числе случаев позволял себе употребление диссонирующих звуко сочетаний».

Музыка

Всенощное бдение состоит из 17 номеров. Стремясь как можно точнее передать традиционные старинные роспевы, Чайковский часто делит их на такты разного размера, а иногда вообще отказывается от

такого деления, отделяя тактовой чертой большие смысловые разделы. В результате появляются «такты» в 25, 40 или 50 четвертей.

Продолжительный Предначинательный псалом греческого роспева сменяется краткими молитвословиями киевского роспева, причем некоторые из них читаются на одном звуке. «Господи, воззвах к Тебе» состоит из восьми гласов киевского роспева, после чего вступает, по ремарке композитора, очень тихо, вначале одногласно, «Свете тихий» (киевского роспева). «Бог Господь» исполняется на восемь гласов с тропарями греческого роспева. Выделяется «Песнь Богоматери» с припевом (№13) греческого роспева, переходящая в знаменный распев «Свят Господь, Бог наш». Торжественно и мощно «Великое славословие» (распев не указан). Заклучает Всенощное бдение молитва, обращенная к Богоматери «Взбранной воеводе» (также без указания роспева), распеваемая как бы на одном дыхании, без деления на такты.

Антонин Дворжак

1841—1904

Дворжак — второй классик чешской музыки, который завершил дело Сметаны и принес молодой национальной школе мировое признание. Если Сметана создал классические образцы в таких жанрах, как опера и программная симфоническая поэма, то основные завоевания Дворжака — в тех жанрах, к которым его старший современник не обращался: оратории, светской и духовной, симфонии, инструментальном концерте. Симфонии Дворжака сразу же вывели чешскую школу на мировой уровень. Его Виолончельный концерт — одна из вершин жанра, равного ему нет в XIX веке. «Славянские танцы» известны в бесчисленных обработках. Из 10 его опер мировое признание получила «Русалка».

Как и творчество Сметаны, музыка Дворжака своими корнями уходит в народное искусство. Но если для основоположника национальной школы это был исключительно чешский фольклор, то для Дворжака источник вдохновения — весь славянский мир: музыка и поэзия чешская, моравская, словацкая, сербская; украинская думка и польская мазурка; русские и украинские народные песни, которые он обрабатывал; польская легенда и русская история в качестве оперных сюжетов. Однако и этим Дворжак не ограничивается: у него есть хоры на литовские народные тексты и сольный цикл на текст Библии, «Цыганские мелодии» и «Три новогреческие поэмы», Шотландские танцы и Ирландские песни, опера о средневековом английском короле, сражавшемся с датскими захватчиками, и кантата о борьбе за независимость Америки. А самая знаменитая его симфония — «Из Ново-

го Света» — отражает интерес композитора к афро-американской и индейской культуре.

Фольклор своей родины Дворжак впитывал с детства, проведенного в деревне Нелагозевес на берегу Влтавы, в 30 километрах севернее Праги, где он родился 8 сентября 1841 года. Отец, происходивший из старого крестьянского рода (Дворжак по-чешски — свободный крестьянин, владеющий усадьбой), был наследственным мясником и трактирщиком, и та же профессия ожидала Антонина — первого из 9 детей. Семья отличалась музыкальностью, оправдывая старинную поговорку: каждый чех — музыкант. Отец играл на цитре не только в домашнем кругу, но и для развлечения посетителей трактира, а двое дядей — на скрипке и других инструментах. Отец же был первым учителем сына, с раннего детства проявлявшего интерес к музыке. Он занимался с ним игрой на скрипке. Следующим педагогом стал Йозеф Шпиц, учитель двухлетней школы, куда Антонина отдали в 10 лет; он владел чуть ли не всеми инструментами, сопровождал на органе церковную службу и сочинял духовную музыку. Как о самых светлых мгновениях своего детства вспоминал Дворжак о выступлениях в костелах Нелагозевеса и соседних деревень, когда он играл на скрипке и пел в мессах.

В 13 лет отец посылает Антонина в близлежащий городок Злоуны, где он становится учеником мясника, работает на бойне и в мясной лавке и в то же время учится в школе: теперь он ходит в дополнительный, третий класс немецкого языка. Его преподает Антонин Лиман — органист, скрипач, кларнетист, валторнист и композитор. Он обучает Дворжака теории музыки, игре на альте, фортепиано и органе «в соответствии с нравами своего времени, — как позже писал композитор. — Кто не мог правильно сыграть, получал столько затрещин, сколько было написано нот». Но именно Лиман добился от отца Дворжака согласия отправить Антонина в Прагу, чтобы он сменил свидетельство подмастерья мясника на диплом церковного органиста.

В октябре 1857 года 16-летний Дворжак успешно выдержал испы-

тания и был принят в Органную школу. 2 года обучения были нелегкими. Деревенский парень, плохо изъяснявшийся по-немецки (а на этом языке велось преподавание — Чехия входила в состав Австрийской империи), он вызывал насмешки соучеников. Однако окончил Органную школу вторым и был награжден на выпускном экзамене бурными аплодисментами многочисленной публики за сочинения и игру на органе.

Первым местом работы Дворжака стала частная капелла «короля полек» Карела Комзака — этот оркестр выступал в танцевальных залах и ресторанах. А когда в 1862 году в Праге открылся Временный театр, где представления впервые шли на чешском языке, капелла Комзака составила основу оркестра. 4 года спустя во главе оркестра встал Сметана, который руководил также симфоническими концертами. Дворжак проработал альтистом в этом оркестре 11 лет, познакомившись на практике со многими оперными, симфоническими, ораториальными произведениями выдающихся современников — Берлиоза, Листа, Вагнера, Глинки, Сметаны.

Сочинять Дворжак стал еще в Органной школе, в начале 60-х годов создал первые камерные произведения — квинтет и квартет, а в 1865 году попробовал свои силы в симфонии. Тогда же было написано очень дорогое ему сочинение — вокальный цикл «Кипарисы». Вместе с 2 симфониями он явился памятником первому чувству композитора к очаровательной актрисе Временного театра Йозефине Чермаковой. Избалованная поклонением публики, она не ответила на любовь сдержанного, застенчивого музыканта, который давал двум сестрам Чермаковым уроки игры на фортепиано. За 2 симфониями последовали 2 оперы, но они, как и симфонии, долго оставались неизвестными. Первый успех Дворжаку принесло обращение в 1871 году к кантатно-ораториальному жанру, который он открыл для чешской музыки. Это «Гимн» на текст героико-патриотической поэмы «Наследники Белой горы», повествующей о трагическом прошлом и надеждах на счастливое будущее родины.

Поверив в свое будущее, Дворжак оставил работу в оркестре,

зарабатывая на жизнь лишь частными уроками. Это был рискованный шаг, ибо 32-летний композитор решил обзавестись семьей. Предмет его неразделенной любви, Йозефина Чермакова поменяла Прагу на Веймар, и Дворжак, продолжавший заниматься с ее младшей сестрой, вдруг обнаружил, что она не только научилась играть на рояле и петь, но и превратилась в милую 19-летнюю девушку. 17 ноября 1873 года Дворжак обвенчался с Анной Чермаковой. Семья быстро увеличивалась: всего у них было 6 дочерей и 3 сына; трое умерли в раннем детстве. Дворжак занял место органиста в костеле, Анна стала петь в церковных хорах, однако даже материальная помощь друзей не спасала семью от нужды. Композитор находил утешение в творчестве и до конца 70-х годов создал множество произведений самых разных жанров. В них постепенно складывались индивидуальные черты стиля Дворжака.

1874-1875 годы приносят первое признание: Третья симфония и скерцо из Четвертой прозвучали под управлением Сметаны, опера «Король и угольщик» поставлена во Временном театре, а струнный квартет опус 16 издан. 8 января 1875 года Дворжак получил стипендию Министерства культуры и образования, возобновлявшуюся на протяжении 5 лет. Она составляла от 400 до 600 гульденов в год, и для Дворжака, получавшего в качестве альтиста во Временном театре немногим более 200 гульденов, это давало небывалую возможность спокойно творить. Но самое главное — посылая в Вену сочинения на рассмотрение жюри, Дворжак познакомил со своим творчеством ведущих музыкальных деятелей, в том числе влиятельного критика Эдуарда Ганслика и Брамса. Последний проявил живейший интерес к партитурам неизвестного чешского композитора и особенно рекомендовал своему берлинскому издателю Фрицу Зимроку вокальный цикл «Моравские дуэты»: «Дворжак написал все, что только возможно, оперы (чешские), симфонии, квартеты, фортепианные пьесы. Во всяком случае, он талантливый человек. К тому же беден! И я прошу об этом подумать!» Между Дворжаком и Брамсом

завязалась переписка, приведшая к сердечной дружбе, длившейся до самой смерти Брамса.

Издав «Моравские дуэты», принесшие большой доход, Зимрок заказал Дворжаку «Славянские танцы» по образцу «Венгерских танцев» Брамса. Опубликованная в 1878 году I тетрадь положила начало его европейской славе. С конца 70-х годов его сочинения исполняются в Германии и Англии, их пропагандируют крупнейшие дирижеры Ганс фон Бюлов и Ганс Рихтер, а в ноябре 1878 года Дворжак и сам впервые выступает в качестве дирижера.

5 лет спустя, после исполнения в лондонском Альберт-холле духовной кантаты *Stabat Mater*, Дворжак получает приглашение в Англию, чтобы полюбившееся произведение публика могла услышать в авторской трактовке. Весной 1884 года состоялись первые английские гастроли, столь успешные, что за ними последовало еще 8, причем в некоторые годы Дворжак посещает Великобританию по два раза. Он получает там заказы на новые произведения, знаменитая нотиздательская фирма «Новелло» издает его *Stabat Mater*, другие духовные и светские оратории, Восьмую симфонию. Ряд премьер под его руководством с огромным успехом проходит именно в Англии.

Небывало высокий для Дворжака гонорар, полученный за английские гастроли, позволил ему приобрести в 1884 году первый в его жизни собственный рояль и купить землю недалеко от городка Пржибрама, в горной местности, называемой Высокой, окруженной лесами и лугами. Здесь он построил небольшой дом, разбил сад с беседкой, где любил работать, наслаждаясь пением птиц. В общении с природой и простыми людьми — крестьянами, шахтерами — были созданы многие произведения середины 80-х—начала 90-х годов. Именно здесь родились кантата («Свадебные рубашки», на сюжет фантастической баллады) и оратория («Святая Людмила» — о крестительнице Чехии), Месса и Реквием, Седьмая и Восьмая симфонии, II тетрадь «Славянских танцев» и многое другое.

Признание Дворжака растет. После смерти Сметаны (1884) в нем видят первого представителя чешской национальной школы. В 1889

году его приглашают преподавать в Пражскую консерваторию, награждают австрийским орденом Железной Короны, причем когда композитор приехал получать его в Вену, он был удостоен аудиенции у императора Франца-Иосифа. А в следующем году Карлов университет в Праге присвоил Дворжаку почетное звание доктора философии. Тогда же состоялись гастроли композитора в России: в Москве и Петербурге он дирижировал Пятой и Шестой симфониями. Приглашение пришло благодаря Чайковскому, с которым Дворжак познакомился во время гастролей русского композитора в Праге в 1888 году. Как и его русский друг, Дворжак был удостоен почетного звания доктора музыки Кембриджского университета и приглашен в США.

Летом 1891 года богатая меценатка Дженет Тёрбер предложила ему возглавить основанную ею Национальную консерваторию в Нью-Йорке. Контракт был заключен на 3 года и принес композитору 15 тысяч долларов. Дворжак поселился недалеко от Сентрал-парка с женой, старшей дочерью и сыном (остальные четверо детей остались в Чехии). Главным украшением его квартиры был великолепный рояль, подаренный известной американской фирмой Стейнвей. В консерватории Дворжак преподавал композицию и руководил студенческим оркестром, а также возглавлял жюри объявленного Тёрнер композиторского конкурса, сочинения на который приходили со всей страны. Профессиональная музыкальная жизнь Нью-Йорка не очень интересовала Дворжака, к тому же спектакли начинались поздно, а он привык вставать на рассвете. Но пестрая музыка быта, в том числе негритянская и индейская, привлекала его чрезвычайно и нашла отражение в сочинениях, созданных на американской земле, в том числе в симфонии «Из Нового Света» и Виолончельном концерте. При этом Дворжак оставался национальным чешским композитором, а в Виолончельном концерте даже цитировал мелодию своей песни «Оставьте меня одну с моими мечтами», написанной в 1888 году, — воспоминание о Йозефине Чермаковой, первой любви.

В последнее десятилетие жизни круг жанров, над которыми работает композитор, резко сужается, а круг сюжетов, напротив, расши-

риется. Теперь преобладают сказочные, прежде почти не привлекавшие Дворжака. Одна за другой появляются 4 симфонические поэмы по чешским народным балладам, 2 оперы — комическая «Черт и Кача» и лирическая сказка «Русалка». Дворжак принимает многочисленные знаки официального признания. Министерство культуры и образования в Вене после смерти Брамса в 1897 году назначает его членом жюри по государственным стипендиям, а в следующем награждает медалью литературы и искусства, которой до того из композиторов был удостоен только Брамс. Не случайно одна из берлинских газет писала: «Дворжак среди живущих композиторов, быть может, самый гениальный». Год его 60-летия широко отмечается по всей стране. В Праге более 2 месяцев подряд длятся праздничные торжества. Одно из поздравлений приходит из Петербурга от Балакирева. На сцене Национального театра ставятся 6 опер Дворжака, оратория «Святая Людмила» и балет на музыку «Славянских танцев». Звучат симфония «Из Нового Света» и Виолончельный концерт, различные симфонические сочинения, камерные ансамбли и песни. Дворжака единогласно избирают директором Пражской консерватории и назначают членом Верхней палаты австрийского парламента.

Смерть пришла к композитору неожиданно. Никогда не болевший, он внезапно почувствовал себя плохо на премьере последней оперы «Армида» 25 марта 1904 года и вынужден был покинуть Национальный театр, не дождавшись вызовов публики. Целый месяц он не выходил из дома, редко покидал постель, но был весел, принимал друзей. Состояние его улучшалось — и вдруг 1 мая он упал и мгновенно умер. В тот же вечер вся Прага узнала о смерти Дворжака: на здании Национального театра были вывешены траурные флаги, а на следующее утро чешские газеты вышли с сообщениями о его кончине. На нее откликнулись в Англии, США, Германии, России, Франции. 5 мая на похоронах присутствовали тысячи человек, траурную процессию, прошедшую через всю Прагу, сопровождало пение хоров, в том числе — из Реквиема Дворжака. Его похоронили

на Вышеградском кладбище, месте упокоения выдающихся деятелей чешской культуры.

Stabat Mater (op. 58)

Состав исполнителей: сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас, хор, оркестр.

История создания

Дворжак — родоначальник жанра чешской национальной оратории и кантаты, светской и духовной. Он создал 10 произведений в этом жанре, обращаясь к нему на протяжении 30 лет; последнее возникло за 4 года до смерти и помечено опусом 113 (всего их у композитора 115). И хотя сейчас за пределами родины Дворжак известен прежде всего как автор крупных инструментальных произведений (симфонии, концерты, две тетради «Славянских танцев»), первое широкое признание, наряду со «Славянскими танцами», принесла ему духовная кантата *Stabat Mater*.

Эскизы *Stabat Mater* начаты 19 марта, а завершены 7 мая 1876 года. Возникновение их связано с трагическим событием в жизни Дворжака — смертью маленькой дочери. Во время работы, на протяжении 2 лет, смерть унесла еще одну дочь и четырехлетнего первенца-сына. *Stabat Mater* довольно быстро получила широкое распространение не только в Чехии, но и за ее пределами: 23 декабря 1880 года состоялась премьера в Праге, в следующем году в Берлине издательство Зимрока выпустило в свет партитуру, 2 апреля 1882 года она прозвучала в Брно, осенью состоялось исполнение в Будапеште, а 10 марта 1883 года — в Лондоне. Здесь успех был настолько велик, что год спустя Дворжак был приглашен в столицу Англии, чтобы дирижировать *Stabat Mater* в исполнении огромного хора в 840 человек и оркестра в 92. Появление композитора за пультом сопровождалось бурными аплодисментами, всеобщее воодушевление росло от номера к номеру, так что по окончании произведения к овациям зала присоеди-

лись оркестр и хор. Вскоре *Stabat Mater* была издана известной лондонской фирмой «Новелло».

Этот успех положил начало широкому признанию Дворжака в Англии как композитора и дирижера. Он приезжал туда на гастроли еще 8 раз и продирижировал многими своими крупными хоровыми сочинениями, симфониями и концертами, но одним из самых любимых англичанами произведений Дворжака продолжала оставаться *Stabat Mater*. Не случайно именно она под управлением автора прозвучала накануне торжественного присуждения Дворжаку почетной степени доктора Кембриджского университета 15 июня 1891 года. Композитор вспоминал об этом с юмором: «Никогда не забуду, каково мне было в Англии... бесконечные церемонии и бесконечные доктора! Все лица серьезны, и мне казалось, что никто не умеет говорить иначе, нежели по-латыни! Я слушал разговоры со всех сторон и не знал, кого слушать. А если понимал, что кто-то обращается ко мне, готов был провалиться сквозь землю от стыда, что не знаю латыни. Но когда я сейчас об этом вспоминаю, мне становится смешно, и я думаю, что сочинить *Stabat Mater* все же немножко труднее, чем выучить латынь». 11 (23 по новому стилю) марта 1890 года *Stabat Mater* впервые была исполнена в Москве силами Немецкого певческого общества в лютеранской церкви Святых Петра и Павла. Композитор, приглашенный на гастроли в Россию, присутствовал на репетиции и получил лавровый венок «в знак благодарности за наслаждение, испытанное хором при разучивании этого великолепного сочинения». Выходившая в Москве немецкая газета назвала *Stabat Mater* «произведением выдающейся красоты, может быть, самым замечательным в области церковной музыки из всех изданных в последнее время».

Истоки *Stabat Mater* — в средневековой традиции богослужения в Страстную пятницу. Автором латинских терцин, повествующих о страданиях Богородицы у подножия креста на Голгофе, считается Якопоне да Тоди (годы жизни неизвестны, предположительно между 1228 и 1236—1306), адвокат, по другой легенде францисканский мо-

нах, из итальянского города Тоди (русский перевод сделан Афанасием Фетом, см. с. 49-51 наст. изд.).

Музыка

10 номеров *Stabat Mater* включают хоры, ансамбли, соло с хором, квартеты, дуэт, ариозо. Важная роль отведена оркестру с многочисленными солирующими инструментами, особенно духовыми. Музыка отличается большой искренностью и сердечностью, задушевностью мелодий романсового склада, простотой и ясностью формы. Драматургическое развитие направлено от глубокой скорби к свету утешения, утверждая преодоление отчаяния и мрака.

№1, хор *Stabat Mater dolorosa* (Мать Скорбящая стояла), открывается развернутым оркестровым вступлением, в котором излагается медленная, печально ниспадающая тема, подхватываемая затем хором. №4, *Fac ut ardeat cor meum* (Дай мне огня так много), и №6, *Fac me vere tecum flere* (Дай мне плакать), строятся на сопоставлении солиста (баса, тенора) и хора. №9, соло альты *Inflammatum et accensum* (Дай пылать святой отрадой), возвращается к первоначальным скорбным образам, напоминая о №3 в духе траурного шествия, а №10, квартет и хор солистов *Anando corpus morietur* (Как остынет в смерти тело), образует арку с №1. Однако в финале печаль кратка: он завершается единственным во всем произведении быстрым, ликующим эпизодом, построенном на юбилеях на слове «Амен».

Цыганские мелодии (ор. 55)

История создания

На одном из концертов в Вене в ноябре 1879 года произошло знакомство Дворжака с известным столичным тенором, солистом Придворной оперы Густавом Вальтером, уроженцем Чехии. Он славился трактовкой не только оперных партий, но и камерной музыки.

38-летний Дворжак тогда только добился широкого признания: известный берлинский нотоиздатель Фриц Зимрок заказал композитору «Славянские танцы», и их I тетрадь быстро разлетелась по всей Европе. Когда Зимрок в начале 1879 года выпустил очередной сборник песен Дворжака, Вальтер поспешил с ними познакомиться, и они ему весьма понравились. На концерте, где певец оказался свидетелем большого успеха 3-й Славянской рапсодии Дворжака, Вальтер сделал композитору лестное предложение — написать для него новые песни. Дворжак выбрал 7 стихотворений современного чешского поэта Адольфа Гейдука (1835—1923) и в феврале 1880 года закончил «Цыганские мелодии». Вальтер стал их первым исполнителем, выступив 4 января следующего года в Вене. «Цыганские мелодии» быстро завоевали европейское признание, сам композитор во время гастролей в Англии в марте 1884 года аккомпанировал английскому певцу, спевшему несколько песен в гигантском Альберт-холле в Лондоне.

Музыка

«Цыганские мелодии» воспевают свободолюбивых и гордых людей загадочного племени, бродящего по землям Австро-Венгерской империи со своими странными песнями и плясками в сопровождении цимбал — любимого инструмента цыган. В пестрой череде сменяют одна другую зарисовки природы, песни и пляски, не образуя единой линии развития. Фортепианное сопровождение подражает то звону треугольника, то переборам цимбал, то пассажам скрипки. Певучие вокальные темы в народном духе заключены в простые строфические формы, расцвеченные мастерским варьированием фактуры и гармонии.

№4, «Помню, мать, бывало, песню напевала», — самый популярный из всех, известный в различных переложениях, — пленяет одной из лучших дворжаковских мелодий с характерной синкопой и оригинальным «мерцанием» мажора и минора. Заключительный №7,

«В небе ясный сокол», — настоящий гимн цыганской вольности, с удалой мелодией горделивого, даже героического склада; начинаясь в унисон с фортепиано, она заканчивается великолепной кульминацией с эффектной высокой нотой.

Реквием (ор. 89)

Состав исполнителей: сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас, хор, оркестр, орган.

История создания

Классик чешской музыки Антонин Дворжак является основоположником не только национальной симфонии и концерта, но и оратории. Будучи искренне верующим человеком он уделял большое внимание как светским, так и духовным кантатно-ораториальным жанрам. Первой среди подобных сочинений стала *Stabat Mater* (1877), принесшая композитору европейское признание после исполнения в Лондоне 6 лет спустя. Вслед за ней на протяжении 12 лет были созданы 149-й псалом, оратория «Святая Людмила», Месса и, наконец, крупнейшее духовное сочинение Дворжака — Реквием.

Он писался в счастливый период жизни композитора, когда признание его гения стремительно распространялось по всему миру. В 1890 году Дворжак по предложению Чайковского, с которым его связывала глубокая дружба, поехал на гастроли в Россию. Тогда же он был удостоен почетной степени доктора Карлова университета в Праге, в следующем — доктора Кембриджского университета в Англии.

Первые наброски Реквиема помечены 1 января 1890 года. Грандиозное сочинение было создано в краткие сроки. Работа протекала в типичном сельском доме, окруженного садом, в горной местности Высокой, недалеко от городка Пржибрама, где рождались многие произведения Дворжака. 7 номеров и эскиз фортепианного сопровождения были написаны за полтора месяца. 17 февраля сочинение прервалось

и возобновилось лишь 14 мая. Оставшиеся 6 частей Реквиема были закончены за 2 месяца, и со 2 августа по 31 октября композитор занимался оркестровкой.

Традиционный латинский текст заупокойной мессы (см. Реквием Моцарта, поэтический перевод А. Майкова) Дворжак разделил на 2 неравные части: в 1-й — 8 номеров, во 2-й — 5, причем перед финалом, в №12, повторяются заключительные строки №8 (*Lacrimosa*). Кроме того, композитор использовал уже выпедший из употребления градуал, повторяющий текст *Requiem aeternam* (№2; *graduale* — возвышение, на котором находился солист, чьи слова подхватывались хором).

Музыка

Реквием окрашен в лирические тона, в нем немало эпизодов, несущих утешение, заставляющих вспомнить Немецкий реквием боготворимого Дворжаком Брамса. Славянская задушевность сочетается с мощью красочных картин, распевные вокальные мелодии — с многочисленными инструментальными соло. Важную объединяющую роль играет краткий хроматический лейтмотив, напоминающий любимую Бахом музыкальную эмблему креста. Он обрамляет и пронизывает все произведение, подобно навязчивой идее — томительный роковой вопрос о смысле человеческой жизни, о смерти и вечном покое.

Им открывается №1, *Requiem aeternam* (Вечный упокой), построение которого отличается редкой гармоничностью: в середине, в мощных энергичных аккордах хора, в лирической кантилене солирующего тенора возникают образы торжественные, просветленные, чтобы завершиться возвращением к первоначальному — горя и скорби. №3, *Dies irae* (День предстанет в гневной силе), и начинающийся без перерыва №4, *Tuba mirum* (Вострубит труба нам звоном), образуют единое целое и рисуют картину Страшного Суда. Здесь начальная буря в оркестре и суровая, умолимая тема в унисон у хора контрастируют соло меццо-сопра-

но, которое возвещает боязливый трепет человеческой души. №6, *Recordare, Jesu pie* (О припомни, Иисусе), — единственный без участия хора и первый, где безраздельно царят светлые, мажорные образы; плавные мелодии чередующихся солистов согреты трогательным проникновенным чувством. Радость царит в наиболее развернутом №9, *Offertorium* (Офферторий — приношение даров). Победа света закрепляется в заключительной двойной хоровой фуге, которая будет повторена и в конце следующего номера. Ее тема заимствована из Вышеградской рукописи и представляет собой часть средневекового чешского песнопения «Весело запоем, Бога-Отца восхвалим», помеченного 1410 годом и часто звучавшего еще во времена Дворжака.

Сергей Танеев

1856—1915

Выдающийся русский композитор и музыкальный деятель конца XIX века Танеев отличался разносторонностью, широтой и многогранностью творческих интересов. В историю русской музыкальной культуры он вошел как видный композитор, крупнейший музыкальный ученый, блестящий пианист и первоклассный педагог.

Ученик Чайковского и Николая Рубинштейна, Танеев стал учителем Рахманинова, Скрябина, Метнера, Глиэра. В области музыкальной науки он оставил капитальный труд по полифонии «Подвижной контрапункт строгого письма». Основные произведения Танеева-композитора — симфония до минор, фортепианные трио и квинтет, грандиозная опера-трилогия «Орестея» по Эсхилу, кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» — принадлежат к замечательнейшим страницам русской музыки.

Сергей Иванович Танеев родился 25 ноября 1856 года в городе Владимире. Отец, широко образованный человек, служил чиновником довольно высокого ранга и отличался гостеприимством и любовью к музыке. Он немного играл на фортепиано, флейте, скрипке и гитаре, мать была неплохой пианисткой. В доме часто бывали гости, в том числе приезжие музыканты, устраивались домашние спектакли, вечерами звучали оперные переложения, романсы, камерные сочинения Гайдна и Моцарта. Музыкальная одаренность будущего композитора проявилась очень рано. Уже в 5 лет к нему пригласили учительницу музыки, а когда ему было неполных 10, семья переехала в Москву, и он поступил в только что открывшуюся Московскую кон-

серваторию, которую блестяще окончил в 1875 году по классам фортепиано (Н. Рубинштейн) и композиции (Чайковский). Первым в истории консерватории Танеев удостоен на выпуске большой золотой медали. К этому времени он — автор нескольких хоров, двух увертюр для симфонического оркестра, симфонии, струнного квартета. Но пока еще пианистический дар Танеева проявлялся значительно более ярко, чем дар композитора.

После окончания консерватории Танеев путешествует по Европе: посещает Швейцарию, Италию, Грецию. Весной следующего, 1876-го года, вместе с известным скрипачом Л. Ауэром совершает концертное турне по городам России. После летнего отдыха снова уезжает за границу, на этот раз — в Париж. Там, продолжая регулярные самостоятельные занятия фортепианной игрой, прилежно посещает репетиции симфонического оркестра Падлу, симфонические концерты под управлением Колонна, бывает на «музыкальных четвергах» у знаменитой певицы Полины Виардо, которая к тому времени оставила большую эстраду, но в домашней обстановке продолжала покорять слушателей своим удивительным талантом. У Виардо Танеев познакомился с Тургеневым и скоро подружился с ним, несмотря на почти тридцатилетнюю разницу в возрасте. Танеев также сближается со многими деятелями французской культуры, в частности, с композиторами Сен-Сансом, Форе, д'Энди, Дюпарком, писателями Флобером и Ренаном, искусствоведам Ипполитом Тэном. На музыкальных вечерах в знакомых домах он, как правило, много играет, по отзывам слышавших его, великолепно. Но в публичных концертах не выступает — считает, что это делать еще рано, так как его репертуар недостаточно обширен.

Вернувшись на родину в июле 1877 года, Танеев, в основном, занимается на фортепиано, поставив перед собой задачу подготовить несколько концертных программ, в том числе из фортепианных концертов и ансамблевых произведений. В 1878 году, после ухода Чайковского из консерватории, Танеева приглашают на его место и поручают ему классы гармонии, оркестровки, музыкальных форм и поли-

фонии, то есть все музыкально-теоретические предметы. В консерватории началась и научная деятельность Танеева, прежде всего в области полифонии. Результатом этой деятельности стали обширные научные труды, не потерявшие своего значения и поныне.

В 1881 году скончался основатель и директор Московской консерватории, учитель Танеева Н. Г. Рубинштейн. Чайковский писал об этом своему бывшему ученику сразу после смерти их общего старшего друга: «Вы как бы созданы для того, чтобы поддержать дело Рубинштейна. Думаю, что и в фортепианном классе, и в директорском кабинете, и за дирижерским пультом — везде Вы должны заменить Николая Григорьевича». Танеев стал вести класс специального фортепиано, однако от директорства категорически отказался. Некоторое время директора не было вообще, и положение консерватории сильно ухудшилось: начался разброд среди профессуры, возникли материальные сложности. Несмотря на то, что в 1883 году был избран директорский комитет, который должен был ведать всеми делами, как творческими, так и финансовыми, консерватория все больше приходила в упадок. В этой ситуации стало ясно, что только такой авторитетный музыкант, как Танеев, может возглавить ее и возродить славные былые традиции. И с 1 сентября 1885 года он вступил в должность директора. Вскоре в консерватории был наведен порядок. Появились и новшества: стали регулярными концерты-отчеты учеников, была организована музыкальная библиотека. «Директорство Танеева по общему своему направлению было как бы возвращением ко времени Н. Рубинштейна», — писал известный музыкальный критик Н. Д. Кашкин.

Избыток административной работы сильно тяготил музыканта. «Несмотря на то, что она (директорская должность. — Л. М.) мне приносит доход, дает положение в свете, во многих отношениях интересует и проч., я не могу заглушить в себе внутреннего стремления к такому устройству своей жизни, которое давало бы возможность самому мне распоряжаться своим временем, не быть в постоянной зависимости от условий, отрывающих меня от моего дела, занимающих

мой ум разным вздором, до искусства не относящимся, принуждающих меня к деятельности, во многом противоречащей моим вкусам, наклонностям и привычкам», — писал Таннев Чайковскому в мае 1889 года, предупреждая его о том, что уходит с поста директора.

Теперь он смог полностью отдать себя творчеству и науке. Эти две области тесно переплелись у Танеева, отличавшегося особым отношением к композиторскому труду. В отличие от многих других, работавших быстро, иногда сочинявших словно бы «на ходу», почти без черновиков, у Танеева сложился свой собственный, ни на кого не похожий метод. Он считал, что художник должен творить не просто из внутренней потребности, а четко осознавать задачи, перед собой поставленные. А понять их можно, лишь изучив пути развития искусства. И он погружается в партитуры старинных мастеров, изучает их, сам пишет в их стиле. В этой напряженной работе выковывается удивительная композиторская техника, о которой Римский-Корсаков как-то сказал: «Перед таким мастерством чувствуешь себя совершенным учеником!» Он же описывает приемы Танеева: «Раньше чем приступить за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов: писал фуги, каноны и различные контрапунктические сплетения на отдельные темы, фразы и мотивы будущего сочинения, и только вполне набив руку над его составными частями, приступал к общему плану сочинения и к выполнению этого плана, твердо зная, какого рода материал он имел в своем распоряжении и что можно выстроить из этого материала».

Некоторым друзьям композитора, даже Чайковскому, казалось, что чрезмерная «ученая» работа может засушить непосредственный замысел, и музыка получится формальной, холодной. Однако Танеев создал своим способом произведения удивительной красоты и вдохновения. Но поскольку эта работа всегда была поистине колоссальной (после окончания Первого квартета он признавался: «Чтобы его написать в том виде, в каком он теперь находится, я исписал 240 страниц — целую книгу»), им создано не так уж много музыки — четыре симфонии, шесть квартетов, два струнных квинтета и один фортепи-

анный квинтет, три трио для различных инструментов, 38 романсов, 31 хор. Главные его сочинения — кантаты «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», «Иоанн Дамаскин», и «По прочтении псалма» (две последние принадлежат к самым возвышенным и этически прекрасным произведениям русской музыки), а также музыкальная трилогия «Орестея» на сюжет Эсхила. Танеев был предельно требователен к своему творчеству. На это указывает не только описанный выше процесс работы, но и то, что из четырех написанных им симфоний достойной концертной жизни, а не единичного исполнения, он счел лишь одну — симфонию до минор.

После ухода с директорского поста Танеев активизирует собственный научный труд: начинается его систематическая работа над книгой «Подвижной контрапункт строгого письма», которая продолжалась много лет и завершилась выходом книги в свет в 1909 году. Не чуждается музыкант и общественной деятельности. В том же году его избирают действительным членом Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, в работе которого Танеев принимает большое участие. Еще в 1885 году, до начала деятельности на посту директора консерватории, Танеев совершил необычное по тем временам путешествие — не по городам России или за рубеж, а в Сванетию — местность, расположенную высоко в горах Кавказа. Путешествие было очень трудным, временами даже опасным, но композитор привез из него замечательные записи песен и танцевальных мелодий горных сванов, зарисовал и подробно описал их музыкальные инструменты. Все это было затем обобщено в музыкальном разделе обширной статьи, написанной совместно с участниками экспедиции.

К сожалению, личная жизнь композитора не сложилась. В начале 80-х годов, бывая в Петербурге, он познакомился с талантливой пианисткой, ученицей прославленного фортепианного педагога Т. Лешетицкого, профессором Петербургской консерваторией М. К. Бенуа — женой художника-акварелиста Альберта Бенуа — и серьезно увлекся ею. Возник роман и дело шло к браку. Бенуа был согласен на развод, но с условием, что четверо их детей ос-

танутся с ним. Сохранилось единственное письмо Танеева, в котором он пишет о своей огромной любви и о том, что мечтает о счастливом семейном очаге. Но ему кажется невозможным счастье его избранницы, если она будет лишена своих детей. Кроме того, Танеева беспокоит невозможность обеспечить материально ту жизнь, к которой привыкла любимая — широкую, с известной роскошью, с большими расходами, на которые у него нет средств. Это тоже помешало бы ее счастью. И в 1886 году композитор решительно порывает отношения с М. К. Бенуа, надеясь, что пройдет несколько лет, сердечная рана затянется, и он еще найдет свое счастье, будет иметь семью и детей. Однако этому не суждено было случиться. Его уделом стала одинокая жизнь, которую скрашивала лишь старая няня, до конца своих дней бывшая композитору и экономкой, и советчицей в житейских делах, и преданным другом. Никто из знакомых Танеева не знал о его переживаниях: он был очень замкнут в личных делах. И только упомянутое письмо, обнаруженное через много лет после того, как и Танеева, и его единственной возлюбленной не стало, пролило свет на его личную драму.

В середине 90-х годов Танеев оказывается в центре интеллектуальной жизни России. Среди его знакомых — не только музыканты, московские и петербургские, но и литераторы, и ученые такого ранга, как А. Г. Столетов, К. А. Тимирязев, И. М. Сеченов, А. П. Чехов, М. Е. Салтыков-Щедрин. Особую страницу его жизни составляет близкое знакомство с Львом Толстым, в имении которого, знаменитой Ясной Поляне, композитор провел летние месяцы 1895 и 1896 годов. Там он много музицировал, знакомил писателя с новыми произведениями, полемизировал с ним, так как взгляды Толстого на музыку были достаточно экстравагантны.

Преподавательская деятельность Танеева в консерватории продолжалась вплоть до 1905 года, когда в стране начались волнения, в том числе и студенческие, вылившиеся в революцию. Танеев предложил проект реформы образования, а получив резкую отповедь директора консерватории В. И. Сафонова, позволил себе резко крити-

ковать его единовластные поступки, хотя вовсе не был сторонником радикализма и революционных действий. Сафонов в ответ обвинил Танеева в желании свести личные счеты и тем самым сделал невозможным их дальнейшее сотрудничество. Композитор подал заявление об отставке. Несмотря на то, что художественный совет консерватории обратился к нему с официальной просьбой вернуться, решение его осталось непреклонным. Тогда же, в связи с поддержкой студенческих волнений, и Петербургскую консерваторию покинули самые видные ее профессора.

В следующем году Танеев становится одним из организаторов и педагогов первой в России Народной консерватории, призванной давать общее музыкальное образование, учить понимать музыку самые широкие демократические слои общества. В 1908 году Танеев — в числе учредителей и активных членов общества «Музыкально-теоретическая библиотека». Кроме того, он непреременный участник работы Музыкально-этнографической комиссии, постоянный консультант Московской симфонической капеллы, Кружка любителей русской музыки и многих других организаций и коллективов.

В 1907 году в Большом зале московской консерватории был организован цикл общедоступных симфонических концертов, призванный последовательно знакомить слушателей с музыкой, начиная с произведений мастеров XVI века. Задача была весьма сложной, так как музыкальный материал XVI—XVII веков либо был в очень плохом состоянии, либо отсутствовал вовсе. Часть материалов приходилось заказывать за границей — делать копии в архивах, многое нуждалось в инструментровке, так как сочинения были рассчитаны на инструменты, которые к концу XIX века совершенно вышли из употребления. Танеев восстанавливал старинные рукописи, давал советы по оркестровке. Все эти годы продолжалась и его концертная деятельность, в основном в составе камерно-инструментальных ансамблей.

В последние годы жизни Танеев, как правило, зимы проводил в Москве, а на лето уезжал в подмосковную деревню Дютьково. Спокойную размеренную жизнь нарушили лишь две заграничные

поездки — в 1908 году, когда композитор вместе с чешским квартетом выступил с концертами в Берлине, Вене и Праге, и в 1911 году, когда он снова побывал в Праге — там исполнялись его симфония до минор, хор «Прометей» и сцены из оперы «Орестея». Во время этой поездки он побывал в Лейпциге, где в знаменитом концертном зале Гевандхауз был исполнен его Фортепианный квинтет, а также в Эйзенахе, где родился И. С. Бах, и на родине Моцарта в Зальцбурге. Это было своего рода музыкальное паломничество по местам, святым для каждого музыканта.

В апреле 1915 года, простудившись на похоронах безвременно скончавшегося Скрябина, Танеев тяжело заболел. Его не стало менее чем через два месяца, 6 июня 1915 года. Скончался он в деревне Дютьково. На следующий день гроб с телом Танеева был отправлен в Москву. До станции крестьяне несли его на руках — столь велико было их почтение к умершему. Цветы, принесенные детьми, украсили не только гроб, но и весь вагон. Вечером, когда поезд пришел в Москву, его встретили многочисленные друзья, ученики и почитатели композитора. На улицах, по которым проходила траурная процессия, стояли толпы народа. Танеев был похоронен в Донском монастыре. После закрытия кладбища в 1940 году, прах композитора был перенесен на Новодевичье кладбище и захоронен рядом с могилами Н. Г. Рубинштейна и А. Н. Скрябина.

Иоанн Дамаскин

Состав исполнителей: хор, оркестр.

История создания

В 1881 году скончался основатель и первый директор Московской консерватории Николай Рубинштейн. Безвременная смерть его была тяжким ударом для любивших и высоко почитавших его музыкантов. Чайковский посвятил памяти Рубинштейна трио, Танеев задумал посвятить

памяти Рубинштейна кантату. В качестве ее текста композитор избрал отрывок из поэмы А. К. Толстого (1817—1875) «Иоанн Дамаскин» (1858?). Иоанн Дамаскин (из Дамаска, ок. 673—676—ок. 777) — один из отцов восточной православной церкви, знаменитый богослов. Он боролся с ересями, много претерпел от противников христианства, неоднократно был заключен в темницу, но дожил до глубокой старости и был возведен в сан пресвитера. Прославился как поэт-гимнолог. Его каноны, общим числом до 70, — великолепные поэтические произведения, многие до сих пор звучат в православном богослужении. Ими и был вдохновлен Толстой, создавая свою поэму.

Танеев использовал из нее следующий отрывок:

Иду в неведомый мне путь, (у Т. «в незнаемый я путь»)
Иду меж страха и надежды;
Мой взор угас, остыла грудь,
Не внемлет слух, сомкнуты вежды;
Лежу безгласен, недвижим,
Не слышу братского рыданья,
И от кадила синий дым
Не мне струит благоуханье.
Но вечным сном пока я сплю,
Моя любовь не умирает.
И ею, братья, вас молю,
Да каждый к Господу взывает:
Господь! Господь! Господь!
В тот день, когда труба
Вострубит мира преставленье,
Прими усопшего раба
В Твои небесные (у Т. «блаженные») селенья.

Как всегда у Танеева, работа над сочинением продолжалась очень долго. Композитор проделал огромный подготовительный труд, контрапунктически разрабатывая избранные музыкальные темы. Лишь

14 января 1884 года партитура была полностью закончена. Первое исполнение кантаты «Иоанн Дамаскин» под управлением автора состоялось в Москве 11 марта того же года в собрании Русского Музыкального Общества, посвященного памяти Николая Рубинштейна.

Кантата «Иоанн Дамаскин» оказалась первым сочинением Танеева, в котором его талант и мастерство выявились полно и ярко. Именно ей взыскательный композитор и дал ор. 1, хотя до того были написаны фортепианные пьесы, романсы, квартеты, трио и оркестровые пьесы. Критика того времени писала: «Это прекрасное *pezza di musica*, прекрасная музыкальная композиция, в которой встречается множество очень тонко и умно задуманных эффектов в хорошем смысле этого слова, композиция, проникнутая в своем целом серьезным достоинством и внушающая полное уважение к познаниям и умению автора». Высказывались аналогии с Бахом, подчеркивалось великолепное владение полифонической техникой. Этот успех был, в сущности, первым в творческой жизни композитора, которого не утаивали упрекать в заумности, сухости, отсутствии непосредственности и таланта.

Музыка

«Иоанн Дамаскин» отличается высоким мастерством, возвышенным, строгим строем музыки, благородством и безупречностью вкуса.

1-я часть кантаты открывается небольшим оркестровым вступлением хорального склада, в котором звучит церковный напев «Со Святыми упокой». Вступает хор («Иду в неведомый мне путь») с четырехголосной фугой, в которой также использован этот напев, придающий музыке скорбный характер. 2-я часть, «Но вечным сном пока я сплю», — небольшая по размеру, контрастирует с 1-й своим строгим аккордовым складом. 3-я часть, «В тот день, когда труба», — мощная, грандиозная, широко разработанная fuga, заканчивающаяся тихими хоральными аккордами — «Прими усопшего раба в Твои небесные селенья». В заключительных тактах аккорды

«расслаиваются», голоса, один за другим, все тише и медленнее повторяют последние слова.

По прочтении псалма

Состав исполнителей: сопрано, альт, тенор, бас, два смешанных хора, оркестр.

История создания

Еще в детстве Танеев слышал от матери стихи А. Хомякова (1804—1860), поэта и публициста, много писавшего на философско-религиозные темы. В 1914 (по другим сведениям — в 1912-м) году он обратился к стихам поэта, написанным в конце жизни, в 1858 году. Сорок стихов получили свое музыкальное воплощение в монументальном трехчастном сочинении, посвященном памяти матери композитора, Варвары Павловны Танеевой.

В clavире кантата была закончена 23 сентября 1914 года, партитуру композитор дописал 3 января 1915 года. Премьера состоялась в Петрограде 11 марта под управлением С. Кусевицкого. Танеев присутствовал на этом концерте. «По прочтении псалма» стала последним сочинением композитора, вершиной его творчества и художественным завещанием. После премьеры Б. Асафьев, впоследствии один из крупнейших музыковедов страны, академик, тогда начинавший свою деятельность под псевдонимом Игорь Глебов, писал: «Впечатление осталось столь сильное, какое только и может остаться после исполнения подлинно правдивых, живых произведений музыкального искусства, где слышится за каждым изгибом музыкальной мысли творческая воля и одухотворенное чувство композитора».

Музыка

Грандиозная, совершенная по мастерству воплощения кантата величественна и сурова. Ее три части состоят из восьми хоровых и одного

сольного номера, сопровождаемых оркестром, который имеет и самостоятельное выразительное значение.

Вступительный хор «Земля трепещет. По эфиру катится гром из края в край», предваряемый большим оркестровым вступлением, носит мощный и грозный характер. Двойной хор «Израиль, ты Мне строишь храмы, и храмы золотом блещут» составляет контраст первому номеру — он более прозрачен по фактуре, его звучание преимущественно пиано и пианиссимо, лишь изредка нарушаемое «вскриками» форте. Заключает 1-ю часть грандиозная тройная хоровая fuga «К чему Мне пышных храмов своды, бездушный камень, прах земной», удивительная по мастерству полифонической разработки. 2-ю часть открывает хор «К чему Мне злато? В глубь земную, в утробу вековых скал я влил, как воду дождевую, огнем расплавленный металл», переходящий в фугу «Он там кипит и рвется, сжатый в оковах темной глубины». Строгая архитектура формы словно сдерживает это бурное кипение, воплощенное яркими оркестровыми красками. Эта музыка удивительна по одухотворенности и мастерству. «Средняя часть, пожалуй, самая вдохновенная и глубокая, — писал в своей рецензии Игорь Глебов. — По раскрытию содержания строф текста:

(Хор. Allegro moderato)...

В глубь земную,

В утробу вековых скал

Я влил, как воду дождевую,

Огнем расплавленный металл:

(Fuga) Он там кипит и рвется сжатый...

по силе и напряженности выражения мрачной и суровой звучности, как бы характеризующей порывы плененного в недрах земли Хаоса, можно считать этот хор высшим достижением всей музыки Танеева». В центре части — квартет солистов «К чему куренья? Предо Мною земля со всех своих концов кадит дыханьем под ро-

сою благоухающих цветов» с прозрачным оркестровым сопровождением. Он приводит к Адажио «К чему огни? Не Я ль светила зажег над вашей головой?» Заключительная часть открывается большой оркестровой интерлюдией; лишь в самом ее конце вступает хор со словами: «Твой скуден дар». Единственный сольный номер кантаты — благородно-выразительная ария альты «Есть дар бесценный, дар бесценный, дар нужный Богу твоему» — приводит к величавому заключительному двойному хору «Мне нужно сердце чище злата, мне нужен брат, любящий брата, и воля крепкая в труде, нужна мне правда на суде», завершающему кантату мощным торжественным апофеозом.

Николай Римский-Корсаков

1844—1908

Творчество Римского-Корсакова представляет собой одну из ярчайших страниц русской музыки XIX века. В нем органично сливаются русские фольклорные, национальные профессиональные традиции, связанные с музыкой Глинки, живописность и яркие краски романтического искусства. Композитору свойственно пристальное внимание к русской старине в различных ее проявлениях — к истории, былинам, к языческим верованиям и обрядности.

Произведения Римского-Корсакова отличает удивительное мастерство. «С той же артистической добросовестностью и любовью к делу, какие каждому бросаются в глаза при любовании работой народных мастеров резьбы ли, вышивки, тканья, живописи, чеканки, — что в целом можно назвать влюбленностью художника в свое мастерство или красотой ремесла, — работал над своей музыкой Римский-Корсаков. Это качество было глубоко присуще и Глинке, но у Римского-Корсакова оно дошло до степени преклонения перед красотой мастерства и любования (до граней поэтической восторженности, как и у его Берендея) качеством художественной работы», — писал академик Б. Асафьев.

Автор чрезвычайно плодовитый, Римский-Корсаков оставил огромное художественное наследие, в числе которого 15 опер, 3 кантаты, множество оркестровых сочинений, романсов. Меньше внимания уделял он чисто симфонической музыке. Величайшего мастера оркестровых красок больше всего привлекала возможность живописать средствами оркестра. Поэтому так ярки и образны его программные

симфонические сочинения, полные тончайших колористических оттенков. Он — непревзойденный певец природы, особенно моря в разных его состояниях, от тихой спокойной беспредельности до ярости бушующих штормов. Его привлекает поэзия сказочных, волшебных образов, как русских, так и связанных с Востоком. Изысканная гармонизация, оригинальность мелодизма, как правило, связанного с фольклорными источниками, как русскими, так и других стран, — характерные черты творчества композитора.

Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 (19) марта 1844 года в Тихвине, в дворянской семье. Мальчик рано проявил незаурядные музыкальные способности, в том числе не просто абсолютный, но «цветной» слух: способность каждый звук, каждую тональность как бы видеть в определенном цвете. С 6 лет начинаются его музыкальные занятия под руководством Е. Унковской, а позднее — О. Фель. В 11 лет он уже пробует сочинять. Но это не становится причиной для изменения изначально приуготовленной карьеры: в 1856 году его отвозят в Петербург и определяют в Морской корпус. Николай, как и его старший брат Воин Андреевич, должен стать моряком. Тем не менее, в Морском корпусе мальчик продолжает заниматься музыкой. Накапливаются новые впечатления от посещения оперного театра, симфонических концертов. С 1859 года он начинает заниматься у известного пианиста Ф. Канилле, который дает юноше также уроки композиции.

Событием в жизни Римского-Корсакова становится знакомство в 1861 году с Балакиревым, а через него — Стасовым, Кюи и Мусоргским, составившими впоследствии ядро столь известной Могучей кучки. Впервые юноша попадает в обстановку, где к музыке относятся серьезно, как к профессиональному занятию. Его дарование замечено. По совету Балакирева и под его руководством Римский-Корсаков начинает писать симфонию. Однако в следующем году он оканчивает Морской корпус гардемаринном и по существующему положению должен отправиться в кругосветное путешествие. С ноября

1862-го по май 1865 года он на клипере «Алмаз» знакомится со многими странами, переносит все тяготы длительного морского похода.

21 мая 1865 года «Алмаз» швартуется в Кронштадте. Молодой моряк, получивший чин мичмана, получает назначение на береговую службу. Он возобновляет старые знакомства. Начинается дружба с Бородиным, ставшим членом балакиревского кружка во время его отсутствия. В декабре того же года Балакирев в одном из концертов организованной им Бесплатной музыкальной школы, исполняет симфонию Римского-Корсакова: этот день — 19 декабря — для него навсегда останется днем начала композиторской деятельности. С начала 1867 года Римский-Корсаков бывает в доме Л. И. Шестаковой, сестры Глинки, где часто собираются члены кружка, куда приходит и Даргомыжский, к которому молодые музыканты относятся с большим почтением. Особенно сближается Римский-Корсаков с Мусоргским. «Я восхищался многим из игранного им; он был в восторге и свободно сообщал мне свои планы. У него их было больше, чем у меня. Одним из его сочинительских планов был «Садко»; но он давно уже оставил мысль написать его и предложил это мне». Так возникло первое из прославивших молодого композитора сочинений.

«Со второй половины сезона, к весне 1868 г., большая часть членов нашего кружка стала собираться у А. С. Даргомыжского, раскрывшего для нас свои двери, — пишет Римский-Корсаков в своей «Летописи». — Постоянными посетительницами его были молодые девицы — сестры Александра и Надежда Николаевны Пургольд, с семейством которых А. С. был издавна дружен. Александра Николаевна была прекрасная даровитая певица (высокое меццо-сопрано), а Надежда Николаевна прекрасная пианистка, ученица Герке и Зарембы, высокоталантливая музыкальная натура». Сестры Пургольд принимали в жизни кружка самое активное участие: именно в их исполнении звучали новые сочинения молодых музыкантов. Надежда Николаевна даже получила шутливое наименование «наш милый оркестр». Римский-Корсаков серьезно увлекся ею. Через четыре года, 30 июня 1872 года, состоялась их свадьба.

К этому времени в творческом портфеле композитора, кроме симфонической картины «Садко» имеются «Антар», первоначально определяемый как симфония; опера «Псковитянка» по исторической драме Мея из времен Ивана Грозного; более мелкие сочинения. Но до того случилось еще одно важное событие: композитору, продолжавшему службу и уже получившему чин лейтенанта, было предложено стать профессором Петербургской консерватории по классам практического сочинения, инструментовки и оркестрового класса. Балакирев, резко отрицательно относившийся к консерватории с ее иностранными профессорами и, очевидно, желая иметь «своего во вражеском стане», горячо советовал Римскому-Корсакову принять это предложение. «Если б я хоть капельку поучился, если б я хоть на капельку знал более, чем 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 глупо и недобросовестно, — вспоминал Римский-Корсаков. — Но я — автор «Садко», «Антар» и «Псковитянки», сочинений, которые были складны и недурно звучали, сочинений, одобряемых публикой и многими музыкантами — я был дилетант и ничего не знал... Я был молод и самонадеянность мою поощряли, и я пошел в консерваторию. Между тем я не только не в состоянии был тогда гармонизировать прилично хорал, не писал никогда в жизни ни одного контрапункта, имел самое смутное понятие о строении фуги, но я не знал даже названий увеличенных и уменьшенных интервалов, аккордов... хотя пел что угодно с листа и различал всевозможные аккорды...»

Начались трудные годы, в течение которых композитор не только учил, но и учился сам. Вернувшись из двухмесячного свадебного путешествия по странам Европы, Римский-Корсаков включился в подготовку премьеры «Псковитянки», которая состоялась в начале 1873 года. Вскоре последовало назначение его на должность инспектора музыкантских хоров (духовых оркестров) Морского ведомства, что позволило уйти в отставку с военно-морской службы, продолжая служить в том же ведомстве в гражданском чине и стало подспорьем в бюджете.

Семья росла — в августе родился первенец, Михаил, и о достойном содержании семьи нужно было заботиться. Кроме того, после ухода Балакирева от общественной жизни, Римскому-Корсакову пришлось взять на себя и руководство Бесплатной музыкальной школой.

В течение двух с лишним лет он постоянно и упорно занимается изучением гармонии и контрапункта. Друзья не могут понять, как он вместо живой музыки постоянно пишет сухие ученые фуги и контрапункты. Поддерживает его только Чайковский. «Знаете ли, что я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером, — писал Чайковский в своем письме от 10 сентября 1875 года. — Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего *Садко*, что мне хотелось бы прокричать про него целому миру. Я прихожу в изумление и не знаю, как выразить мое бесконечное уважение к вашей артистической личности...» Судя по переписке, Чайковский выработал для своего коллеги некую программу, по которой тот и занимался.

Изучение мастеров полифонии привело к изменению прежних радикальных взглядов, внушенных Балакиревым, который отметал старую музыку, называя даже Баха «сочиняющей машиной». Римский-Корсаков впервые оценил красоту музыки старых нидерландских композиторов, Палестрины и, разумеется, Баха. Одновременно он изучает русские народные песни, пишет фортепианное сопровождение к песенному сборнику, составленному Т. Филипповым. Хорошей школой стало для него и обращение к партитурам Глинки, которые он по просьбе Л. Шестаковой начал редактировать, готовя к изданию.

В эти годы композитор сочиняет мало, в основном — инструментальные произведения, несколько фортепианных и хоровых пьес. Появляется также Третья симфония (под №2 долгое время числился «Ангар»). В 1876 году Римский-Корсаков начинает писать «Летопись моей музыкальной жизни». Он ведет свои записи на протяжении нескольких десятилетий, вплоть до августа 1906 года.

Новый этап творчества Римского-Корсакова начинается в 1877 году, когда он, преодолев творческий кризис и ощутив, наконец, себя во всеоружии композиторской техники, принимается за оперу «Майская ночь». Сразу после ее окончания создается «Снегурочка» — одна из вершин русской оперной классики. В феврале 1883 года Балакирев, назначенный управляющим Придворной певческой капеллой, приглашает Римского-Корсакова стать его помощником. Друзьям он объясняет, что композитору необходимо помочь: у него уже трое детей. Балакирев уступает Римскому-Корсакову полагающуюся ему по штату казенную квартиру в здании Капеллы. Новое место приходится композитору очень кстати, так как в следующем году упраздняется должность инспектора в Морском ведомстве. В том же году к Римскому-Корсакову приходит и международное признание: его избирают членом Общества композиторов Франции.

Чрезмерная занятость оставляет для сочинения, в основном, летние месяцы. Выезжая с растущей семьей на дачу, именно там он наиболее плодотворно работает. Появляются симфонические сочинения — «Сказка», Испанское каприччио, «Шехеразада», «Светлый праздник», фортепианный концерт, романсы, симфониетта, фантазия для скрипки с оркестром, несколько церковных хоров, миниатюры для струнного квартета. Очень много времени занимает редакторская работа над сочинениями скончавшегося Мусоргского. «Мне кажется даже, что меня зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем, и что я сочинил “Хованщину” и, пожалуй, даже “Бориса”», — читаем в одном из писем 1882 года. Несколькими годами позднее ему придется работать и над окончанием «Князя Игоря».

В августе 1882 года, на концерте Русского музыкального общества, которым дирижировал Римский-Корсаков, он познакомился с несметно богатым любителем музыки Митрофаном Петровичем Беляевым. В доме Беляева устраивались музыкальные вечера, так называемые «беляевские пятницы». Наряду с другими видными петербургскими музыкантами, Римский-Корсаков стал их постоянных посетителем. С течением времени он, в силу своего авторитета, стал фактически главой нового кружка, а скоро и главой совета, отбирающего сочинения для публикации в орга-

низованном Беляевым музыкальном издательстве и исполнения в финансируемых им же «Русских симфонических концертах». «В 90-х годах мало-помалу мое главенство начали разделять со мною Глазунов и Лядов», — писал Римский-Корсаков в «Летописи».

80-е годы — время, психологически тяжелое для композитора. Он сомневается в достоинствах написанного, переживает душевный кризис. Только в конце 80-х годов он вновь обращается к опере. В 1891 году появляется «Млада», в 1895-м — «Ночь перед рождеством». В 1896-м закончен «Садко», создававшийся на протяжении трех лет, в 1897 — «Моцарт и Сальери». В следующем году он возвращается к своему первому оперному опыту — «Псковитянке» и пишет пролог к ней — одноактную «Веру Шелугу». В том же 1898 году закончена «Царская невеста», следующие два года посвящены «Сказке о царе Салтане», вслед за которой появляются «Сервилия», «Кашей бессмертный», «Пан воевода», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Золотой петушок». В это же время написаны три кантаты: «Свитезянка», «Песнь о вещем Олеге» и «Из Гомера».

С сезона 1900—1901 годов Римский-Корсаков отказался от дирижирования Русскими симфоническими концертами, хотя и оставил за собой общее руководство ими. Кроме музыки, его в это время занимают и другие планы: он пишет учебник гармонии, начинает работу над большим музыкально-эстетическим трудом. Однако последний так и не был завершен: крайне требовательный к себе, изучивший многие труды по интересующим его вопросам, композитор счел свои эстетические познания недостаточными для того, чтобы изложить их письменно и, тем более, опубликовать.

Серьезные события в его жизни произошли в 1905 году. «... Наступило 9 января, и политическое брожение охватило весь Петербург, — записывает он в «Летописи». — Отозвалась и консерватория, заволновались учащиеся. Начались сходы. Трусливый и бестактный Бернгард (директор консерватории. — Л. М.) стал сопротивляться... Начались экстренные заседания художественного совета и дирекции. Я выбран был в число членов комитета для улаженья отношений с вол-

новавшимися учениками. Предлагались всякие меры: изгнать зачинщиков, ввести в консерваторию полицию, закрыть консерваторию. Пришлось отстаивать права учеников. Споры, пререкания возникали все более и более. В глазах консервативной части профессоров и дирекции петербургского отделения (РМО, которому консерватория была подведомственна. — Л. М.) я оказывался чуть ли не главою революционного движения среди учащихся... Я напечатал в газете «Русь» письмо, в котором укорял дирекцию в непонимании учеников и доказывал ненужность существования дирекции петербургского отделения и желательность автономии. Бернгард на заседании совета занялся разбором и осуждением моего письма. Ему возражали, он сорвал заседание. Тогда значительная часть профессоров вместе со мною письменно предложила ему покинуть консерваторию. В результате всего оказалось: закрытие консерватории, удаление из нее более сотни учеников, уход Бернгарда и увольнение меня главной дирекцией, без ведома художественного совета, из числа профессоров консерватории. Получив такое увольнение, я напечатал об этом письмо в газете «Русь» и вместе с сим отказался от почетного членства петербургского отделения Музыкального общества. Тогда случилось нечто невообразимое. Из Петербурга, Москвы и из всех концов России полетели ко мне адреса и письма от всевозможных учреждений и всяких лиц, принадлежащих и не принадлежащих к музыке, с выражением сочувствия...» В знак солидарности из состава профессоров вышли Глазунов, Лядов, Верзбилович, Есипова и Блуменфельд.

Лето, полное неуверенности в дальнейшей судьбе, композитор посвятил работе над учебником оркестровки, а кроме того готовил к изданию партитуру «Сказания о невидимом граде Китеже». Осенью оказалось, что передовая часть профессуры победила. Консерватория получила автономию, первым избранным, а не назначенным директором стал Глазунов, Римского-Корсакова художественный совет пригласил вернуться. В следующем году композитора избирают почетным членом Королевской музыкальной академии в Стокгольме, в 1907-м — членом-корреспондентом Парижской академии наук. Он

едет в Париж, где дирижирует Русскими историческими концертами, организованными Дягилевым. По общему мнению, концерты эти стали подлинным триумфом Римского-Корсакова и всего русского искусства. В том же году в Париже издается его учебник гармонии.

По возвращении композитор все силы отдает «Золотому петушку»: он держит корректуры издания, ведет изнурительные переговоры с цензорами, запрещающими постановку оперы. На лето, как всегда, семья выезжает из города. В усадьбе Любенск Лужского уезда Римский-Корсаков скончался в ночь с 7 на 8 июня 1908 года. 10 июня состоялось погребение на Новодевичьем кладбище Петербурга. На могиле был поставлен памятник работы Н. Рериха. В 1937 году прах Римского-Корсакова был перезахоронен в Некрополе Александро-Невской лавры рядом с могилами Глинки, Мусоргского, Балакирева, Бородина, Чайковского.

Весной

История создания

В конце 90-х годов XIX века Римский-Корсаков — признанный глава Петербургской композиторской школы, автор многочисленных опер и симфонических произведений, профессор консерватории, воспитатель плеяды значительных композиторов, непререкаемый авторитет во всех вопросах музыки. 1897 год в творческом плане сложился для него удачно. Замыслы переполняли, причем интересы несколько сместились: его стали привлекать не крупные музыкально-театральные произведения, а камерная опера «Моцарт и Сальери» на полный текст маленькой трагедии Пушкина, кантата «Свитезянка» по Адаму Мицкевичу в переводе Мея, а также камерно-инструментальные сочинения, к которым композитор ранее не обращался.

Особенно поражает поток романсов, вылившийся из-под его пера. В «Летописи моей музыкальной жизни», которую композитор вел на протяжении многих лет, читаем: «Я давно не сочинял романсов. Обра-

тившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романа и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. <... > Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен первыми попытками своими в этом направлении, я сочинял один романс за другим на слова А. Толстого, Майкова, Пушкина и других. К приезду на дачу у меня было десятка два романсов».

Из написанного неясно, в каком порядке сочинялись романсы, но среди них немало подлинных жемчужин, к которым относятся и два из четырех, составляющих цикл «Весной», помеченный опусом 43, то есть отнесенный автором ко времени непосредственно перед «Свитезянкой» (ор. 44). Эти четыре романса — «Звонче жаворонка пенье», «Не ветер, вея с высоты» (оба на стихи А. Толстого), «Свеж и душист твой роскошный венок» (на стихи А. Фета) и «То было раннею весной», снова на стихи А. Толстого.

Граф Алексей Константинович Толстой (1817—1875) кроме широко известных драматических произведений, в частности, трилогии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис», романа «Князь Серебряный», рассказов и очерков, написал множество лирических стихотворений, к которым не раз обращались русские композиторы. Достаточно назвать «Средь шумного бала» и «Кабы знала я, кабы ведала» Чайковского. Столь же популярными стали и романсы «Звонче жаворонка пенье», посвященный Варваре Дмитриевне Комаровой, дочери Д. В. Стасова, писательнице, известной под псевдонимом Владимир Каренин, и «Не ветер, вея с высоты», посвященный певице Александре Карловне Рунге. Романс «То было раннею весной» значительно более известен с музыкой Чайковского, тогда как последний номер из цикла Римского-Корсакова на этот текст исполняется редко. «В первую половину сезона 1897-98 года я был занят приготовлением к изданию накопившихся новых романсов. Романсы издавались Беляевым в двух тональностях — для высокого и низкого голоса. Надо было транспонировать, держать корректуры и т. д.», — записывал Римский-Корсаков в «Летописи». Из печати романсы вышли в начале 1898 года.

Музыка

Цикл «Весной» — один из первых образцов нового вокального стиля Римского-Корсакова. Сам композитор в цитированном выше отрывке из «Летописи» определяет его так: «Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальною, т. е. становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, т. е. помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии».

«Звонче жаворонка пенье» пленяет непосредственным душевным порывом, устремленностью к счастью, жизненной полнотой. Он написан как бы на одном дыхании. Непрерывно звучащий в движении триолями аккомпанемент словно передает взволнованное биение сердца, поддерживая выразительную, гибкую мелодию. Совсем другой характер носит романс «Не ветер, вея с высоты»: поначалу нежная спокойная мелодия, сопровождаемая еле слышным непрерывным движением партии фортепиано, далее становится более взволнованной, экспрессивной, чтобы в конце вновь успокоиться, создавая пленительный, классический в своей завершенности образ.

У моря

История создания

В том же 1897 году, когда маститый автор многих опер обратился к романсам и написал их несколько десятков, был создан вокальный цикл «У моря» на стихи А. К. Толстого (1817—1875), в который вошли «Дробится и плещет» (1858), «Не пенится море» (1858), «Колышется море» (1856), «Не верь мне, друг», (1856) и «Вздымаются волны» (1866). По-видимому, в самостоятельный цикл эти пять стихо-

творений, объединенных одной темой моря, сложились лишь в следующем году, так как номер опуса, 46, оказался более поздним, чем написанная вслед за романсами «Свитезянка».

Романсы имели посвящения. Первый, «Дробится и плещет и брызжет волна...», посвящен сыну Андрею, последующие — братьям Феликсу и Сигизмунду Блуменфельдам, прекрасным музыкантам, первый из которых был учеником Римского-Корсакова по композиции, но прославился главным образом как блестящий пианист.

Музыка

Цикл «У моря» — еще один вариант воплощения любимой стихии у этого непревзойденного художника-мариниста. Картины моря сопоставляются с человеческими переживаниями: взлет душевной энергии, прилив жизненных сил — с бурным морским прибоем, безмятежный душевный покой — с зеркальной поверхностью спокойных вод, переменчивость жизни и печальные предчувствия — с колеблющимися под легким ветерком волнами. Цикл отличается разработанностью фактуры аккомпанемента с явными чертами звукоизобразительности, на фоне которого как бы парит мелодия.

Самый известный номер цикла — «Дробится и плещет», — с бурным, взлетающим, а затем низвергающимся вниз фортепианным сопровождением, несущим в себе основной образ романса и как бы издымающим взволнованную мелодию. Радостная, приподнятая вокальная партия и «могучий прибой» аккомпанемента органично сливаются в ярком художественном образе.

Свитезянка

Состав исполнителей: сопрано (Свитезянка), тенор (Молодец), хор, оркестр.

История создания

1897 год был очень плодотворным для Римского-Корсакова. Только что закончивший оперу «Садко», в которой был развит сюжет, ко-

гда-то воплощенный в первом его сочинении (симфонической картине, написанной после возвращения из кругосветного плавания), композитор сочиняет множество романсов на стихи А. К. Толстого, Майкова, Пушкина. Вдохновляет его и маленькая трагедия Пушкина «Моцарт и Сальери»: он набрасывает первые сцены и ощущает, что наступил какой-то новый период творчества — полное овладение свободной вокальной мелодией. Еще не наметив плана дальнейших работ, он вместе с семьей выехал на дачу в имение Смычково Лужского уезда. Там его привлек еще один ранее воплощенный замысел. «Летом 1897 года в Смычкове я сочинял много и безостановочно. Первым сочинением была кантата «Свитезянка» для сопрано, тенора, хора и оркестра с музыкой, заимствованной из моего старого романса», — читаем в «Летописи моей музыкальной жизни». Действительно, еще в 1868 году Римский-Корсаков обращался к балладе Адама Мицкевича (1798—1855) «Свитезянка» (1820) в переводе, сделанном Л. Меем (1822—1862).

Кантата «Свитезянка», посвященная Сергею Ивановичу Танееву и ставшая ор. 44, была впервые исполнена 14 ноября 1898 года в концерте Русского музыкального общества под управлением В. Сафонова.

Музыка

Одночастная кантата открывается хором, исполняющим партию «от автора». Партии Молодца и Свитезянки поручены тенору и сопрано, голоса их то звучат поочередно, то дуэтом (стихотворные строки накладываются одна на другую). Господствует бурное движение, почти непрерывно звучащие триоли передают колыхание волн, отзвуки ритма мазурки придают польский колорит типично романтическому сочинению. Выделяется изысканной мелодией соло сопрано «Зачем над Свитезью бурной», заимствованное из раннего романса того же названия.

Поэту

История создания

В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков пишет мимоходом: «Весною 1898 года я написал еще несколько романсов...» Что же скрывалось под этим словом «еще»? Дальнейшие записи, относящиеся к этому году, посвящены полностью «Вере Шелогее» и «Царской невесте» — двум операм, которые в это время сочинял композитор. В это же время были написаны еще два романса, посвященные исполнительнице главных ролей в операх Римского-Корсакова — певице Надежде Забеле-Врубель. Таким образом, приведенное глухое упоминание — единственное свидетельство создания последнего вокального цикла композитора — «Поэту», в который вошли одноименный романс на стихи А. Майкова (1817—1875), а также «Сомнение» (1839), «Искусство» и «Октава» (1841) на стихи А. Пушкина (1799—1837).

Но в появлении этого цикла есть некий таинственный, нерасшифрованный момент. Первоначально в нем предполагалось четыре номера. В 1898 году Беляев издал четыре романса ор. 45, однако в это издание входил, кроме романсов «Искусство», «Октава» и «Сомнение», еще и романс «Эхо» на текст некоего Андреевского. Ни инициалы, ни даты рождения, ни какие-либо другие сведения о нем неизвестны. Быть может, под этой фамилией скрывался сам композитор, «сын Андрея»? Романс был написан еще в 1883 году и первоначально издан под ор. 27. По-видимому, уже позднее композитор написал последний номер на стихотворение Пушкина «Эхо» (1831). Разумеется, два одинаковых названия в одном цикле были невозможны, и композитор дал последнему номеру название «Поэт», который определил название цикла и создал ему некую рамку: от первого номера к последним строкам пушкинского «Эха»:

Ты внимлешь грохоту громов
И гласу бури и валов,

И крику сельских пастухов, —
И шлепнь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!

Самым ярким номером сборника стал «Октава» на стихи Майкова:

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов.
У берега сонных вод, один бродя случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми в созвучии стихов.

Музыка

«Поэту» как цикл менее удачен. Он несколько надуман по замыслу и не отличается цельностью, характерной для двух предшествующих циклов. Однако в нем есть подлинный шедевр, одна из вершин русского романсного творчества.

№3, «Октава», — удивительно гармоничен. Его открывают, как торжественная арка, медленные мерные аккорды. На их фоне и развивается спокойная, выразительная и нежная мелодия, лирический гимн искусству.

«Песнь о вещем Олеге»

Состав исполнителей: тенор (Кудесник), бас (Олег), мужской хор, оркестр.

История создания

Летом 1899 года Римский-Корсаков работал над оперой «Сказка о царе Салтане». «В качестве отдохновения и для развлечения в это же лето я написал «Песнь о вещем Олеге» для соло и хора, задуманную мною, впро-

чем, еще предыдущей зимою», — вспоминает композитор в «Летописи». «Песнь о вещем Олеге», созданная Пушкиным (1799—1837) в 1822 году, была использована полностью с минимальными изменениями, вызванными особенностями вокального интонирования.

Первоначальный набросок кантаты был закончен уже 25 августа. На рукописи партитуры проставлены две даты: в начале — «26 III 1899 г.», в конце — «окончена 6 X 1899 г.» Кантата (ор. 58) была посвящена памяти Пушкина, столетие которого торжественно отмечалось в этом году. Впервые она прозвучала в Петербурге в симфоническом концерте Русского Музыкального общества 18 декабря 1899 года под управлением автора.

Музыка

Одночастная кантата отличается суровым колоритом, благодаря использованию только мужских голосов. Ее открывает взлетающая вверх маршевая тема оркестрового вступления, а далее все пронизывает решительный пунктирный маршевый ритм, подчеркивающий характер главного героя. Лишь в обращении Олега к коню появляются иные — распевные, ласковые интонации. Драматическая кульминация кантаты — обращение князя к мертвым костям. В заключительном разделе вновь звучит маршевая тема, завершая все произведение своеобразной аркой, подчеркивающей эпический характер древнего сказания.

Из Гомера

Состав исполнителей: сопрано, меццо-сопрано, контральто, женский хор, оркестр.

История создания

В 1894 году Римский-Корсаков побывал в Одессе. «Прогулки на морской берег зародили во мне впервые мысль взяться когда-нибудь за сюжет из Гомера, например, за эпизод с Навзикаей; впрочем, намерение это осталось пока мимолетным», — записывал композитор

в «Летописи». Вновь об этом сюжете Римский-Корсаков вспомнил в 1900 году, когда обсуждал со своим либреттистом В. Бельским дальнейшие оперные планы. «Лето 1901 года мы проводили в имении Крапачуха близ станции Окуловка, — пишет Римский-Корсаков на следующих страницах «Летописи». — Вначале я был еще занят оркестровкой II действия «Сервилии», которая тем временем печаталась. Покончив с «Сервилией», я написал прелюдию-кантату, как бы долженствующую служить вступлением к «Навзикае». Оркестровая прелюдия рисовала бурное море и носящегося по нему Одиссея, а кантата была как бы пением дриад, встречавшим выход солнца и приветствующим розовоперстую Эос. Не решив окончательную судьбу «Навзикаи», я назвал свою прелюдию-кантату «Из Гомера»».

Опера «Навзикая» так и не была написана. Прелюдия-кантата (ор. 60) получила самостоятельную жизнь. Ее партитуре предпослана программа. По первоначальному замыслу этот текст должен был служить вступительным речитативом к пьесе. Лишь последние три строки, помеченные ремаркой «Голоса», звучат в самой кантате.

Дней совершилось семнадцать с тех пор, как попутному ветру
Вверившись, по морю плыл Одиссей, плот рукой направляя.
Вдруг на восемнадцатый день, воду в море взбуравив трезубцем,
Бурю воздвиг Посейдон, колебатель земли, понакликав
Ветры противные; облако темное вдруг обложило
Море и землю; ночь тяжкая с темного неба спустилась.

Оркестр:

Разом и Эвр, и полуденный Нот, и Зефир, и могучий,
Светлый рожденный Эфиром Борей всколебали пучину.
В ужас пришел Одиссей, задрожали колени и сердце.
«Горе мне! что претерпеть наконец мне назначило небо!»
Но Одиссея увидела Кадмова дочь Левкотей,
Ныне богиня, бессмертия честь восприявшая в море.
Сняв с головы, Одиссею она подала покрывало.
Грудь он немедля свою покрывалом одев чудотворным,

Бросился в волны. Два дня он носим был повсюду шумящим
Морем и гибель не раз неизбежной казалась; когда же
С третьим явилась днем лучезарно кудрявая Эос,
Вдруг успокоилась буря и на море все просветлело.

Голоса:

Встала из мрака молодая с перстами пурпурными Эос.
Ложе Титона прекрасного рано покинув, богиня
На небо вышла сиять для блаженных богов и для смертных.
(По Гомеру)

На рукописи партитуры проставлены даты. В начале — «28 июля 1901 г.», на последней странице — «Крапачуха, 8 августа 1901 г.».

Первое исполнение кантаты состоялось в Петербурге 15 ноября 1903 года под управлением А. Зилоти.

Музыка

Одночастная кантата состоит из большого оркестрового вступления *Allegro tempestuoso* и вокального эпизода, в котором звучат последние три строки приведенных стихов. Вступление — это еще одна из многочисленных марин, столь удававшихся композитору-моряку. Волны то катятся плавно, то грозно бушуют; появляется нежная флейтовая мелодия, ласковое пение скрипок сменяют мощные звуки тромбонов. Постепенно все успокаивается. В спокойном *Largetto* вступает меццо-сопрано («Встала из мрака молодая...») с хроматизированной мелодией, которая затем канонически проходит в других голосах. Звучание постепенно разрастается, заключая кантату гимническим воспеванием богини утренней зари.

Густав Малер

1860—1911

Один из замечательнейших композиторов конца XIX—начала XX века Густав Малер — явление глубоко своеобразное в истории музыкальной культуры. В 1888 году появилась его Первая симфония, умер он, не успев закончить Десятую. И между ними, на протяжении более чем двух десятилетий — все новые симфонии, вокально-симфонические циклы и огромный каждодневный труд дирижера.

Наследие Малера поражает жанровым ограничением. Ни одной оперы, хотя он был выдающимся оперным дирижером и имел в своем распоряжении первоклассные оперные труппы. Ни одного фортепианного сочинения, хотя, по свидетельству современников, он был превосходным пианистом. Только ранняя кантата, а потом — симфонии и песни. Песни — интимный дневник композитора, где он высказывает свое самое сокровенное. Симфонии — грандиозные полотна, страстные речи, обращенные ко всему человечеству. В творчестве Малера эти два жанра связаны между собой самым тесным образом. По сути дела симфонии Малера — это картина современного ему общества. Композитор сказал однажды, что для него написать симфонию — значит всеми средствами музыкальной техники построить мир.

Долгое время Малера-композитора не признавали. Его считали только дирижером, который, наслушавшись чужой музыки, пишет за чем-то тяжеловесные эклектические опусы. Лишь через несколько лет после его смерти произведения Малера стали широко исполняться и приобрели всемирное признание. «Мое время придет», — верил этот удивительный художник. «Его время пришло, — сказал в 50-е го-

ды XX века известный американский композитор и дирижер Леонард Бернштайн. — Если когда-либо существовал композитор своего времени, то это был Малер, пророческий лишь в том смысле, что он уже знал то, что миру предстояло узнать и принять полвека спустя... Музыка Малера почти жестока в своих откровениях. Только спустя пятьдесят, шестьдесят, семьдесят лет мировых разрушений, пройдя через дымящиеся печи Освенцима, через жестоко бомбардируемые джунгли Вьетнама, через убийство в Далласе... чуму маккартизма, гонку вооружений, только после всего этого мы можем, в конце концов, слушать музыку Малера и понимать, что она предсказывала все это. И что в своем предсказании она орошала наш мир дождем красоты, равной которой не было с тех пор».

Густав Малер родился 7 июля 1860 года в чешском местечке Капитц в семье мелкого еврейского торговца, сменившего за свою жизнь немало профессий. С раннего детства мальчик полюбил песни многих народов лоскутной австрийской империи: австрийские, чешские, венгерские, цыганские, словацкие и т. д. В 4 года он знал наизусть более четырехсот различных напевов. Несмотря на материальные трудности, родители решили учить его музыке. С 6 лет Густав начал заниматься на фортепиано у местного капельмейстера Жижки. Мальчик делал такие быстрые успехи, что в 8 лет сам стал давать уроки, а в 10 состоялся его первый публичный концерт в Йиглаве. К тому времени появились и первые композиторские опыты. В гимназии мальчик учился ровно, но без особой охоты, зато зачитывался книгами, особенно любил стихи Гейне и Эйхендорфа. Будущее было неясно: семья росла, один за другим рождались дети. Их было бы двенадцать, если бы пятеро не умерли. В доме все время не хватало денег, и не удивительно, что, несмотря на несомненный дар Густава, родители не знали, как поступить. Сомнения разрешил один влиятельный знакомый, пользовавшийся в семье Малеров большим авторитетом. Услышав, как мальчик играет сонату Бетховена, он дал рекомендательное письмо к профессору Венской консерватории Ю. Эпштейну.

В 15 лет будущий композитор приезжает в Вену. Он учится в кон-

серватории, одновременно в университете прослушивает курсы истории, философии, истории музыки. В консерватории он занимается у Эппштейна (фортепиано), Р. Фукса (гармония и контрапункт), Т. Крейна (композиция). Каждый год на студенческих конкурсах Малер получает первые премии и как композитор и как пианист. Ему сулят блестящую исполнительскую карьеру: он может стать пианистом такого масштаба, как Ференц Лист или Антон Рубинштейн. К композиторским данным юноши окружающие относятся более сдержанно, его поиски в этой области не встречают отклика в консерватории. Настоящее понимание Малер нашел в университете, где с 1868 года гармонию, контрапункт и органную игру преподавал Брукнер. Малер не был его учеником в прямом смысле — не брал у него уроков. Однако старательно посещал все его лекции, навещал старого профессора дома, сопровождал на концерты. Они стали настолько близки, что Малера называли «приемным сыном» Брукнера.

Окончив консерваторию в 1878 году, Малер продолжает еще год посещать университет, чтобы систематизировать свои знания. Он с увлечением читает Гёте, Шиллера, Гельдерлина, Э. Т. А. Гофмана, Жан-Поля. К 1880 году им написаны фортепианные квинтет и квартет, скрипичная соната, опера «Герцог Эрнст Швабский», Северная симфония, Сюита для фортепиано, песни и кантата для солистов, хора и оркестра «Жалобная песнь». Живется молодому музыканту трудно. Он бегаёт по урокам, живет в дешевых комнатухах, ищет случайных заработков. Летними каникулами занимается дирижировать на курортах, где идут оперетты, фарсы, водевили. Он мог бы рискнуть остаться в Вене, вести полуголодное существование ради творчества. Но здоровье отца ухудшается, ему необходима помощь. Старший после отца мужчина в семье, Малер не может оставить без поддержки мать, братьев и сестер. И он настойчиво подыскивает службу. Ему предлагают место дирижера в оперном театре Лайбаха (ныне Любляна). Там он работает в сезоне 1881/2 годов. Следующий ангажемент приводит его в Моравию, в город Ольмюц (ныне Оломоуц).

уи, Чехия), осенью 1883 года он получает место второго дирижера в оперном театре Касселя.

С первых шагов в театре Малер отдает дирижерской деятельности всю свою неумную энергию, поражая окружающих творческим горением и полной самоотдачей. К сожалению, чаще всего в ответ он встречает равнодушие, непонимание, закулисные интриги, ограниченность, невежество. Единственная отдушина тех лет — паломничество в «вагнеровский город» Байройт, которое Малер совершил после смерти Вагнера в 1883 году. Узнав, что в Пражском Немецком театре есть вакансия второго дирижера, он написал директору: «Не понадобится ли Вам молодой энергичный дирижер, который (я вынужден сам себя рекламировать) обладает знаниями и навыком и не лишен способности вдохнуть пламя и в произведение искусства и в артистов, работающих с ним?»

15 июля 1885 года Малер приезжает в Прагу. Ему поручены постановки нескольких опер Вагнера, а в день вступления в должность предстоит дирижировать «Лоэнгрином». Далее в его репертуаре появляются «Мейстерзингеры», «Золото Рейна» и «Валькирия» Вагнера, «Дон Жуан» Моцарта, «Фиделио» Бетховена. Малер с радостью работал бы в Праге, но еще раньше им был заключен контракт, по которому он должен ехать в Лейпциг. Напрасно музыкант пытается расгоргнуть контракт: директор Лейпцигского театра, прослышавший о пражских успехах молодого дирижера, непреклонен. И в июле 1886 года Малер занимает место второго дирижера в Лейпцигском городском театре, первым дирижером которого являлся в те годы знаменитый А. Никиш.

Отношения с оркестрантами и Никишем складываются болезненно. Музыканты одного из крупнейших культурных центров Германии недоверчиво и предвзято относятся к молодому дирижеру, взявшемуся неведь откуда. Никиш с ним холоден и замкнут. И Малер ищет новый ангажемент. Тем временем им создается симфония, задуманная еще в Касселе. Впервые звучит она уже в Будапеште, где

с 1888 года Малер становится директором Королевского Венгерского оперного театра.

Следующий год приносит музыканту много горя. Умирает отец, мать переживает его всего на несколько месяцев. Теперь забота о младших братьях и сестрах всецело ложится на его плечи. Постоянные мысли о необходимости заработка, тревога о том, что он не сможет поддержать осиротевшую семью, не оставляют Малера ни на минуту. В Будапеште Малер проработал всего два сезона. Он очень многое успел за это время: набрал труппу, певшую на венгерском языке, осуществил постановку всей тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга», поставил «Свадьбу Фигаро» и «Дон Жуана» Моцарта, «Бал-маскарад» и «Аиду» Верди, «Фиделио», оперу классика венгерской музыки Эркеля «Банк-Бан». Аншлаг следовал за аншлагом, но в театре сменился интендант. Вместо умного, дальновидного человека, пригласившего Малера на эту должность, пришел надменный аристократ граф Зичи, считавший себя крупным музыкантом и приложивший все усилия, чтобы отравить композитору жизнь. Малер понял, что срок, обусловленный контрактом, он не выдержит. К счастью, Зичи был рад избавиться от конкурента, и контракт был расторгнут. В 1891 году Малер стал первым дирижером городского оперного театра Гамбурга. Старый ганзейский город с богатой духовной жизнью приветливо принял нового дирижера. В оперном театре служили прекрасные музыканты, среди которых Малер нашел искренних друзей и поклонников. Вокруг Малера сложился кружок единомышленников в искусстве. Музыкант сумел создать вокруг себя своеобразную атмосферу высокого напряжения, которая рождала спектакли, становившиеся событиями музыкальной жизни страны.

Вскоре к Малеру пришло и всеобщее признание. Знаменитый дирижер и пианист Бюлов, бывший предметом глубочайшего восхищения Малера, преподнес ему лавровый венок с надписью: «Пигмалиону Гамбургской оперы — Ганс фон Бюлов». Чайковский, побывавший в Гамбурге в 1892 году на постановке «Евгения Онегина», был от нее в восторге. Усилиями Малера были поставлены

такие редкие на европейских сценах оперы, как «Демон» Рубинштейна, «Проданная невеста», «Далибор» и «Две вдовы» Сметаны, «Джамиле» Бизе, «Аптекарь» Гайдна. Основу репертуара составляли оперы Вагнера, Моцарта и Верди.

Сложнее обстояло дело с творчеством. Между многочисленными хлопотливыми занятиями композитор находил время лишь для вокальных миниатюр. Им создаются песни на тексты из сборника народных немецких песен и баллад писателей-романтиков начала XIX века Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика». На протяжении многих лет Малер обращается к этому источнику жемчужин народного творчества. Каждая из его песен — маленький шедевр, непревзойденный по выразительности мелоса, точности найденных красок. Однако приступить вплотную к более крупному замыслу у музыканта не находится времени. Семь лет он вынашивает свою Вторую симфонию, задуманную еще в Касселе. Премьера симфонии состоялась лишь в 1895 году, и с этого времени, несмотря на продолжавшиеся разногласия среди критики, Малера уже нельзя было считать только дирижером, на досуге развлекающимся сочинением. Стало ясно, что в музыкальной жизни произошло крупное событие.

В том же году в труппу гамбургского театра была приглашена молодая талантливая певица Анна Мильденбург. Ей привелось много заниматься непосредственно с дирижером, который почувствовал в певице подлинную увлеченность музыкой и благодарный материал для развития. Вскоре молодых людей связала не только музыка — они обручились. Однако брак не состоялся. Композитор, тоскующий по верной спутнице жизни, которая разделила бы с ним судьбу, объяснял одному из друзей: «Одиночество для меня важнее всего, все в моем творчестве от него зависит. Таким образом, моя жена должна согласиться, чтобы я жил далеко от нее, например, она в первой, а я — в шестой комнате с отдельным входом. Она должна согласиться и с тем, чтобы появляться у меня в определенное время... Наконец, она не имела бы права не только обижаться на меня, но и вообще замечать какую-либо отчужденность, холодность или упадок на-

строения... Короче, она должна была бы обладать такими качествами, которых не найдешь у самой лучшей и самоотверженной женщины». Анна меньше других подходила к этой роли. Ей, артистке, постоянно нужна была помощь Малера, его внимание. Ей нужен был наставник, руководитель, который не считался бы ради нее со временем.

В Гамбургском театре Малеру становилось с каждой неделей все труднее: директор откровенно ненавидел его и делал все, чтобы жизнь дирижера стала невыносимой. И в 1897 году музыкант переехал в Вену (до этого были гастроли в России — Малер побывал в Москве, где выступал как дирижер). В Вене ему предложили пост третьего дирижера Придворной оперы. Его работа с музыкантами произвела такое впечатление, что уже через несколько месяцев он был назначен директором. В этой должности он пробыл десять лет и за эти годы сделал Придворную оперу первым оперным театром мира. К этому времени он сознательно пришел в лоно католической церкви. Некоторые биографы связывали факт крещения музыканта с тем, что по существующим правилам только католик мог занимать предложенное Малеру место. Однако на этот шаг он решился вовсе не случайно и не по конъюнктурным соображениям, а в полном соответствии со своими убеждениями. Достаточно вслушаться в его музыку, оценить концепцию хотя бы Второй симфонии, которую современники называли Симфонией Воскресения.

Несмотря на высказанные в письме к другу требования к возможной, вернее — невозможной, по его мнению, спутнице жизни, Малер женился. Его избранница — Альма Шиндлер, дочь крупного австрийского художника-пейзажиста, представительница старинного дворянского рода, окруженная поклонниками, восхищавшимися ее красотой и талантом, была одаренной натурой. Она обнаружила незаурядные способности пианистки и композитора. 9 марта 1902 года Малер и Альма Шиндлер обвенчались в венской Карлскирхе. Ей пришлось покориться жестким требованиям мужа: бросить композиторские опыты и полностью посвятить себя семье. В декабре в семье появи-

нась дочь, но прожила она недолго — ее не стало в 1907 году. Вся любовь супругов сосредоточилась на младшей, родившейся в 1904-м.

Десять лет провел Малер на посту директора Венской оперы. Под его руководством осуществились незабываемые постановки опер Моцарта, Вагнера, «Фиделио» Бетховена. Малер — основатель дирижерской школы, прославившейся именами таких всемирно известных дирижеров, как Бруно Вальтер, Отто Клемперер, Александр Цемлинский. По-прежнему на творчество остаются лишь летние каникулярные месяцы. Их он использует с максимальной отдачей. В 1899—1900 годах пишет Четвертую симфонию. Следующие два года посвящены Пятой, в 1903—1904 годах появляется Шестая, знаменующая новый этап его «построения миров», в том же году начата, а в следующем закончена Седьмая. В 1906 году написана самая монументальная, с хором и солистами, названная современниками «симфонией тысячи участников», Восьмая. А между ними появляются песни на тексты из «Чудесного рога мальчика» и на стихи Ф. Рюккерта — единственного поэта, чьи строки вдохновляют его. В 1902 и 1907 годах Малер побывал в Петербурге, где исполнял произведения своих любимых композиторов — Моцарта, Бетховена, Вагнера, Чайковского, — и свою Вторую симфонию, которая была, несмотря на разногласия и споры, принята как значительное художественное явление.

В 1907 году врачи обнаружили у Малера неизлечимую болезнь сердца. Чтобы успеть обеспечить семью, он решился принять чрезвычайно привлекательное с материальной точки зрения предложение занять место директора Метрополитен-оперы в Нью-Йорке. Но в Метрополитен-опера Малер отказывается от директорства и сосредоточивает все силы на дирижировании. Работать крайне трудно: привыкший добиваться подлинного ансамбля от всей труппы, в Нью-Йорке он столкнулся с системой приглашенных звезд, на которых приходила публика, не интересующаяся спектаклем в целом, слушающая лишь знаменитого гастролера.

На лето композитор приезжает в Германию, где заканчивает «Песнь о земле», начатую еще до отъезда в Америку. Следующим ле-

том написана Девятая симфония. По возвращении в США Малер берется еще и за руководство Нью-Йоркским оркестром. От него требуют 65 концертов в сезоне. При его требовательности, ответственности за качество исполнения такая работа становится непосильной. Колоссальный труд окончательно подрывает его здоровье. Он пишет следующую, Десятую симфонию, однако закончить ее ему не удастся, остаются лишь отдельные эскизы. Тяжело больной, он возвращается в Европу, так как надеется получить в Париже необходимую медицинскую помощь, а затем поселиться в тихом предместье Вены — Гринциге. Но надежды тщетны. По его просьбе его срочно перевозят в Вену, где 18 мая 1911 года наступает конец.

В день похорон было ненастно, но на маленьком Гринцигском кладбище собралась огромная толпа друзей и почитателей. Именно здесь, а не на Центральном кладбище, где были могилы Глюка, Бетховена, Шуберта, Брамса, где стоял памятник Моцарту, он завещал себя похоронить без музыки и слов. Ничто не нарушало благоговейного молчания — только доносилось откуда-то птичье пение. В Праге Зденек Неедлы написал: «Это художник поразительно чистой души, и теперь, в пору падения нравов, он стоит как титан, укрепляя всех тех, кто еще не перестал верить в подлинное искусство... Мы одиноки сегодня, одиноки совершенно... Мы потеряли того, кого не должны были терять никогда — великого художника и человека».

Жалобная песнь

Состав исполнителей: сопрано, альт, тенор, смешанный хор, оркестр.

История создания

Сразу по окончании Венской консерватории в 1878 году восемнадцатилетний Малер, уже пробовавший свои силы в различных жанрах, вдохновился новым замыслом. Находясь под сильным влиянием романтизма (его любимые писатели — Гёте, Шиллер, Гёльдерлин,

Э. Т. А. Гофман, а особенно — Жан-Поль, который надолго стал владельцем дум молодого музыканта), Малер ищет темы и сюжеты своих будущих произведений в романтическом ключе. Задуманная в том же 1878 году «Жалобная песнь» вдохновлена романтической легендой о том, как флейта, сделанная из кости рыцаря, злодейски убитого собственным братом, зазвучала в руках музыканта и изобличила убийцу. Сюжет этот широко известен в фольклоре разных народов. Малер сам сочинил стихотворный текст, проявив при этом незаурядный поэтический дар. В основу его легли две популярные в странах немецкого языка сказки — «Жалобная песня» Л. Бехштейна и «Поющая косточка» братьев Гримм. Партитура была закончена в 1880 году. В этом первоначальном варианте трехчастное вокально-симфоническое произведение называлось «“Жалобная песня”. Сказка в трех частях Густава Малера». Каждая часть имела название. Первая — «Лесная сказка», вторая — «Бродячий музыкант», третья — «Свадьба».

Создавалась «Жалобная песня» в трудное для начинающего композитора время. Родители, обремененные большой семьей, в которой Густав был старшим, ничем не могли помочь ему. Угнетала жизненная неустроенность: беготня по грошовым урокам, существование нищего голодом в тесных комнатухах, которые часто приходилось делить с другими постояльцами. Все это усугублялось неустроенностью душевной — несчастьями друзей, непониманием окружающих. «За последнее время я перенес много потрясений и никак не могу оправиться от них настолько, чтобы разговаривать с кем-нибудь из знавших меня в более счастливую пору, — пишет Малер в 1880 году. И продолжает. — Сказка, над которой я работаю уже больше года, наконец закончена. Это — настоящее дитя горя. И все-таки она удалась. Теперь моя ближайшая задача — всеми возможными средствами добиваться ее исполнения».

На «Жалобную песнь» композитор возлагал большие надежды и представил ее на бетховенский конкурс. Он рассчитывал, что, получив премию в 600 гульденов, сможет на некоторое время избавиться

от угнетающих поисков заработка и отдаться творчеству. Но жюри, в состав которого входили крупные музыканты, в том числе выдающийся композитор Брамс, несколькими годами ранее горячо поддержавший Дворжака, отклонило сочинение Малера. Приверженец классических традиций в искусстве, Брамс не воспринял новаторской музыки, представленной на его суд. «То, что было... начиная с «Жалобной песни», уже настолько «малеровское», так резко и полно отмечено печатью моей манеры, что связь со слушателями пропала, — с горечью говорил композитор десять лет спустя. — Люди еще не приняли моей музыки».

Позднее композитор не раз возвращался к своему первому значительному сочинению, пытаясь приспособить его к возможностям исполнителей: в 1888 году он снял первую часть, в 90-е годы в Гамбурге вычеркнул партию второго оркестра (за сценой), но в 1898 году восстановил ее. Одна из современниц в воспоминаниях о Малере пишет, что композитор говорил ей о «Жалобной песне»: «В ней мне нужно изменить целый кусок, то есть восстановить прежнюю редакцию: к сожалению, я ее утратил, придав в Гамбурге новую форму тому отрывку, где я применяю два оркестра, один из которых играет вдаль, за сценой. Я знал, что эти господа никогда ничего подобного исполнять не станут. Чтобы сделать исполнение возможным, я вычеркнул второй оркестр и передал его партию первому. Теперь, когда это место снова попало мне на глаза, я тотчас увидел, что сильно испортил сочинение. Поэтому я снова должен привести его в прежний вид, смогут они его исполнять или не смогут!» Вместе с тем, уже в зрелые свои годы, после создания трех симфоний, композитор писал: «Мое первое произведение, в котором я нашел себя как «Малера» — с к а з к а для хора, солистов и оркестра «Ж а л о б н а я п е с н я». Это сочинение я обозначаю опусом первым».

Первое исполнение «Жалобной песни» состоялось в Вене 17 февраля 1901 года под управлением автора. В изданной партитуре названия частей не обозначены.

Музыка

В «Жалобной песне» черты стиля будущего композитора-симфониста сочетаются с заметными влияниями музыки горячо любимых им Брукнера и Вагнера. Произведение отличает жанровая определенность использованных тем: маршевых, песенных, торжественно-хоральных, фанфарных.

1-я часть начинается долгим тремоло засурдиненных скрипок, на фоне которого затем вступают тихие мотивы отдельных солирующих деревянных инструментов — прием, предвосхищающий картину природы в начале Первой симфонии. Звучность то и дело меняется от форте-фортиссимо до пиано, создавая психологическое напряжение. У разных инструментов появляются и исчезают простые, похожие на песенные, мелодии. После длительного оркестрового вступления лирич. соло начинает свой зловещий рассказ: «Под ивой в тенистом лесу, где галки и вороны вьются, лежит белокурый витязь, укрытый зеленой листвой...» Поочередное пение солистов перемежается возгласами «О горе, горе!», возвращающимися рефреном после каждой строфы. Основную роль играет оркестр. Вступает хор, словно шепчет леса, нашептывающего что-то странствующему музыканту, но его реплики кратки. Основное действие рисуется оркестровыми красками. Часть заканчивается теми же горестными возгласами: «О горе, горе!». 2-я часть открывается яркими праздничными звучаниями. Взаимно появляются пассажи скрипок и деревянных духовых, торжественны фанфары медных, заливаются трелями флейты. Господствуют маршевые ритмы. В полнозвучии хора начинается рассказ о пышной свадьбе («Сияет замокверху скалы, гремят литавры и трубы. Отважная свита вокруг господина, и дамы в золотых ожерельях. Как светлы, и звонки, и радостны звуки, как ярко убранства сиянье! О радость, егей, о радость!»). Из-за сцены раздаются звуки второго оркестра. Хор славит новобрачных. После генеральной паузы резко меняется настроение. Начинается раздел, вызывающий в памяти музыку 1-й части — рассказ о преступлении короля. Наступает трагическая развязка. Все те-

ми же словами — «О горе, увы, о горе!», — тихими истаивающими звучаниями заканчивается произведение.

Песни странствующего подмастерья

История создания

В 1884 году молодой Малер, всего три года назад окончивший обучение, работал в Касселе вторым дирижером оперного театра. Здесь к нему пришла любовь, мучительная и болезненная. «Вчера я приехал сюда... Едва я ступил на мостовую Касселя, мной овладели прежние страшные чары, и я не знаю, как восстановить внутреннее равновесие. Я снова встретился с нею, она загадочна как всегда. Могу сказать только: Господи, помоги мне!»... «Я написал цикл песен, все они посвящены ей. Она их не знает. Да и что они могут ей сказать, кроме того, о чем ей уже известно?.. Песни задуманы так, будто странствующий подмастерье, постигнутый злой судьбой, выходит в широкий мир и бредет куда глаза глядят».

Это отрывок из письма, которое Малер 1 января 1885 года отправил своему другу археологу Фридриху Лёру. Речь в нем идет о первом малеровском вокальном цикле «Песни странствующего подмастерья». Несмотря на биографический характер, произведение это тесно связано с традициями немецкого литературного и музыкального романтизма — с лирикой Эйхендорфа и Гейне, а еще более со стихами Вильгельма Мюллера и созданными на их основе вокальными циклами Шуберта. Содержание этих песен очень близко и «Прекрасной мельничихе» и, особенно «Зимнему пути», но сконцентрировано до четырех номеров.

Название цикла стало автобиографическим: композитор считал себя еще подмастерьем в искусстве. Тексты он написал сам. Лишь первый — вариант песни, опубликованной в знаменитом сборнике текстов немецких народных песен Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика». Вместе с тремя последующими, полностью ориги-

нальными, тексты представляют собой законченный стихотворный цикл, обладающий несомненными художественными достоинствами. В сущности, «Песнями странствующего подмастерья» начинается постоянная тема творчества Малера — о смысле жизни, о ее красоте и ценности, несмотря на все страдания и испытания, выпадающие человеку на его жизненном пути.

Как и все последующие, цикл создавался как вокально-симфонический. Его премьера состоялась 16 марта 1896 года в Берлине. В авторском концерте Малера, где под управлением автора прозвучала первая часть Второй симфонии и Первая симфония, основанная на тематизме «Песен странствующего подмастерья», их исполнил Антон Систерманс. Еще до премьеры композитор сделал переложение «Песен» для голоса с фортепиано.

Музыка

Первый вокальный цикл Малера — своего рода парафраз на циклы Шуберта. В нем уже выявлены основные черты стилистики композитора — лаконичность, скупость выразительных средств, из которых отобраны самые необходимые, ясность фактуры, в которой все отчетливо прослушивается, выразительность оркестровых (фортепианных) соло, не уступающая по значению мелодии голоса.

1-я песня, «Бел как снег твой наряд», начинается оркестровым отыгрышем. Мелодия ее скована и вращается вокруг одного звука, что, вместе с повторяющейся фигурой аккомпанемента создает ощущение одной неотвязной мысли. Лишь временами, как невольный плач из груди, вырывается широкий выразительный распев. Средняя часть песни — обращение к цветам и птицам — носит более светлый, пасторальный характер. 2-я песня, «Солнце встало над землей», переносит в иную атмосферу: это временное отстранение от переживаний героя, картина окружающего его прекрасного мира, восторженный гимн красоте природы. Светлая жизнеутверждающая музыка прекрасно передает безудержный порыв к жизни, свету, радости. За-

ключение песни, образ страдающего юноши, переводит музыку в иной эмоциональный план, подготавливая следующую, драматическую песню. 3-я песня, «Кинжал, как пламя жгущий» звучит как взрыв отчаяния. Напряженные взлеты мелодии, прерывающиеся паузами, передают бурю чувств, поднявшуюся в душе героя. На смену песенности народного характера, господствовавшей ранее, приходит мелодика речитативно-драматического плана, сопровождаемая бурным аккомпанементом. Финал — «Голубые глазки, лучистый взгляд» — передает сосредоточенность на своем горе, воспоминания и, наконец, преодоление скорби. Мелодия, подобно распускающемуся цветку, постепенно развивается из скромного мотива в выразительный распев. Слышится мерный ритм траурного марша, который переходит затем в плавное покачивание колыбельной. Ее просветленным звучанием и заканчивается цикл.

Чудесный рог мальчика

История создания

Впервые с «Чудесным рогом мальчика» (1806—1808) — собранием текстов немецких народных песен и баллад, сделанным писателями-романтиками Ахимом фон Арнимом (1781—1831) и Клеменсом Брентано (1778—1842), Малер столкнулся в начале 80-х годов, и с тех пор этот сборник на многие годы вошел в его жизнь.

«Тому, кто хочет узнать немцев с лучшей стороны, я советую прочитать их народные песни, — писал Генрих Гейне. — В этих песнях слышится биение сердца немецкого народа. Здесь раскрывается его сумрачная веселость, весь его дурашливый разум. Здесь грохочет немецкий гнев, здесь посвистывает немецкая насмешка, здесь одаряет поцелуями немецкая любовь». В «Чудесном роге мальчика» собраны песни крестьянские и солдатские, исторические баллады и бесхитростные сказки, лютеранские хоралы и любовные песенки. Они рассказывают о тяжести солдатчины, о трудной крестьянской доле, о

веселых плутнях пройдох-монахов, о верной, преданной любви. Они полны юмора, несокрушимого оптимизма, стойкости, веры в справедливость, правду, в победу добра над злом и насилием. Они прославляют отвагу, верность и честь. Чрезвычайно высоко ценя народное искусство Германии, Арним и Брентано стремились в своем сборнике «передать все, что является богатством народа, что образует его собственное живое и искреннее искусство, плод долгого времени и могущественной силы, веры и мудрости народа, проявляющейся в... песнях, сказаниях, пророчествах и мелодиях».

«До сорока лет я выбирал для себя тексты исключительно из этого собрания, если не создавал их сам... я полностью предан этой поэзии», — писал Малер. В его раннем опусе «Четырнадцать песен и напевов юношеских лет» (1880—1892) девять написаны на слова из «Чудесного рога» («Чтоб сделать послушными скверных детей», «Я шел веселый», «Конец! Конец!», «Сила воображения», «У Страсбурга в крепости», «Смена караула летом», «Расставаться, разлучаться», «Не увидеться вновь» и «Самочувствие»). В 1884 году, создавая автобиографический вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья», Малер использовал вариант народного текста из «Чудесного рога» в первой песне. На протяжении многих последующих лет он писал на стихи из «Чудесного рога» песни, которые были выражением самых сокровенных, выстраданных мыслей и чувств, своеобразным музыкальным дневником композитора. Песни «Три ангела пели сладкий напев» и «Изначальный свет» становятся частями симфоний (5-я часть Третьей и 4-я Второй). Песня «Райское житье», первоначально задуманная как седьмая часть Третьей симфонии, стала финалом Четвертой. Оркестровое переложение «Проповеди Ангония Падуанского» стало 3-й частью Второй симфонии, а «Смена караула летом» — 3-й частью Третьей.

Песни, написанные в период с 1892-го по 1895 год, составили две тетради, изданные под названием «Двенадцать песен из «Чудесного рога мальчика»». Наконец, в 1899 году Малер создал еще две песни — «Зоря» и «Маленький барабанщик», которые во-

шли в тетрадь «Семь песен последних лет» вместе с пятью песнями на стихи Ф. Рюккерта.

Как и первый вокальный цикл, «Чудесный рог мальчика» создавался сразу вокально-симфоническим. Лишь позднее композитор сделал фортепианный вариант с тем, чтобы песни могли исполняться в камерных концертах. Отдельные номера сборника прозвучали впервые в разное время, начиная с 1895 года, — 13 декабря состоялась премьера Второй симфонии, в которой песня «Первозданный свет» была четвертой частью. Там же третья часть — оркестровый вариант «Проповеди Антония Падуанского».

Музыка

«Чудесный рог мальчика» — своеобразная лаборатория композитора, а вместе — его дневниковые записи, к которым он затем, в каникулярное время, отданное сочинению симфоний, обращается за материалом. Именно в этом сборнике выкристаллизовались основные типы его мелодики, четыре круга образов — патетико-драматический, лирико-романсный, народно-песенный и гротескно-стилизированный, которые в дальнейшем широко использовались Малером и в симфониях.

«Ночная песнь часового», открывающая 1-ю тетрадь «Чудесного рога», — страстный протест против законов, по которым на земле вместо розовых садов цветут «сады оружия, полные алебард», а молодые люди должны отказываться от любви и мирной жизни, идти умирать за чуждое им дело. «Я не хочу, я не могу радоваться» — эти слова определяют эмоциональную настроенность песни. Мелодия — решительная, взлетающая вверх как фанфара, разорвана на короткие мотивы, отдельные драматические возгласы. В ответ ей звучит нежная, гибкая распевная фраза — речь девушки, возлюбленной солдата. «Напрасный труд» — тоже диалог солдата и девушки, но решенный в иных тонах. Это свежая, чуть наивная музыка с пластичной гибкой мелодией, порой напоминающей шопеновские, с тонкой игрой тональных красок. Несколько вольный швабский текст смягчен Ма-

гером, сделан более литературным. Обязательная, простодушная, в духе народного австрийского танца лендлера «Кто придумал эту песенку» — песня о девушке, чья красота рождает легенды, — подводит к кульминации 1-й тетради. «Земная жизнь» глубоко трагична. Голодный ребенок плачет, а матери нечем накормить его. «В крике ребенка, который просит хлеба, и в ответах матери, уговаривающей его подождать еще и еще, я вижу всю человеческую жизнь, — говорил композитор. — Человек подобен умершему ребенку: он не получит самого необходимого, того, что нужно его душе и телу для роста до тех пор, пока уже не будет поздно. По-моему я достаточно характерно и страшно выразил это в жутких, шумящих как буря, звуках сопровождения, в полных муки криках ребенка и в медленных монотонных ответах матери-судьбы, которой незачем спешить с исполнением нашей просьбы о хлебе». Заключает тетрадь «Проповедь Антония Падуанского» — снова горькая аллегория. Святой Антоний проповедует хищным рыбам, что нужно жить в любви и мире, а хищники, выслушав обращенные к ним слова, с удовольствием продолжают пожирать себе подобных. Простая, даже нарочито примитивная мелодия с бесконечными повторами кружится безостановочно, назойливо, надоедливо. 2-я тетрадь открывается «Рейнской сказочкой» — очаровательной и наивной, с мелодией, похожей на народную, расцвеченной гонкими гармоническими красками. «Песня узника в башне» — об узнике, закованном в цепи, но свободном духом, ибо мысли нельзя заковать, — составляет резкий контраст первой песне напряженными, то и дело прерывающимися, словно от негодования, фразами узника, которому нежно отвечает девушка. «Похвала знатока» — еще одна песня-аллегория о том, как вдохновенное пение соловья представлено на суд ослу. Она отличается простыми, подчас нарочито тупыми интонациями, несет элементы звукоподражания. «Три ангела пели сладкий напев» — пятая часть Третьей симфонии — в данном сборнике приводится в сольном варианте, но сохранен полностью характер — радостный, пронизанный колокольными звучаниями. Четвертая часть Второй симфонии — «Изначальный свет» — передает глу-

бокое раздумье над самыми сокровенными тайнами бытия. Гибко дышит мелодия с переменным метром, спокойная, вырастающая в длительный свободный распев. Начало песни сурово, даже аскетично. Хоральные звучания, сменяются затем прозрачным сплетением выразительных напевов голоса и сопровождающих его инструментальных линий.

Песни об умерших детях

История создания

Фридрих Рюккерт (1788—1866), один из самых образованных и психологически тонких немецких поэтов-романтиков, был любимым поэтом Малера. Недаром его стихи вдохновили композитора на создание тончайших вокальных миниатюр — цикла из пяти номеров «Песни об умерших детях» и пяти номеров посмертного сборника «Семь песен последних лет». Пять стихотворений, легших в основу вокально-симфонического цикла, поэт написал после смерти двух своих детей. «Сочинение, привлекавшее Малера, представляет собою цикл маленьких элегических поэм, объединенный одной темой неутешного горя. Безмерная скорбь изливается в этих стихах... контрасты образов — смерти и жизни, еще безмятежного вчера и страшного сегодня, солнечного света и душевного мрака, разбитого счастья и вечно праздничной природы — воплощены с той психологической остротой, при которой сладость и горечь воспоминаний сливаются нераздельно, и кажется, самая скорбь упирается безмерностью своей глубины», — читаем в одном из отечественных исследований, посвященных Малеру.

Композитор обратился к этим стихам в 1901 году, возможно под влиянием Достоевского. Этот великий русский писатель был для Малера больше, чем просто писателем. Своим молодым коллегам он говорил: «Читайте Достоевского! Это важнее, чем изучение контрапункта!» Однажды он обмолвился, что всю жизнь писал музыку, отвечая на вопрос Достоевского «Как могу я быть счастливым, если где-то

страдает другое существо?» Но самым больным для писателя, криком его души было «За что страдает дитё?» И тут, безусловно, позиции его и Малера сходны. Этот вопрос был впервые поставлен Малером в песне «Земная жизнь» из «Чудесного рога мальчика». И хотя в «Земной жизни» тема трактовалась значительно шире — как аллегория, повествующая о матери-судьбе и человеке, гибнущем от духовного голода, первоисточник — народный текст — далек от аллегорий. Возможно также, что на выбор темы повлияли и детские (да и более поздние) переживания композитора: он был вторым ребенком в семье, где родились 12 детей, но пять братьев умерли в младенчестве, еще один, любимый Эрнст — в 13 лет.

«Песни об умерших детях» создавались в 1901 году после окончания Четвертой симфонии. Известно, что последние две песни были сочинены летом 1904-го, когда Малер уже был счастливым отцом двух дочерей (иногда создание цикла связывается со смертью одной из дочерей композитора, но это предположение не имеет под собой оснований: старшая дочь, Путци, умерла пяти лет, в 1907 году, в 1904-м была совершенно здорова, а в период начала работы Малер еще даже не был женат). Нет сведений и о том, почему композитору понадобилось несколько лет на завершение небольшого сочинения. Возможно, просто не было времени: крайне насыщенная дирижерская деятельность не оставляла ни одного свободного часа, а летние каникулы отдавались созданию симфоний. В 1902 году была закончена Пятая симфония, два лета — 1903-го и 1904-го — были отданы Шестой, «Трагической». Быть может, именно окончание «Трагической» симфонии и обусловило новое обращение к рюккертовским стихам. Как обычно, цикл создавался как вокально-симфонический, фортепианный же вариант появился позднее.

Музыка

Среди вокальных циклов и сборников Малера «Песни об умерших детях» выделяются своей одноплановостью. Как всегда, выразительным вокальным мелодиям сопутствуют не менее выразительные,

рельефно слышимые инструментальные. На протяжении всех пяти номеров господствует одно настроение — безутешная скорбь.

Медленна и сосредоточенна 1-я песня, «Сейчас взойдет солнце, такое светлое». Запевают гобой и валторна, затем вступает голос. Мелодия сдержанна; внешне она даже кажется спокойной. Лишь на мгновение прорывается отчаяние. Словно непосредственное продолжение 1-й песни начинается 2-я — «Теперь я вижу, почему такое темное пламя». Мелодия ее более гибка, распевна, в ней больше открытой эмоциональности. 3-я песня «Если мама твоя войдет в дверь», — новая грань, новый оттенок настроения. Впервые это обращение к ребенку. И песенная мелодия, простая, ласковая, звучит словно детская колыбельная. В сопровождении мерный покачивающийся ритм. Постепенно растет напряжение: чувства выходят за рамки простенькой песни. И снова возвращается мерное покачивание колыбельной. 4-я песня, «Мне часто кажется, что они только вышли», взволнованна, полна движения. Здесь страдание уже не прячется под маской спокойствия, умиротворения. Финал — «В такую погоду, когда шумит ливень» — как бы выливается из предшествующей песни. Музыка живописует картину бурной непогоды. Но это и буря отчаяния в душе. Спокойный, мягко распевный эпизод приходит на смену неистовым звучаниям. Постепенно все замирает.

Семь песен последних лет

История создания

В 1899 году, работая над Четвертой симфонией, в которой Малер в последний раз обратился к народным текстам из широко известного в Германии сборника поэтов-романтиков Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика», он написал и две отдельные песни для голоса с оркестром на стихи из этого сборника. Это были «Зоря» и «Маленький барабанщик» — глубоко драматические, проникнутые

страстным протестом против всего, что уродует жизнь простых людей, против войны и насилия.

В течение 1901—1903 годов Малер создает пять песен для голоса с оркестром на стихи Фридриха Рюккерта (1788—1866), поэта удивительно тонкого, душевно близкого композитору. Эти пять песен относятся к самому счастливому времени для композитора — знакомства и женитьбы на Альме Шиндлер, первой красавице Вены, умной и талантливой двадцатилетней девушке, с которой его связало глубокое чувство. Отголоски этого чувства явственны в песнях, самых светлых у Малера, хотя и не лишенных грустных раздумий. Характерна в этом плане песня «Я потерян для мира»:

Я потерян для мира,
В котором погубил так много времени,
Он так давно обо мне ничего не слышал,
Может быть, он думает, что я уже умер.
Мне совершенно безразлично,
Считает он меня умершим или нет;
Я не стану возражать против этого,
Потому что я действительно умер для мира.
Я умер для людской суеты
И обрел покой в тишине.
Я живу один в моем небе,
В моей любви, в моей песне.

В двух последних строках глубокий автобиографический смысл: переутомленный работой Малер, в это время директор и главный дирижер Венской придворной оперы, измученный интригами, ищет и находит убежище в «своем небе» — наконец-то пришедшей счастливой любви и творчестве. Недаром об одной из следующих песен Альма Малер писала в воспоминаниях: «Август 1902. Вчера мой любимый спел мне песню, которую за несколько дней до этого вложил в мои ноты... Он хотел, чтобы я сама обнаружила ее... Это первая лю-

бовная песня, которую он написал. «Исключительно для тебя», — сказал он. В основе — стихотворение Рюккерта «Если ты любишь красоту...» В последней строчке «Люби меня всегда, всегда...» столько чувства, что я и теперь, много лет спустя, глядя на нее, испытываю глубокое душевное волнение». Эти песни существуют как «Пять песен на стихи Рюккерта для голоса с оркестром». Впоследствии, в варианте для голоса с фортепиано композитор объединил «Зóрю», «Маленького барабанщика» и пять рюккертовских песен в сборник «Семь песен последних лет» (таков привычный русский перевод. Более точно — Семь песен последнего времени: *Sieben Lieder aus letzter Zeit*).

Музыка

В последнем сборнике представлены песни очень разные по настроению и выразительным средствам. Быть может, композитор объединил их потому, что во всех его произведениях, начиная с «Песен странствующего подмастерья», существует этот глубокий конфликт — между мечтой и жизнью, любовью и жестокой действительностью, идеальным и реальным. Соответственно, очень разными оказываются и выразительные средства, хотя объединяет их внимание к слову, прозрачная, минимально необходимая фактура, единство настроения в каждом из номеров сборника.

«Зóря» и «Маленький барабанщик» носят отчетливый жанровый характер. В «Зóре» бесхитростный напев гротескно заострен и в ритме болеро звучит как *danse macabre*. По определению одного из немецких исследователей «народная песня предстает в трагическом обличье, подавленная и омраченная, как мечта, которой едва отваживаются предаться». Песни на стихи Рюккерта «Не заглядывай в мои песни», «Вдыхая нежный аромат», «Я потерял для мира», «В полночь» и «Если ты любишь красоту» выдержаны в одном плане. Это подлинные шедевры, вершина философской лирики в песенном творчестве композитора — спокойные вокально-инструментальные

элегии. Гибкие, выразительные вокальные мелодии сопровождают и дополняют не менее выразительные инструментальные мелодии аккомпанемента. Возникают своеобразные дуэты голоса и инструмента, подчас почти не поддержанные гармонически. Прозрачна фактура, в которой прослушивается каждый голос. «В полночь» — самая протяженная и философски насыщенная, напоминает медленную часть Третьей симфонии (на текст Ницше — «О человек, внимли! Что говорит глухая полночь?») и отчасти предвосхищает по настроению последнюю часть «Песни о Земле».

Симфония №8, ми-бемоль мажор

Состав исполнителей: 1-е сопрано (Magna Peccatrix), два 2-х сопрано (Una poenitentium, Mater gloriosa), 1-й альт (Vulner Samaritana), 2-й альт (Maria Aegyptiaca), тенор (Doctor Marianus), баритон (Pater ecstaticus), бас (Pater profundus), хор мальчиков, 2 смешанных хора, оркестр.

История создания

Восьмая симфония — самое монументальное из произведений Малера — была создана в необычайно короткий срок: всего за восемь недель лета 1906 года. После окончания театрального сезона композитор, бывший директором Королевского театра Вены, как всегда отправился с семьей в Майерниг — курортное местечко, где у него был домик. Там он отдался сочинению музыки.

В Восьмой симфонии воплотился самый дерзновенный среди всех грандиозных замыслов Малера. Это произведение должно было стать величественной одой любви к земле, к жизни, к человеку — аналогом знаменитой бетховенской Девятой симфонии с ее финальной «Одой к радости». Философская и этическая идея сочинения потребовала обращения к слову, на этот раз уже не только в ключевых моментах. В 1-й части Малер использовал слова католического песнопения «Приди, о Дух животворящий». 2-я часть написана на текст заключительной сцены «Фауста» Гёте. Таким образом, новая симфония, хотя

и имела такое жанровое определение, носила ярко выраженный ораториальный характер.

Главное произведение величайшего немецкого поэта-философа давно привлекало к себе композиторов. В музыке его воплощали по-разному. Специфика искусства звуков не позволяла передать все его многообразие, и каждый из крупнейших музыкантов находил в нем что-то свое, близкое и волнующее, что и становилось основой музыкального произведения. Гуно привлекла фабула первой части трагедии — история любви Фауста и Маргариты. Берлиоза — воплощение неудовлетворенности, пытливого критического разума. Лист воплотил внутренний мир Фауста — его сомнения, его мятущуюся душу; Мефистофель для него — как бы изнанка Фауста, одна из сторон его личности. Обращались к трагедии Гете и Шуман, и Вагнер.

Малера особенно привлекла заключительная сцена «Фауста», очень сложная, философски глубокая, толковавшаяся по-разному различными исследователями творчества великого немецкого поэта.

Жар сверхъестественный
Муки божественной,
Сердце пронзи мое,
Страстью палимое,
Копьями, стрелами,
Тучами целыми.
Корка над палицей
Треснет, развалится,
Мусор ответится,
Сущность зардеется,
Льющая свет всегда
Вечной любви звезда. —

Эти строки вдохновили Малера, видевшего в любви активную, действенную силу, неустанно стремящуюся к идеалу. Идеал же этот в гётевской трагедии символизируется «вечно женственным»:

Все быстротечное —
Символ, сравнение,
Цель бесконечная
Здесь — в достижение.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

Заключительные стихи трагедии стали итогом симфонии. К гуманистическому идеалу стремится все музыкальное развитие, а «животворящий дух» 1-й части и «зерно любви» 2-й — символы одного и того же начала, беспокойного, творческого, непрестанно рвущегося ввысь.

Была проведена серьезная работа и над текстом первой части. Сохранилось письмо Малера к другу, в котором композитор просил перевести отдельные строфы и уточнить ударения в латинском гимне Святому Духу, так как не доверял точности церковного сборника, которым пользовался.

Грандиозный замысел потребовал соответствующих средств воплощения. Недаром за Восьмой закрепилось броское название Симфонии тысячи участников, которым сам композитор был возмущен, так как считал его рекламным. Однако исполнительский состав, использованный им, вполне давал на это право: огромный оркестр, мощные хоровые массы, восемь солистов — такого еще не было в симфонии. Композитор понимал, что создал нечто исключительное. «Это самое значительное из всего, что я до сих пор написал, — сообщал он Виллему Менгельбергу. — Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты».

Премьера состоялась в Мюнхене 12 сентября 1910 года под управ-

лением автора и стала его триумфом. Впервые не было непонимающей, шикающей публики, скептической и насмешливой критики. Грандиозный замысел захватил всех. Наконец-то победило творчество, сочетающее в себе величие идеи, простоту музыкального языка, сочность и богатство звучания, многообразие и выразительность средств.

Музыка

Характер первой части — торжественный, возвышенный, гимнический. В ней — и трагизм, и мощь, и утверждение. Музыкальная тема, с которой начинается симфония, ясна и лаконична. Это тезис, который в дальнейшем будет развит, доказан и утвержден. Он напоминает тему фуг Баха, а вместе — темы любимого учителя Малера Антона Брукнера с его глубокой религиозностью и возвышенным строем души. Тема претерпевает полифоническое развитие: композитор показывает огромное мастерство в области контрапункта. Вся 1-я часть — монументальная хоровая фреска — является прологом к основной, 2-й части, написанной на стихи Гёте. Ее основная тема — католический гимн «Приди, о Дух животворящий», возвышенный, полный света, стройности и гармонии. Центральное место части занимает величественная двойная fuga. 2-я часть начинается медленным вступлением, которое рисует пейзаж заключительной сцены «Фауста». Музыка сурова, строга и вместе с тем как будто наполнена воздухом. Долгий дрожащий звук скрипок пиццикато у низких струнных, задумчивая мелодия в верхнем регистре деревянных духовых — очень тихо, с внезапными прорывами фортиссимо отдельных звуков. Создается ощущение больших открытых пространств, высоты. Постепенно разрастаясь, вступление подводит к звучанию хора. Основному хору, немного отставая от него, неизменно сопутствует второй — эхо. Несколько этапов приводят к славословию Богородицы. Постепенно на первый план выступают все более торжественные, ликующие интонации. Возвышенная и величаявая музыка приходит к безбрежной радости воспевания «вечной женственности».

Песнь о Земле

Состав исполнителей: тенор, контральто или баритон, оркестр.

История создания

1907 год стал переломным для Малера. Весной ему пришлось оставить пост директора Венского Королевского театра, который он занимал до того десять лет: его сердце было в таком состоянии, что всякая физическая нагрузка становилась опасной. Но семью надо было обеспечивать, особенно предвидя, что, возможно, вскоре она останется вовсе без поддержки. И Малер принял предложение стать директором Метрополитен-оперы в Нью-Йорке.

Еще более глубоким потрясением стала смерть маленькой дочери. В это время ему в руки и попал сборник древней китайской поэзии «Китайская флейта» в переводе поэта, знатока восточных языков и литературы Ганса Бетге (1876—1946). В старинных изысканных стихах композитор нашел то, что ему стало наиболее близким в последние тяжелейшие дни. «Китайская флейта» и вдохновила композитора на одно из величайших его творений — «Песнь о Земле», ставшую трагической исповедью художника. Летом 1907 года, поселившись в Тироле, в курортном местечке Шлудербах, Малер отбирал стихи для частей цикла, набрасывал первые эскизы. В основу сочинения легли вольные переводы немецким поэтом стихов китайских поэтов VIII и IX веков Ли Бо (Ли Тай-по, 701—762), Чжан Дзи (765—830), Мэн Хаожаня (689—740) и Ван Вэя (699—759). Следующим летом композитор продолжал работу над все разрастающейся формой — связывал музыкой отдельные стихи, набрасывал интермедии. Осенью 1908 года, закончив сочинение, Малер писал Бруно Вальтеру: «Еще не знаю, как можно будет назвать все в целом. Судьба подарила мне прекрасное время; по-моему, это самое личное из всего, что я до сих пор написал».

Обратившись к казалось бы экзотическим текстам, Малер соз-

дал глубоко современное произведение, одну из выразительнейших в мире партитур.

Первое исполнение «Песни о Земле» состоялось уже после смерти композитора, 20 ноября 1911 года в Мюнхене под управлением Бруно Вальтера.

Музыка

В пятичастной «Песне о Земле» сконцентрированы основные черты музыки Малера: глубоко выразительная мелодика, полифоническая, полимелодическая фактура прозрачной партитуры, в которой прослушиваются все голоса; обостренность чувств, переданная мелодико-ритмическими и оркестровыми средствами; предельный лаконизм.

1-я часть — «Застольная песнь о горестях земли» на стихи Ли Бо — открывается пронзительными фанфарами. Возгласы скрипок и деревянных духовых предваряют вступление голоса: «Вот и вино в злаченных бокалах, Но пить постой, пока песню спою». Мелодия взволнованна. Она часто прерывается паузами, во время которых звучат столь же выразительные темы солирующих инструментов. Их партии равноправны с голосом и, сплетаясь, создают выразительную музыкальную ткань. Первая строфа заканчивается скорбным рефреном «Мрачно в этой жизни, Ждет нас смерть». Следующая строфа еще более напряженна, а в третьей достигается трагическая кульминация. Появляется жуткий образ обезьяны, воющей на могилах. Обостренные хроматизмы и высокий регистр вокальной партии, иступленные пассажи скрипок, пронзительные восклицания медных, тремоло деревянных духовых инструментов. 2-я часть — «Одиноким осенью» на стихи Чжан Цзи — медленная, «усталая» (определение самого Малера). Скрипки с сурдинами начинают монотонное мерное движение. С грустной мелодией вступает гобой, ему подпевает кларнет... Как бы продолжая мелодическую инструментальную линию, запекает контральто, а у скрипок все разворачивается бесконечная лента восьмых. В центральном разделе характер музыки меняется: мело-

дия становится более взволнованной, смятенной. Но порыв быстро угасает. «Устало сердце, даже лампа — друг мой — трещит и гаснет...» 3-я часть — «О юности» на стихи Ли Бо — открывает интермедийный раздел цикла. Изящная миниатюра напоминает безделушку из китайского фарфора. Содержание ее — традиционное для китайского искусства описание классического китайского сада с прудом в виде овала с искусственным островком и горбатым мостиком. И мостик, и островок, и поставленная на нем беседка, и прибрежные ивы отражаются в воде. Беззаботна и светла музыка. В основе ее короткие попевки в бесполутоновом китайском (пентатонном) ладу. Мягкий юмор соседствует с любованием красотой чужой культуры. В среднем эпизоде ориентальный колорит отходит на второй план, давая место европейской танцевальной ритмике. Но реприза возвращает условные восточные образы, причем композитор музыкальными средствами рисует отражение в воде, «отражая» первоначальную мелодию флейты в более низком регистре и тембре фагота. 4-я часть — «О красоте» на стихи Ли Бо — своеобразный медленный менуэт. В ритме старинного европейского танца звучит прелестная стилизованная мелодия. Контральто начинает свой рассказ. Мелодия, гибкая и выразительная, сопровождается другой — архаичной, продолжающей впечатление «живописи по фарфору», вызванное предшествующей частью. Внезапно звучание пререзается взвивающимися пассажами струнных, пронзительными фанфарами. Непрерывные глиссандо арф передают нарастающее волнение. Появляется ритм скачки, быстрого неистового марша. 5-я часть — «Пьяница весною» на стихи Ли Бо — трагический монолог пьяницы, обращенный к птичке. На фоне оркестровой партии, словно наполненной птичьим щебетом, всеми звуками весны — трелями деревянных инструментов, легкими флажолетами скрипок, их дрожащими тремоло, глиссандо арф, обрывками мелодий, — звучит он в исполнении тенора, все время прерываясь, будто человек не может овладеть ни своими мыслями, ни своей речью и дыханием. Финал — «Прощание» — составлен из стихотворений «В ожидании друга» Мэн Хаожаня и «Прощание

с другом» Ван Вея. Он знаменует собою возвращение к образам одиночества и смерти. Начало — как траурный колокольный звон. Скорбная речитация контральто звучит в почти полной тишине. Ее сопровождают лишь выдержанный тон виолончели и холодная, словно замороженная, мелодия флейты. Новая строфа возникает, как первая, таким же сдержанным речитативом. У флейты словно пытается установиться и бессильно сникает робкая мелодия. Перед последней — оркестровая прелюдия, медленный марш, который в дальнейшем становится фоном для речитации. Музыкальный поток развивается вслед за текстом и солирующими инструментами оркестра, словно поток сознания, организованный в стройную форму. Просветленная кода финала — итог всего цикла. Он — в сопоставлении краткой человеческой жизни с Вечностью: «Земля родная Всегда, везде Цветет весной Из года в год. И вечно дали Там лучезарны. Вечно...» Все тише и тише становятся звуки, затухающие, истаивающие в бескрайнем, словно призрачном До мажоре.

Сергей Рахманинов

1873—1943

Рахманинов — удивительное явление в музыке XX века. По своему музыкальному языку он, казалось бы, принадлежит прошлому. По складу своего дарования, по направленности творчества к выражению жизни души он ближе всего к Чайковскому. Однако трагизм восприятия жизненных коллизий дает все основания отнести его музыку к вполне современной. Популярность Рахманинова при жизни была колоссальной. И композитор, и пианист, и дирижер, «божество в трех лицах», как назвал его один из критиков, он завоевывал публику этими тремя проявлениями своего дара с равной силой. Его творчеству свойственны глубокая лирика, взволнованный и возвышенный романтизм, экспрессия, предельная искренность, широкие щедрые краски, стальной ритм, оригинально сочетающийся с истинно русским щедрым разливом мелодии.

Рахманинов работал во многих жанрах. Своеобразны его камерные оперы, сюжеты для которых он брал из высокой классики. Огромное значение в его творчестве получили фортепианные произведения — от миниатюр до концертов. В них ярко выявлен стиль рахманиновского пианизма с напевно-лирической трактовкой звучания, и одновременно — колоссальным концертным размахом, причем концерты и Рапсодия на темы Паганини для фортепиано с оркестром отличаются подлинно симфоническим развитием. Три симфонии Рахманинова, написанные на большом временном отдалении одна от другой, фиксируют совершенно различные этапы творчества. Вторая и Третья симфонии стали крупным достижением русского симфонизма и навсегда за-

няли место на концертной эстраде. Среди произведений Рахманинова других жанров выделяются Симфонические танцы, поэма «Остров мертвых» по Бёклину, удивительные по своей проникновенности Литургия Святого Иоанна Златоуста и Всенощное бдение.

Рахманинов родился 20 марта (1 апреля) 1873 года в усадьбе Семёново Старорусского уезда, к югу от Ильмень-озера. Предки Рахманинова происходили из старинного дворянского рода, ведущего свое начало от молдавских господарей XV века. Вскоре семья переехала в другое свое имение, Онег, на левом берегу реки Волхов, севернее Новгорода, где и прошло детство композитора. Влечение ребенка к музыке сказалось в раннем детстве, и в 4 года он стал заниматься с матерью, а затем с пианисткой А. Д. Орнатской, ученицей А. Рубинштейна. По давней семейной традиции все Рахманиновы шли на военную службу, которой предшествовал Пажеский корпус, но вмешалась судьба: отец Рахманинова разорился, его имения были проданы с аукциона. Последним, в 1882 году, был продан Онег. Семья переехала в столицу, где между родителями начался разлад, тяжело отразившийся на впечатлительном ребенке. Так как обучение в Пажеском корпусе стоило слишком дорого, старшего брата отдали в кадетский корпус, а будущий композитор поступил на младшее отделение Петербургской консерватории, где занимался по фортепиано у В. Демянского.

По существу предоставленный самому себе, он прогуливал уроки, и только редкие способности давали возможность успешно справляться с заданиями по музыкальным предметам. Общеобразовательные же были запущены безнадежно. Через три года положение стало настолько серьезным, что мать обратилась за советом к двадцатидвухлетнему двоюродному брату Рахманинова, известному музыканту А. Зилоти. Тот оценил выдающееся дарование кузена и порекомендовал отправить его в Москву к непревзойденному детскому фортепианному педагогу Н. Звереву, у которого когда-то учился сам.

В 1885 году двенадцатилетнего мальчика перевели в Московскую консерваторию, на четвертый курс младшего отделения. Он жил у Зверева, который учил мальчиков и воспитывал их, поселив в своем доме.

За строгим распорядком дня следила сестра Зверева. Часы занятий на единственном в квартире рояле строго распределялись между учениками. В свободное время они ходили в театр, на концерты, по воскресеньям принимали гостей, выступали перед ними с выученными пьесами. В доме Зверева за четыре года Рахманинов получил прочный профессиональный фундамент, навыки регулярных занятий, развил чувство долга и ответственности, получил прекрасное общее образование, блестящее знание теоретических предметов. Начиная с 1887 года он стал записывать свои импровизации и серьезно увлекся сочинением. Первыми композиторскими опытами стали фортепианные пьесы, которые показали, насколько хорошо юный композитор знал этот инструмент.

На старших курсах консерватории руководителями Рахманинова были А. Зилоти (рояль), С. Танеев и А. Аренский (теория и композиция). На заключительном экзамене по гармонии его прелюдия так понравилась Чайковскому, что он окружил поставленную пятерку четырьмя плюсами. Комиссия рекомендовала юному музыканту серьезно заняться композицией.

Покинув дом Зверева, Рахманинов одно время жил у своей тетки, В. Сатиной. У нее в имении Ивановка неподалеку от Тамбова он провел лето 1890 года, оставшееся памятным на всю жизнь. Дом Сатиных был достаточно вместительным, и в нем собралась большая молодежная компания: Зилоти с женой и детьми, две сестры и брат Сатины, три их двоюродные сестры Скалон. Естественно, в доме воцарилась атмосфера влюбленности. Рахманинов не на шутку увлекся Верой Скалон. Казалось, ему отвечают взаимностью, но он был «бедным странствующим музыкантом», как называл себя в шутку в письмах, а она — дочерью генерала. О браке между ними не могло быть и речи. Через девять лет Вера вышла замуж. «Перед свадьбой она сожгла более ста Сережиных писем, — вспоминала ее сестра. — Она была верной женой и нежной матерью, но забыть и разлюбить Сережу ей не удалось до самой смерти». Тем летом Рахманинов не только увлекался. Каждый день он давал уроки своей двоюродной сестре Наташе Сатиной, не меньше четырех часов занимался на фортепиано сам, делал четырехручное пере-

ложение «Спящей красавицы» Чайковского, сочинял Первый концерт для фортепиано с оркестром.

Вернувшись осенью в Москву, юный музыкант столкнулся с неожиданной проблемой: Танеев ушел с поста директора. Сменивший его В. Сафонов обострил отношения с Зилоти до такой степени, что тот решил покинуть консерваторию. Рахманинов оставался без педагога. Не желая переходить в другой класс, он попросил разрешения окончить курс фортепиано годом раньше, той же весной. Совет профессоров, учитывая исключительные способности студента, дал на это разрешение, назначил программу, и через три недели состоялся экзамен. Курс композиции Рахманинов также закончил досрочно, в 1892 году. За один учебный год были сочинены Юношеская симфония, оркестровая поэма «Князь Ростислав», Русская рапсодия для двух фортепиано, оперные фрагменты, хоры, романсы. Экзаменационной работой стала одноактная опера «Алеко», написанная в небывало короткий срок, от 27 марта, когда студенты получили либретто В. И. Немировича-Данченко в качестве экзаменационного задания, до 13 апреля, когда опера в партитуре была представлена комиссии. 7 мая состоялся экзамен, на котором Рахманинов получил пять с плюсом. Как окончившему с отличием два факультета консерватории, ему была присуждена Большая золотая медаль.

После окончания консерватории положение музыканта оказалось неопределенным. Несмотря на бурные успехи, Сафонов не пригласил его на преподавательскую должность: сыграло роль родство с Зилоти и независимое поведение. Некоторое время Рахманинов жил частными уроками, осенью 1892 года впервые выступил в открытом концерте как пианист. Небольшой доход дали первые издания — клави́р и отдельные номера оперы, романсы, виолончельные пьесы.

В середине сентября 1893 года на одном из музыкальных вечеров у Танеева Рахманинов представил на суд маститых музыкантов симфоническую фантазию «Утес» по стихотворению Лермонтова «Ночевала тучка золотая». Музыка понравилась и скоро была исполнена публично. Конец года принес тяжкие утраты: скончался Зверев

всеобщий любимец, которого хоронила вся музыкальная Москва. А вернувшись из Киева, где в октябре состоялась премьера «Алеко», Рахманинов узнал о смерти Чайковского. Под впечатлением этой трагедии им было написано Элегическое трио «Памяти великого художника».

Осенью 1894 года, ввиду неопределенности материального положения, музыканту пришлось поступить в Мариинское женское училище преподавателем теории музыки. Это давало хоть какой-то заработок, а кроме того, пятилетний педагогический стаж освобождал от военной службы. В училище Рахманинов часто играл на открытых вечерах, аккомпанировал хору, писал хоровые пьесы. В конце 1895 года он отправился в концертную поездку по городам запада России и Польши с итальянской скрипачкой Терезиной Туа. Еще за несколько месяцев до того композитор начал работу над Первой симфонией. Она была закончена к августу, партитуру автор послал в Петербург, надеясь на исполнение в «Русских симфонических концертах» — абонементах, организованных меценатом М. Беляевым, горячо поддерживавшим отечественных композиторов. К тому времени Рахманинов сблизился со многими петербуржцами и надеялся на добрый прием. Премьера симфонии состоялась 15 марта 1897 года и оказалась единственным прижизненным исполнением этого сочинения. «Сережа забрался на витую лестницу, ведущую из зала на хоры, — вспоминала одна из сестер Скалон. — Глазунов флегматично стоял у дирижерского пульта и так же флегматично провел симфонию. Он ее провалил. Кюи все время качал головой и пожимал плечами. Стасов и Беляев неодобрительно переглядывались... А наш бедный Сережа корчился на лестнице и не мог себе простить, что не сам дирижировал своим произведением, а поручил его исполнение Глазунову». Сразу после концерта Рахманинов уехал в Москву, принялся было за новую симфонию, но его душевное состояние было настолько тяжелым, что работать он не мог около трех лет. Резко критические и часто несправедливые отзывы в прессе еще более усугубляли кризис. Ноты симфонии были уничтожены. Через много лет, уже

после смерти композитора, в фондах Беляева были разысканы оркестровые партии, по которым удалось восстановить партитуру.

С сентября 1897 года Рахманинов был приглашен дирижером в московскую Русскую частную оперу, организованную меценатом С. Мамонтовым, где пробыл два сезона. За это время он приобрел дирижерскую технику и сблизился с Шаляпиным. «Это я считаю одним из самых сильных, глубоких и тонких художественных переживаний всей моей жизни», — писал впоследствии композитор. Состояние здоровья постепенно улучшалось. Осень и зиму 1898 года по совету врача композитор провел в Путятине, где в тишине и покое смог, наконец, сочинять: именно там и создавался Второй концерт для фортепиано с оркестром.

Первые зарубежные гастроли Рахманинова в качестве пианиста и дирижера — исполнителя собственных произведений в Лондоне в 1899 году прошли блестяще. Начались регулярные выступления музыканта за границей и в разных городах России. Успешно продолжалась и композиторская деятельность: кантата «Весна» на стихотворение Некрасова «Зеленый шум», написанная в 1902 году и исполненная почти сразу в Москве, а через три года в Петербурге, была высоко оценена общественностью и получила Глинкинскую премию: приз, учрежденный Беляевым для выдающихся произведений русского музыкального искусства.

Вскоре после московской премьеры «Весны» в жизни Рахманинова произошло крупное и радостное событие: он женился на своей двоюродной сестре, той самой Наташе Сатиной, которой давал уроки музыки летом 1890 года. Из-за близкого родства с невестой ему пришлось сначала добиваться «высочайшего разрешения» на брак. 29 апреля 1902 года молодые обвенчались и сразу отправились за границу: побывали в Италии, Австрии, Швейцарии, совершили паломничество в город Вагнера Байройт, где слушали «Кольцо нибелунга», «Летучего голландца» и «Парсифаля», осенью вернулись в Россию и поселились в Москве. Семейная обстановка, внимание и забота, которой окружила композитора любящая жена, благоприятно сказа-

лись на его творчестве. Работал он много, так как семья росла и требовала средств: в 1903 году родилась первая дочь, в 1907 году — вторая. Рахманинов нежно любил их, говоря: «Они — самое дорогое в моей жизни! и светлое!»

В 1904 году Рахманинов становится дирижером Большого театра. За два года, которые он провел на этом посту, им были осуществлены постановки «Пиковой дамы», «Князя Игоря», «Бориса Годунова», «Русалки», сделавшиеся эталонными. Его авторитет рос с каждым спектаклем. Частыми стали выступления и в концертах Русского музыкального общества. В эти годы им были написаны оперы «Скупой рыцарь» по пушкинской маленькой трагедии и «Франческа да Римини» по Данте. Продолжающие лучшие традиции русской оперной классики, эти небольшие оперы наметили новые пути развития жанра, сближающие его с кантатой и симфонической поэмой.

После окончания второго сезона в Большом театре весной 1906 года Рахманинов решил всецело посвятить себя творчеству. Сначала вместе с семьей он едет в Италию и проводит несколько недель во Флоренции, затем — в тихом местечке близ Пизы. Вернувшись в Россию в середине лета, отправляется в ставшую любимой и привычной Ивановку, имение Сатиных, где серьезно работает над сборником романсов. На зиму поселяется в Дрездене, начинает было оперу «Монна Ванна» по Метерлинку, но оставляет этот замысел ради фортепианной сонаты. В конце 1907 года завершена Вторая симфония, получившая признание публики и также награжденная Глинкинской премией. Последнее произведение, созданное в Дрездене — симфоническая поэма «Остров мертвых» по картине швейцарского художника-символиста А. Бёклина. Дрезденское затворничество не полно: композитор выезжает в Россию на исполнение Второй симфонии, в Париж, где принимает участие в Русских исторических концертах, организованных Дягилевым. Там он играет Второй фортепианный концерт, дирижирует «Весной», в которой солирует Шаляпин. Ему уже сопутствует слава одного из лучших пианистов мира: его исполнительское искусство современники сравнивают с волшебством

Шехеразады, с пластичностью античной скульптуры. Весной 1909 года семья Рахманиновых покидает Дрезден и возвращается в Москву.

Летом появляется Третий концерт для фортепиано, который автор играет в конце ноября в Нью-Йорке. В США и Канаде он проводит почти три месяца: дает двадцать шесть концертов, преимущественно как пианист, причем играет в крупнейших городах с лучшими оркестрами и дирижерами Америки, в том числе — с Малером, руководившим в этот сезон Нью-Йоркским оркестром. «Успех был большой, заставляли бисировать до семи раз, что по тамошней публике очень много, — рассказывал по возвращении Рахманинов. — Публика удивительно холодная, избалованная гастролями первоклассных артистов, ищущая все чего-нибудь необыкновенного, не похожего на других».

Гастрольную деятельность музыкант продолжил и на родине: его триумфальные выступления проходят в Ростове, Харькове, Киеве, Одессе. Вскоре его имя становится одним из самых популярных в русском музыкальном искусстве. Способствует этому и творчество — в 1910 году появляется вдохновенная Литургия Иоанна Златоуста, большое количество фортепианных и вокальных миниатюр, а в 1912—1913 годах он работает над поэмой «Колокола» на стихотворение Эдгара По в переводе Бальмонта. После поэмы закончена Вторая соната для фортепиано.

В начале 1914 года Рахманинов гастролирует в Англии, осенью предполагает исполнить там «Колокола». Мировая война нарушила все планы. Пишет он теперь довольно мало, в основном — небольшие произведения. Самым значительным сочинением 1915 года становится Всенощное бдение на канонический текст. Этот год, как когда-то 1893-й, принес тяжкие утраты: внезапно скончался Скрябин, сверстник Рахманинова, тоже один из «зверят», как ласково назывались ученики Зверева. За ним, простудившись на похоронах своего ученика, последовал Танеев. «Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся, это был высший судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой... Его советами, указаниями дорожили все. Дорожили потому, что верили.... Пред-

ставлялся он мне всегда той «правдой на земле», которую когда-то отвергал Сальери», — писал Рахманинов на смерть учителя.

В феврале 1917 года в России произошла революция. Рахманинов воспринял ее с энтузиазмом, но положение в стране обострялось, обстановка не позволяла спокойно работать. В конце 1917 года, вскоре после октябрьского переворота, Рахманинов с семьей уехал, воспользовавшись приглашением на гастроли в Стокгольм. Он предполагал, что уезжает ненадолго, и захватил с собой лишь самое необходимое. В газетах сообщили: «С. В. Рахманинов на днях отправляется в концертное турне по Норвегии и Швеции. Турне продлится более двух месяцев». Оно растянулось на всю жизнь.

Несколько месяцев Рахманинов провел в странах Скандинавии, затем, получив из США несколько выгодных предложений, решил переехать в Америку. Там его ожидала очень напряженная работа. Контракты, в основном, имели ввиду пианистические выступления, так как Рахманинов считался первым пианистом мира. Но американские слушатели диктовали свои условия. Ему приходилось разучивать произведения самых разных авторов, причем делать это летом, так как во время сезона концерты следовали один за другим, еле давая возможность переезда. Часто Рахманинов уставал так, что не мог даже писать: болели перетруженные руки. Письма к друзьям за него писали дочери или жена. Они были его единственным утешением и отрадой. Сначала Рахманинов снял квартиру в Нью-Йорке, затем купил особняк на берегу Гудзона. На лето семья обычно уезжала в Калифорнию или в маленькую деревушку на берегу Атлантического океана. С 1924 года лето стали проводить недалеко от Дрездена, где жили родные жены.

Вдали от родины первые восемь лет Рахманинов ничего не сочинял. «Возможно, это потому, что я чувствую, что музыка, которую мне хотелось бы сочинять, сегодня неприемлема, — сказал композитор в одном из интервью. — А может быть, истинная причина того, что я в последние годы предпочел жизнь артиста-исполнителя жизни композитора, совсем иная. Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который ли-

пилился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний». Несмотря на постоянное пребывание в США, он отказался стать их гражданином: «Я не считаю возможным отречься от моей родины», — объяснял композитор. Этим он, глубоко русский художник с почвенными корнями, ясно слышимыми в его музыке, всегда удивительно русской по своим интонационным истокам, отличался, скажем, от Стравинского, которому было глубоко безразлично, где жить и что писать. А Рахманинов «отводил душу», занимаясь фортепианными транскрипциями и обработками русских народных песен. Только в 1926 году он приступил к Четвертому фортепианному концерту, задуманному еще в России. После него появились «Три русские песни для симфонического оркестра и хора», проникнутые тоской и одиночеством. Тем не менее, о возвращении в тоталитарное государство, каким стала бывшая Россия, он не мог и помыслить.

С конца 20-х годов сложился определенный ритм жизни: зимой интенсивные выступления в США, весной — продолжение гастролей в Европе, летом — отдых: то под Дрезденом, то в Швейцарии, то в Нормандии, то на юге Франции. Осенью — снова гастролы по европейским городам и возвращение в Америку. Так проходили годы. Из новых сочинений появились лишь фортепианные Вариации на тему Корелли, Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром и несколько транскрипций.

Весной 1931 года Рахманинов купил небольшой участок земли, вернее, скалу, в Швейцарии, на берегу Фирвальдштетского озера. Здесь была построена вилла, которую по первым слогам имен и первой букве фамилии Рахманиновы называли «Сенар». Именно здесь и были написаны Рапсодия на темы Паганини (1934), а затем и Третья симфония (1935—1936) — как будто композитор обрел кусочек родины. Симфония признания не получила: она была слишком русской, дирижеры ее не понимали. Впервые по-настоящему она прозвучала под управлением автора в его фестивальном цикле концертов в 1939 году. К этому времени Европа уже напоминала просыпающийся вулкан: чув-

ствовалось, что еще немного, и она взорвется страшной войной. 23 августа 1939 года Рахманиновы отплыли в США из Франции, где осталась младшая дочь. А через неделю нападением фашистской Германии на Польшу началась Вторая мировая война в которую сразу же, в соответствии с договором о дружбе, включилась Франция. Больше Рахманинов не был в Европе ни с гастрольями, ни в «Сенаре». Летом 1940 года, живя неподалеку от Нью-Йорка, он закончил вторую редакцию Четвертого фортепианного концерта и написал свое последнее крупное сочинение — Симфонические танцы, посвятив их Филадельфийскому симфоническому оркестру и его руководителю Ю. Орманди.

Тяжелым ударом для него стало нападение фашистов на СССР. Осенью 1941 года он выступил с призывом поддержать Россию. Гонорар от одного из своих первых в сезоне концертов он передал генеральному консулу СССР, его примеру последовали Зилоти и некоторые другие деятели эмиграции. Рахманинов, по его словам, старался принести «посильную помощь русскому народу в его борьбе с врагом».

Скончался Рахманинов 28 марта 1943 года в Беверли-Хиллз, в Калифорнии, где у него был небольшой дом с крошечным садиком. Отпевание прошло в русской церкви на окраине Лос-Анджелеса. «Гроб был цинковый, чтобы позднее, когда-нибудь, его можно было перевезти в Россию», — писала вдова, Н. А. Рахманинова. Временно гроб поместили в склеп при церкви, а потом перевезли в Нью-Йорк, где 1 июня на русском кладбище в Кенсико близ Нью-Йорка состоялись торжественные похороны.

«Весна»

Состав исполнителей: баритон, смешанный хор, оркестр.

История создания

После роковой премьеры Первой симфонии в 1897 году, закончившейся провалом, Рахманинов долго не мог сочинять. Он занял место второго дирижера в московской Русской частной опере, где подру-

жился с молодым Шаляпиным, затем, в 1899 году, выехал на гастроли за границу в качестве пианиста, а лето 1900 года провел в Генуе. Лишь теперь он снова обратился к сочинению — начал работу над Вторым фортепианным концертом и «Франческой да Римини».

После громадного успеха концерта весной 1902 года Рахманинов обратился к новому для себя жанру — кантате. Так появилась кантата «Весна» на стихотворение Н. А. Некрасова (1821—1878) «Зеленый шум» (1862). Возможно, созданию светлого, жизнерадостного, проникнутого утверждением любви произведения способствовало чувство самого композитора: именно этой весной состоялась его свадьба с Наталией Александровной Сатиной.

Прозвучавшая впервые 11 марта 1902 года в девятом симфоническом собрании Московского филармонического общества в исполнении А. Смирнова и хора любителей музыки под управлением А. Зилоти, кантата была горячо принята публикой и критикой. Н. Кашкин писал в рецензии о сильном впечатлении от музыки. 8 (21) января 1905 года кантата была исполнена в Петербурге хором Мариинского театра (солировал Шаляпин) и была также чрезвычайно высоко оценена музыкальной общественностью. Попечительный Совет для поощрения русских композиторов и музыкантов присвоил за нее Рахманинову Глинкинскую премию.

Музыка

Одночастная кантата, посвященная весеннему обновлению жизни, состоит из трех разделов.

Первый, чисто оркестровый, передает постепенное пробуждение весны. Краткий лейтмотив «зеленого шума», напоминающий мотивы народных весенних «закличек», звучит поначалу в низком регистре, как бы просыпаясь от зимнего оцепенения. Постепенно пробуждаются новые силы, разрастается весенний гомон, и на радостной кульминации вступает хор: «Идет, гудет Зеленый Шум, Зеленый Шум, весенний Шум!» В эту полную света и радости музыку

резким диссонансом врывается декламационный рассказ баритона: «Скромна моя хозяйшкa Наталья Патрикеевна, Воды не замутит!» В оркестре несколько раз проходит мрачная, печальная мелодия солирующего английского рожка, сгущаются оркестровые краски. Мучительную тоску помогает передать хор, поющий краткие нисходящие попевки закрытым ртом, а также напряженные гармонии и хроматические пассажи деревянных инструментов, передающие завывание бури. Но после слов монолога солиста «Да вдруг весна подкралася» тихо, словно исподволь, возвращается тема Зеленого Шума. Светлеет колорит. В оркестре появляются переливы флейты, легкие пассажи скрипок — веет дыхание весны. Постепенно разрастаются радостные звучания. Широкое кантиленное пение торжественно и просветленно передает основную мысль произведения: «Люби, покуда люби́тся, Терпи, покуда терпится, Прощай, пока прощается, И — Бог тебе судья!»

Литургия Святого Иоанна Златоуста

Состав исполнителей: сопрано, тенор I, тенор II, бас, хор.

История создания

С первых лет творческой деятельности Рахманинова привлекали духовные жанры. Еще в 1892 году им был написан духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу...», на протяжении многих десятилетий остававшийся неопубликованным. Позднее композитор собирался создать полный литургический цикл, но намерение это, возможно в связи с тяжелым душевным состоянием после провала первой симфонии, долго оставалось неосуществленным.

Интерес же к церковному пению, к искусству Древней Руси был для Рахманинова не случайным. Тесно общаясь с виднейшими представителями «возрожденческого» движения в церковном пении А. Кастальским и С. Смоленским, он вместе с ними искал форму во-

площения нравственного и эстетического народного идеала. «От всего сердца Вам верю и буду стараться идти по той же дороге, по которой и Вы идете и которая только Вам одному и принадлежит», — писал Рахманинов Кастальскому во время работы над Литургией в 1910 году. «Когда же из искусства Кастальского выросли великолепные циклические хоровые композиции Рахманинова (Литургия и особенно Всенощная), то сомнений уже не могло быть. Народился напевно-полифонический стиль, в котором богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы», — писал позднее академик Асафьев.

Первое исполнение Литургии, ор. 31, состоялось 25 ноября (8 декабря) 1910 года в концерте Синодального хора под управлением Н. Данилина. 25 марта 1911 года она была повторена в Петербурге хором Мариинского театра под управлением автора. «Торжественная тишина, глубокое внимание, одухотворенное выражение на лицах слушателей свидетельствовали, что музыка Рахманинова нашла путь к их сердцам», — вспоминал современник. Однако некоторые критики упрекали композитора в «нецерковности», отмечая, что это «не столько церковная музыка в тесном смысле слова, сколько композиция на церковный текст. Композиция свободная, со сложными, непривычными для церкви гармониями, голосоведением, звуковой живописью... приемами вокальной “оркестровки”».

Музыка

Композитор в Литургии еще не обращается к знаменному распеву и другим напевам Древней Руси, а создает свободную композицию, выражая в ней сугубо свое понимание литургического действия, свое личное отношение к возвышенным текстам. Его музыка проникнута лиризмом, высоким эстетизмом, не нарушающим, однако, простоты и строгости богослужения. Литургия состоит из двенадцати песнопений, объединенных тематически и сопоставленных по принципу контраста. Полнозвучное хоровое tutti чередуется с легкой разре-

женной звучностью, широко использованы приемы своеобразной хоровой звукописи.

Патетичны взывания хора в «Единородном Сыне». «Во царствии Твоем» написано в варьированной строфической форме, в которой отдельным моментам придан подчеркнуто экспрессивный характер. Строго сосредоточен, сурово архаичен «Отче наш» с простым псалмодическим напевом, напоминающим старинный знаменный распев. «Хвалите Господа с небес» отличается виртуозностью хорового письма, имитирующего торжественный колокольный перезвон.

Колокола

Состав исполнителей: драматическое сопрано, тенор, баритон, хор, оркестр, орган.

История создания

1912 год оказался Рахманинова очень насыщенным. Он, один из самых популярных музыкантов России, выступает на многочисленных вечерах, с блеском проводит сезон симфонических концертов Московского филармонического общества, дирижирует «Пиковой дамой» в Большом театре и, конечно, много сочиняет. Появляются новые романсы, в том числе знаменитый Вокализ. Осенью в Большом театре возобновляются его оперы «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь», в Народном доме ставится «Алеко».

В конце года из-за ухудшения здоровья Рахманинов отказывается от запланированных концертов и уезжает с семьей за границу — сначала в Швейцарию, а затем в Рим. Там он получает письмо без подписи, в котором предлагается написать музыку на стихотворение американского поэта Эдгара Аллана По (1809—1849) «Колокола» (1849) в переводе К. Бальмонта. Как оказалось впоследствии, письмо это было послано молодой виолончелисткой М. Даниловой. Рахманинова стихотворение заинтересовало. С ранних лет увлеченный колокольным звоном и не раз передававший его

в своих произведениях, он принимается за сочинение, определив его жанр как вокально-симфоническую поэму.

Вскоре из Рима приходится уехать: заболевают дети, и семья перебирается в Берлин, а затем в Россию, в имение жены Ивановку. Там композитор и заканчивает поэму, в четырех частях которой показан весь жизненный путь человека от светлой, полной радостных надежд юности до кончины. При этом на задний план уходит символика, столь значимая у По и Бальмонта. По замечанию одного из исследователей творчества Рахманинова, образы стихотворения «обрели русскую «плоть» и «кровь», сохранив вместе с тем свое обобщенное философско-поэтическое значение».

«Колокола», определенные как поэма для солистов, хора и симфонического оркестра, были впервые исполнены 30 ноября (13 декабря) 1913 года в Петербурге хором, солистами и оркестром Мариинского театра под управлением автора. 8 (21) февраля 1914 года состоялась и московская премьера, в которой приняли участие солисты и хор Большого театра. Успех в обеих столицах был огромным, хотя голоса критики разделились. Некоторые находили, что композитор «стал искать новых настроений, новой манеры выражения своих мыслей». Позднее «Колокола» получили посвящение: «Моему другу Виллему Менгельбергу и его оркестру Концертебау в Амстердаме».

Музыка

«Колокола» принадлежат к выдающимся русским музыкальным произведениям кануна Первой мировой войны. В этой поэме, как в «Прометее» Скрябина, отразились тревожные, напряженные настроения начала века. Как писал академик Асафьев, музыка «Колоколов» определяется «слиянием тревожных стадий в чувствованиях Рахманинова... с интуитивным постижением им глубоких тревог в недрах русского общества». Четыре части поэмы объединены общим ночным колоритом, красочностью, а главное — лейтмо-

тивом, интонационно близким древнерусским причетам и средневековой секвенции *Dies irae*.

1-я часть рисует образ безмятежной юности, картину зимнего санного пути с серебристым звоном колокольчиков. Все подчиняет себе стремительный ритм бега. Тонкая оркестровка с флажолетами арф, нежным звучанием челесты, которые сменяют призывные фанфары труб и тромбонов, создают фантастический колорит. Возглас тенора «Слышишь!» подхватывается хором. В среднем разделе колорит мрачнеет, сгущаются оркестровые краски, хор закрытым ртом исполняет архаичную мелодию — словно все погружается в забытье, и возникает волшебный сон, оцепенение мечты. Но снова восстанавливается стремительный бег. 2-я часть пронизана свадебным звоном. Ее настроение определяют строки, звучащие у хора: «Слышишь к свадьбе зов святой, золотой». Они являются своеобразным рефреном, неоднократно всплывающим на протяжении части, в которой нежная лирика сочетается с торжественностью и трепетным ожиданием. Солирующее сопрано интонирует широкую, плавную, по-рахманиновски щедрую мелодию. Это — лирический центр произведения. 3-я часть аналогична симфоническому скерцо, насыщенному трагизмом. Если в 1-й части слышался звон серебристый, а во 2-й — золотой, то здесь господствует «медный» звон тревожного набата, зловеющий гул, возникает образ разбушевавшегося, все поглощающего пламени («А меж тем огонь безумный»). Это торжество злых сил, апокалиптическая картина всеобщей катастрофы. Финал — скорбный эпилог жизненного пути. Монотонно гудит погребальный колокол. «Надгробному слову» солиста-баритона краткими псалмодическими фразами вторит хор. Солирует английский рожок, звучит хорал из «Пиковой дамы» Чайковского. Постепенно все более драматизируется монолог баритона, прерывающейся рыданиями. Средний раздел насыщен ужасом. Кажется, кто-то черный все сильнее раскачивает погребальный колокол. Слышится насмешка надо всем, что было дорого — искаженно, изломанно звучит архаичная мелодия первой части, образ волшебного сна подвергается надругатель-

ству. Кода поэмы умиротворенна. Выразительная мелодия струнных словно возносится ввысь.

Всенощное бдение

Состав исполнителей: альт, тенор, смешанный хор.

История создания

С началом Первой мировой войны все планы Рахманинова, уже европейски признанного композитора, находящегося в расцвете таланта, изменились. Прекратились зарубежные гастроли, резко сократились и поездки по стране. Сочиняет он также мало: начинает работу над Четвертым концертом для фортепиано с оркестром, но откладывает ее; задумывает балет, но также оставляет в нескольких набросках. События, происходящие в мире, тревога за судьбу родины побуждают его обратиться к корням русской музыкальной культуры — старинным церковным напевам, знаменному пению. Вдохновленный самой глубокой и поэтичной частью Нового Завета, он создает вокальную композицию «Из Евангелия от Иоанна», а затем обращается к церковному обиходу. В конце первого года войны, не без влияния виднейших деятелей «возрожденческого движения» в церковном пении композитора А. Кастальского и палеографа, директора Синодального училища С. Смоленского, читавшего в Московской консерватории курс истории русской церковной музыки, Рахманинов пишет Всенощное бдение, ор. 37, завершенное им в начале 1915 года.

В период работы над этим сочинением Смоленский скончался, и законченную партитуру Рахманинов посвятил его памяти. В этом произведении композитор исходил из канонических традиций и опирался на вошедшие в церковный обиход знаменные мелодии. Но его работа отнюдь не ограничивалась их гармонизацией. Ориентируясь на стиль старинного знаменного пения, Рахманинов создал свои собственные оригинальные темы. «В моей Всенощной все, что под-

ходило под второй случай (собственные оригинальные напевы. — Л. М.), осознанно подделывалось под обиход», — писал композитор. При этом его музыка не несет черт стилизаторства, музейной засушенности или искусственности. Она живет, дышит как глубоко современное произведение. В этом сказались особенности творческой личности Рахманинова, всегда тяготевшего к древнерусским напевам, использовавшего их интонации в сочинениях самых разных жанров от фортепианных миниатюр до симфонических полотен. «В сплаве эпоса, лирики и драмы (как рода искусства) Рахманинов делает акцент на эпическом начале, — пишет музыковед А. Кандинский. — Оно выступает на почве легендарно-исторической тематики, проявляется в картинно-изобразительном складе составляющих цикл номеров и многоплановой хоровой драматургии и образности песнопений, наконец, в сходствах и перекличках с русской оперной классикой XIX века (особенно с ее народно-эпической ветвью), с жанрами оратории, духовной драмы или мистерии. Главенствующее значение эпики выражено уже в решении Рахманинова открыть свой цикл призывным ораторским прологом-обращением «Приидите, поклонимся», отсутствующим, например, в циклах Чайковского, Гречанинова, Чеснокова. Такой пролог был необходимым композитору в качестве эпического зачина».

Первое исполнение Всенощного бдения состоялось 10 (23) марта в Москве Синодальным хором под управлением Н. Данилина. Впечатление было огромным. Известный критик Флорестан (В. Державинский) писал: «Быть может, никогда еще Рахманинов не подходил так близко к народу, его стилю, его душе, как в этом сочинении. А может быть, именно это сочинение говорит о расширении его творческого полета, о захвате им новых областей духа и, следовательно, о подлинной эволюции его сильного таланта». В последующие месяцы произведение несколько раз повторялось с неизменным успехом. Однако после октябрьского переворота 1917 года в России, борющейся со всеми религиозными проявлениями, Всенощное бдение бы-

ло надолго запрещено. Лишь в конце XX века эта прекрасная музыка заняла свое законное место в концертной жизни.

Музыка

Всенощное бдение — двухчастная композиция, состоящая из вечери (№2—6) и утрени (№7—15), предваряемых прологом. В основе песнопений — подлинные темы Обихода, суровые, аскетичные знаменные роспевы, которые композитор обогатил всеми современными средствами. Использование хора богато и разнообразно: Рахманинов прибегает к разделению партий, пению с закрытым ртом, создает своеобразные тембровые эффекты. Общий спокойный эпический тон сочетается с богатством красок — лирических, нежных мелодий, зычных возгласов, колокольных переливов.

№1, «Приидите, поклонимся», начинается двумя тихими аккордами, возглашающими «Аминь». Это величественный хоровой портал, открывающий композицию. В №3, «Блажен муж», слышатся интонации колыбельной. Ее же отзвуки распространяются и далее, в «Свете тихий святая славы Бессмертного Отца Небесного» и «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему» киевского роспева, причем в последнем они проявлены лишь в тихих аккордах, сопровождающих пение солиста-тенора. Оба эти номера отличаются тончайшей звукописью. Завершает часть спокойная и нежная молитва «Богородице Дево, радуйся, Благодатная Мария, Господь с Тобою». «Шестопсалмие» «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человецех благоволение» открывает вторую часть Всенощной. №8, «Хвалите имя Господне», знаменного роспева, основано на сопоставлении темы-шествия в нижних голосах и подражания серебрястому колокольному звону в верхних. №9 — «Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим», основанный на знаменном роспеве, — один из смысловых центров произведения. Этот рассказ о чуде Воскресения выдержан в торжественных тонах с колоссальной напряженностью и наполненностью звучания. Аккордовый хоровой

рефрен «Благословен еси» создает эффект присутствия общины, ее сопричастности происходящему. №11, «Величит душа моя Господа и возрадовася дух мой о Спасе моем», — монументальное песнопение Богородицы, отмеченное подлинно симфоническим развитием. Следующий номер, «Славословие великое» знаменного роспева «Слава в вышних Богу и на земли мир и в человеках благоволение», — второй композиционный центр утрени, монументальная хоровая фреска. Последние три номера — тропари «Днесь спасение миру бысть, поем Воскресшему из гроба и Начальнику жизни нашея» и «Воскрес из гроба и узы растерзал еси ада» (оба знаменного роспева) и «Взбранной воеводе победительная, яко избавльшеся от злых благодарственная восписуем Ти раби Твои, Богородице» — финал грандиозного цикла. В нем слышатся отзвуки Второй и Третьей симфоний, Третьего концерта для фортепиано с оркестром.

Игорь Стравинский

1882—1971

Стравинский — один из крупнейших композиторов XX века. Он оставил наследие, поразительное по широте замыслов, разнообразию жанров, многогранности интересов. Огромное количество произведений создано им на протяжении более чем шестидесятилетнего творческого пути. Сочинения, в которых воссоздается Древняя Русь, основанные на глубоко самобытном претворении национального фольклора, и музыка, являющаяся данью восхищения композиторами прошлого; сочинения, вдохновленные античными мифами и библейскими текстами, народными сказками и гравюрами XVIII века; сочинения в традициях Римского-Корсакова и «варварски-скифские»; неоклассические и додекафонные. Недаром современники, порою с оттенком осуждения, называли его Протеем.

Стравинский изменчив и порою неожидан, иногда эксцентричен, часто — парадоксален. Но всегда, в любом своем произведении, независимо от жанра, стиля, манеры, он остается самим собой, узнаваемым с первых тактов музыки, властно подчиняющим себе самый разнородный материал. Столь же разнообразны и жанры, в которых работал композитор. Оперы, балеты, симфонии, вокальные и камерно-инструментальные сочинения, хоры, кантаты, но наряду с этими освященными временем музыкальными формами, совершенно новые, подчас им самим созданные: «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», определенная автором как «веселое представление с пением и музыкой», «История солдата» — «читаемая, играемая и танцуемая», «Свадебка» — «русские хореографические

сцены с пением и музыкой», мелодрама «Персефона», опера-оратория «Царь Эдип».

Сила композиторского гения такова, что он воплощает в себе все развитие музыкального искусства XX века, создавая вершинные произведения в избранных им формах. Но неизменно остается «чистым художником», творящим «искусство для искусства», далекое от воплощения сиюминутных страстей и даже того, что волнует все человечество. Он — олимпиец, которого человеческие страсти и страдания занимают лишь в самом обобщенном виде. В этом смысле он антипод таких творцов, как Малер, Шостакович, Онеггер. Единственным исключением из правила является Симфония в трех движениях, написанная, по признанию Стравинского, под впечатлением событий Второй мировой войны. Но и там он — сторонний наблюдатель, бесстрастный комментатор.

Игорь Федорович Стравинский родился 5 июня 1882 года в Ораниенбауме под Петербургом, в семье знаменитого певца-баса Ф. И. Стравинского, солиста Мариинского театра, представителя старинного польского дворянского рода. Мальчик получил типичное дворянское воспитание. Учился в гимназии, благодаря превосходной домашней библиотеке рано соприкоснулся с различными областями культуры и искусства. По собственному признанию, «осознал себя как музыкант» с трех лет, когда жадно впитывал музыкальные впечатления окружающего быта: от пения крестьянских девушек в деревне, где проводил лето, до военно-духовой музыки, доносившейся из казарм, расположенных неподалеку от петербургской квартиры Стравинских. Разумеется, часто посещал оперные спектакли с участием отца и увлекся русской классической оперой.

С девяти лет мальчик начал учиться игре на фортепиано, сначала у А. Снетковой, затем у Л. Кашперовой. Вскоре он стал увлеченно импровизировать, с легкостью читал с листа партитуры. С восемнадцати лет начал брать уроки гармонии у молодого композитора Ф. Акименко, но довольно скоро рассорился с ним и занятия контрапунктом продолжил самостоятельно. По настоянию родителей, не

желавших видеть сына музыкантом-профессионалом, юноша поступил на юридический факультет Петербургского университета, однако музыку не оставил. Решающую роль в его жизни сыграли частные занятия композицией с Римским-Корсаковым на протяжении 1903—1905 годов. Это, по существу, и стало его единственной «консерваторией»; юноша продолжал консультироваться с маэстро до самой его смерти.

Вскоре Стравинский становится своим в доме признанного патриарха русской музыки, постоянно бывает на «музыкальных средах», которые собирали в доме Римского-Корсакова всех видных музыкантов Петербурга. Здесь состоялись и первые исполнения сочинений самого Стравинского — фортепианной сонаты, «Пасторали», кантаты, сочиненной к 60-летию Римского-Корсакова. Под руководством последнего создается Первая симфония Стравинского, которую он заканчивает в 1907 году и торжественно вручает Римскому-Корсакову с надписью «Дорогому учителю». Ко дню свадьбы дочери Римского-Корсакова в следующем году Стравинский пишет симфоническую фантазию «Фейерверк», где проявляет незаурядную изобретательность оркестровки. На смерть учителя (1908) он сочиняет «Погребальную песнь» для симфонического оркестра, замысел которой, по словам автора, состоял в том, что представлена «процессия всех солирующих инструментов оркестра, возлагающих по очереди свои мелодии в виде венка на могилу учителя на фоне сдержанного тремолирующего рокота, подобного вибрации низких голосов, поющих хором». В это время Стравинский уже два года женат. Его избранницей стала кузина, духовно близкая и знакомая с самых ранних лет Екатерина Носенко. За год до женитьбы он окончил университет, но от соблазнительной карьеры юриста решительно отказался и полностью посвятил себя музыке. Первый период его творчества (весь творческий путь композитора принято разделять на три периода) ознаменован безраздельным господством русской тематики, будь то народная сказка, языческая обрядность, городские сцены или пушкинская поэма.

В 1909 году начинается сотрудничество Стравинского с антрепризой Дягилева. Человек высочайшего художественного вкуса, отличавшийся к тому же чутьем антрепренера, Дягилев, услышав «Фейерверк», понял, что нашел «своего» композитора. Для его знаменитых Русских сезонов в Париже Стравинский пишет балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная». Уже с первым балетом к Стравинскому пришел шумный успех. Молодой автор познакомился с парижскими знаменитостями: композиторами Дебюсси, Равелем, де Фалья, Флораном Шмиттом, писателем Марселем Прустом, поэтом Пьером Клоделем и многими другими. Молодой музыкант оказывается в центре парижской культурной жизни. В 1915 году его принимают в Парижское общество авторов, композиторов и музыкальных издателей. Дебюсси он посвящает кантату «Звездоликий».

Сначала Стравинский лишь наездами бывает в Париже. Лето он предпочитает проводить в России, в имении тестя Устилуг на Украине. Там ему лучше всего пишется. С наступлением холодов семья отправляется в Швейцарию, в Кларан. Весну 1914 года композитор встречает в Париже с законченной оперой «Соловей», которую Дягилев собирается ставить в Парижской Grand Opéra, но с началом Первой мировой войны оказывается отрезанным от России. Последующие годы Стравинский живет в Швейцарии. Семь лет он проводит в маленьких городках — Кларане, Морже, Монтре, Сальване, изредка выезжая оттуда в Испанию, Италию и Францию.

В 1917 году жизнь Стравинского резко изменяется: после Октябрьского переворота в России доходы оттуда прекратились, потеряв любимый Устилуг, пришло известие о гибели многих близких. Нужно как-то строить жизнь, думать о пропитании семьи. К счастью, один швейцарский меценат предлагает Стравинскому деньги на организацию небольшого передвижного театра. Для него композитор пишет «Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Историю солдата», «Свадебку». Все эти сочинения, основанные на русских сказках из собраний Киреевского и Афанасьева, окрашены юмором,

а подчас и сатиричны. В балете «Пульчинелла», заказанном Дягилевым, композитор основывается на музыке Перголези: по-видимому, русская тематика и русские интонационно-ритмические возможности кажутся ему исчерпанными. И «Пульчинеллу» он решает как староклассическую итальянскую сюиту. Стравинского за этот опыт обвиняли многие, причем с разных точек зрения: одни — за насилие над классикой, другие — за отход от новаторства на более умеренные позиции. Но работа увлекла композитора и привела к появлению новых опытов в том же духе. Так начинается второй период, известный как неоклассический.

Стравинского, как и других композиторов этого времени, к неоклассицизму привели поиски новой простоты, ясности, отрицание излишеств и субъективизма романтиков, возвращение к изначальным музыкальным ценностям. Заново оцениваются такие выразительные средства, как линейность, скупая графичность, лаконизм формы, полифонизация фактуры, строгая объективность. Охватывающий более 30 лет, этот период особенно характерен многообразием манер и «источков»: композитор обращается к музыке Баха и Люлли, Перголези и Гайдна, Моцарта и Вебера, Бетховена и Чайковского, создавая по их «моделям» музыку самобытную и современную.

В 1922 году Стравинский переезжает в Париж. В это время город становится средоточием лучших художественных сил мира. Париж — город Пикассо и Кокто, Матисса и Нижинского, молодого Хемингуэя и Гертруды Стайн, город, где царствует новое искусство. Стравинский органично вписывается в парижскую атмосферу. Для музыкальной молодежи он — уже мэтр, признанный авторитет, вдобавок окруженный ореолом политического изгнанника. Однако в Париже он оставаться не хочет и предпочитает провинциальные города Бретани или юга Франции.

Еще в 1921 году в Мадриде Стравинский впервые продирижировал спектаклями «Петрушки». С тех пор начинается его дирижерская деятельность. Последовали гастрольные поездки в Бельгии, Голландии, Германии. В 1924 году состоялся и его пианистический дебют: с оркестром

Кузевникова Стравинский исполнил только что написанный Концерт для фортепиано. В 1925 году он отправился в первую концертную поездку в США.

В 1934 году Стравинский принял французское подданство, но гражданином Франции пробыл недолго: поездки в США в 1937 и 1939 году укрепили его желание переехать за океан. Способствовали этому и события личной жизни. Еще в 1936 году доброжелатели уговорили Стравинского выставить свою кандидатуру в члены Французской академии изящных искусств. Он был забаллотирован: в члены «бессмертных» вместо него был избран Флоран Шмитт, дарование которого не могло идти ни в какое сравнение со Стравинским. Но даже бывшие поклонники считали, что Стравинский не может проникнуться «галльским духом», что его творчество не может быть образцом для настоящих французов. В то же время в Америке ему заказывали сочинения, пригласили в Гарвардский университет прочесть курс его музыкальной эстетики, оркестры с удовольствием исполняли его музыку. Решающим фактором для переезда стал и ряд тяжких потерь, обрушившихся на Стравинского за последние годы: умерла мать, затем старшая дочь, а в 1939 году он потерял и горячо любимую жену. Острое чувство утраты требовало полной смены жизненного окружения. Последним толчком к непростому решению стало начало Второй мировой войны. Осенью 1939 года Стравинский переехал в США.

К этому времени он — автор симфонии для духовых инструментов памяти Дебюсси, комической одноактной оперы «Мавра» по пушкинскому «Домику в Коломне», оперы-оратории «Царь Эдип» по Софоклу, балетов «Аполлон Мусaget» — для фестиваля современной музыки в Вашингтоне — и «Поцелуй феи» по заказу известной балерины Иды Рубинштейн, в котором он отдает дань восхищения Чайковским, как раньше это было с Перголези. В творческом портфеле композитора Симфония псалмов, написанная по заказу Бостонского симфонического оркестра; Концерт для скрипки с оркестром; мелодрама «Персефона», также созданная по заказу Иды

Рубинштейн; Концерт для двух фортепиано; балет «Игра в карты», написанный для знаменитого хореографа Дж. Баланчина; Концерт для камерного оркестра, сочиненный по заказу богатой американской семьи Блисс, более известный как «Дамбартон-Окс» — по названию имени заказчиков.

Первой премьерой после переезда Стравинского в США стала Симфония in C, исполненная в ноябре 1940 года Чикагским симфоническим оркестром в дни празднования пятидесятилетия коллектива. Постоянным местом жительства композитор избрал Голливуд. Он поселился в только что построенной деревянной вилле на одном из холмов. Сюда приехала его вторая жена Вера де Боссе, балерина дягилевской труппы и одна из первых русских киноактрис. Их скромное венчание состоялось в православной церкви в 1940 году. Жизнь устривалась. На композитора сыпались заказы — то крупные, то мелкие, приносившие твердый доход. Тут были пьесы для джаз-оркестров, в том числе негритянского оркестра Вуди Германа, фортепианная музыка и даже полька для популярного цирка Барнея. А наряду с этим — балет «Орфей», опера «Похождения повесы» по мотивам картин Дж. Хогарта. Начался третий период творчества, готовившийся исподволь, внутри второго. Дважды посетив Европу в течение 1951—1952 годов, Стравинский осваивает додекафонную технику. На ее основе созданы балет «Агон», кантата «Трени», опера-балет «Потоп», «Три песни из Уильяма Шекспира», Траурная музыка памяти Дилана Томаса и др.

Всю жизнь Стравинский, воспитанный в религиозном духе, уделял большое внимание культовым жанрам. Еще в 1926 году им была написана кантата «Отче наш» для хора без сопровождения, а несколько позже — «Верую» и «Богородице, дево, радуйся», которые исполнялись в русской церкви в Париже. Позднее, когда произошло сближение Стравинского с католицизмом, эти сочинения были им несколько переработаны и стали известны уже с латинским текстом: «Pater noster», «Credo» и «Ave Maria». С годами духовные сочинения стали занимать все большее место. «Canticum sacrum» («Священное

песнопение» в честь Святого Марка), «Von Himmel hoch» (хоральные вариации по Баху), «Threni» (кантата на библейский текст плача пророка Иеремии), кантата «Проповедь, Притча и Молитва», кантата-аллегория «Потоп» по заказу нью-йоркского телевидения, «Авраам и Исаак», определенный как священная баллада для баритона и камерного оркестра и посвященная «народу государства Израиль», и, наконец, «Requiem canticles» для смешанного хора, четырех солистов и оркестра. Несмотря на заказной характер некоторых из этих сочинений, они, безусловно, отвечают внутренней потребности композитора: его положение в музыкальном мире, его безграничный авторитет позволяют ему выбирать, не работать над тем, что не привлекает, не кажется интересным или даже духовно необходимым. Продолжается и литературная деятельность. Вслед за «Хроникой моей жизни», относящейся к европейскому периоду, появляется «Музыкальная поэтика», написанная на основе цикла лекций в Гарвардском университете, а потом и «Диалоги» — беседы с секретарем и многолетним помощником Стравинского Р. Крафтом, который их обработал и издал.

В 1962 году в США серией концертов было торжественно отмечено 80-летие композитора. В том же году он побывал в Москве и Ленинграде, где выступил с концертной программой, встретился с коллегами-композиторами, жившими по другую сторону «железного занавеса». Увиденное не вдохновило его, и предложением властей вернуться на родину композитор не воспользовался. Несмотря на преклонный возраст, Стравинский вплоть до 1967 года продолжает дирижировать. В 1963 году выступает в Италии, в 1965 году — в Англии. В последний раз он посетил Европу в 1968 году. Состояние здоровья уже не позволяло ему переносить частые переезды и физические нагрузки. Весной 1970 года композитор покинул свой дом в Голливуде и обосновался в Нью-Йорке.

Скончался Стравинский на девяностом году жизни, 6 апреля 1971 года в Нью-Йорке. Похороны состоялись 15 апреля на кладбище Сан-Микеле в Венеции.

Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана

Состав исполнителей: 2 тенора, 2 баса, оркестр.

История создания

С 1914 года Стравинский жил в Швейцарии. Там он обосновался после того, когда, приехав в Париж, был внезапно отрезан от родины началом Первой мировой войны. «Две вещи занимали меня тогда, — вспоминал Стравинский в «Хронике моей жизни». — «Свадебка» и первые наброски пьесы, которая впоследствии вылилась в «Байку про Лису». Русские народные тексты привлекали меня, как и раньше, мысли, навеянные ими, были далеко не исчерпаны. «Лиса», так же, как и «Свадебка» и вокальные вещи... имела своим источником именно такую народную поэзию, и многие страницы этой музыки написаны на подлинные тексты».

В 1916 году Дягилев по приглашению Метрополитен-опера отправлялся в США. Перед отъездом он дал торжественный спектакль в Париже, в котором Стравинский дебютировал перед парижской публикой как дирижер в спектакле «Жар-птица». Дягилев звал Стравинского с собой в Америку, но тот не решался ехать без официального приглашения театра. Да и морское путешествие, полное опасностей, его не привлекало. «Я остался на несколько дней в Париже, — пишет Стравинский в «Хронике», — чтобы повидать кое-кого из моих друзей и среди них княгиню Эдмон де Полиньяк, которая всегда относилась ко мне с большой симпатией. Между прочим, она воспользовалась моим пребыванием в Париже, чтобы договориться со мной о небольшой пьесе для камерного театра, которую она предполагала поставить у себя после окончания войны. Я предложил ей «Байку про Лису», наброски которой я сделал в Шато д'Э. Мысль эта ей очень понравилась...»

Работа заняла все лето и осень. Стравинский сам составил либретто. «Байка» — это сказка о наказанных алчности и любопытстве. Главные действующие лица — хитрица Лиса, хвостун Петух и два ж-

ды спасающие его Кот и Баран. Сюжетная канва почерпнута из собрания сказок Афанасьева, в сборнике которого пять сказок посвящены Лисе. Стравинский очень любил это собрание и не раз обращался к нему. Поскольку создавалось сочинение для французской публики, очень важно было создать французский перевод, который наиболее точно отвечал бы русскому оригиналу. Этим занялся швейцарский писатель Шарль Фернан Рамю (Рамюз, 1878—1947), друг Стравинского, написавший книгу «Воспоминания об Игоре Стравинском». С ним композитор работал, посвящая «в различные особенности и тонкости русского языка, в трудности, обусловленные его тоническим ударением». Стравинского восхищала интуиция Рамю, его умение передать суть поэзии на языке столь непохожем на русский. К зиме работа была закончена и в начале 1917 года «Байка» вышла из печати. По-видимому, княгиня Эдмон де Полиньяк, известная французская любительница музыки и меценатка, отказалась от первоначального намерения видеть «Байку» в своем камерном театре, так как постановка была осуществлена Дягилевым лишь через пять лет, 3 июня 1922 года на сцене парижской Grand Opéra.

Музыка

Композитор определил «Байку» как «веселое представление с пением и музыкой». Это пантомима, разыгрываемая балетными танцорами и сопровождаемая вокальным квартетом и оркестром оригинального состава — в нем струнные и деревянные духовые представлены одним инструментом каждой группы, зато присутствует множество ударных, в том числе экзотические венгерские цимбалы. «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» — сочинение типичное для «русского периода» творчества Стравинского. Он широко использует народные попевки, часто подчеркнуто архаичные. Музыкальный жанр «Байки» своеобразен: он связан и с традициями русского скоморошьего представления, балагана, и с европейской мадригальной комедией, и с театрализованной кантатой. Одни и те же голоса исполняют реплики

и Лисы, и Петуха, отдельные фразы одного персонажа могут быть распределены между разными голосами, наиболее важные реплики дублируются. Структура произведения симметрична. Оно обрамлено двумя шествиями (выход и уход действующих лиц), внутри дважды повторен эпизод поимки Петуха, сначала более лаконичный, затем расширенный, завершающийся «победным плясом». Музыка «Байки» остроумна, интонационно и темброво выразительна, часто с жесткими гармониями, использованием приемов звукоподражания.

Шествие — оригинально решенный марш с переменным размером. Фагот, две валторны и труба играют в унисон, изредка расцвечивая мелодию подголосками, сопровождение состоит из громких ударов тарелок и барабана. Далее, также в унисон, присоединяются высокие деревянные духовые, причем все перекрывает пронзительный звук флейты-пикколо. В 1-м диалоге Петуха и Лисы партия Лисы — ханжеская псалмодия. Пляска Петуха, Кота и Барана основана на народных плясовых попевках. 2-й диалог Петуха и Лисы расширен и более драматичен. В него включены остроумные прибаутки Лисы и горестные причитания Петуха. Ярko колоритна песенка Кота и Барана «Тюк, тюк, гусельцы». Комична сценка Лисы — диалог с собственными глазами, лапами и хвостом. 2-я пляска Петуха, Кота и Барана основана на подчеркнуто архаичных интонациях.

Свадебка

Состав исполнителей: сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас, смешанный хор, 4 фортепиано, ударные.

История создания

Идея хорового произведения на тему русской крестьянской свадьбы возникла у Стравинского в начале 1912 года. В это время композитор активно сотрудничал с Дягилевым, написав по его заказу «Жар-птицу», принесшую дотоле никому не известному молодому русскому композитору европейскую славу. Затем появился

«Петрушка» и уже начинал воплощаться замысел третьего балета, «Весны священной».

Новое сочинение, которому Стравинский дал название «Свадебка», создавалось исподволь. Эти годы Стравинский проводил в постоянных переездах между Россией и Францией. В 1914 году он поехал в Киев, специально для сбора материалов для «Свадебки». Среди них были не только песни, но и описания старинной свадебной игры. Композитор стремился найти самые архаические варианты свадебного деревенского обряда. В апреле он вернулся в Париж, где в концерте Колонна были исполнены «Петрушка» и «Весна священная», и внезапно, после начала Первой мировой войны, оказался отрезанным от родины.

Осенью он начал работу над «Свадебкой» в Швейцарии, где и раньше жил по несколько месяцев. Некоторое время сочинение ее шло параллельно с созданием «Байки про Лису, Петуха, Кота да Барана». Весной 1915 года Дягилев приехал к Стравинскому, и композитор сыграл ему две первые картины «Свадебки». «Он был этим так взволнован, его восторг показался мне настолько искренним и трогательным, что самое лучшее, что я мог сделать, — это посвятить ему эту вещь», — вспоминал Стравинский в «Хронике моей жизни». Через некоторое время сочинение пришлось отложить. «В течение почти четырех лет я не прикасался к «Свадебке», меня отвлекали более срочные работы, — продолжает композитор свое повествование. — К тому же Дягилев год от году откладывал постановку. Наконец, было решено поставить этот балет в начале июня 1923 года, и Дягилев просил меня быть ассистентом Брониславы Нижинской во время хореографических репетиций в Монте-Карло в марте и апреле. Но самое главное было найти решение для инструментального состава. Я со дня на день его откладывал, надеясь, что обстоятельства подскажут мне что-то в последний момент, когда будет окончательно установлена дата премьеры. Так оно и случилось. Мне стало ясно, что в моем произведении вокальный элемент, в котором звук обусловлен дыханием, найдет лучшую поддержку в ансамбле, состоящем из од-

них ударных инструментов. Таким образом, я нашел решение моей задачи в оркестре, состоящем из роялей, литавр, колоколов и ксилофонов — инструментов с точным высотным строем, а с другой стороны — из барабанов различных тембров и высоты, то есть инструментов неопределенного строя. Совершенно очевидно, что эта звуковая комбинация явилась следствием необходимости, непосредственно вытекающей из самой музыки «Свадебки», и что у меня отнюдь не было намерения подражать звучаниям, характерным для такого рода народных празднеств, которых, кстати сказать, мне никогда не приходилось ни слышать, ни видеть».

Инструментовать «Свадебку» Стравинский начал в конце зимы 1922—1923 года, будучи в Биаррице, а закончил работу в Монако 6 апреля. Премьера состоялась 13 июня 1923 года в парижском театре Гёте-лирик. Ей предшествовало концертное представление в доме княгини Эдмон де Полиньяк, прекрасной музыкантши, покровительствовавшей артистам и много помогавшей Стравинскому.

Музыка

В «Хронике моей жизни» Стравинский называет «Свадебку» балетом, однако хореографическое действие полностью подчинено условному характеру действующих лиц, не персонифицированных, а представляющих Жениха, Невесту, Мать жениха, Дружка, что придает сочинению отчетливые черты кантатности. Голоса солистов не принадлежат даже этим достаточно абстрактным персонажам — автор свободно меняет их драматургические функции. Инструментальный ансамбль состоит исключительно из ударных инструментов (фортепиано трактуется тоже как ударный инструмент). Преобладают тембры звонкие, колкие, острые. В сочетании с терпкими, неожиданными гармониями и, главное, нарочито архаичными, часто бесполоутонными попевками это создает совершенно особый колорит. Стравинский использовал здесь всего одну подлинную песню — городскую «фабричную» «Я по пояс во золоте обвилась». Кроме того,

в партию Жениха органично введена краткая попевка из собрания духовных песен, а в трех эпизодах мелькает протяжный мотив, записанный, по словам композитора, в Швейцарии от двух подвыпивших рабочих. Весь остальной мелодический материал создан Стравинским вполне в духе старинных причетов, скоморошских попевок, выкриков поезжан (посланцев жениха) и т. п. Произведение построено как четырехчастное, разделенное на два более крупных раздела. Первый — «У невесты (Коса)», «У жениха», «Проводы невесты»; второй — «Красный стол».

«Свадебка» открывается голошением невесты (соло сопрано), которой, по обычаю, расплетают косу. Ее мелодия, подчеркнута скупая, с форшлагами-всхлипами, дублируется фортепиано. В женском хоре (подружки Невесты) сначала господствует псалмодирование, создающее постоянный метроритмический фон голошению. С появлением поезжан (мужская группа хора) музыка насыщается лихими скоморошскими напевами. Часть «У жениха» отличается интонационной пестротой. В ней чередуются молитвенная псалмодия и скоморошьи выкрики, бойкая женская скороговорка и истовое величание. Преобладают мужские тембры. Самая продолжительная — заключительная часть «Красный стол», в которой разворачивается картина буйного свадебного пира, с радостными, ликующими, стихийными эмоциями.

Царь Эдип

Состав исполнителей: Эдип (тенор), Иокаста, его мать и жена (меццо-сопрано), Креонт, брат Иокасты (бас-баритон), Тиресий, прорицатель (бас), Пастух (тенор), Вестник (бас-баритон), Спикер (без пения), хор (тенора, басы), оркестр.

История создания

В 1925 году всемирно известный 43-летний Стравинский вернулся в Европу из первого концертного турне по США. В Ницце, где он провел летние месяцы, он сочинил Серенаду для фортепиано, после чего «почувствовал потребность заняться произведением крупного

масштаба. Я думал об опере или оратории на какой-нибудь всем известный сюжет. Мне хотелось таким образом сосредоточить внимание слушателей не на рассказе, а на самой музыке, которая обрела бы значение и слова и действия, — вспоминал он в «Хронике моей жизни». — Мне всегда казалось, что для передачи возвышенного душевного состояния необходим особый язык, а не тот, на котором мы говорим каждый день. Вот почему я стал думать о языке, который больше всего подходил бы для задуманного мной произведения, и в конце концов остановился на латыни. Выбор этот представлял еще и то преимущество, что материал, с которым я имел дело, не был мертв, но окаменел, обрел известную монументальность и этим ограждал себя от всего банального».

Таким образом, композитор пришел к выбору языка еще до того, как нашел подходящий сюжет. После серьезного обдумывания композитор решил заимствовать сюжет из греческих мифов и обратился за помощью к жившему неподалеку от Ниццы Жану Кокто, что давало возможность частого общения. Кокто (1889—1963) — писатель, художник, театральный деятель, киносценарист и кинорежиссер, член Французской академии — был одной из интереснейших фигур французского искусства первой половины XX века. С его именем связаны многие эксперименты в области поэзии, живописи, балета. В начале 20-х годов он писал либретто для труппы Дягилева, в которых осуществлял поиски нового балетного спектакля, дружил со Стравинским, Сати, Пикассо, с молодыми композиторами «Шестерки». Примерно в те же годы Онеггер написал на его либретто оперу «Антигона», Орик — балет «Федра». «Незадолго до этого я видел его «Антигону», и мне очень понравилась его трактовка античного мифа, которому он придал современную форму, — писал Стравинский. — Кокто — отличный режиссер. Он умеет переосмыслить ценности, видеть и чувствовать деталь, которая всегда играет у него огромную роль. Это относится как к его работе с актерами, так и к декорациям, костюмам и ко всему, вплоть до самых мелких деталей». Совместная работа началась сразу и чрезвычайно активно. Постоянно

общаясь, они выбрали сюжет — трагедию Софокла (497 или 495—406 до н. э.) «Царь Эдип» (между 430—415).

Один из великой триады древнегреческих драматургов, Софокл родился в афинском предместье Колоне, воспетом им в трагедии «Эдип в Колоне», в состоятельной семье и получил блестящее образование. Выступив как драматург в 468 году, он одержал победу над своим учителем, прославленным Эсхилом. Софокл написал более 120 трагедий и драм, но до нашего времени дошли полностью только 7, среди них — трилогия, посвященная ужасной судьбе Эдипа и его детей, которые были и его братьями и сестрами. Как и Эсхил, Софокл разрабатывал традиционные древнегреческие мифы. Но в отличие от своего учителя он делал своих героев не слепыми игрушками богов, жертвами рока, а создавал психологически разработанные характеры людей, отвечающих за свои поступки.

В трагедии «Царь Эдип» использован миф о фиванском царе Лайе, который, получив от оракула предупреждение о том, что умрет от руки собственного сына, приказал пастуху бросить младенца на горе Киферон. Пастух, сжалившись над ребенком, отдал его другому пастуху, из Коринфа, рассчитывая, что тот унесет его далеко на родину. Расчет оправдался: бездетный царь Коринфа усыновил мальчика. Много лет спустя Эдипа называли подкидышем. За разъяснением тот отправился к Дельфийскому оракулу, который предсказал, что Эдип убьет своего отца и женится на матери. Эдип решает не возвращаться в Коринф и отправляется в Фивы. На перепутье трех дорог его оскорбляет неизвестный старик. Эдип убивает старика, который, как откроется впоследствии, был фиванским царем Лаем. Придя к Фивам, Эдип освобождает город от крылатого чудовища Сфинкса, убивавшего всех, кто не мог разгадать его загадку. Счастливые фиванцы провозглашают его своим царем и предлагают ему руку вдовы Лайя царицы Иокасты. Так сбывается предсказание оракула: убивший отца Эдип женится на собственной матери. Многие годы он счастливо правит Фивами. У него рождается четверо детей. Однако Аполлон, разгневанный отцеубийством и кровосмесительством, насыляет на го-

род чуму. С этого начинается действие трагедии, а всю предысторию ее зрители узнают постепенно, из уст героев, когда Эдип, встревоженный судьбой своего царства, начинает искать убийцу Лайя. Эти поиски приводят к раскрытию страшной тайны, и Эдип выносит себе приговор: выкалывает глаза и отправляется в изгнание. Иокаста, не в силах выдержать открывшейся истины, убивает себя.

Решено было этим сочинением сделать сюрприз Дягилеву, 20-летие театральной деятельности которого должно было праздноваться весной 1927 года, поэтому свой замысел друзья держали в тайне. Стравинский отправился в новое турне, пока Кокто работал над либретто. Первую часть окончательного текста композитор получил в начале 1926 года. «Надежды, которые я возлагал на Кокто, блестяще оправдались. Лучшего нельзя было и желать: текст этот был совершенен и отвечал всем моим требованиям... Как я и предчувствовал, события и образы великой трагедии чудесно воплощались в словах этого языка (латыни — Л. М.) и приобретали благодаря ему монументальную пластичность, царственную поступь, соответствующую тому величию, которыми насыщена древняя легенда».

Кокто и Стравинский проделали огромную работу над трагедией, сократив текст примерно в пять раз, убрав несколько второстепенных персонажей, но сумев полностью сохранить сюжетную линию и все величие образов Софокла. Был создан своего рода конспект великой трагедии, пригодный для воплощения в музыке. Либретто было завершено и переведено на латынь Ж. Даниэлу, но Стравинскому пришлось прервать работу из-за нового концертного турне по Европе. Лишь в конце лета композитор вернулся в Ниццу, где продолжил работу над «Царем Эдипом». Партитуру он закончил 14 марта 1927 года.

Авторы очень тщательно продумали все детали будущего спектакля, разделив его на два акта в одной декорации. Под эскизом декорации на одной из первых страниц клавира опубликован следующий текст Стравинского: «Преимущество этой декорации в том, что она лишена глубины и не дает затеряться голосу. Действие происходит на первом плане.

В первом акте сцена ярко освещена синим светом и увешана белыми драпировками. Во втором акте декорация та же, лишь меняется фон и отсутствуют драпировки. Новый фон — черного цвета. Очертания акрополя слегка набросаны мелом на фоне декорации первого акта; акрополь становится виден, когда поднимается драпировка, скрывающая Креонта. Во втором акте акрополь изображен на занавесе.

Выход персонажей на сцену и их уход указаны в клавире. За исключением Тиресия, Пастуха и Вестника, действующие лица одеты в особые костюмы и маски. У них двигаются только руки и головы, и они должны производить впечатление живых статуй. Исчезновение и вторичное появление Эдипа во втором акте совершается медленно, на месте, с помощью люка, как в феериях. Когда Эдип появляется вновь, на нем другая маска, говорящая о его несчастье: он слеп.

Иокаста находится на балконе между колоннами. Драпировка... открывает и закрывает ее. Когда она убегает, ниша остается пустой...

Креонт появляется на вершине скал, когда поднимается драпировка... Рядом с ним колесница и кони, нарисованные на полотне... Он остается там до конца акта.

Тиресий — дух истины, дух источника истины. Глубокая ночь. Освещается скала под Креонтом. Скала раскрывается, и виден грот. Из грота выходит Тиресий — смутно очерченная статуя, окутанная покрывалами, развивающимися вокруг нее;... исполнив свою партию, Тиресий возвращается в грот, скала закрывается...

Пастух несет на плечах тельца. Телец, маска и костюм образуют как бы единый панцирь, за которым скрывается певец, так что видны только его руки и ноги. Пастух входит слева и поет у подножия лестницы, на вершине которой находится Эдип.

То же самое относится к Вестнику, который передвигается по сцене и заканчивает исполнение своей роли на балконе Иокасты.

Хор на переднем плане скрывается за своего рода барельефом, состоящим из трех ярусов. Этот барельеф образуется из скульптурообразных драпировок, позволяющих видеть только лица хористов.

Спикер одет в черное. Он выходит из-за кулисы слева и проходит

на просцениум. Закончив речь, он уходит. Держится как бесстрастный комментатор, поясняя действие безучастным тоном. В Прологе он говорит: «Зрители! Сейчас вы услышите «Царя Эдипа» на латинском языке. Чтобы избавить ваш слух и память от излишней нагрузки, тем более, что опера-оратория содержит лишь самые важные сцены, я буду помогать вам постепенно вспоминать трагедию Софокла.

Эдип, не сознавая этого, находится во власти сил, с которыми обычно сталкиваются лишь по ту сторону бытия. Эти силы с самого его рождения приготовили ему ловушку — вы увидите, как она захлопнется.

Вот как развивается действие: Фивы в смятении. После Сфинкса — чума. Хор умоляет Эдипа спасти город. Эдип, победитель Сфинкса, обещает спасти город от новой беды».

После пролога поднимается занавес. На сцене Эдип и хор. И снова спикер: «Вот Креонт, шурин Эдипа. Он вернулся от оракула, к которому посылал его за советом Эдип. Оракул требует, чтобы было отомщено убийство царя Лайя, тогда чума покинет город. Убийца скрывается в Фивах, нужно найти его любой ценой. Эдип гордится своим умением разгадывать загадки. Он обнаружит убийцу и изгонит его из Фив».

Следующую сцену спикер комментирует так: «Эдип умоляет прорицателя открыть истину. Тиресий избегает ответа. Он не может не видеть, что Эдип — игрушка в руках безжалостных богов. Его молчание раздражает Эдипа. Он обвиняет Креонта в желании завладеть тронem, а Тиресия — в сообщничестве. Возмущенный таким несправедливым наветом, прорицатель решается — он заговорил. И вот откровение: ц-а-р-е-у-б-и-й-ц-а есть царь».

Второе действие начинается непосредственно с того момента, на котором закончилось первое. Спикер: «Спор между царственными мужами привлекает Иокасту. Вы услышите, как она успокаивает их, стыдит за то, что они ссорятся, когда на город обрушилось несчастье. Она не верит оракулам. Она доказывает, что оракулы лгут. Например,

было предсказано, что Лаий умрет от руки собственного сына, а ведь Лаий был убит грабителями на перекрестке трех дорог.

Перекресток! Тривиум! Обратите внимание на это слово. Оно приводит в ужас Эдипа. Он вспоминает, что на пути из Коринфа, перед тем, как встретиться со Сфинксом, он убил старика на перекрестке трех дорог. Если это был Лаий, то что теперь будет? Ему нельзя оставаться здесь, но нельзя и вернуться в Коринф, — ведь оракул некогда предрек, что он убьет отца и станет мужем своей матери. Он охвачен страхом». «Наконец появляется свидетель убийства — пастух. Вестник объявляет Эдипу о смерти Полиба и открывает ему, что он лишь приемный сын Полиба.

Иокаста все поняла. Она пытается увести Эдипа, но тщетно, и убегает сама. Эдип думает, что ей стыдно быть женой безродного самозванца. И это Эдип, всегда гордившийся своим умением отгадывать все! Он в ловушке, и только один он этого не видит. Вдруг страшная догадка молнией пронзает его мозг. Он падает. Он падает с высоты».

И последний выход спикера, на этот раз чередующийся с музыкой: «А теперь вы услышите волнующий монолог «Я видел мертвый лик божественной Иокасты», в котором Вестник рассказывает о ее кончине.... Первые же его слова подхватывает хор и помогает рассказывать ему, как повесилась царица и как Эдип выколол себе глаза ее золотой застежкой.... Теперь эпилог. Царь попал в ловушку. Пусть все, все смотрят на эту низкую тварь, на этого кровосмесителя, на этого безумца! Его изгоняют. Изгоняют с необычной жалостью, с милосердием. Прощай, прощай, бедный Эдип! Прощай, Эдип, тебя здесь любили».

Авторы создали драму не личностей, а внеисторических образов-символов. Для них самым важным было, как говорил Стравинский, «сосредоточить трагедию не на самом Эдипе и других персонажах, а на роковой развязке, в которой для меня заключается смысл пьесы».

Ни времени, ни денег для театральной постановки, приуроченной к юбилею Дягилева, у Стравинского и Кокто не было, поэтому произведение решили показать в концертном исполнении. С оплатой оркестра, хора и солистов им помогла известная меценатка, страстная лю-

бительница музыки княгиня Эдмон де Полиньяк. Первое исполнение «Эдипа» состоялось 30 мая 1927 года в Париже в театре Сары Бернар. Композитор определил свое произведение как оперу-ораторию, в дальнейшем оно исполнялось как в концертах, так и на сцене. Новую редакцию «Царя Эдипа» Стравинский осуществил в 1948 году.

Музыка

«Царь Эдип» относится к неоклассическому периоду творчества Стравинского. Ему свойственны строгость отбора выразительных средств, фресковость, некоторая холодность и аскетичность, а вместе с тем величественность, масштабность и статуарность, специально подчеркнутая композитором в пояснении. Огромную роль играет хор, который приветствует появление каждого персонажа, комментирует действие, вступает в диалог с действующими лицами. Стравинский широко использует псалмодию и остинатность. Ритмические рисунки лапидарны, короткие, четкие реплики хора окаймляют четко выделенные сольные номера. Арии отличаются виртуозностью. Интонационный строй близок стилю Генделя и Баха. Сохраняются и связи с предшествующим, русским периодом творчества композитора, в частности, с драматическими ситуациями «Бориса Годунова» Мусоргского (сцена Тиресия и Эдипа напоминает сцену Бориса и Пимена). Некоторые эпизоды, особенно хоровые, заставляют вспомнить о православном церковном обиходе.

Первая ария Эдипа «*Liberi, vos liberabo*» («Я избавлю, вас, дети, от чумы») — дифирамб самому себе, проникнутый уверенностью в своих силах. Почти каждый слог распевается радостными юбилеями, возникает прихотливая вязь звуков мельчайшей длительности. Слова Эдипа чередуются с репликами хора — скупыми, по большей части псалмодирующими на одном звуке или аккорде. Ария Креонта «*Respondit deus*» («Ответил бог») противоположна по выразительным средствам. В ней — широкие шаги на большие интервалы, крупные длительности. Поддержанная в оркестре таки-

ми же широкими шагами, она звучит грозно и неумолимо. Закрывающий первый акт хор «Gloria» («Слава»), приветствующий Иокасту, написан в стиле старинного мотета. После нескольких общих аккордов, возглашающих славу, начинается каноническое изложение мелодии. Огромная по масштабам ария Иокасты «Nonn'e rubescite, reges» («Не стыдно ли вам, цари, кричать и спорить») полна гнева. Она развивается от кратких фраз к длинным мелодическим построениям, время от времени прерываемым ее же восклицаниями на одном звуке «Oracula, oracula». Завершает оперу статичный, словно колонна, обрамляющая портик величественного здания, хор «Ecce! Regem Oedipoda» («Вот он, царь Эдип»).

Сергей Прокофьев

1891—1953

Выдающийся композитор, пианист и дирижер, Прокофьев стал одним из тех, кто составил славу русской музыки XX века. Прокофьев работал во всех жанрах и в каждом оставил образцы непревзойденного совершенства. В его творческом наследии — оперы, оратории и кантаты, балеты и симфонии, инструментальные концерты и миниатюры, камерные вокальные сочинения и музыка к кинофильмам. Его творчество отличается динамизмом, ясностью стиля, непосредственностью выражения. Несмотря на сложности жизненного и творческого пути, Прокофьев всегда оставался в своей музыке оптимистичным и мудрым. Дерзкий и своеобразный, не терпевший никаких штампов и установленных правил, часто эпатаживавший слушателей, Прокофьев как художник формировался в начале века, и его произведения чаще всего становились новым словом в искусстве.

Творчество Прокофьева отчетливо распадается на два периода. Первый период можно условно назвать свободным — композитор творил то, что хотел, не связанный никакими рамками. Именно тогда появляются самые смелые по замыслам, самые неожиданные по средствам музыкальной выразительности произведения, начиная с Первого фортепианного концерта. Второй период начался тогда, когда он, вернувшись в Советский Союз после многих лет жизни за рубежом, столкнулся с жестокими жизненными реалиями и был вынужден в чем-то им подчиниться.

Сергей Сергеевич Прокофьев родился 11 (23) апреля 1891 года в селе Сонцовка Бахмутского уезда Екатеринославской губернии

(ныне Донецкая область Украины), в семье управляющего имением, агронома по образованию. Его первыми музыкальными впечатлениями были, с одной стороны, крестьянские напевы и наигрыши, а с другой — музицирование матери, пианистки, отличавшейся хорошим вкусом и ставшей его первой музыкальной наставницей. В 5 лет он написал свою первую пьесу, а в 9, после поездки в Москву и посещения Большого театра, буквально «заболел» оперой: играл в театр с деревенскими ребятишками, разыгрывая сцены на собственные сюжеты, а затем, в июне 1900 года, сочинил оперу «Великан» на собственное либретто. В следующем году он приступил к сочинению второй оперы — «На пустынных островах», также на собственное либретто. Сначала мать занималась с сыном сама, но затем, поняв, что способности ребенка незаурядны и требуют серьезного отношения, родители по рекомендации одного из самых авторитетных музыкантов того времени С. И. Танеева пригласили в Сонцовку его ученика, молодого композитора Р. М. Глиэра, который начиная с летних месяцев 1902 года стал давать Сереже уроки сочинения. Зимой занятия не прерывались: ученик много работал и писал в Москву учителю подробные отчеты.

В 13 лет Прокофьева привезли в Петербургскую консерваторию. Экзаменационной комиссии он предъявил четыре оперы, симфонию, две сонаты и множество фортепианных пьес, что произвело на профессоров огромное впечатление. Мальчик был принят и оказался в одном классе со студентами, старшему из которых исполнилось тридцать! Разумеется, ему надлежало продолжать и общее образование. И хотя в консерватории существовали общеобразовательные классы, мать, поселившаяся в Петербурге вместе с сыном, организовала ему занятия на дому с последующей сдачей экзаменов. В 1909 году Прокофьев окончил композиторский факультет консерватории (у А. К. Лядова по композиции и Н. А. Римского-Корсакова по инструментовке).

Уже в эти ранние годы Прокофьев приобрел репутацию музыкального хулигана: его музыка отличалась дерзостью выразительных средств, так называемыми «варваризмами». Так, Первый фортепиан-

ный концерт даже стали называть «футбольным» за четкую ритмику и ударные сухие звучания. Среди ранних сочинений композитора — симфония ми минор, шесть фортепианных сонат, ряд программных фортепианных пьес, опера «Маддалена», Второй концерт для фортепиано с оркестром. Но в основном пятилетие 1909—1914 годов юный музыкант посвящает напряженным занятиям фортепианным исполнительством и дирижированием.

Сразу после окончания консерватории по композиции он поступает в класс фортепиано, который оканчивает в 1914 году у профессора А. Н. Есиповой, поражая комиссию виртуозной мощью и властной энергией, с которой исполняет свой Первый фортепианный концерт. Со временем Прокофьев становится одним из крупнейших пианистов-виртуозов своего времени с ярко выраженной самобытной манерой исполнения.

В 1914 году руководитель знаменитой балетной труппы С. П. Дягилев заказывает молодому композитору балет «Ала и Лоллий». В репертуаре труппы, покорившей Европу своим мастерством и новизной, были «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна Священная» Стравинского, балет на музыку оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок», «Дафнис и Хлоя» Равеля. Дягилев считал, что балет Прокофьева — композитора с уже сложившейся репутацией яркого новатора — станет достойным пополнением репертуара. Однако материал, представленный композитором, его не устроил: не удовлетворенный бездейственной, по его мнению, драматургией балета, Прокофьев насытил музыку резкими созвучиями, архаичной мелодикой, грубыми «языческими» ритмами. Музыка несостоявшегося балета вошла потом в «Скифскую сюиту» (1916).

В 1915 году композитор отправился в заграничный вояж, в основном, чтобы повидаться с Дягилевым. Он выступил в качестве пианиста в Риме, встретился с представителями итальянского футуризма, но их идеи не привлекли Прокофьева. В следующем году Дягилев снова обратился к Прокофьеву с предложением о сотрудничестве.

Новый балет — «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1915) была поставлена труппой Дягилева в 1921 году.

Еще до премьеры балета композитор создает фортепианный цикл «Сарказмы», в котором господствует стихия гротеска, озорства, злого скепсиса; две оперы — «Игрок» по Достоевскому и «Любовь к трем апельсинам» по К. Гоцци: Классическую симфонию, Третий фортепианный и Первый скрипичный концерты. Во всех этих произведениях обнаруживается яркий, самобытный и дерзкий стиль музыки нового века, нового поколения. Не удивительно, что музыканты старшего поколения, как правило, относятся к творчеству Прокофьева резко критически. Однако в его музыке проявляются и иные черты: в том же 1914 году, когда создавался несостоявшийся балет, композитор пишет большую вокальную пьесу «Гадкий утенок», во многом автобиографичную, в которой проявилась его своеобразная лирика, умение омузыкалить русскую речь, создать свободный, живой и напевный речитатив.

В 1918 году композитор вновь выезжает за рубеж через всю страну, охваченную пожаром гражданской войны, поездом из Петрограда до Владивостока. В начале июня он добирается до Токио, где проводит два месяца в ожидании визы в США. В Токио и Иокогаме с большим успехом дает концерты. Из Иокогамы через Гонолулу отправляется в Сан-Франциско, где оказывается без гроша в кармане. Со многими сложностями в начале сентября он, наконец, добирается до Нью-Йорка. Начинается его «завоевание Америки».

Поначалу американская аудитория не проявляла к нему интереса: средний слушатель интересовался только тем, что было апробировано в Европе и имело громкий успех. Музыка была там таким же товаром, как и все прочее. Прошло два года, и Прокофьев убедился, что в Америке ему делать нечего. Он отправился в Париж, где вновь встретился с Дягилевым и начал с ним сотрудничать. Франция на несколько лет стала основным пристанищем музыканта. Несколько раз он выезжал в США с гастролями, исполняя в основном собственные произведения, бывал в Лондоне. На осень 1921 года была назначена

премьера оперы «Любовь к трем апельсинам» в Чикагском театре. В октябре Прокофьев поехал туда, чтобы принять участие в подготовке спектакля. Премьера, состоявшаяся в декабре, встретила теплый прием публики. Но значительно более важным для композитора оказалось другое: он встретил свою любовь. Ею стала молодая испанская певица Лина Льюбера, проводшая детство в России — ее мать была русской. Цикл романсов «Пять стихотворений Бальмонта» — своеобразное объяснение в любви — Прокофьев посвятил Лине. В марте 1922 года он окончательно покинул Америку и поселился на юге Германии, близ старинного монастыря Этгаль, в живописном местечке на склоне Баварских Альп. Поселился впервые с семьей — молодой женой, приехавшей с ним из Америки, и матерью, которой удалось вырваться из Советской России. Отца он потерял уже давно.

В 1923 году Прокофьев переезжает в Париж, где он сближается с Онеггером, Мийо и Пуленком, общается с деятелями русской эмиграции. Во Франции в возрасте 69 лет умирает мать композитора. Зимой 1925—1926 годов Прокофьев снова едет в США. На этот раз его принимают там как признанного маэстро. Весной 1926 года он проводит ряд концертов в Италии, гастролирует в Лондоне, Антверпене, Брюсселе, Барселоне, Берлине. Для Дягилева пишет балеты «Стальной скок», «Блудный сын», «На Днепре». Появляется и множество инструментальных и вокальных сочинений. В 1928 году закончена Третья симфония, написанная в основном на материалах 1918—1919 годов. В 1927, 1929 и 1932 годах Прокофьев, многолетнее пребывание за рубежом которого считается не эмиграцией, а гастролями, приезжает в СССР, где всегда встречает большой успех, по некоторым свидетельствам, — даже триумф. Проводя на родине немногие недели, композитор, естественно, не может представить себе подлинных реалий жизни страны под властью тоталитарного режима, и у него складывается превратное представление о Советском Союзе.

В начале 1930 года состоялась еще одна концертная поездка композитора в США. Там он провел 24 концерта с крупнейшими оркестрами страны и получил несколько заказов. В частности, к 50-летию

Бостонского симфонического оркестра Прокофьев написал Четвертую симфонию, основанную на театральной музыке — темах из «Блудного сына». Последние сочинения, созданные за рубежом — Четвертый и Пятый фортепианные концерты, «Симфоническая песнь» для оркестра, две легкие сонатины для фортепиано и Первый виолончельный концерт. В ноябре—декабре 1932 года состоялась новая поездка в Москву, где он договорился с руководителями Союза композиторов и Наркомпроса (Народного комиссариата просвещения) об окончательном возвращении. Осенью 1933 года Прокофьев с семьей, в которой было теперь два сына, поселился в Москве, где ему предложили стать профессором-консультантом Московской консерватории — эту должность он занимал до 1937 года.

По-видимому, композитор, не представлявший, какова на самом деле жизнь в давно покинутой им стране, считал, что сможет продолжать жить так, как сам захочет: будет выезжать на гастроли за рубеж, писать то, что пожелает. Однако он жестоко ошибся. Первые пять лет гастрольные поездки еще продолжались. В 1935—1936 годах он побывал в длительной концертной поездке — посетил Испанию, Португалию, Марокко, Алжир, Тунис, в конце 1936 года совершил турне по странам Запада и США, в начале 1938 года снова побывал за границей, но затем выезд ему был запрещен.

Возможно, в связи с этим резко изменилась тематика творчества композитора, отчасти — и музыкальный язык. Появляются такие сочинения, как музыка к кинофильму «Александр Невский», позднее переработанная в кантату; оперы «Семен Котко» (о гражданской войне на Украине) и «Повесть о настоящем человеке»; оратория «На страже мира», кантата «К 20-летию Октября», «Здравица» и т. п. Конечно, наряду с этими уступками господствующей идеологии создаются и другие сочинения — балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке», увертюры, инструментальные концерты, фортепианные сонаты и пьесы.

В 1940 году Прокофьева привлекла комедия Шеридана «Дуэнья». Идею создания оперы на этот сюжет подала ему молодая поэтесса

Мира Мендельсон, сделавшая перевод комедии. Либретто композитор писал сам, несколько стихотворных текстов, уже на готовую музыку, написала переводчица. Прошло несколько месяцев, и она стала второй женой Прокофьева. Судьба Лины Льюберы сложилась трагически: вскоре после развода она была арестована, как многие в те годы, по ложному обвинению в шпионаже. Прокофьев не делал никаких попыток облегчить ее положение. Этим пробовал заняться Шостакович: обращался во всемогущие карательные органы с заявлениями, но ничего не добился.

После начала Великой Отечественной войны Прокофьев был эвакуирован на Северный Кавказ, в Нальчик. Когда эти места оказались под угрозой оккупации, он переехал в Тбилиси, потом — в Алма-Ату. Лишь в октябре 1943 года, когда стало ясно, что столица больше не подвергается непосредственной опасности, композитор вернулся в Москву. Все это время он вместе с женой, которая стала либреттисткой всех его последующих сочинений, работал над оперой «Война и мир». Одновременно создавались многие другие сочинения — музыка к фильмам, инструментальные пьесы, в частности, по фольклорным мотивам народов, которые принимали у себя Прокофьева как дорогого гостя, создавая ему все условия для полноценной работы.

Ни мировое признание, ни тематические уступки не спасли композитора от психологических репрессий. Как и Шостаковича, его причислили к столпам формализма и подвергли жестокой критике в 1948 году. Неизвестно, как реагировал композитор, избалованный всемирной славой, на жестокое шельмование. Он никогда нигде не высказывался по этому поводу, не ходил на собрания, похожие на средневековые судилища, не каялся в своих ошибках, как это требовалось по установившемуся тогда ритуалу. Он молчал. Все это не могло не отразиться на здоровье. Возможно, именно эти преследования и подорвали силы Прокофьева. Он скончался, не дожив до шестидесяти двух лет, в Москве, 5 марта 1953 года, в один день со Сталиным. Это роковое совпадение определило и полное умолчание прессы о его смерти: на фоне общей официальной скорби кончина одного из круп-

нейших композиторов XX века прошла практически незамеченной. Его хоронили лишь немногочисленные друзья, и ни в одной газете не появилось ни строчки, посвященной его памяти.

Пять стихотворений А. Ахматовой

История создания

В разгар Первой мировой войны Прокофьев, успевший дважды окончить консерваторию — как композитор и как пианист, — и завоевавший славу музыкального хулигана, уже известен и за рубежом. Он связан с труппой Дягилева, созданы две оперы — романтически экспрессивная «Маддалена» и лирико-психологическая «Игрок» по Достоевскому. Прокофьева знают и как пианиста-виртуоза. Годы Первой мировой войны отрезали Прокофьева от Европы, но он много концертирует по городам России, продолжает творческие поиски. Особенно интересны они в области лирики, в которой, как не без обиды писал сам композитор, ему долго отказывали. К наиболее ярким лирическим страницам этого, раннего периода его творчества, относится и цикл романсов на стихи Анны Ахматовой (1889—1966).

Обращение к творчеству Ахматовой — свидетельство чуткости композитора к новому поэтическому имени. Это самое начало ее известности. Еще не вышел из печати третий сборник стихов Ахматовой — «Лебединая стая», он появится в 1917 году. Публике известны ее ранние стихи, опубликованные в марте 1912 года в сборнике «Вечер», обратившие на себя внимание свежестью поэтического голоса, искренностью высказывания. Следующий сборник, «Четки», вышел весной 1914 года и принес автору всероссийскую известность и место в первых рядах современной русской поэзии. Прокофьев отобрал пять стихотворений из этих сборников: «Солнце комнату наполнило» (авторское название «8 ноября 1913 года») и «Настоящую нежность» — из «Четок» (1913), «Память о солнце» — из

«Вечера» (1911), «Здравствуй!» — из «Четок» (1913) и «Сероглазый король» — из «Вечера» (декабрь 1910 года).

Ахматова относилась к своему первому поэтическому сборнику весьма критически. «В зиму 1910-1911 годов я написала стихи, которые составили книгу «Вечер», — вспоминает она в автобиографических заметках. — Эти бедные стихи пустейшей девочки почему-то перепечатываются тринадцатый раз (запись относится к 1957 году. — Л. М.)... Сама девочка (насколько я помню) не предрекала им такой судьбы и прятала под диванные подушки номера журналов, где они должны были появиться, «чтобы не расстраиваться». От огорчения, что «Вечер» появился, она даже уехала в Италию (1912 год, весна)». Особенно раздражал Ахматову успех «Сероглазого короля». Существует легенда, что в разговоре с Фаиной Раневской, великолепной актрисой и очень остроумной женщиной, которая пожаловалась Ахматовой, что публика знает ее, собственно, по одной фразе из популярного кинофильма: «Муля, не нервируй меня!», Ахматова со вздохом ответила: «Что поделать, у каждого из нас есть свой Муля», подразумевая именно «Сероглазого короля» (по вышедшим позднее воспоминаниям Раневской, речь шла о другом стихотворении). Однако в данном случае великая поэтесса была не права, что довольно часто случается с взыскательными художниками, слишком строго оценивающими свои произведения. Успех «Сероглазого короля» и выбор его Прокофьевым вовсе не случайны.

Романсы под опусом 27 были написаны композитором в течение 1916 года и быстро завоевали признание.

Музыка

«Пять стихотворений А. Ахматовой» — это подлинный лирический шедевр, покоряющий чистотой и силой чувства. Они составляют сборник, объединенный общим лирическим настроением в его разных оттенках — от светлой, незамутненной радости до глубокой, прячущейся за сдержанностью скорби. Средства музыкальной выразительности тщательно отобраны. Это несущая основную смысло-

вую нагрузку мелодия и скупой, прозрачный по фактуре фортепианный аккомпанемент, лишь поддерживающий ее, создающий гармоническую «оболочку», но не несущий функции «договаривания», завершения мелодической линии.

«Солнце комнату наполнило» открывается мерным колыханием прозрачных хрупких двузвучий рояля, на фоне которых разворачивается спокойная, свободно льющаяся мелодия. Постепенно движение аккомпанемента становится более взволнованным, захватывает большой диапазон и приводит к кульминации на словах «Милый, нынче праздник твой», которую голос утверждает повторением одного и того же звука. Заключение романса сходит на пианиссимо, еле слышно звучат высокие пустые октавы рояля. «Сероглазый король» начинается скупой, словно скованной страданием мелодией, которую поддерживает долбящий одну и ту же ноту рояль. Далее декламационная вокальная линия становится изломанной, прерывается, словно ей не хватает дыхания, гармонии сопровождения — острые диссонансы. Во второй части романса — взрыв ранее скрываемого чувства в тихой кульминации. На пианиссимо разливается широкая мелодия («Дочку мою я сейчас разбужу, в серые глазки ее погляжу...»), которая в заключении вновь сменяется скорбной однотонной речитацией.

Александр Невский

Состав исполнителей: меццо-сопрано, смешанный хор, симфонический оркестр.

История создания

В начале 1938 года крупнейший советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн задумал большой звуковой фильм об Александре Невском. В качестве автора музыки он решил привлечь Прокофьева, с которым был хорошо знаком еще с 20-х годов. «Будучи давнишним поклонником его замечательного режиссерского таланта, я с удовольствием принял предложение», — вспоминал композитор. Вскоре он отправил-

ся в свою последнюю заграничную поездку (больше ему этого ни разу не разрешили), и в Голливуде специально изучил технику музыкального оформления фильмов, хотя и сам уже не был новичком в этом деле: ранее им была написана музыка к фильму «Поручик Киже».

По возвращении из поездки Прокофьев принялся за работу. Она протекала в самом тесном содружестве с Эйзенштейном. Работа шла двумя путями: либо режиссер показывал композитору законченный кусок отснятой пленки, предоставляя ему самому решать, какова должна быть музыка к нему, либо Прокофьев заранее писал тот или иной музыкальный эпизод, и Эйзенштейн строил зрительный ряд, основываясь на этой музыке. Бывало и так, что режиссер рассказывал Прокофьеву о каком-то эпизоде, иллюстрируя его карандашными рисунками, а потом делал съемки, исходя из готовой партитуры.

Это творческое содружество было основано на безграничном доверии художников друг к другу. Прокофьев убедился, что прославленный режиссер «оказался очень тонким музыкантом», Эйзенштейн же поражала способность Прокофьева мгновенно заражаться зрительным впечатлением и передавать в музыке сущность художественного образа, запечатленного на пленке. «Назавтра он пришлет мне музыку, которая... звуковым контрапунктом будет пронизывать мою монтажную структуру, закон строения которой он уносит в той ритмической фигуре, которую отстукивали его пальцы», — говорил режиссер, вспоминая, как Прокофьев во время отсмотра снятых эпизодов отстукивал пальцами какие-то сложные ритмические построения на ручке кресла. Текст к вокальным фрагментам писал частью сам Прокофьев, частью поэт Владимир Луговской (1901—1957).

«Александр Невский» вышел на экраны 1 декабря 1938 года и сразу завоевал колоссальный успех. Этот успех натолкнул композитора на мысль написать на материалах музыки к фильму кантату. Зимой 1938—1939 года он посвятил этой работе. Задача оказалась очень непростой. «Иногда легче написать совершенно новую пьесу, чем придумывать спайки», — жаловался он близким. Нужно было полностью пероркестровать всю музыку, так как прежняя оркестровка была расчи-

тана на использование электронных средств, применяемых при записи киномузыки, различных эффектов, связанных с приближением и удалением того или иного инструмента от микрофона и т. д. Кроме того, из разрозненных фрагментов, звучащих на протяжении фильма, нужно было скомпоновать стройные разделы вокально-симфонического цикла. Кантата, получившая оп. 78, состоит из семи частей, — «Русь под игом монгольским», «Песня об Александре Невском», «Крестоносцы во Пскове», «Вставайте, люди русские», «Ледовое побоище», «Мертвое поле» и «Въезд Александра во Псков», — вобрала в себя все лучшее, что было в киномузыке. 17 мая 1939 года прошла ее премьера в Большом зале Московской консерватории.

Музыка

В музыке «Александра Невского» воплотились лучшие черты творчества Прокофьева — универсальность стиля, способного с равной силой воплощать русские героические образы, проникновенную лирику, жесткие, механизированные образы захватчиков. Композитор сочетает живописно-изобразительные эпизоды с песенно-хоровыми сценами, близкими оперно-ораториальному стилю. Широта музыкальных обобщений не мешает зримой конкретности отдельных образов.

«Русь под игом монгольским» — короткий симфонический пролог, вводящий в суровую атмосферу эпохи и событий. Господствуют архаические попевки с диловатым «всхлипывающим» форшлагом, с широко разведенными унисонами, звучащими у самых высоких и самых низких инструментов, создавая тем самым впечатление безмерной дали, огромных пространств. В былинной «Песне об Александре Невском» возникает главная тема России, ее непобедимости и величия («А и было дело на Неве реке»). В части «Крестоносцы во Пскове» впервые сталкиваются противоборствующие образы. Жесткой, с резкими созвучиями, грозно звучащей тяжелой медью, суровым аскетическим хоралом и воинственными фанфарами характеристике врагов противопоставлены скорбные напевы и трепетная эмо-

циональность звучания струнных, воплощающие народное горе. Боевой удалью и отвагой дышит основная мелодия хора «Вставайте, люди русские», рожденная русской народной песенностью. Центр кантаты — грандиозная картина «Ледового побоища». Живописное вступление рисует картину утреннего пейзажа на берегах Чудского озера. А далее, постепенно нарастая и ускоряясь, приближается неумолимой поступью страшная бесчеловечная сила. На упорно вдавливаемом остигатном фоне звучит католический хорал из третьей части, доходящий до исступления. Им противопоставляются и молодецкая тема «Вставайте, люди русские», и глумливые скоморошьи наигрыши, и стремительный ритм скачки русских всадников. Батальный эпизод завершается почти зримой картиной катастрофы (крестоносцы проваливаются под лед). Шестая часть, — «Мертвое поле», — единственная в кантате сольная ария, которая имеет черты народного плача-причета. Она покоряет строгостью напева, глубиной и искренностью чувства. Победно-патриотический финал отличается яркой, праздничной оркестровкой, перезвоном колоколов, звучанием русских тем, появлявшихся ранее. Величественное звучание хора «На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу» завершает кантату.

Карл Орф

1895—1982

Орф выделяется среди современников тяготением к одному жанру — вокально-театральному, который отражает совершенно нетрадиционно и использует в самых различных видах (сценическая кантата, немецкая народная сказочная комедия, баварская драма, древнегреческая трагедия, средневековая сценическая мистерия) и на различных языках: средневековой и классической латыни, средневековом и современном немецком, баварском диалекте, старофранцузском, древнегреческом. Такое многоязычие являлось для композитора принципиальным: Орф стремился к «мировому театру», *Theatrum mundi*. Интерес к языкам и диалектам был обусловлен не просто намерением ощутить подлинность текста, стремлением передать «музыку языка», но и тоской по «былому величию старой культуры», по ее исконному, естественному бытованию, существовавшему, по мнению Орфа, в далекие эпохи, а ныне стертому и нивелированному современной цивилизацией.

Начав писать музыку очень рано, свой оригинальный стиль Орф обрел лишь к 40 годам. Отказавшись от привлекавших его в юности сложных приемов композиторской техники и изысканных средств музыкальной выразительности, он пришел к той особой простоте, важнейшая роль в которой отводилась ритму. Не случайны характеристики, даваемые исследователями его творчества: «Музыка Орфа, по своему складу простая до примитивности, обладает буквально гипнотической силой внушения. Она воздействует... закономерностью своего ритма даже там, где ее (музыки. — А. К.) по существу нет».

«Музыка возвращается к своим истокам, когда шумы, удары и звоны, шепот и стоны воспринимались как музыка, как звуковые символы». У Орфа все — ритм, мелодия, гармония, фактура — пронизано ости-натностью. Нередко целые страницы строятся на повторении одного или двух звуков, определяя магическую, завораживающую в своей ар-хаичности силу сочинений композитора. Даже когда он обращается к симфоническому оркестру, главное место, как правило, отводит не струнным, а ударным и почти обязательным нескольким фортепиано; необычные сочетания инструментов дополняются необычными спо-собами игры на них.

Композиторская деятельность Орфа тесно переплеталась с педа-гогической, которая с годами приобретала все более широкий размах. Его многотомный «Шульверк (школьное творчество). Музыка для детей» лег в основу педагогической системы, направленной на фор-мирование гармонично развитой, наделенной высокими духовными качествами личности, способной как к восприятию самой различной музыки — от фольклорной, средневековой до современной, — так и к практическому музицированию в разных формах. Педагогическая система Орфа получила широкое признание во всем мире, а в инсти-туте Орфа в Зальцбурге, готовящем деятелей детского музыкального воспитания, только за первое десятилетие его существования про-шли курс обучения студенты из 42 стран.

Карл Орф родился 10 июля 1895 года в Мюнхене в семье потом-ственных военных. Домашняя обстановка сыграла важнейшую роль в формировании будущего композитора. В роду Орфов из поколе-ния в поколение переходило увлечение любительским музицирова-нием. Отец играл на фортепиано, альте и контрабасе, мать владела фортепиано профессионально. Она и стала педагогом 5-летнего Карла, который с первых лет жизни проявлял страстный интерес к музыке, постоянно звучавшей в доме. Столь же рано началось его увлечение театром. В 9 лет он организовывал кукольные представ-ления на евангельские, бытовые и рыцарские сюжеты и сам писал для них пьесы с музыкой.

Будущий композитор развивался свободно, без строгой системы и подчинения авторитетам. В гимназии, куда его отдали в 6 лет, он интересовался древними языками и музыкой, солировал в хоре, играл в оркестре на виолончели, литаврах, органе. Сухие систематические занятия науками его отпугивали, и Орф совсем забросил их, уделяя все больше внимания театру. В драме на первом месте для него стоял Шекспир, в опере — Вагнер (знакомство с «Летучим голландцем» произвело на 14-летнего мальчика неизгладимое впечатление), а также Моцарт и Рихард Штраус. В симфонической музыке он делил свои симпатии между Моцартом, Бетховеном, Шубергом, Берлиозом, Р. Штраусом, Брукнером и Малером, особенно выделяя при этом Дебюсси. Однако попытки Орфа найти путь свободного нерегламентированного обучения вскоре вступили в резкое противоречие с требованиями семьи: получить аттестат зрелости и поступить в университет. Все это привело юношу к нервному срыву. Мать поддержала его решение бросить гимназию и подготовиться к поступлению в мюнхенскую Музыкальную академию. Орф полностью отдался сочинению музыки и в короткий срок написал более 50 песен.

Профессиональное образование в Музыкальной академии, продолжавшееся 3 года (1912—1914), не принесло Орфу удовлетворения. Там, по выражению композитора, царил «дух прошлого столетия». «Я всегда должен был идти по двум колеям одновременно, так как мою собственную работу и учебные студии трудно было скоординировать». Орф продолжал самообразование по партитурам «Ноктюрнов» и «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси и даже подумывал отправиться в Париж, чтобы брать у своего кумира уроки композиции. По окончании Музыкальной академии Орф начал работать концертмейстером оперного театра и одновременно брал уроки игры на фортепиано у пианиста, дирижера и композитора Германа Цильхера. Вскоре он занял должность капельмейстера и полностью погрузился в театральную атмосферу: был не только дирижером в драматических спектаклях, но и аккомпаниатором на хореографических вечерах, суфлером, осветителем, даже рабочим сцены.

Успешно начатая работа в театре вскоре была прервана: летом 1917 года Орфа мобилизовали на Восточный фронт. Тяжелая контузия привела к потере памяти, нарушению речи и движений. Лишь год спустя он смог вернуться к капельмейстерской работе, сначала в Мангейме, затем в Дармштадте.

В это время зарождается интерес Орфа к творчеству старых мастеров. В 1919—1920 годах он знакомится с вокальными произведениями итальянских композиторов эпохи Возрождения, органными пьесами представителей немецкого барокко, крупными вокально-инструментальными сочинениями Шютца. Определяющим весь последующий путь Орфа стало знакомство с театром Монтеверди: «Я нашел музыку, которая мне столь близка, как будто я ее давно знал и лишь заново открыл». В 1925 году была поставлена его свободная обработка оперы Монтеверди «Орфей». Вскоре после премьеры к «Орфею» были добавлены «Жалоба Ариадны» и «Балет неблагодарных». Они были изданы в 1958 году под общим итальянским названием «Жалобы, театральный триптих», ознаменовав, как говорил сам композитор, окончание более чем 30-летнего учения у Монтеверди.

В 20-х годах начинается педагогическая деятельность Орфа. Его учениками были дирижеры хора, клавесинисты и исполнители на других старинных инструментах, готовившиеся к поступлению в Музыкальную академию или уже учившиеся там, но недовольные методами преподавания. В 1924 году Орф принял участие в организации в Мюнхене Школы гимнастики и танца, руководимой молодой, но уже знаменитой гимнасткой-танцовщицей Доротеей Гюнтер. Танцы сопровождались звуками своеобразного музыкального ансамбля: различными погремушками, трещотками, бубенчиками, которые надевались на руки и ноги танцоров, разнообразными барабанами, бубнами, металлофонами, ксилофонами, в том числе китайскими и африканскими. Целью занятий было создание танцующего хора. Результатом работы Орфа в Школе Гюнтер явился его знаменитый «Шульверк», первая публикация которого относится к 1930 году.

В начале 30-х годов Орф обращается к крупным вокальным жан-

рам — хорам и кантатам как в сопровождении нескольких фортепиано и ударных, так и а капелла, а в середине десятилетия приходит к главному своему жанру — музыкальному театру. В течение 15 лет (1936—1951) возникают наиболее известные новаторские сочинения Орфа: сценические кантаты «Кармина Бурана», «Песни Катулла» и «Триумф Афродиты», объединенные им в цикл под общим названием на итальянском языке «Триумфы, театральные триптихи». Этим заголовком Орф подчеркнул связь своих произведений с различными историческими пластами европейской культуры — от эпохи Возрождения (пышные карнавальные представления, особенно во Флоренции, «Триумфы» Петрарки, триумф Беатриче в последней песне «Божественной комедии» Данте и др.) до античности (триумфы императорского Рима и Древней Греции), объединяя два тысячелетия под знаком торжества гуманизма и естественных человеческих чувств. «Триумфы» противостояли и бесчеловечности фашистского режима, в условиях которого Орф начал работать над ними, и послевоенной разрухе и тревогам «холодной войны», когда они были закончены. Обращенные к массам, «Триумфы» в то же время не принадлежат к массовому развлекательному искусству; сам Орф однажды назвал их постановку — по аналогии с вагнеровским «торжественным сценическим представлением» (авторское определение «Кольца нибелунга») — «элитарным сценическим представлением».

В написанных Орфом в 1938—1947 годах трех народных сказочных комедиях — «Луна», «Умница» («История о короле и умной женщине») и «Хитрецы» немало сатирических намеков на фашистский Третий рейх, высмеиваются диктаторский режим, атмосфера страха и раболепия, животные инстинкты нерассуждающей, одураченной толпы. Не случайно в письме в редакцию немецкого любителя музыки сцена бродяг из «Умницы» названа «доказательством духовного сопротивления» композитора нацистскому режиму. Многие сторонники Орфа даже считали, что «ни один немецкий музыкант на немецкой сцене не дал такой поддержки противникам нацизма, как Карл Орф в своих последних работах, появившихся во время

злейшего террора». Прямо и непосредственно противостояние тирании воплощено композитором в трагедиях «Бернауэрин» и «Антигона», законченных уже после Второй мировой войны. «Бернауэрин» посвящена памяти одного из героев немецкого Сопротивления, друга Орфа, ученого-этнографа с мировым именем, исследователя немецкой народной песни Курта Хубера, расстрелянного фашистами. Вслед за «Антигоной» в 50-е годы появляются еще две античные трагедии Орфа — «Царь Эдип», где господствует ритмизованная речь и декламация с оркестровым сопровождением, и «Прометей», где ритмизованная речь или речитирование на одной ноте сопровождаются необычными инструментами — арабскими, африканскими, индийскими, японскими, латиноамериканскими ударными. В поздний период творчества Орф обращается и к сценическим духовным произведениям на латыни, которые, подобно «Триумфам», составляют трилогию. Это пасхальное представление «Мистерия о воскресении Христа», рождественское представление «Игра о чудесном рождении Младенца» и ночное бдение о Страшном Суде «Мистерия о конце времени», ставшее последним крупным сочинением композитора (1972).

Умер Орф 29 марта 1982 года в Мюнхене. Он похоронен в баварском монастыре Андекс.

Кармина Бурана

Состав исполнителей: сопрано, тенор, баритон, корифеи хора (2 тенора, баритон, 2 баса), большой хор, камерный хор, хор мальчиков, оркестр.

История создания

В 1934 году Орф случайно познакомился с каталогом вюрцбургского антиквариата. В нем он наткнулся на название «Carmina Burana, латинские и немецкие песни и стихи из бенедикт-бойернской рукописи XIII века, изданные И. А. Шмеллером». Эта рукопись, не имевшая названия, составленная около 1300 года, находилась в Мюнхене, в при-

дворной королевской библиотеке, хранителем которой в середине XIX века был Иоганн Андреас Шмеллер. Он издал ее в 1847 году, дав латинское название *Carmina Burana*, означающее «Бойернские песни» по месту находки в начале XIX века в бенедиктинском монастыре в предгорьях Баварских Альп. Книга пользовалась большой популярностью и менее чем за 60 лет выдержала 4 издания.

Название «с магической силой приковало мое внимание», — вспоминал Орф. На первой странице книги была помещена миниатюра с изображением колеса Фортуны, в центре его — богиня удачи, а по краям четыре человеческие фигуры с латинскими надписями. Человек наверху со скипетром, увенчиваемый короной, — «царствую»; справа, спешащий за упавшей короной, — «царствовал»; простертый внизу — «есмь без царства»; слева, взбирающийся вверх, — «буду царствовать». И первым было помещено латинское стихотворение о Фортуне, изменчивой как луна:

Фортуны колесо вертеться не устанет;
низвергнут буду я с высот, униженный;
тем временем другой — возвысится, воспрянет,
все тем же колесом к высотам вознесенный.

Орф сразу же представил себе новое произведение — сценическое, с постоянной сменой ярких контрастных картин, с поющим и танцующим хором. И той же ночью сделал наброски хора «Я оплакиваю раны, нанесенные мне Фортуной», который затем стал №2, а следующим, пасхальным, утром набросал другой хор — «Милая желанная весна» (№5). Сочинение музыки шло очень быстро, заняв всего несколько недель, и к началу июня 1934 года «Кармина Бурана» была готова. Композитор сыграл ее на рояле своим издателям, и те пришли от музыки в восторг. Однако работа над партитурой завершилась лишь 2 года спустя, в августе 1936-го.

Орф предложил исполнить кантату на Берлинском музыкальном фестивале в следующем году, однако снял свое предложение, узнав

об «уничтожающем приговоре высших авторитетов». Возможно, среди этих авторитетов был знаменитый немецкий дирижер Вильгельм Фуртвенглер, высказывание которого повторялось повсюду: «Если это музыка, то я вообще не знаю, что такое музыка!» Но скорее всего это были высокие чины нацистской партии, которые находили все новые поводы для запрещения кантаты. Наконец руководитель оперного театра во Франкфурте-на-Майне добился разрешения, и 8 июня 1937 года состоялась премьера в сценическом оформлении. Успех был необычайным, однако Орф назвал победу пирровой, ибо 4 дня спустя комиссия важных нацистских чиновников, посетив спектакль, объявила кантату «нежелательным произведением». И на протяжении 3 лет она не ставилась больше ни в одном городе Германии.

В средневековом сборнике «Кармина Бурана» содержится более 250 текстов. Их авторы — известные поэты и беглые монахи, студенты и школяры, бродившие из города в город, из страны в страну (по-латыни их называли вагантами) и писавшие на различных языках — средневековой латыни, старинном немецком, старофранцузском. Использование их Орф считал средством «вызывать душу старых миров, язык которых был выражением их духовного содержания»; особенно его волновал «захватывающий ритм и картинность стихов, напевная и единственная в своем роде краткость латыни». Композитор отобрал 24 текста разной длины — от одной строки до нескольких строф, различных по жанрам и содержанию. Весенние хороводы, песни о любви — возвышенной, стыдливой и откровенно чувственной, песни застольные, сатирические, философски-вольнодумные составляют пролог под названием «Фортуна — повелительница мира» и 3 части: «Раннюю весной», «В кабаке», «Суд любви».

Музыка

«Кармина Бурана» — самое популярное сочинение Орфа, которое он считал началом своего творческого пути: «Все, что я до сих пор написал, а вы, к сожалению, издали, — говорил композитор издате-

лю, — можете уничтожить. С «Кармина Бурана» начинается мое собрание сочинений». Авторское определение жанра (на латыни) типично для Орфа: светские песни для певцов и хора в сопровождении инструментов с представлением на сцене.

Хор пролога «О Фортуна» содержит музыкальное зерно всей кантаты с характерной для композитора мелодией, гармонией, фактурой — архаичной и завораживающей — и воплощает основную мысль — о всевластии судьбы:

О Фортуна,
Лик твой лунный
Вечно изменяется:
Прибывает,
Убывает
Дня не сохраняется.
То ты злая,
То благая
Прихотливой волею;
И вельможных,
И ничтожных
Ты меняешь долею.

Светлая сцена «На поляне» (№6—10), завершающая 1-ю часть, рисует весеннее пробуждение природы и любовных чувств; музыка пронизана свежестью народных песенно-танцевальных оборотов. Резкий контраст образует №11, открывающий самую краткую 2-ю часть, — большое соло баритона «Пылая изнутри» на текст фрагмента «Исповеди» знаменитого ваганта Архиппиита Кёльнского:

Пусть в харчевне я помру,
но на смертном ложе
над поэтом-школяром
смилуйся, о Боже!

Это многоплановая пародия: на предсмертное покаяние (с оборотами средневекового напева *Dies irae* — День гнева, Страшный Суд), на героическую оперную арию (с высокими нотами и маршевым ритмом). №12, соло тенора-альтино с мужским хором «Плач жареного лебедя» — еще одна пародия, на погребальные плачи. №14, «Когда мы в кабаке сидим» — кульминация разгула; бесконечное повторение одной-двух нот рождено повторами в тексте (на протяжении 16 тактов 28 раз употреблен латинский глагол *bibet* — пьет):

Пьет народ мужской и женский,
городской и деревенский,
пьют глупцы и мудрецы,
пьют транжиры и скупцы,

.....

Пьет монахиня и шляха,
пьет столетняя старуха,
пьет столетний старый дед, —
словом, пьет весь белый свет!

Прямо противоположна по настроению 3-я часть, светлая и возторженная. 2 соло сопрано: №21, «На неверных весах моей души», целиком звучащий пианиссимо, и №23, «Любимый мой» — свободная каденция почти без сопровождения, с предельно высокими нотами, разрываются двойным хором с солистами (№22) «Наступает приятное время», рисуящим все более нарастающее любовное веселье. Резкий контраст возникает между финальным хором (№24) «Бланшефлёр и Елена» — кульминацией массового ликования, и трагическим хором №25 — возвращением №1, «О Фортуна», образующим эпилог.

Песни Катулла

Состав исполнителей: сопрано, тенор, поэт Катулл (без речей),
Лесбия, его возлюбленная (без речей), Целий, его друг (без речей),
гетеры, волокиты (мимы), юноши, девушки, старцы (хор),
хор, 4 фортепиано, ударные (10-12 исполнителей).

История создания

В июле 1930 года Орф побывал на полуострове Сирмион на озере Гарда в Италии, близ Вероны. Там он посетил развалины древнеримских купален, носящих название «Грот Катулла». На цветной открытке, запечатлевшей это место, были помещены «строки краткие, будто выгравированные на камне», по словам Орфа:

Ненавижу и все же люблю. Как возможно, ты спросишь?
Не объясню я. Но так чувствую, смертью томясь.

Это самый знаменитый дистих Гая Валерия Катулла (87—ок. 54 до н. э.), римского поэта, забытого в Европе вплоть до XIV века. О его жизни мало известно, однако из стихов складывается история любви к Лесбии. Предположительно, она существовала реально: это Клодия, римская патрицианка, сестра трибуна и гетера, известная шокирующей свободой нравов. Ее красота и образованность вызвали глубокое чувство поэта, но любовь оказалась исполненной горечи: Лесбия покинула Катулла ради волокит, она плясала перед ними в таверне, отдавалась за большие деньги любому желающему, а затем ответила на любовь Целия, вероломного друга поэта. Катулл попытался найти утешение в продажной любви красотки Ипситиллы и безобразной потаскухи Амеаны, но тщетно: он не в силах ни забыть, ни простить Лесбию.

В 1930—1931 годах Орф написал 7 хоров а капелла о несчастной любви Катулла, 13 лет спустя — еще 3 хора на его стихи. Затем композитор присоединил к ним хоровой пролог и эпилог на собственный текст на средневековой латыни, обозначив их как прелюзио (вступле-

ние) и эксодиум (по названию заключительной части античной комедии). Так в 1943 году родились «Песни Катулла, сценические игры». Премьера состоялась 6 ноября в Лейпциге в один вечер с «Кармина Бурана» и сопровождалась восторженными овациями.

Для постановки «Песен Катулла» композитор оставил режиссерские указания. Персонажи пролога располагаются на авансцене: слева юноши (тенора), справа девушки (сопрано), в центре на помосте — 9 старцев (басы). Молодежь предается любовным играм, звучат клятвы в вечной верности, которые высмеивают старцы. И как поучение, притча о вечно повторяющейся истории обманутого влюбленного, ветреной красавицы и коварного друга, разворачиваются «сценические игры», долженствующие послужить наглядным уроком, аргументом в споре, возникшем в прологе между расpalенной страстью молодежью и скептически настроенными старцами. Центральный раздел кантаты — собственно «Песни Катулла», пантомима с пением в 3 актах и 12 номерах. Ее разыгрывают мимы — Катулл, Лесбия, Целлий, гетеры, волокиты, а хор и 2 солиста располагаются в оркестре, причем далеко не всегда им поручены реплики Катулла и Лесбии — часто любовные излияния звучат у хора а капелла. Молодежь и старцы, оставаясь на авансцене, молча созерцают эту игру, лишь дважды старцы одобряют происходящее краткими возгласами. Прообраз такого спектакля — мадригальная комедия эпохи Возрождения, «Воинственные и любовные мадригалы» любимейшего композитора Орфа Клаудио Монтеверди.

Музыка

«Песни Катулла» — типичное произведение Орфа, очень аскетичное по выразительным средствам. Главную роль играет хор а капелла, и лишь в прологе и повторяющем часть его эпилоге использована большая группа ударных и 4 фортепиано.

№1, «Ненавижу и все же люблю», — плакатный, четко ритмизованный хор с примитивной унисонной темой и важной ролью остина-

то. В №6, открывающем 2-й акт («Ночь. Катулл спит на улице перед домом Лесбии. Греза, видит себя в ее объятиях. Лесбия ласкает возлюбленного»), фразы Лесбии широко распеты солирующим сопрано, истаявая в верхнем регистре пианиссимо. №9 в начале 3-го акта, соло тенора «Пообедав, хочу тебя провести», — письмо Катулла к красотке Инситилле, представляет собой непритязательную песенку на ироничный текст. №11, хор «Несчастный Катулл», — наиболее развернутый номер, кульминация произведения, трагический хоровой монолог, жесткий и суровый.

Триумф Афродиты

Состав исполнителей: Невеста (сопрано), Жених (тенор),

3 корифея хора (тенор, сопрано, бас), девушка, юноши, старики, родные и друзья новобрачных, народ (хоры — двойной, большой, танцующий), оркестр.

История создания

Замысел «Триумфа Афродиты» возник в 1948 году и принадлежал театральному художнику Каспару Нееру, с которым Орф познакомился еще в 1924 году, когда работал капельмейстером мюнхенского драматического Камерного театра. Почти четверть века спустя Неер оформлял постановку «Антигоны» Орфа и убедил композитора в необходимости дополнить 2 самых популярных его произведения — сценические кантаты «Кармина Бурана» и «Песни Катулла» — третьим, «Триумфом Афродиты». Образцом послужил триптих обработок театральных сочинений Монтеверди, предпринятый Орфом в самом начале творческого пути и завершенный в окончательной редакции в 1940 году.

Цикл сценических кантат получил название на итальянском языке «Триумфы, театральный триптих», подчеркнувшее идею окончательной победы любви. Интересно, что в триптихе оказалась переосмыслена «Кармина Бурана». Исполненная отдельно, она утверждает победу рока: неумолимое колесо Фортуны сбрасывает человека с вы-

сот любви. Однако в большом цикле это финал лишь начальной части триптиха — лишь временное вторжение судьбы, над которой окончательно торжествует любовь в «Триумфе Афродиты».

Несмотря на итальянское название, «Триумф Афродиты» написан на классической латыни и древнегреческом языке, впервые привлечшем внимание композитора. Наибольшее число текстов, использованных в 7 частях «Триумфа Афродиты», принадлежит римскому поэту Гаю Валерию Катуллу (87—ок. 54 до н. э.), прославившемуся своей любовной лирикой. Известны его эпиграммы — свадебные поэмы в честь бога Гименея. Большая свадебная поэма Катулла разделена между двумя частями кантаты: 4-й («Воззвание к Гименею») и 5-й («Свадебные игры и песни перед опочивальней»). Катулл не был создателем этого жанра. Он подражал знаменитой древнегреческой поэтессе Сафо, жившей в первой половине VI века до н. э. Катуллово подражание Сафо легло в основу 1-й части («Антифонное пение девушек и юношей к Вesperу (планете Венере. — А. К.) в ожидании невесты и жениха»). Из наследия Сафо полностью сохранилось лишь несколько стихотворений и множество отрывков различной длины, воспевающих любовь и красоту невесты, рисующих свадебный обряд. Они привлекают ритмическим разнообразием, близостью к живой разговорной речи, преломлением традиционных фольклорных мотивов девичьих песен. На эти тексты сочинены 2 части: 2-я («Свадебный кортеж и прибытие невесты и жениха») и 3-я («Невеста и жених»). На греческом написана и 6-я часть («Пение новобрачных в свадебной опочивальне»). Источник текста неизвестен, предположительно это подражание древнегреческим образцам самого Орфа. Для финальной короткой части («Явление Афродиты») Орф взял текст хора из трагедии «Ипполит» одного из крупнейших древнегреческих драматургов Еврипида (480—407 или 485—406 до н. э.).

Премьера «Триумфа Афродиты» состоялась в рамках триптиха на сцене миланского театра Ла Скала 14 февраля 1953 года под управлением Герберта фон Караяна, выступившего одновременно и режиссером. Не успевая к намеченному сроку, он прибегнул к многочис-

ленным кушорам, и постановка потерпела сокрушительный провал. Первое концертное исполнение прошло с огромным успехом в Мюнхене 5 марта 1953 года на торжественном открытии зала «Геркулес» с участием знаменитых певцов Элизабет Шварцкопф и Николая Гедды, а полная театральная постановка — 10 марта того же года в Штутгартском государственном театре.

Музыка

Авторское определение жанра «Триумфа Афродиты» — сценический концерт. Произведению присущи праздничность, декоративность, блеск, отсутствие контрастных темных красок, печальных эмоций и какого-либо конфликта, виртуозность исключительно сложных сольных вокальных партий при преобладании хоровых частей (5 из 7), нередко с антифонным соревнованием 2 хоров.

1-я часть, «Антифонное пение девушек и юношей к Вечеру», открывается напряженными возгласами корифея-тенора, а затем используются виртуозные каденции тенора и корифейки-сопрано. В 3-й части, «Невеста и жених», импровизационность, мелизматика, нередко с предельно высокими нотами солистов сопоставляются с мелодической простотой хора. 5-я часть, «Свадебные игры и песни перед опочивальней», — наиболее развернутая, со сменой красочных эпизодов свадебного обряда. 6-я часть, «Пение новобрачных в свадебной опочивальне», представляет собой лирический дуэт за сценой Невесты и Жениха почти без сопровождения; колоратуры завершаются экстатическим криком.

Юрий Шапорин

1887— 1966

Юрий Шапорин — один из ярких представителей советского периода русской музыки. Он принадлежит к тем художникам, которых И. Репин определял как «... завершитель всесторонне использованного направления; натура многообъемлющая, способная выразить в возможной полноте своего искусства свое время;... он ясен. Он заканчивает эпоху до полной невозможности работать в том же роде после него».

Шапорин стал продолжателем великих традиций Глинки и Бородина. Его музыка проста, ясна и величава. Чаще всего композитор использует исторические сюжеты. «Шапорин постоянно стучится в ворота русского народного эпоса», — писал академик Асафьев. Его творчество отличается опорой на русский народный мелос, тщательностью работы над каждым произведением, что определило сравнительно небольшой объем наследия композитора.

Юрий Александрович Шапорин родился 27 октября (8 ноября) 1887 года в городе Глухове Черниговской губернии. Происхождение его очень любопытно. Отец композитора Александр Павлович Шапорин был внебрачным сыном помещика и крепостной крестьянки, родившимся за три года до освобождения крестьян от крепостной зависимости. Незаурядно одаренный, он обладал талантом художника и музыканта, любил и прекрасно исполнял народные песни. Став художником-профессионалом, он дослужился до чина коллежского советника. Мать Юрия, Марианна Владимировна, происходила из старинной дворянской семьи Туманских, ее дядя Василий Туманский

был поэтом и дружил с Пушкиным, который посвятил ему, в частности, следующие строки «Евгения Онегина»:

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,
Но он пристрастными глазами
В то время на нее взирал...

Марианна Владимировна обладала незаурядным музыкальным талантом, унаследованным от матери, родом из Чехии, прекрасной певицы, получившей в свое время приглашение в Ла Скала, но избравшей вместо карьеры певицы семейное счастье. Сама Марианна Владимировна была ученицей Николая Рубинштейна, который высоко ценил ее.

Город Глухов, где жила семья, был в то время уездным городом, однако отличался культурными традициями, идущими еще с того времени, когда он был столицей левобережной Украины. В нем гастролировала итальянская опера, были свой национальный театр и прекрасная хоровая школа, готовившая певцов для Придворной капеллы. Силами местных музыкантов часто устраивались концерты.

Юрий рос в окружении музыки и живописи. Первыми его музыкальным впечатлениями стали народные песни, которые любил отец, сочинения Шопена, Моцарта, Шумана, Листа, Чайковского в исполнении матери. С отцом мальчик занимался рисованием, имея к нему большие способности. Музыкальные способности также проявились рано, но мать, начав заниматься на фортепиано с дочерью, Юрия отдала педагогу по виолончели. Мальчик занимался с удовольствием, не ограничивался своим инструментом, самоучкой овладевал фортепиано. Был период, когда под впечатлением бывавших в доме артистов, в том числе знаменитой Заньковецкой, он даже хотел стать оперным певцом. В 1906 году, окончив глуховскую гимназию, Шапорин поехал в Москву, рассчитывая заниматься одновременно в университете и консерватории. Но в Московском университете в связи со студенческими волнениями и забастовками не было выпуска, а, следовательно, и приема. Обескураженный

Шапорин уехал в Киев и поступил в тамошний университет, который, однако, был одним из самых ретроградных. Студенческие волнения продолжались по всей стране, и Шапорин, принявший в них участие, был предупрежден, что ему лучше покинуть Киев. Воспользовавшись этим, Шапорин отправился в Петербург.

5 августа 1908 года Шапорин подал заявление о приеме в петербургский университет и начал готовиться к поступлению в консерваторию, но не был принят из-за слабого владения фортепиано. Эта неудача, а также невозможность, в связи со сложным материальным положением, брать частные уроки, заставили юношу обратить все свое внимание на университетские занятия. Он изучал все дисциплины юридического факультета и, кроме того, посещал многие лекции историко-филологического университета, благодаря чему вскоре чрезвычайно увлекся русской историей. В дальнейшем это увлечение наложило отпечаток на все его творчество. Разумеется, не только университет занимал его время. Шапорин — завсегдатай оперного театра и симфонических концертов. Он и сам сочиняет, причем довольно много.

В 1911 году Шапорин сделал новую попытку поступить в консерваторию, на этот раз удачную, но был вынужден оставить музыкальные занятия из-за материальных трудностей: заниматься в двух учебных заведениях, одновременно зарабатывая на жизнь, оказалось невозможным. Лишь в 1912 году, блестяще окончив университет, он смог, наконец, посвятить себя занятиям в консерватории. Этому немало способствовал и ее директор Глазунов, оценивший упорного молодого музыканта и выхлопотавший ему стипендию у какого-то мецената.

Шапорин стал учеником профессоров Н. Соколова (специальные теория и гармония, fuga и форма), Н. Черепнина (чтение партитур), М. Штейнберга (инструментовка), А. Кобылянского (фортепиано). Очень способный от природы, он, тем не менее, отставал от своих соучеников, которые, как правило, занимались музыкой достаточно профессионально с самых ранних лет, зато намного превосходил их в общем развитии, знании истории, литературы. Однако и теперь ему не удалось спокойно окончить курс. Началась Первая мировая война.

Первые два года его занятия еще продолжались, но в 1816 году Шапорин был призван в армию. В это время он уже отец семейства: женат на Людмиле Васильевне Яковлевой, работавшей художником в детском театре, сыну Василию было несколько месяцев. В консерваторию Шапорин вернулся в 1917 году, а окончил ее в 1918-м. На окончание им была написана фортепианная соната. Кроме того, в его творческом портфеле были баллада для голоса с оркестром «Гаральд Свенгольм», фантазия для голоса с оркестром «Кондор» и много более мелких сочинений. Уже в эти первые годы творчества выявляется преимущественное тяготение композитора к вокальным жанрам, а также театральной музыке.

Еще в 1912 году интерес к театру привел его в знаменитый клуб «Бродячая собака», где собирались артисты, поэты, музыканты. Там он познакомился со многими деятелями искусств. Там же возникло и его многолетнее увлечение поэзией Блока. Начало работы Шапорина в театре относится к лету 1918 года, когда он, только окончив консерваторию, связал свою жизнь с Александринским театром. Он выезжал с частью труппы на гастроли, и в течение последующих лет довольно много времени провел, в частности, в Петрозаводске. Шапорин писал музыку к спектаклям, преподавал в музыкальной школе, дирижировал симфоническими концертами, выступал с лекциями о музыке, начал работу над камерными вокальными и инструментальными произведениями. К этому же времени относится и возникновение замысла симфонии-кантаты «На поле Куликовом». Сотрудничал Шапорин и с другими театрами Петрограда — Ленинграда. До 1933 года им было музыкально оформлено около 60 спектаклей. Не оставались без внимания и другие жанры, хотя времени для обращения к ним почти не было. Так, в 1921 году Шапорин написал романсы на стихи Тютчева, в последующие годы появлялись отдельные номера кантаты, а в 1925 году возникла идея создать историческую оперу о декабристах. Алексей Толстой и профессор Ленинградского университета крупнейший историк П. Щеголев, которому, собственно, и принадлежала идея отметить таким образом столетие восстания де-

кабристов, быстро написали пьесу «Полина Гебль» — о жене декабриста Анненкова.

В качестве либретто пьеса никуда не годилась, так как оба автора не имели представления об особенностях оперного спектакля: не было членения на арии, ансамбли, хоры. Тем не менее, Шапорин, по его воспоминаниям, «понукаемый авторами пьесы и директором Мариинского театра... довольно быстро написал музыку двух картин оперы». А далее работа застопорилась. Пройдет еще немало времени, немало переделок придется внести и в текст либретто, и в музыку, пока, наконец, появится окончательный вариант оперы под названием «Декабристы», в котором Анненкова и его французской жены уже не будет.

В 1932 году Шапорин пишет симфонию, которая становится особой вехой: ею композитор решил начать цикл патристических произведений, включающий симфонию-кантату «На поле Куликовом», оперу «Декабристы» и ораторию «Сказание о битве за Русскую землю». Задуманная тетралогия должна была объединяться идейным содержанием, музыкально-образным и интонационным единством. Создание ее растянулось на много десятилетий. В том же году его постигла тяжкая утрата: умерла единственная дочь, Аленушка, и рана эта не заживала много лет. Ее памяти Шапорин посвятил одно из лучших своих сочинений, стихотворение «Заклинание» на стихи Пушкина.

В 1934 году Шапорин поселился в Клину, в Доме-музее Чайковского. В Клину, а затем в старинной усадьбе Демьяново, расположенной неподалеку от Дома-музея, он прожил до конца 30-х годов, продолжая работу над оперой и симфонией-кантатой, создав вдохновенные вокальные циклы на стихи Пушкина и Блока. В это время у него была другая семья, подрастали два сына, Александр и Ростислав. Но боль от потери дочери не отпускала. В декабре 1943-го он писал первой жене: «Через неделю будет одиннадцать лет, как умерла Аленушка. Ее портрет висит над моим рабочим столом...»

В конце 1938 года Шапорин переехал с семьей в Москву. Там продолжалась его работа над театральными спектаклями, началось и сотрудничество с кинорежиссерами, особенно Вс. Пудовкиным, к не-

скольким фильмам которого композитор написал музыку. С 1939 года Шапорин начал вести в Московской консерватории классы инструментовки и композиции, в следующем году получил звание профессора.

В 1941 году, после начала Великой Отечественной войны, Шапорин с группой видных деятелей советской культуры был эвакуирован на Северный Кавказ, в Нальчик, а в ноябре, в связи с приближением фронта, — в Тбилиси. Здесь Шапорин возглавил руководство ансамблем Закавказского военного округа, написал для него несколько песен, вместе с ансамблем выезжал в воинские части и госпитали. Летом 1942 года начал сочинение оратории «Сказание о битве за Русскую землю» на стихи А. Блока, М. Лозинского, К. Симонова, А. Суркова, С. Северцева и собственные. Вскоре работу пришлось прекратить: фронт приближался, и теперь деятелей искусства отправили через Баку и Красноводск в Среднюю Азию, в столицу Киргизии, носившую тогда имя полководца гражданской войны Фрунзе. В Москву композитор вернулся в самом конце 1942 года, когда наметился поворот в войне — наши войска погнала захватчиков от берегов Волги. В Москве 20 ноября 1943 года «Сказание» было закончено.

После окончания войны в 1945 году Шапорин вернулся к давнему замыслу оперы. «Декабристы» сочинялись во многом на другое либретто, с другими персонажами. Но лишь к 1952 году был создан окончательный вариант с главным героем Щепиным-Ростовским вместо Анненкова и его невестой Еленой — обобщенным образом русской женщины, готовой идти за любимым в Сибирь. Премьера оперы состоялась в 1953 году почти одновременно в театрах Москвы и Ленинграда. В последние годы жизни Шапорин создал ораторию «Доколе коршуну кружить» (1963) на стихи А. Блока, К. Рылеева, К. Симонова и М. Исаковского, несколько фортепианных сочинений. Им оставлены также статьи по разным вопросам русской и советской музыки. Среди его учеников — Е. Светланов, Р. Щедрин, А. Флярковский и другие видные музыканты.

Шапорин скончался 9 декабря 1966 года в Москве.

Пять романсов на стихи Пушкина (ор. 10)

История создания

В 1937 году вся страна торжественно отмечала столетие со дня гибели Пушкина (1799—1837). В советское время почему-то было принято официально отмечать именно даты смерти, а не рождения. Готовились большие празднества, был издан шеститомник сочинений великого поэта. Многие композиторы также отмечали эту дату — скорее по велению сердца, а не в связи с государственными заказами. Шапорин всегда наряду с Блоком любил Пушкина. И появление пяти романсов на его стихи в этот юбилейный год не было данью официозу.

По некоторым данным сочинять романсы на стихи Пушкина композитор начал еще в 1934 году. В это время Шапорин, приближавшийся к своему 50-летию, жил в Демьянове — старинной усадьбе недалеко от Клина, в доме, ранее принадлежавшем брату любимого ученика Чайковского Сергея Танеева В. И. Танееву. В уютном деревянном двухэтажном доме с дровяным отоплением, керосиновыми лампами и свечами, зажигавшимися по вечерам в гостиной, все хранило традиции старины и создавало атмосферу пушкинского времени.

Шапорин отобрал для своего цикла пять стихотворений. Отбор оказался весьма многозначительным. Первым номером цикла стал романс — «Зачем крутится ветр в овраге» — отрывок из неоконченной поэмы «Езерский» (1832—1833). Следующий номер композитор назвал «Расставание», хотя у Пушкина последнее из обращенных к графине Елизавете Ксаверьевне Воронцовой стихотворений названо «Прощание» (1830). Еще одно стихотворение — «Под небом голубым» (у Пушкина — «На смерть госпожи Ризнич», 1826). И последние, самые значительные по содержанию — «Заклинание» (1830) и «Воспоминание» (1828). «Основная тема цикла — излюбленная композитором тема воспоминаний, ставшая определяющей для всей его вокальной лирики, — пишет

исследователь творчества Шапорина. — Цикличность же как композиционный прием помогает показать «рост» чувств лирического героя. Тема воспоминаний во всех ее оттенках от трепетной лирики до мощи страстного чувства проходит от одного романса к другому, достигая своей трагической кульминации в последнем произведении цикла, строки которого могли бы служить эпиграфом и к данному циклу и к большинству других:

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.

Но в этом стихотворении есть и куда более значимые слова:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.»

Первый из романсов, написанный на XI строфу неоконченной поэмы «Езерский», которую Пушкин оставил ради «Медного всадника», посвящен Д. Шостаковичу.

Лирическим центром цикла стало «Заклинание». Его композитор посвятил памяти своей дочери Аленушки, умершей в 1932 году, на двенадцатом году жизни:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют темные могилы, —
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Музыка

Романсы на стихи Пушкина — жемчужина вокальной лирики Шапорина. Их отличает глубочайшая выразительность, философичность, общее элегическое настроение, которое в отдельные моменты перерастает в подлинную трагедийность. Первый и последний романсы — своего рода пролог и эпилог.

«Заклинание» — одна из самых ярких страниц творчества Шапорина и, по утверждению исследователей, лучшее воплощение этого стихотворения Пушкина в русской музыке (до того к нему обращались Римский-Корсаков, Blumenfeld, Metner, Кюи). Глубоко переданы в нем страстный порыв к недостижимому, боль и тоска по ушедшей жизни. Единая линия развития стремится к призыву «Сюда, сюда!». Пластичная мелодия романса как бы рождается из нервно пульсирующей партии фортепиано. При этом особую напряженность музыке придает несовпадение размеров двудольной вокальной партии и трехдольного аккомпанемента. Три строфы стихотворения воплощены по-разному: во второй строфе плавный характер мелодии сменяется декламационным, более гибко отражающим каждое слово. Заключительная строфа музыкально более развита. Кульминация наступает на строках «Хочу сказать, что все люблю я, что все я твой: сюда, сюда!»

На поле Куликовом (ор. 14)

Состав исполнителей: Дмитрий Донской (баритон), Невеста (сопрано), Витязь (тенор), Мать (на Руси) (сопрано), смешанный хор, оркестр.

История создания

С юных лет любивший русскую поэзию, Шапорин особенно трепетно относился к творчеству Блока (1880—1921) — кумира молодежи первых двух десятилетий XX века. Живший в то время в Петрограде, Шапорин посещал все вечера, на которых читал Блок. В 1918 го-

ду судьба столкнула 20-летнего Шапорина с Блоком непосредственно: поэт стал председателем Директории только что открытого Большого драматического театра, а Шапорина назначили его музыкальным руководителем. «Все с Блоком запросто разговаривали, а я считал себя недостойным быть сопричастным этим разговорам», — вспоминал композитор, старавшийся искусственно отдалиться от глубоко почитаемого поэта.

В это время Шапорин был частым гостем в семье инженера-строителя Н. С. Кругликова. Страстный любитель и знаток литературы и искусства, вместе с сестрой, талантливой художницей, Кругликов был центром кружка, на вечерах которого исполнялись только что написанные музыкальные произведения, читались новые стихи, показывались новые живописные полотна. На одном из таких вечеров Кругликов высказал мысль о том, что стоило бы написать музыку на цикл стихов Блока «На поле Куликовом» (1908), входящих в большой цикл «Родина» (1907—1916). Шапорин, глубоко интересовавшийся русской историей и любивший творчество Блока, проникся этой идеей. Вновь и вновь перечитывал он стихи любимого поэта, стремился представить музыкальное воплощение великой битвы за освобождение Руси 8 сентября 1380 года.

Весной 1919 года, убедившись, что не все стихи одинаково естественно ложились на музыку, Шапорин попросил Блока о встрече. В июне он пришел в дом на Пряжке. «... Меня встретил сам поэт... Взяв за руку, он повел меня в кабинет и усадил на диван. В лучах яркого солнца, которые падали через стекла больших окон на Блока, он показался мне пронзительно, нечеловечески красивым. Смущаясь и заикаясь я начал излагать суть дела: что давно уже задумал написать сочинение на цикл его стихов «На поле Куликовом», что я примеривался к нему уже много раз, но никак не мог начать писать, так как чувствовал, что здесь не хватает некоторых нужных мне моментов. Заранее подготовившись к встрече, я стал читать одно из его стихотворений «Я живу в отдаленном скиту». Закончив чтение, я высказал поэту свое суждение о том, что первая строфа стихотворения —

Я живу в отдаленном скиту.
В дни, когда опадают листья,
Выхожу — и стою на мосту,
И смотрю на речные цветы, —

мне очень нравится, но последующих строф я не понимаю, и мне хотелось бы просить его переделать их, дописав о том, как «невеста ждет жениха». Так как в моем сознании представление о будущем сочинении уже в большой мере сложилось, то я позволил себе высказать по-эту совершенно конкретные пожелания. Очень внимательно выслушав меня, Блок спросил, о чем еще я хотел бы его просить. Я попросил написать хор татар, причем предложил ему определенный, необходимый мне метр, и поэт отметил это на томике стихов. Беседа наша, благодаря Блоку, быстро приняла очень хороший и верный тон, и мы условились, что он напишет новые стихи, руководствуясь моими пожеланиями (и действительно, через несколько дней, при встрече в театре Блок передал мне две страницы новых стихов, написанных специально для моего будущего произведения...)), — вспоминал через несколько десятилетий композитор. В черновиках поэта сохранилась запись: «Шапорин окончательно заказал мне для кантаты «Куликово поле» 23/VIII 1919 г.»

Прошло много лет, прежде чем Шапорин осуществил свой замысел. В течение 20-х годов появились лишь отдельные номера: ариозо сопрано (в окончательном варианте Невесты), ария тенора (Витязя) и «Колыбельная». Они были исполнены в Ленинградской филармонии 11 декабря 1927 года. Лишь в середине 30-х годов, когда композитор жил в Клину, в Доме-музее Чайковского, он вернулся к кантате. Корреспонденту газеты «Литературный Ленинград» в интервью, данном в конце апреля 1935 года, он сообщил: «... У меня есть давнишний долг — написать музыку к стихам Блока о России. Я предполагаю написать кантату для солистов, хора и оркестра под тем же названием, что и у Блока («На поле Куликовом»). Блок специально для этой вещи по моей просьбе добавил в цикл стихов о России два стихотво-

рения для арии и для хора татар. Я надеюсь, что в следующем сезоне это произведение будет исполнено».

Года для окончания не хватило. Обратившись к старым материалам, композитор увидел, что ему недостает стихов, так как разросшийся замысел требовал большего развертывания сюжета. Блока давно не было в живых, и за дополнительными стихами Шапорин обратился к М. Л. Лозинскому (1886—1955), поэту и переводчику, блестящему знатоку истории и литературы. 20 марта 1938 года Лозинский писал композитору: «... очень рад был получить Ваше письмо и хочу, по мере сил, выполнить Ваш заказ». Он быстро написал недостающие номера. Его замечания композитору всегда были меткими, верными, и Шапорин, прислушиваясь к ним, порою менял уже написанные куски музыки. Из пяти стихотворений, вошедших в блоковский цикл, Шапорин взял первое, «Река раскинулась», ставшее текстом Пролога, пять строф из третьего, «В ночь, когда Мамай залег с ордою», четвертое, «Опять с вековой тоскою», положенное в основу Баллады Витязя, и заключительное, «Опять над полем Куликовым», в Эпиллоге.

Для Каватины Невесты композитор взял стихотворение 1905 года из цикла «Пузыри земли», дописанное для него поэтом — «Я живу в отдаленном скиту». Специально для кантаты был написан Блоком и текст хора татар «Идут века... Бежит река...». Лозинский написал для второй части кантаты тексты хора женщин на Руси «В дальнем поле стали наши други», хор русских воинов «Ночь темна. На утро тучей темной...», для третьей части ариозо Дмитрия Донского на Куликовом поле «Отцы и братья! Русские дружины!». Отдельные реплики в пятой части, хор вестников «Ты ранен, лежишь бездыханный» в седьмой части, а кроме того внес некоторые изменения в блоковский текст.

Законченная в 1938 году кантата получила ор. 14 и была посвящена другу Шапорина композитору А. Касьянову. На изданных нотах композитор поставил эпитафию — слова крупнейшего русского историка В. Ключевского: «Русское государство родилось не в ско-

пидомном сундуке Ивана Калиты, а на Куликовом поле». Первое исполнение кантаты состоялось на декаде советской музыки в Большом зале Московской консерватории 18 ноября 1939 года. Вскоре она зазвучала не только в СССР, но и в Англии, Канаде, Норвегии и других странах и была признана одним из значительнейших достижений советской музыки.

Музыка

«На поле Куликовом» имеет определение симфония-кантата. В ней органично соединились принципы кантатно-ораториального жанра со свойственным симфонической драматургии конфликтным сопоставлением тем, их интонационным развитием. Хоровые эпизоды чередуются с сольными. Образы симфонии-кантаты — эпические, лирические и лирико-драматические — объединены общностью выразительных средств и драматургии. Шапорин использует систему лейтмотивов, причем татары характеризуются темами преимущественно инструментального характера и речитативно-декламационной мелодикой, тогда как для русских использована широко распевная мелодика, часто народного склада, с элементами подголосочной полифонии.

Среди наиболее ярких эпизодов кантаты — пролог с большим монологом Дмитрия Донского «О, Русь моя! Жена моя! До боли нам ясен долгий путь», в котором героический порыв сочетается с глубиной и искренностью чувства. Каватина Невесты «Я живу в отдаленном скиту», составляющая 2-ю часть, — портретная лирическая зарисовка. Она отличается мягкостью, строгой красотой мелодической линии, прозрачно оркестрованным аккомпанементом, помогающим создать пленительный образ девушки. Шапориным использована характерная для русской народной песенности ладовая переменность, создающая тонкую «игру» светотени и эмоциональных оттенков. В средней части каватины прорываются драматизм, страстность чувства, выраженные более широким диапазоном мелодии, насыщенной фактурой, активным тональным движением. Баллада Витязя «Опять

с вековой тоскою пригнулись к земле ковыли», составляющая 4-ю часть кантаты, — одна из самых динамичных. Она развивается от скорбных раздумий о судьбе родины до героического пафоса, и построена в форме вокально-симфонических вариаций, в которых тема, поначалу сурово-сдержанная, постепенно обогащается, приобретает то лирические, то эпические, то ярко героические черты. Драматургический центр произведения — 5-я часть с хором татар «Идут века... Бежит река... Земля тяжка, черна. Пусты поля», с тяжкими мощными звучаниями оркестра, изломанной мелодикой, изобилующей альтерированными интервалами. Заключительный хор с четырьмя солистами в эпилоге — торжественный апофеоз.

Артюр Онеггер

1892—1955

Артюр Онеггер — один из крупнейших композиторов XX века. В его музыке нашли отражение трагедии своего времени, все то, с чем пришлось столкнуться миллионам людей планеты. Подобно симфониям Шостаковича, романам Хемингуэя, Маркеса или полотнам Пикассо, музыка Онеггера проникнута тревогой за судьбы человечества, будущее культуры. В его произведениях органически слиты напряженнейшая эмоциональность и трезвая критическая мысль, а трагизм миро-созерцания приводит к сгущенному драматизму, острой экспрессии.

Швейцарец по происхождению, Онеггер — выдающийся представитель французского искусства: композитор, дирижер, музыкальный деятель. Он стремился к воплощению общечеловеческих идеалов, утверждению высоких этических ценностей. Онеггер оставил такие замечательные образцы драматического искусства как опера «Антигона», оратории «Крики мира» и «Жанна д'Арк на костре». Его симфонии отличаются богатством жизненных образов, яркими контрастами, высоким этическим пафосом. В трех публицистических книгах Онеггер предстает как одаренный литератор, талантливый критик, оригинальный мыслитель.

Артюр Онеггер родился 10 марта 1892 года в Гавре, в семье швейцарского коммерсанта, переехавшего во Францию из Цюриха. В семье были очень сильны протестантские традиции, отнюдь не типичные для католической Франции, но естественные для сурового швейцарского характера. Их с детства впитал в себя мальчик. Музыкальный дар Онеггера проявился рано. Семья способствовала его выявле-

нию. Мать была неплохой пианисткой-любительницей, особенно увлекавшейся музыкой Бетховена. Отец, обладавший хорошим голосом, больше склонялся к опере.

Артюр начал заниматься музыкой самостоятельно. Сначала его любимым занятием было дирижирование: отец сделал набор оркестровых инструментов из картона, и мальчик с увлечением руководил своим оркестром. Особенно нравилась ему скрипка. Едва умея разбирать ноты, он очень любил играть с листа сонаты Бетховена. Вскоре он начал сочинять и собственную музыку — сонаты и трио для двух скрипок и фортепиано, которые исполнял с матерью и другом отца, профессиональным скрипачом.

В Гавре не было оперного театра, и приезд гастрوليрующей труппы был крупным событием. Оперные спектакли «Фауст» и «Гугеноты» Артюр увидел в 9 лет и сразу загорелся идеей сочинить оперу. Он сам набросал либретто и, не зная басового ключа, всю музыку записывал в скрипичном, сделав примечание — «петь на две октавы ниже». Увидев такое пристрастие сына, отец решил обучать его музыке. В 13 лет Артюр стал заниматься гармонией у церковного органиста и игрой на скрипке у одного из местных музыкантов.

В 1909 году юный Онеггер поступил в консерваторию в Цюрихе, а через два года перевелся в Парижскую консерваторию, в класс скрипки Л. Капе. Вскоре обнаружилось, что его способности скрипача довольно скромны, и основное внимание Онеггер стал уделять занятиям контрапунктом у А. Жедальжа, композицией, оркестровкой и дирижированием у Ш. М. Видора и В. д'Энди.

Занятия прервала Первая мировая война. Как швейцарскому подданному, ему с 1914 по 1916 год пришлось нести службу в пограничных войсках Швейцарии. Лишь по окончании войны его занятия продолжились.

В начале 20-х годов музыкант стал членом так называемой «Шестерки» — группы композиторов, в которую кроме него входили Дариус Мийо, Жорж Орик, Франсис Пуленк, Луи Дюрей и Жермена Тайфер; их вдохновителем был поэт и художник Жан Кокто. Молодые музыканты отказывались «от приятностей дебюссизма, от всяких

иллюзий» и призывали к созданию нового искусства. «Шестеркой» их называли по аналогии с русской «пятеркой» — Могучей кучкой, хотя это были очень разные творцы, каждый из которых в дальнейшем пошел своим собственным путем. Общей для них была жажда обновления. В своих творческих поисках они ориентировались на Стравинского, широко известного во Франции благодаря «Русским сезонам» — гастролем в Париже знаменитой балетной труппы Дягилева, в репертуар которой, наряду с другими произведениями, входили «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная». В то же время в Париже с большим успехом выступал Прокофьев, и хотя он был почти ровесником членов «Шестерки», его могучий талант, совершенно сложившийся, также оказал на французских музыкантов сильное воздействие.

Ранние сочинения Онеггера — циклы романсов, симфонический Прелюд к драме Метерлинка «Аглавена и Селизетта», струнный квартет, скрипичная соната — в отличие от музыки его друзей несут следы влияния классиков и поздних романтиков. Онеггер не отрицал традиций и проявлял себя музыкантом ищущим, но чуждавшимся крайних взглядов. Его сотоварищи дерзко провозглашали: «Долой Вагнера! Долой Равеля!», он же утверждал, что «восхищается в вагнеровском творчестве глубокой традицией музыкального искусства, созданной Бахом и Бетховеном».

К 1924 году «Шестерка» распалась. Музыканты, проповедующие крайние взгляды, сгруппировались вокруг Сати. Онеггер к концу 20-х годов стал центром другого сообщества, в которое входили композиторы, талантливые исполнители, художники, поэты. В эти годы он — автор драматической оратории «Царь Давид», которая была переработана в оперу-ораторию и получила безусловное признание. «Родился новый великий музыкант», — писали газеты. Онеггер стал признанным мэтром. Многие молодые музыканты обращались к нему за советами, считали его своим учителем.

В 1926 году композитор женился. Его избранницей стала пианистка и композитор Андре Ворабур, давняя участница Концертов новой молодежи, организованных «Шестеркой». Творчество Онеггера в эти годы очень активно и разнообразно по жанрам: библейская дра-

ма «Юдифь», лирическая трагедия «Антигона», балеты «Под водой» и «Роза из металла», Первая симфония, оратория «Крики мира». С конца 20-х годов Онеггер все больше посвящает себя концертной, в основном дирижерской, деятельности, сначала во Франции, а затем и за рубежом. Его выступления проходят в Риме, Вене, Лондоне, Кёльне, Чикаго, Бостоне, Брюсселе. В 1928 году он дал три концерта в Ленинграде, вызвавшие живейший интерес.

В 1934 году во Франции возник Народный фронт, объединивший все прогрессивные силы страны. Это было ответом на фашистский путч, организованный в феврале французскими сторонниками Гитлера, пришедшего к власти в Германии. Для поддержки Народного фронта музыканты образовали Народную музыкальную федерацию. Основавшая собственный журнал, федерация пропагандировала идеи народности и демократизма в искусстве, работала над повышением музыкальной культуры народа. Онеггер стал ее активным деятелем. Он сочинял песни для рабочих самодеятельных хоров, вместе с друзьями создавал музыку к массовым празднествам. Так, ему принадлежит марш «Взятие Бастилии» в спектакле «14 июля», состоявшемся в годовщину этого события. Для спектакля «Свобода», поставленного во время Международной выставки 1937 года, композитор пишет прелюдию «На смерть Жореса». Как народную патриотическую фреску воспринимают современники и драматическую ораторию «Жанна д'Арк на костре» (1935). Закончив ее, композитор в сотрудничестве с Ж. Ибером пишет оперу «Орленок». После премьеры в Grand Opéra критика отмечала, что подобного успеха театр не видел со времен «Кавалера розы» Р. Штрауса.

Весной 1940 года фашисты оккупировали большую часть Франции. На фронте и в концлагерях погибли многие музыканты, друзья Онеггера. Он же в начале войны эвакуировался на юго-запад страны, оставшийся формально свободным, но зимой вернулся в Париж. Вскоре ему, все еще швейцарскому подданному, удалось выехать в Лозанну. Там он создает радиоспектакли, призванные поддержать дух сражающейся Франции: оперу-ораторию «Кристофор Колумб», радиоспектакль «Биения мира». В 1941 году пишет Вторую симфо-

нию с «Победной песнью» в финале. Исполнить ее в оккупированном Париже было невозможно, но о ней знали (премьера состоялась сразу после Освобождения, 22 ноября 1944 года). А в 1941 году прозвучала оратория Онеггера «Пляска мертвых», воспринятая публикой как вызов оккупантам. «Огромная толпа энтузиастов стремилась в зал старой консерватории. На какой-то момент жизнь снова приобретала значение, которое она чуть было не утратила», — вспоминал очевидец. Несмотря на жесткую цензуру, музыкальный Париж сумел отметить пятидесятилетие композитора: в 1942 году состоялась «неделя Онеггера», во время которой была исполнена «Антигона», получившая новое, патриотическое звучание в условиях оккупации.

В 1944 году музыкальные деятели возвращаются в освобожденный Париж. Онеггер расширяет свою публицистическую деятельность. Выходят его статьи и книги, посвященные роли композитора в обществе. «Я — старый пессимист, — пишет он в обращении к молодежи. — Я думаю, что всей нашей культуре — всем искусствам и прежде всего музыке — суждено вскоре исчезнуть». Он видит агрессивное наступление масс-медиа, видит безразличие правящих кругов к вопросам искусства.

В послевоенные годы Онеггер достиг вершин признания. В 1948 году Цюрихский университет присвоил ему степень доктора *honoris causa* с мотивировкой: «Смелому пионеру и великому композитору во всех областях музыкального творчества». Онеггер становится президентом «Интернациональной федерации и ассоциации авторов театральной музыки», основателем и президентом Музыкального совета при ЮНЕСКО. Весной 1952 года во многих европейских городах проходят фестивали, посвященные его шестидесятилетию. Тогда же Французская академия избирает композитора своим почетным членом. На заседаниях Академии ему предоставляется кресло «для выдающихся иностранцев» (не забудем: Онеггер гражданин Швейцарии, а не Франции!), которое некогда занимал Гайдн.

Самая яркая черта облика Онеггера — его трудолюбие. Он сам называет себя «честным работником», «неутомимым тружеником». Во время, свободное от гастролей, он надолго уединяется в рабочем кабинете, где

никто не смеет его тревожить. Телефон выключен, на дверях квартиры — надписи на нескольких языках: «Здесь работают. Просьба не беспокоить». В кабинет ему приносят еду, и он перекусывает, не отрываясь от письменного стола или рояля. Лишь закончив положенный на день урок, он присоединяется к жене и дочери. Вечера посвящаются концертам или театру. В самом конце дня, перед сном, он пересматривает то, что было написано. В самодисциплине, в этом строгом распорядке, которому все подчинено — семейные традиции, впитанные с детства. Идеалом для него служит Стравинский, которого Онеггер считает «спасительным примером, которому мы все должны подражать». «Стравинский непрестанно борется за уточнение музыкальных идей, за их осуществление, в котором он требует совершенства... Иными словами, «Гений есть терпеливый и длительный труд». И гений Стравинского есть нескончаемый труд», — пишет Онеггер в статье «Стравинский — музыкант-профессионал».

Онеггер продолжает вести большую концертную деятельность. Появляются и новые сочинения: трагическая Третья симфония, получившая подзаголовок Литургическая, Пятая симфония, отражающие мрачные настроения композитора, а наряду с ними светлая Четвертая симфония, Камерный концерт, «Архаическая сюита», Рождественская кантата на литургические и народные тексты.

Скончался Онеггер 27 ноября 1955 года в Париже.

Жанна д'Арк на костре

Состав исполнителей: чтец, Жанна д'Арк (без пения), Брат Доминик, монах (без пения), Дева Мария (сопрано), Святая Маргарита (сопрано), Святая Екатерина (контральто), Боров, председатель суда (тенор), Осел, писец (тенор), Зерно (без пения), Мамаша виновных бочек (без пения), 3 герольда (тенор, бас, без пения), монахи, священники, толпа, дети (хор, детский хор), оркестр.

История создания

В творчестве Онеггера оратории принадлежат к одному из ведущих жанров. Большая их часть создана в 1930-е годы: «Крики мира»,

«Пляска мертвых», «Николя из Флю», «Жанна д'Арк на костре». Последняя оказалась особенно созвучной настроением эпохи — кануна Второй мировой войны и французского Сопротивления. Она была задумана, по словам Онеггера, как «грандиозная народная фреска» и воспринималась современниками как массовое представление в духе вновь популярных в то время празднеств Великой Французской революции 1789—1794 годов, развертывавшихся на площадях Парижа с участием и в присутствии тысяч людей. «Я попытался в этом произведении быть доступным массам и в то же время интересным для музыканта», — утверждал композитор. С другой стороны, первая мысль об оратории пришла в голову знаменитой любительнице искусств, танцовщице и драматической актрисе Иде Рубинштейн, когда она присутствовала в Сорбонне на студенческом спектакле в стиле народных средневековых мистерий. Ей оратория и посвящена.

Онеггер обратился к Полью Клоделю с предложением разработать сюжет о Жанне д'Арк (1410 или 1412—1431), 500-летие первого подвига которой — освобождения Орлеана, за что она и получила имя Орлеанской Девы, — отмечалось в 1929 году. Поль Клодель (1868—1955), крупнейший французский писатель и поэт, почти полвека, вплоть до середины 30-х годов, отдал дипломатической службе и побывал во многих странах. Обращение в 1886 году к католицизму оставило глубокий след в его творчестве, о чем свидетельствуют пьеса «Благовещение Марии», переводы псалмов, текст для оратории «Крестный путь», цикл стихотворений «Календарь Святых»; в 30-е годы появились «Религия и поэзия», «Месса вон там», «Поэт видит крест», «Мистика драгоценных камней». В католических кругах его считали «новым Шекспиром». Известная французская энциклопедия Ларусса так характеризует Клоделя: «Символист и в то же время реалист, во всяком случае глубокий мистик; простой и одновременно изысканный, часто темный и мощный, он придал своему искусству грубую примитивную форму...»

В сюжете о Жанне д'Арк, необычайно популярном во Франции, Клодель видел близкие себе мистические мотивы и искал для него

оригинальную трактовку. Он предложил свободное построение трагедии. По словам Клоделя, «вершина жизни Жанны д'Арк — смерть, костер в Руане. С этой вершины она обзревает всю цепь событий, которая и привела ее сюда, начиная с более близких по времени и кончая более отдаленными, — вплоть до осознания своего призвания, своей миссии». Текст создавался ритмизованной прозой с использованием особенностей народной поэзии, многие эпизоды — на средневековой латыни. По утверждению Онеггера, Клодель «указывал мне строчку за строчкой композицию партитуры. Он заставлял меня проникнуться атмосферой стихов, пояснял характер мелодий... Достаточно слышать, как Клодель читает и перечитывает свой текст. Он это делает с такой пластической силой, что в стихах как бы выделяется музыкальный рельеф, представляемый ясно и четко тому, кто наделен музыкальным воображением». Главная роль первоначально предназначалась Иде Рубинштейн, которая лишь в одной сцене напевала детскую песенку. Немало других ролей также было рассчитано на драматических актеров.

«Жанна д'Арк на костре», обозначенная как драматическая оратория, предполагала сценическую постановку, однако ее премьера состоялась в концертном исполнении на родине родителей Онеггера, в Швейцарии. Это произошло через 3 года после завершения работы над музыкой, 12 мая 1938 года в Базеле, под управлением известного швейцарского дирижера Пауля Захера с Идой Рубинштейн в главной роли. Сценическая премьера прошла 6 мая следующего года в Орлеане, в театре, построенном на развалинах старинной церкви ровно 510 лет спустя после подвига Орлеанской Девы — освобождения города от англичан. «Сотни орлеанцев едва сдерживали слезы. Они чувствовали себя уже не публикой,... а той толпой руанцев, что теснилась некогда вокруг костра и взирала на Святую Жанну, горевшую подобно пламенному вихрю, который возносится из самого сердца Франции». Через 6 лет, в 1945 году Онеггер написал пролог к оратории.

Музыка

Драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре» сочетает черты мистерии, страстей и народных площадных представлений. Она состоит из пролога и следующих без перерыва 11 сцен, где чередуются музыкальные и речевые эпизоды. Из сольных вокальных партий наиболее значительны партии Святых Маргариты и Екатерины, вдохновляющих и ободряющих Жанну. Одно из важнейших мест отведено хорам — мужскому, смешанному, детскому.

Хоровой пролог рисует погруженную во мрак, разоренную многолетней войной, разорванную на части Францию. Из стонущих возгласов хора рождается мольба о спасении у солирующего сопрано на канонический молитвенный текст «De profundis» («Из глубины бездны взываю»), которая сменяется энергичным маршем. Чтец четырежды провозглашает «Была девушка по имени Жанна», и хор развивает эту фразу в стремительном фугато. Кульминация пролога — колокольный звон, переданный аккордами 2 фортепиано, на фоне которого хор призывает Жанну к подвигу. 4-я сцена, «Жанна, выданная животным», решена в духе народных средневековых фарсовых представлений. Каждый эпизод открывается фанфарным призывом труб. Первый — выборы председателя суда. Тигр, лис и змей отказываются, тогда свою кандидатуру предлагает Боров (пародируется фамилия епископа, председателя руанского трибунала, осудившего Жанну: Кошон — свинья). Его характеризует напыщенная и пошлая ария с использованием латинских фраз, в напряженно звучащем высоком регистре, в сопровождении хора и малой трубы. Следующий эпизод — выборы заседателей и писца. Первые оказываются баранами (хор подражает их блеянию), второй ослом (крик «и-а» солиста передразнивают хор и «волны Мартено»). Вся эта издевательская музыка накладывается на мрачный хорал низких струнных и духовых инструментов, напоминающих церковный напев *Dies irae* (День гнева). На традициях средневековых представлений основана и 8-я сцена, «Король в Реймс собрался». Однако здесь Оннегер обращается

к этим традициям не для сатирической характеристики врагов Жанны, а для создания широкой картины народной жизни. Массовый праздник в честь победы над врагами открывается перезвоном колоколов и коронационным маршем короля, где использованы обороты народной песни «Лаонский перезвон». Другая народная песня варьируется в следующем эпизоде, рисуя объединение северных и южных провинций Франции (север олицетворяет Зерно, юг — Мамаша винных бочек). Еще одна подлинная народная мелодия — майская песня «Тримазо», порученная преимущественно детским голосам, звучит в центральном разделе 9-й сцены, «Меч Жанны». 11-я сцена, «Жанна д'Арк в пламени», образует грандиозный финал. Соплирующая труба предваряет торжественную фразу нового персонажа — Девы Марии, благословляющей жертву Жанны. В первом разделе воплощены чувства толпы, собравшейся на площади Руана: одни проклинают Жанну-ведьму, другие прославляют Жанну-Деву. Последний раздел завершается торжественным утверждением маршевой темы «Есть радость, которая сильнее всего». Напряжение спадает, звучат умиротворенные голоса детей, прославляющих жертву во имя любви к людям. Заключает ораторию нежное пение соловья, впервые появившееся еще в 1-й сцене, «Голоса неба».

Дмитрий Шостакович

1906—1975

Дмитрий Дмитриевич Шостакович — фигура уникальная в истории мировой культуры. В его творчестве, как ни у какого другого художника, отразилась наша сложная, жестокая, подчас фантазмагорическая эпоха, нашли воплощение те потрясения, которые выпали на долю его современников. Все беды, все страдания, перенесенные нашей страной в XX веке, он пропустил через свое сердце и воплотил в произведениях высочайшего художественного достоинства. Как никто другой имел он право произнести слова:

Я каждый здесь расстрелянный старик,

Я каждый здесь замученный ребенок.

(Тринадцатая симфония. Стихи Евг. Евтушенко)

Он пережил и перенес столько, сколько вряд ли может вынести сердце человека. Потому и оборвался его путь преждевременно.

Мало кто из его современников, да и вообще композиторов любого времени, был так признан и прославлен при жизни, как он. Он был почетным членом Шведской королевской академии, членом-корреспондентом академии искусств ГДР (Восточная Германия), почетным членом национальной итальянской академии «Санта Чечилия», командором французского ордена искусств и литературы, членом Английской королевской музыкальной академии, почетным доктором Оксфордского университета, лауреатом международной премии имени Сибелиуса, почетным членом Сербской академии искусств, чле-

ном-корреспондентом Баварской академии изящных искусств, почетным доктором Тринити-колледжа (Ирландия), почетным доктором Северо-западного университета (Эванстон, США), иностранным членом Французской академии изящных искусств, был награжден Золотой медалью Английского королевского общества, орденом Большой почетный серебряный знак за заслуги перед Австрийской республикой, «Памятной медалью Моцарта». Казалось, отечественных наград и знаков отличия тоже было более чем достаточно: Лауреат Сталинской премии — в 30-е годы высшей премии страны; народный артист СССР, кавалер ордена Ленина, лауреат Ленинской и Государственной премий, герой Социалистического труда и т. д., и т. п., вплоть до звания народного артиста почему-то Чувашии и Бурятии. Однако это были пряники, которые сполна уравнивались кнутом: постановлениями ЦК КПСС и редакционными статьями его центрального органа газеты «Правда», в которых Шостакович буквально уничтожался, смешивался с грязью, обвинялся во всех грехах.

Композитор не был предоставлен самому себе: он был обязан выполнять приказы. Так, после печально знаменитого Постановления 1948 года, в котором его творчество объявлялось формалистическим и чуждым народу, его послали в зарубежную поездку, и он вынужден был объяснять иностранным журналистам, что критика его творчества заслуженна. Что он действительно совершил ошибки, и его поправляют правильно. Его заставляли принимать участие в бесчисленных форумах «защитников мира», даже награждали за это медалями и грамотами — в то время как он предпочел бы никуда не ездить, а сочинять музыку. Его неоднократно выбирали депутатом Верховного Совета СССР — декоративного органа, который проштамповывал решения Политбюро компартии, и композитору приходилось многие часы уделять бессмысленной, ничем не привлекающей его работе. Но так полагалось по его статусу: все крупнейшие художники страны были депутатами. Он был руководителем Союза композиторов России, хотя совершенно не стремился к этому. Вдобавок, его принудили

вступить в ряды КПСС, и это стало для него одним из сильнейших нравственных потрясений и, возможно, тоже сократило жизнь.

Главным для Шостаковича всегда было сочинение музыки. Ей отдавал он все свое свободное время, сочиняя всегда: за рабочим столом, на отдыхе, в поездках, в больницах. Композитор обращался ко всем жанрам. Его балеты обозначили собой пути исканий советского балетного театра конца 20-х—30-х годов и остались самыми яркими примерами этих исканий. Оперы «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» открыли совершенно новую страницу этого жанра в русской музыке. Он писал и оратории — дань времени, уступка власти, которая иначе могла бы стереть его в порошок. Но его симфонии, оперы, вокальные циклы, фортепианные сочинения, квартеты и другие произведения вошли в мировую сокровищницу музыкального искусства.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился 12 (25) сентября 1906 года в Петербурге. Отец, окончивший Петербургский университет, был сотрудником великого Менделеева. Мать имела музыкальное образование и одно время думала посвятить себя музыке профессионально. Дарование мальчика было замечено довольно поздно, так как мать принципиально считала невозможным начинать музыкальное обучение раньше девяти лет. Однако после начала занятий успехи были быстрыми и ошеломляющими. Маленький Митя не только феноменально быстро овладел пианистическими навыками, но и показал незаурядное композиторское дарование, причем уже в 12 лет проявилось его уникальное качество — мгновенный творческий отклик на происходящие события. Так одними из первых сочиненных мальчиком пьес были «Солдат» и «Похоронный марш памяти Шингарева и Кокошкина» — министров Временного правительства, зверски убитых большевиками в 1918 году.

Юный композитор жадно воспринимал окружающее и откликался на него. А время было страшное. После октябрьского переворота 1917 года и разгона Учредительного собрания наступили ужасные дни. Жители вынуждены были объединяться в группы самозащиты, чтобы охранять свои жилища. Продовольствие в крупные го-

рода перестало поступать, начался голод. В Петрограде (так патристически был переименован Санкт-Петербург после начала мировой войны) не было не только еды, но и топлива. И в такой ситуации юный Шостакович в 1919 году поступил в Петроградскую консерваторию на факультеты специального фортепиано и композиции. Полуголодная жизнь привела к заболеванию туберкулезом лимфатических желез, который пришлось лечить долго, с трудом собирая деньги на необходимые для излечения поездки на Черное море. Там, в Крыму, в курортном поселке Гаспра в 1923 году Шостакович встретил свою первую любовь, москвичку Татьяну Гливенко. Ей посвящено написанное вскоре фортепианное трио.

Шостакович окончил консерваторию по классу фортепиано профессора Николаева в 1923 году и по классу композиции профессора Штейнберга в 1925-м. Его дипломная работа, Первая симфония, принесла 19-летнему юноше международное признание. Однако он еще не знал, чему себя посвятить — сочинению или исполнительской деятельности. Его успехи на этом поприще были столь велики, что в 1927 году он был послан на международный конкурс имени Шопена в Варшаву. Там он занял пятое место и получил почетный диплом, что многими музыкантами и публикой было расценено как явная несправедливость: играл Шостакович великолепно и заслуживал значительно более высокой оценки.

Последующие годы были отмечены как довольно обширной концертной деятельностью, так и первыми опытами в разных жанрах, в том числе в театральных. Появляются Вторая и Третья симфонии, балеты «Золотой век» и «Болт», опера «Нос», фортепианные сочинения.

Колоссальное значение приобретает для молодого Шостаковича встреча и начало дружбы с выдающимся деятелем культуры И. И. Соллертинским весной 1927 года. Соллертинский, в частности, познакомил его с творчеством Малера и тем самым определил дальнейший путь композитора-симфониста. Значительную роль в творческом становлении Шостаковича сыграло и знакомство с крупнейшим деятелем театра режиссером-новатором В. Мейерхольдом, в театре

которого Шостакович некоторое время работал заведующим музыкальной частью — в поисках заработка молодому музыканту пришлось на некоторое время переехать в Москву. Особенности мейерхольдовских постановок отразились на театральных сочинениях Шостаковича, в частности, на структуре оперы «Нос».

В Москву влекло музыканта и чувство к Татьяне, но так сложилось, что молодые люди не соединили свои судьбы. В 1932 году Шостакович женился на Нине Васильевне Варзар. Ей посвящена опера «Леди Макбет Мценского уезда». Написанный в том же году фортепианный концерт стал последним сочинением, исполненным жизнерадостности, искрометного веселья и задора, — качеств, которые под влиянием жизненных реалий в дальнейшем ушли из музыки композитора. Редакционная статья газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки», опубликованная в январе 1936 года и позорно, подло шельмовавшая «Леди Макбет», ранее имевшую колоссальный успех не только в нашей стране, но и за рубежом, предъявлявшая ее автору обвинения на грани политического доноса, резко переломила творческую судьбу Шостаковича. Именно после этого композитор отказывается от жанров, связанных со словом. Отныне основное место в его творчестве занимают симфонии, в которых композитор с невероятно убедительной силой отражает свое видение мира и судеб родной страны. Началом этому было положено Четвертой симфонией, многие годы неизвестной публике и впервые прозвучавшей лишь в 1961 году. Ее исполнение тогда, в 1936 году, было невозможным: оно могло повлечь за собой не просто критику, но и репрессии — от них никто не был застрахован. Следом, на протяжении 30-х годов, создаются Пятая и Шестая симфонии. Появляются и сочинения в иных жанрах, в частности, Фортепианный квинтет, за который Шостаковича удостоили Сталинской премии: по-видимому, где-то «на самом верху» было решено, что кнут сыграл свою роль, и теперь нужно прибегнуть к прянику. В 1937 году Шостаковича пригласили в консерваторию; он стал профессором по классам композиции и оркестровки.

В 1941 году, после начала Великой Отечественной войны Шос-

такович начинает работу над Седьмой симфонией. В это время у него уже двое детей — Галина и Максим, — и, беспокоясь об их безопасности, композитор соглашается на эвакуацию из осажденного города, который с 1924 года носит название Ленинграда. Симфонию, посвященную подвигу родного города, композитор заканчивает в Куйбышеве (ранее и ныне Самара), куда его эвакуируют осенью 1941-го. Там ему суждено пробыть два года, тоскуя о друзьях, разбросанных военной судьбой по огромной стране. В 1943 году правительство предоставляет Шостаковичу возможность жить в столице: ему выделяют квартиру, помогают с переездом. Композитор сразу начинает строить планы, как перевести в Москву Соллертинского. Тот эвакуирован в Новосибирск в составе Ленинградской филармонии, художественным руководителем которой он являлся много лет. Однако этим планам не суждено было сбыться: в феврале 1944 года Соллертинский скоропостижно скончался, что стало страшным ударом для Шостаковича. Он писал: «Нет больше среди нас музыканта огромного таланта, нет больше веселого, чистого, благожелательного товарища, нет у меня больше самого близкого друга...» Памяти Соллертинского Шостакович посвятил Второе фортепианное трио. Еще до того им была создана Восьмая симфония, посвященная замечательному дирижеру, первому исполнителю его симфоний, начиная с Пятой, Е. А. Мравинскому.

С этого времени жизнь композитора связана со столицей. Кроме сочинения он занимается педагогикой. В Московской консерватории поначалу у него только один аспирант — Р. Бунин. Для заработка, чтобы содержать большую семью (кроме жены и детей, он помогает давно овдовевшей матери, а в его доме есть помощницы по хозяйству), пишет музыку ко многим кинофильмам. Кажется, жизнь более или менее налаживается. Но власти готовят новый удар. Они считают необходимым пресечь свободолобивые мысли, которые возникли у части интеллигенции в середине 40-х годов. После разгрома Зощенко и Ахматовой в 1946 году, партийного постановления по поводу театральной и кинополитики, в 1948 году появляется постановление

«Об опере «Великая дружба» Мурадели», которое, несмотря на название, основной удар наносит снова по Шостаковичу. Его обвиняют в формализме, в отрыве от действительности, в противопоставлении себя народу, призывают признать свои ошибки и перестроиться. Из консерватории его увольняют: нельзя доверять закоренелому формалисту воспитание молодого поколения композиторов! Некоторое время семья живет только на заработок жены, которая после многих лет, посвященных дому, идет на службу.

В то же время, буквально через несколько месяцев, Шостаковича посылают, несмотря на неоднократные попытки отказаться, в зарубежные поездки в составе делегаций защитников мира. Начинается его многолетняя принудительная общественная деятельность. Несколько лет он «реабilitируется»: пишет музыку к патриотическим фильмам (это основной заработок на долгие годы), сочиняет ораторию «Песнь о лесах», кантату «Над Родиной нашей солнце сияет». Однако «для себя», пока еще «в стол» создается потрясающий автобиографический документ — Первый концерт для скрипки с оркестром, получивший известность только после 1953 года. Тогда же, в 1953-м, появляется Десятая симфония, в которой отразились раздумья композитора в первые месяцы после смерти Сталина. А до того много внимания уделяется квартетам, пишется вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», грандиозный фортепианный цикл Двадцать четыре прелюдии и фуги.

Середина 50-х годов для Шостаковича — время больших личных потерь. В 1954 году умирает его жена, Н. В. Шостакович, через год — мать. Дети подрастают, у них свои интересы, музыкант чувствует себя все более одиноким.

Постепенно, после начала «оттепели», как принято называть время правления Хрущева, разоблачившего «культ личности» Сталина, Шостакович вновь обращается к симфоническому творчеству. Программные Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии кажутся на первый взгляд исключительно конъюнктурными. Но через много лет исследователи обнаружили, что композитор вложил в них не только тот

смысл, что объявлен в официальной программе. А позднее появляются и крупные, с социально значимыми текстами вокальные симфонии — Тринадцатая и Четырнадцатая. По времени это совпадает с последней женитьбой композитора (до того была вторая, неудачная и, к счастью, недолгая) на Ирине Антоновне Супинской, ставшей верной подругой, помощницей, неизменным спутником композитора в последние годы, сумевшей скрасить его нелегкую жизнь. Филолог по образованию, принеся в дом интерес к поэзии и новинкам литературы, она стимулировала внимание Шостаковича к текстовым произведениям. Так появляется, после Тринадцатой симфонии на стихи Евтушенко, симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» на его же стихи. Затем Шостакович создает несколько вокальных циклов: на тексты из журнала «Крокодил» (сатирический журнал советского времени), на стихи Саши Черного, Марины Цветаевой, Александра Блока, Микеланджело Буонаротти. Грандиозный симфонический круг завершает вновь безтекстовая Пятнадцатая симфония. В декабре 1961 года возобновляется педагогическая деятельность Шостаковича. Он ведет класс аспирантов в Ленинградской консерватории, для занятий с учениками регулярно приезжает в Ленинград вплоть до октября 1965 года, когда все они сдают аспирантские экзамены.

Тяжкие испытания, выпавшие на долю композитора, не могли не сказаться на его здоровье. 60-е годы проходят под знаком постепенного ухудшения его состояния. Обнаруживается болезнь центральной нервной системы, Шостакович переносит два инфаркта. Все чаще ему приходится подолгу находиться в больнице. Композитор старается вести активный образ жизни, даже между больницами много ездит. Это связано и с постановками во многих городах мира оперы «Леди Макбет Мценского уезда», которую теперь чаще называют «Катерина Измайлова», и с исполнениями других сочинений; с участием в фестивалях, с получением почетных званий и наград. Но с каждым месяцем такие путешествия становятся все более утомительными.

Отдыхать от них он предпочитает в курортном поселке Репино под Ленинградом, где расположен Дом творчества композиторов.

Там, в основном, и создается музыка, так как никто и ничто не отвлекает композитора от творчества. В последний раз Шостакович приезжает в Репино в мае 1975 года. Он с трудом двигается, с трудом записывает музыку, но продолжает сочинять. Почти до последнего момента он творит — рукопись Сонаты для альты и фортепиано он корректирует, уже находясь в больнице.

Смерть настигла композитора 9 августа 1975 года, в Москве. Но и после смерти всесильная власть не оставила его в покое. Вопреки воле Шостаковича, желавшего найти место упокоения на родине, в Ленинграде, его хоронят на «престижном» московском Новодевичьем кладбище. Похороны, намеченные первоначально на 13 августа, были отложены на 14-е: не успевали приехать зарубежные делегации. Ведь Шостакович был «официальным» композитором, и провожали его официально.

Шесть песен на стихи английских поэтов

История создания

22 ноября 1942 года Шостакович, эвакуированный из осажденного Ленинграда в Куйбышев, писал своему самому близкому другу Ивану Ивановичу Соллертинскому: «Написал 6 романсов. Из них пять посвящаю Тебе, Свиридову, Гликману, Атовмьяну и Шебалину. 6-й не знаю, кому посвятить. Тебе я посвящаю романс на слова Шекспира (сонет 66 в переводе Пастернака). «Днями» вышло тебе все шесть...»

В письме от 6 декабря композитор снова возвращается к этому: «Скоро я вышло Тебе и Свиридову по экземпляру моих новых романсов, из коих один посвящен Тебе, другой Свиридову. Другие также посвящены моим друзьям, а именно Л. Т. Атовмьяну, Н. В. Шостакович (жене-другу), И. Д. Гликману и В. Я. Шебалину. Итого шесть. Тебе посвятил сонет Шекспира 66 в переводе Пастернака. Ну вот, дорогой друг, пока все...» Ненавязчиво, но упорно композитор подчеркивает это посвящение, не говоря о том, на какие тексты написаны прочие ро-

мансы. Соллертинский, блестяще знавший литературу, безусловно, еще до присылки нот понимал, о чем идет речь. Вот этот сонет:

Измучась всем, я умереть хочу!
Тоска смотреть, как мается бедняк
И как шутя живетсЯ богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что хода совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушие простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.
Измучась всем, не стал бы жить и дня!
Да другу будет трудно без меня...

Остается только удивляться смелости, с какой композитор послал этот вызов почтой через всю страну, в которой каждая строка проверялась военной цензурой. Ведь что ни слово в нем — то страшная правда и страшное обвинение времени и режиму. Очень плохо и одиноко было Шостаковичу, если он решился на это. Причина тому раскрыта в еще одном письме, посланном в феврале 1944-го уже не другу, а его вдове: «Иван Иванович был самым близким и дорогим моим другом... И жить без него мне будет невыносимо трудно... Мы с Иваном Ивановичем много говорили обо всем. Говорили и о неизбежном, что нас ожидает в конце жизни, то есть о смерти.... Мы с волнением думали о наших детях, женах, родителях и всегда давали друг другу торжественное обещание в случае смерти одного из нас всеми возможными средствами помогать осиротевшим нашим родным...»

Сейчас эти строки не кажутся чем-то необычным. Но надо представить себе то время. Смерть все время была рядом. Она врвалась

ночными звонками в соседние двери, уносила знакомых. И друзья говорили о ней не как о чем-то отдаленном: нет, они обещали заботиться о родителях, то есть ждали ее каждую минуту. Страх царил в стране. И далеко не с каждым можно было говорить «обо всем», как писал Шостакович в своем письме. Доносительство расцветало. Люди исчезали после сколько-нибудь откровенных разговоров, невинных анекдотов, которые и рассказывались-то, казалось бы, среди своих, самых близких знакомых.

Поэтому так дорого для композитора было то, что с Соллертинским он мог говорить «обо всем». Поэтому, не выдержав молчания, он написал этот романс. Конечно, этот романс отдельно существовать не мог. И, возможно, Шостакович вспомнил слова английского писателя Честертона: «Где умный человек прячет лист? В лесу. Где умный человек прячет камешек? На морском берегу». И композитор «спрятал» эти полные боли слова среди других, значительно более невинных текстов: «Сыну» Уолтера Ралея, «В полях», «Макферсон перед казнью» и «Дженни» Роберта Бёрнса и народного текста «Королевского похода». Те, кому Шостакович посвятил романсы, действительно были его верными друзьями — композиторы Георгий Васильевич Свиридов, бывший учеником Шостаковича; Виссарион Яковлевич Шебалин, ровесник, понимавший и помогавший ему; Левон Тадевосович Атовмьян, менее значительный композитор, но видный общественный деятель, работавший в Музыкальном Фонде; Исаак Давыдович Гликман, искусствовед, одно время секретарь Шостаковича, оставшийся после смерти Соллертинского самым близким из друзей композитора; и, конечно, жена, неизменно поддерживавшая в самые трудные моменты жизни, которых, к сожалению, было немало. И все же главным был Соллертинский, как среди избранных стихов несоизмерим с другими был сонет Шекспира.

Написанные в конце 1942 года для голоса с фортепиано как ор. 62, романсы через много лет, в 1973-м, как и другие вокальные циклы Шостаковича, были им оркестрованы под ор. 140.

Музыка

Средства выразительности, к которым прибегает Шостакович в романсах, просты и безыскусственны. В них ощутимы отзвуки народной английской песни, ритмов шотландских маршей, изысканной лютной музыки Англии эпохи Шекспира и Ралей.

№2, «В полях над снегом», покоряет благородной простотой и цельностью выраженного чувства. Аккомпанемент подражает волынке, на его фоне разворачивается проникновенная мелодия. №3, «Макферсон перед казнью», нарочито жесткий, с гротескно заостренным ритмом, дерзкой, вызывающей мелодией, звучит неприкрытой издевкой. №4, «Дженни», — светлый контраст, отличается пластичностью и обаянием мелодии, сопровождаемой серебристыми звучаниями (в оркестровом варианте — челесты). №5, «Сонет 66», — сосредоточенное размышление, проникнутое горечью. Неспешные размеренные аккорды сопровождают монолог о человеческих страданиях и несправедливости жизни.

Из еврейской народной поэзии

История создания

1948 год стал очень тяжелым для Шостаковича. В феврале вышло печально знаменитое Постановление ЦК ВКП(б), в котором его творчество шельмовалось, объявлялось антинародным. Вместе с другими наиболее талантливыми композиторами страны Шостакович был предан анафеме на Первом Всесоюзном съезде композиторов. Ему пришлось публично каяться в якобы совершенных ошибках. Музыка его была, по существу, запрещена. Для заработка и творческой реабилитации он работал над музыкой к кинофильму «Молодая гвардия». Но душа требовала иного. Летом, когда семья жила в дачном поселке Комарово под Ленинградом, внимание композитора привлек сборник стихов «Еврейские народные песни» в пристанционном газетном

ларьке. Стихи заинтересовали его. Возник замысел вокального цикла. Еврейский фольклор давно привлекал к себе внимание композитора, но, возможно, сыграла свою роль и начинавшаяся кампания «борьбы с космополитизмом». Обращение к еврейской теме было для Шостаковича естественной реакцией на государственную травлю еврейской интеллигенции.

Работа над циклом шла очень активно — осенью он был закончен. Рукопись датируется октябрём 1948 года. Разумеется, об исполнении нечего было и думать. Музыка на несколько лет «легла в стол»; ее премьера состоялась лишь 15 января 1955 года. «Из еврейской народной поэзии» (ор. 79) — не романсы, не песни в обычном понимании. Одиннадцать номеров цикла это живые драматические сценки в традициях Мусоргского. Шостакович не пользовался фольклорными источниками, однако музыка пронизана характерными еврейскими интонациями, как собственно вокальными, так и речевыми.

Музыка

Цикл делится на две неравные части: восемь номеров используют тексты, посвященные дореволюционному быту, последние три — «счастливой свободной жизни в советской стране». Соответственно меняется и музыкальный язык: в первой части преобладают выразительные, часто опирающиеся на еврейский фольклор речитативные интонации, тогда как во второй звучат нарочито оптимистичные мелодии, близкие массовым песням.

Цикл открывается «Плачем об умершем младенце» — скорбным диалогом двух женщин, основанном на выразительной интонации стога. №2, «Заботливые мама и тетя» — песня-прибаутка, отличающаяся мягким юмором и несколько осветляющая колорит. «Колыбельная» (№3) снова трагична. Это монолог матери, вырастающий из интонации баюкания, но постепенно переходящий в речитативно-декламационный. №6, «Брошенный отец», — душераздирающая сцена, в которой интонациям отца, полным отчаяния, проти-

вопоставлены презрительные бездушные ответы дочери. Завершается она монотонным, полным безнадежности повторением одного и того же мотива («Вернись ко мне...»). №7, «Песня о нужде», парадоксально воплощенная в хмельной плясовой, заставляющей вспомнить Мусоргского, приводит к кульминации цикла. Это №8, «Зима», — терцет, приближающийся к оперному ансамблю по силе выражения, подводящий итог трагического раздела цикла.

Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия

Состав исполнителей: смешанный хор.

История создания

В середине XX века Шостакович, подвергшийся в 1948 году очередному шельмованию власти как формалистический, чуждый народу композитор, должен был себя реабилитировать. Для этого, и просто для того, чтобы чем-то зарабатывать на жизнь, он писал музыку к многочисленным кинофильмам, в том числе таким, как «Молодая гвардия» и «Падение Берлина». В них были широко использованы хоры. В 1949 году была написана оратория «Песнь о лесах» на слова Евгения Долматовского, посвященная модной тогда теме о создании лесополос, должных защитить южные поля от черных бурь и засухи. Возможно, в русле этих работ, но кроме того и для более полной реабилитации композитор в 1951 году начал писать хоры на стихи революционных поэтов. Впрочем, возможно были и другие причины. Прежде всего, Шостакович, всегда стремившийся к совершенству, хотел наиболее полно овладеть принципами хорового письма. Кроме того, воспитанный в традициях русской интеллигенции, он сочувственно относился к революционерам рубежа веков, по-видимому, как и многие в те годы, считая, что их высокие идеалы были попорчены советской диктатурой.

Для хорового цикла, который в окончательном виде получил название «Десять хоровых поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия для смешанного хора без сопровождения», композитор выбрал стихи «Смелей, друзья, идем вперед» Леонида Петровича Радина (1860—1900), «Один из многих» («Недолго он, вольный, в неволе прожил») и «Смолкли залпы запоздалые» Евгения Михайловича Тарасова (1882—1943), «На улицу» неизвестного автора, «При встрече во время пересылки» («Мы молча глядели друг другу в глаза»), «Казненным» («В этой келье, тоскливой и душной») и «Они победили» Алексея Михайловича Гмырева (1887—1911), «Девятое января» («Обнажите головы») и «Майская песнь» («Первое мая — праздник весны») Аркадия (Аарона) Яковлевича Коца (1872—1943), «Песня (из Уолта Уитмена)» («Не скорбным, бессильным») Владимира Германовича Тан-Богораза (1865—1934).

Хоры ор. 88 создавались очень быстро, в течение марта 1951 года. 28 марта композитор передал партитуру выдающемуся хоровому дирижеру, руководителю Государственного хора русской песни А. В. Свешникову. Премьера под его управлением состоялась 10 октября того же года в Москве.

Музыка

«Десять поэм» отличаются использованием интонаций революционных песен, таких, как «Замучен тяжелой неволей», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», эпическим характером, смелым использованием декламационности.

Наиболее яркие номера цикла — «Девятое января» (№6) строгого хорального склада с гибко меняющимся размером, звучащий, в основном, на форте и фортиссимо, и следующий, «Смолкли залпы запоздалые», в предельно тихом звучании, интонируемый вначале одногласно (альты), со скупой, сдержанной мелодией, к которой постепенно присоединяются подголоски; лишь в тихой кульминации на пиано-пианиссимо, да в заключительных аккордах появляется полнозвучие.

Казнь Степана Разина

Состав исполнителей: хор, оркестр.

История создания

Август 1964 года Шостакович проводил в Венгрии, на озере Балатон. Там он начал работу над вокально-симфонической поэмой на стихи Евгения Евтушенко (р. 1933). Композитор и поэт очень сблизились во время совместной работы над Тринадцатой симфонией в 1962 году. И теперь Шостаковича привлекла его поэма «Братская ГЭС». В произведении, посвященном гигантской «стройке коммунизма» — гидроэлектростанции на Ангаре, — есть эпизоды, говорящие о нашем прошлом. Один из них повествует о вожде повстанцев XVII века казацком атамане Степане Разине, одной из самых колоритных фигур русской истории. В свое время Герцен писал о нем: «Прибавьте Стеньке Разину определенную цель, дайте ему вместо казацкой голи армию и посадите его на престол, вот вам и Петр I». Характеризуя Разина, Герцен говорил, что ему присущи «... удаль, дерзость, злодейство, отвага».

Собственно, Разина в поэме нет. Поэт рисует картину волнующегося человеческого моря. Возбуждение, злорадство, стихийный разгул страстей и противостоящее ему мудрое человеческое достоинство. Смысл взятого композитором эпизода в нескольких ключевых фразах:

Вы всегда плюете, люди,
В тех, кто хочет вам добра.
<... >

Дьяк мне бил с оттяжкой в зубы,
Приговаривал, ретив:
«Супротив народа вздумал?
Будешь знать, как супротив!..»

Ох, как, должно быть, ныли зубы у Шостаковича! Он-то помнил, как в 48-м году ему били камнями окна на даче: ведь он был объявлен антинародным композитором.

В середине августа Шостакович вернулся в Москву, где закончил сочинение. В сентябре у себя на квартире он показал его друзьям и поэту, 28 декабря 1964 года состоялась премьера «Казни Степана Разина» — в Большом зале Московской консерватории.

Музыка

По своему стилю «Казнь Степана Разина» приближается к опере. Критика называла ее «театральной симфонией», отмечая зримость, пластичность образов, яркую сценичность. В ней использованы арии-монологи, типично оперные речитативы, хоры, оркестровые интермедии. Музыка чутко рисует оттенки настроения как героя, так и толпы, ее отдельных частей. Роль хора и солиста двойка. Хор одновременно — народ и голос совести героя, выражение его внутренней сущности. Солист же — сам Стенька, но и та часть народа, в которой проступает человечность («Лица... у безликих на лице»).

После неторопливого эпического оркестрового вступления рассказчик-солист начинает свое повествование. Суровое и сдержанное, оно прерывается оркестровыми интермедиями, рисующими возбужденную ликующую толпу в предвкушении кровавого зрелища. Нагнетается напряжение, растет динамика. К оркестру присоединяется хор, звучат издевательски приплясывающий мотивчик, выкрики и зазывания толпы. Вступает скорбная мелодия монолога Степана Разина — монолога-размышления, раздумья, исповеди. Кульминация поэмы — симфонический пролог к сцене казни, исполненный могучей красоты. После него звучит затаенно-тихий хор «Над Москвой колокола гудут», исполненный удивительной нежности.

И сквозь рыла, ряшки, хари
Целовальников, менял

Стенька ЛИЦА увидал...

<... >

Прорастают ЛИЦА грозно

У безликих на лице...

Еще один конфликт впереди: народу приказано праздновать! Дудки заливаются заказанным весельем, но захлебываются. Застыла площадь, замерла.

Площадь что-то поняла,

Площадь шапки сняла.

Бьет набат. «Еще жила голова». Мрачны тяжелые колокольные удары. Замученный казненный более жив, чем его палачи. Всплеском гневных, возмущенных, угрожающих звучаний заканчивается поэма.

Сатиры для голоса и фортепиано на стихи Саши Черного

История создания

Шостаковича всегда влекло к сатире, гротеску. Такова его первая, юношеская опера «Нос» по повести Гоголя. Яркие сатирические страницы есть и во второй опере, «Леди Макбет Мценского уезда». Затем композитор вновь обратился к Гоголю, когда во время эвакуации в Куйбышев начал писать оперу «Игроки», но не закончил ее. Потом наступил долгий перерыв, когда на первый план окончательно вышли произведения трагические, посвященные судьбам мира и человечества.

Весной 1960 года на глаза Шостаковичу попался томик стихов Саши Черного. Этот достаточно известный в начале XX века поэт (настоящее имя Александр Михайлович Гликберг, 1880—1932) сотрудничал во многих журналах, публиковал дерзкие политические

сатиры. Две из них даже послужили поводом для запрещения журнала «Зритель», в котором они были опубликованы. После 1917 года поэт эмигрировал, долгое время его имя оставалось забытым. И вот, наконец, сборник стихов. Заинтересованный Шостакович тут же, во время чтения, стал делать пометки, отбирая тексты для будущего цикла. Их оказалось пять — «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение» и «Крейцера соната». В течение нескольких дней цикл, названный «Сатирами», был написан (закончен 18 июня 1960 года) и получил порядковый номер ор. 109. Во избежание неприятностей цензурного плана Шостакович сделал подзаголовок «Картинки прошлого». Первое исполнение «Сатир» состоялось в Малом зале Московской консерватории 21 февраля 1961 года.

Музыка

Лаконичные, отмеченные типическими чертами творчества Шостаковича, «Сатиры» отличаются и специфическими приемами, усиливающими иронический характер произведения. Так, название каждого номера включено в вокальную партию: певец объявляет, что сейчас будет петь. Комизм усиливается и повторением отдельных слов, и стилизацией.

В №2, «Пробуждении весны», фортепианное сопровождение основано на заимствовании из романа Рахманинова «Вешние воды» его бурного, передающего весенний разлив вод аккомпанементом, который, однако, у Шостаковича лишается рахманиновской полноты звучности, становится нарочито элементарным, графически четким. №3, «Потомки», — примитивный шарманочный вальс. В №4, «Недоразумение», «поэтесса балзаковских лет» поет свои стихи на мелодию в духе салонного романа, банального, но с претензией на изысканность. №5, «Крейцера соната», начинается имитацией скрипичного соло, после чего звучит начало оркестрового сопровождения арии Ленского «Куда, куда вы удалились», а музыкальная характеристика прачки Феклы выдержана в простонародном стиле.

Семь стихотворений А. Блока

История создания

25 сентября 1966 года торжественно отмечается 60-летие Шостаковича. Ему присвоено звание Героя социалистического труда. Юбилейные концерты проходят не только в Москве, но и во многих городах мира. После окончания торжеств композитор уединяется на подмосковной даче, где может отдохнуть от суеты, отдаться творчеству. Но затворничество быстро кончается. Шостакович, член Верховного Совета СССР, должен принять участие в его сессии. Затем начинаются заседания комиссии по наследию Мейерхольда, в работе которой композитор принимает самое горячее участие, необходима поездка в Горький (Нижний Новгород), где проходят депутатские приемы. Лишь на две недели мая 1967 года удастся Шостаковичу вырваться в Дом творчества композиторов «Репино», где создается Второй концерт для скрипки с оркестром. Летом, после полутора недель в Москве, снова Репино, а затем — отдых в Беловежской пуще. В конце августа композитор возвращается в столицу хорошо отдохнувший, полный разнообразных планов. Но все планы рушатся: 6 сентября он попадает в больницу с переломом ноги. Там и начинается работа над романсами на стихи Александра Блока (1880—1921), которые автор объединил в оп. 127 — сюиту для голоса, скрипки, фортепиано и виолончели.

Шостаковича привлекли ранние стихи поэта, те, в которых передано беспокойство, душевная неустойчивость, характерные для многих представителей русского искусства в тревожную пору начала XX века с его предчувствием трагических катаклизмов. Тема стихов — постижение внутреннего смысла жизни художника, жизни его родины, — воплощена в музыке глубоко и тонко, с раскрытием глубинной сути мироощущения поэта. В письме к своему ученику Борису Тищенко Шостакович перечислил избранные им стихи с датами написаний и страницами двухтомника Блока, откуда они были взяты:

«...Песня Офелии (8 февраля 1899), с. 11, Гамаюн, птица вещая (23 февраля 1899), с. 13, Мы были вместе (9 марта 1898), с. 13, Город спит (23 августа 1899), с. 17, Буря (24 августа 1899), с. 17. Название «Буря» я придумал сам. У Блока нету названия. Тайные знаки (октябрь 1902), с. 74. Название придумал я. Музыка (сентябрь 1898), с. 6. Название придумал я». Закончил вокальный цикл Шостакович на даче, куда поехал после выписки из больницы 12 октября, еще в гипсовом сапожке. Не любивший определение «цикл», он дал новому сочинению название «Семь стихотворений А. Блока». Премьера состоялась 28 октября 1967 года в Малом зале Московской филармонии (по другим данным премьера состоялась только в следующем году, поскольку Шостакович хотел сам аккомпанировать, а гипс не давал такой возможности).

Музыка

Сочинение оригинально по построению. Его семь частей не связаны содержанием, но передают различные оттенки настроений. Партии всех четырех исполнителей — сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано — индивидуализированы. Это не обычное сочинение для голоса с аккомпанементом, а ансамбль, в котором все партии равноправны. При этом они не объединены в квартет, а звучат поочередно, образуя с голосом то дуэты, то трио. Лишь в последнем номере участвуют все исполнители.

«Песня Офелии» (№1) — полный проникновенной печали диалог сопрано и виолончели. Скупую мелодию с никнущими мотивами вздохов и жалобы обволакивает, окутывает солирующая виолончель. Резко контрастирует ему остродраматический романс «Гамаюн — птица вещая» (№2) с тяжелой поступью фортепиано, сопровождающей голос пророческой птицы, полный отчаяния и страха. Тихое, словно отрешенное инструментальное заключение своей проникновенной лирикой передает потрясение, вызванное картинами страшных бедствий. №3, «Мы были вместе», — простодушный менуэт,

в котором прозрачно сочетаются голос певицы с голосом скрипки, — снимает напряжение предшествующего романса своим настроением спокойного размышления. №4, «Город спит», — терцет для голоса, виолончели и фортепиано, написанный в форме пассакальи. В нем господствуют приглушенный, туманный, как петербургская осенняя ночь, колорит, настроение тоски, одиночества. №5, «Буря», — драматическая кульминация сюиты, полная напряжения, порою даже иступленная. №6, «Тайные знаки», — романс внутренне сосредоточенный, посвященный самому сокровенному, потаенному в творческой жизни художника, — подводит к заключению сюиты, романсу «Музыка» (№7). В общем ансамбле объединены все исполнители. Раскрывается благородно-возвышенная звуковая перспектива, вслушиванием в которую заканчивается произведение.

Шесть стихотворений Марины Цветаевой

История создания

Цикл романсов на стихи Марины Цветаевой написан Шостаковичем летом 1973 года. В июне композитор побывал в США. Там, в Эванстоне, на берегу озера Мичиган неподалеку от Чикаго, расположен Северо-Западный университет, в котором Шостаковичу торжественно вручили почетный диплом доктора изящных искусств. На обратном пути он побывал в Вашингтоне, где ему было сделано полное медицинское обследование. Результаты были неутешительны и ни в чем не расходились с выводами отечественной медицины: болезнь Шостаковича неизлечима, конец — только вопрос времени.

В Европу композитор возвращался на лайнере «Куин Элизабет». Из Лондона в тот же день отправился самолетом домой. После утомительного путешествия июль провел на подмосковной даче, а в августе поехал в Эстонию, в курортное местечко Пярну. Там и был создан цикл романсов на стихи Марины Цветаевой (1892—1941), великой

и трагической русской поэтессы, в котором композитор отдал дань другой трагической и гениальной личности — Анне Ахматовой.

Для нового сочинения были выбраны стихи разных лет. Первому, «Моим стихам, написанным так рано, что и не знала я, что я — поэт» (май 1913), композитор дал свое название — «Мои стихи». Следующие — «Откуда такая нежность» (18 февраля 1916) и «Диалог Гамлета с совестью» (5 июня 1923) — остались с авторскими названиями. Стихотворение «Поэт и царь» (19 июля 1931) Шостакович разделил на два, сочинив №4, «Поэт и царь» и №5, «Нет, бил барабан». Стихотворение «Анне Ахматовой» (11 февраля 1915) завершило цикл. 27 декабря того же года в Малом зале Московской консерватории состоялась премьера произведения, определенного как «Шесть стихотворений для контральто и фортепиано, ор. 143» (Шостакович не любил определения «цикл» и никогда не давал его). Исполняла новое сочинение по просьбе автора ленинградская певица — меццо-сопрано Ирина Богачева, оставшаяся его лучшей исполнительницей. А буквально через несколько дней, в начале следующего, 1974 года, в любимом Доме творчества «Репино» был сделан вариант ор. 143а — для голоса и камерного оркестра.

Музыка. Один из любимых учеников и верных друзей Шостаковича композитор Юрий Левитин после премьеры сочинения писал: «От первой и до последней ноты автор держит публику в постоянном напряжении, силой своего таланта, могучей авторской волей ведя слушателей по неизведанным дорогам, лишь ему одному известным... В сюите шесть частей... и по содержанию и по форме довольно далеких друг от друга, но музыка объединяет их, производит впечатление необычайной цельности. Каждая часть начинается с яркой темой, которая потом развивается, видоизменяется, но все время присутствует, создавая напряжение и придавая законченность музыкальному образу. В первой — «Мои стихи» — это певучий, необыкновенно выразительный четырехтакт из неповторяющихся нот, в дальнейшем достигающий большой драматической силы. Во второй части таких тем две. Одна из них — повторяющаяся тихая фраза «Откуда та-

кая нежность?». Третья часть — «Диалог Гамлета с совестью» — начинается и заканчивается скорбными аккордами хорального склада. Последующие разделы сюиты — «Поэт и царь» и «Нет, бил барабан...» — исполняются без перерыва, как бы дополняя друг друга... И, наконец, шестая часть — «Анне Ахматовой»; вдохновенное посвящение выдающейся русской поэтессе...»

Сюита для баса и симфонического оркестра на стихи Микеланджело

История создания

1974 год, предпоследний год жизни тяжело больного Шостаковича, принес, после оркестрового варианта «Шести стихотворений Марины Цветаевой», Пятнадцатый квартет, Сюиту для баса и фортепиано на стихи Микеланджело и оркестровый вариант Сюиты. В этих произведениях композитор, знавший, как мало жизни ему отпущено, говорил о том, к чему неотвязно возвращались мысли:

О завершении жизни.

О ее смысле.

О смерти.

О бессмертии.

Об этом — Пятнадцатый квартет, сочиненный в июне в Доме творчества «Репино». О том же — вокальная сюита, написанная летом на даче, в подмосковной Жуковке и посвященная жене, Ирине Антоновне, ставшей верным другом и спутницей последних лет жизни. О чувствах, вызвавших это посвящение, ярче всего говорят следующие строки:

Унылым сердцем больше не таю

Ни возгласов, ни вздохов, ни рыданий.

Что нам явить, мадонна, гнет страданий

И смерть уж недалекую мою;
Но дабы рок потом мое служенье
Изгнать из вашей памяти не мог, —
Я оставляю сердце вам в залог.

Собственно, поводом для обращения именно к стихам Микеланджело явилось пятистолетие со дня рождения великого художника Возрождения. Композитор заинтересовался сборником стихов Микеланджело (1475—1564), изданных в переводах известного литературоведа А. Эфроса. «Я вновь и вновь обращался к его образу, смотрел его работы, читал стихи; меня поражала многогранность его таланта, передо мной вставал не только ученый, не только художник, но и поэт. И хотя сам Микеланджело относился к своему поэтическому творчеству более чем скромно, меня потрясла красота его стихов, глубина его мыслей, простота и гениальность всего того, что сделал этот один из величайших сынов человечества», — писал Шостакович. Из сборника он выбрал одиннадцать стихотворений, содержание которых ясно из простого перечисления их заголовков, данных композитором: «Истина», «Утро», «Любовь», «Разлука», «Гнев», «Данте» «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь», «Смерть», «Бессмертие».

Переводы, сделанные не профессиональным поэтом, кое-чем не устраивали Шостаковича, и он обратился к Андрею Вознесенскому с просьбой пересмотреть и откорректировать их. Поэт согласился и перевел стихи заново. Однако Шостакович, увлеченный замыслом, ожидать окончания его работы не стал и написал музыку на имеющиеся тексты Эфроса. Желая поскорее услышать новое сочинение, композитор передал ноты исполнителям — превосходному басу Евгению Нестеренко и его концертмейстеру Евгению Шендеровичу, — когда Вознесенский принес ему свой перевод. Он был очень хорош — ярче, интереснее, чем тот, над которым работал Шостакович. Он взял стихи с благодарностью, но увидел, что не может ими воспользоваться: музыка создавалась на те, старые строки. Она срослась с ними в единое целое, и невозможно было что-то вырвать, что-то заменить. Рас-

терянный, он извинялся перед Вознесенским, очень переживал неловкость случившегося.

Верный себе, композитор не дал сочинению определения «цикл», которого не любил, а определил его как сюиту, хотя по сути это именно вокальный цикл. Премьера Сюиты на стихи Микеланджело, ор. 145, состоялась в Ленинграде, в Малом зале филармонии, 23 декабря 1974 года. Еще до нее, в ноябре, Шостакович сделал ее оркестровый вариант под ор. 145а.

Музыка

Сюита на стихи Микеланджело — итог вокального творчества Шостаковича. Она задумана как цельное сочинение. Исполняемые без перерыва части сюиты объединены в несколько разделов.

№1, «Истина», — своего рода пролог — открывается напряженными оркестровыми звучаниями, которые повторятся затем в предпоследней части. Мелодия голоса звучит на фоне выразительного контрапункта струнных. Музыкальные темы, строгие, словно высеченные из гранита, вызывают ассоциации с величественным архитектурным сооружением. Триада лирических частей «Утро», «Любовь» и «Разлука» (№2—4) объединена светло-созерцательным настроением. В последней из них появляется просветленная скорбь — это прощание с любовью, с жизнью. По характеру она напоминает традиционную часть классического реквиема *Lacrimosa*. Образные ассоциации с реквиемом продолжены в №5, — «Гнев». Неистовый и грозный, он звучит подобно *Dies irae* (День гнева) и открывает следующую триаду — «Гнев», «Данте», «Изгнанник» (№5—7). От «Гнева» мысль композитора естественно переходит к великому Данте — тому, кто видел ад. Образ Данте — центральный и в седьмой части сюиты. Размышления о творчестве становятся основным содержанием кульминационного раздела сюиты — №8, «Творчество», и №9, «Ночь». В подзаголовке «Ночи» значится: диалог. Ее первый эпизод — ноктюрн. В нем покой, тишина, восхищение прекрасным извая-

нием статуи «Ночь», созданной Микеланджело для флорентийской усыпальницы Медичи. Далее следует цитата из Четырнадцатой симфонии (часть «Смерть поэта»), вслед за которой музыка приобретает драматическую остроту, напряженность, предвосхищая самую мрачную страницу сюиты — «Смерть» (№10). Две последние части — «Смерть» и «Бессмертие» (№11) — философский эпилог. В этом сопоставлении тленности и вечности, забвения и памяти — глубокая мудрость. В основе музыки последней части — мелодия, которую композитор сочинил в девять лет. Как бы смыкаются здесь начало и конец, детство и бессмертие. Светлая, безоблачная, немного наивная, мелодия вызывает отчетливые ассоциации с финалом Четвертой симфонии Малера. Далее звучание становится величественным, торжественным. Но оркестровое заключение возвращает к «детской» музыке. В движении ровных тихих аккордов словно слышится ход маятника, мерно и неумолимо отсчитывающего уходящее в бесконечность время.

Бенджамин Бриттен

1913—1976

Бриттен является одним из наиболее значительных композиторов XX века. Колоссальна его роль в английской культуре: он возродил отечественную музыку, в которой не было крупных явлений в течение почти двухсот лет, после смерти Генделя. В его творчестве представлены практически все музыкальные жанры от оперы до фортепианной миниатюры.

Музыка Бриттена отличается высоким мастерством, глубиной и своеобразием замыслов. Основное место в его творчестве занимают музыкально-театральные произведения — оперы, оперетты, притчи, а так же сочинения, связанные в той или иной степени с духовной тематикой. Всемирное признание композитора подтверждается высокими наградами и званиями: в 1957 году он становится лауреатом премии американской Академии литературы и искусства, несколько позднее избран почетным доктором Кембриджского университета. В 1962 году ему вручена премия имени Гёте, учрежденная в Гамбурге в память 200-летия немецкого гения, в 1963-м Бриттена избирают почетным доктором Оксфордского университета.

Бенджамин Бриттен родился 22 ноября 1913 года в маленьком рыбацьем поселке Лоустофте, графство Суффолк, в семье зубного врача. С ранних лет мальчик проявил музыкальные способности и стал заниматься музыкой, сначала под руководством матери, любительницы-пианистки, активной участницы местного хорового кружка. Мальчик очень рано увлекся сочинением: первые опусы появились в 6 лет. Как он вспоминал, небольшие пьески были навеяны впе-

чатлениями семейной жизни. В детские же годы он начал заниматься на альте, а в 1926 году его учитель игре на альте Одри Олстон познакомил Бриттена с композитором, скрипачом, альтистом и дирижером Фрэнком Бриджом. У последнего Бриттен 2 года брал уроки гармонии и полифонии, после чего поступил в Королевский музыкальный колледж в Лондоне, где занимался у Джона Айрленда (композиция) и Артура Бенджамина (фортепиано). Ко времени окончания колледжа в 1933 году им были написаны Гимн Деве для смешанного хора а капелла, Симфониетта для камерного оркестра, Фантазия-квартет для гобоя, скрипки, альты и виолончели, несколько песен, как сольных, так и хоровых, в том числе детских, с которых началось постоянное обращение композитора к детской музыке. Почти сразу после окончания появились хоровые вариации «Родился мальчик» на стихи рождественских песен и Простая симфония — сочинения, обратившие внимание общественности самобытным мелодическим даром, фантазией и юмором.

Окончив колледж, Бриттен отправился в путешествие по странам Европы. Он даже думал остаться в Вене, чтобы учиться у Альбана Берга, творчеством которого восхищался. Однако родители категорически воспротивились. Бридж к ним присоединился, и Бриттену ничего не оставалось, как вернуться в Англию, о чем он впоследствии сожалел. Он писал, что мог бы научиться «открывать ворота, через которые пришлось перелезть».

Вскоре он получил свое первое место: его пригласила кинокомпания, выпускавшая документальные фильмы и имевшая в своем распоряжении ансамбль из 5-6 инструментов. Работа в кино продолжалась 5 лет и многому научила молодого композитора. Он привык сочинять быстро, даже «когда вдохновение совершенно отсутствовало», писать музыку на различные, часто совсем не поэтические сюжеты, например, о разгрузке грузового судна. Его заметили. Появились заказы на музыку к театральным и радиопостановкам. Начинаются и его концертные выступления. Кроме заказанной музыки, созданы *Te Deum*, новые детские песни, оркестровая сюита «Вечера» по Россини, симфонические

Вариации на тему Фрэнка Бриджа, фортепианные сюиты и четыре вокальных цикла. В них проявляются такие характерные для Бриттена черты, как самобытный мелодический дар, юмор, фантазия, оригинальная трактовка классических музыкальных форм.

1930-е годы — время международного признания композитора. Его произведения зазвучали во Флоренции, Барселоне, Зальцбурге, некоторых городах США. Однако это и время потери родителей. Композитор начинает ощущать себя все более одиноким. С началом Второй мировой войны он, как и многие другие художники, покидает Англию. В 1939 году Бриттен на три года едет в Америку. Побывав в Калифорнии и Канаде, он обосновывается в артистической колонии Нью-Йоркского Бруклина, где сближается с выдающимися музыкальными деятелями — композитором Аароном Коплендом, дирижером Сергеем Кусевицким. В 1939 году появляется его Концерт для скрипки с оркестром, 1940 год приносит новые значительные сочинения. Траурная симфония посвящена памяти родителей и состоит из трех частей — *Lacrimosa*, *Dies irae* и *Requiem aeternam*. «Изменения» для фортепиано (левой руки) с оркестром обязаны своим появлением, как и некоторые другие подобные сочинения, трагической судьбе австрийского пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего правую руку во время Первой мировой войны. Наконец возникает вокальный цикл «Семь сонетов Микеланджело».

Именно это последнее произведение во многом определило дальнейшую судьбу Бриттена. С ним связано появление в жизни композитора Питера Пирса. Великолепный певец, начинавший карьеру как пианист и органист, музыкант чуткий и разносторонне образованный, обладающий к тому же незаурядным литературным даром, он на долгие годы становится лучшим интерпретатором сочинений Бриттена, многие из которых посвящены ему, постоянным сотрудником в трудах, другом и спутником жизни. С тех пор и до самой смерти Пирса Бриттен и Пирс не расстаются. Начинаются их совместные концертные выступления.

В марте 1942 года Бриттен отплывает в Англию. Бриттен и Пирс ез-

дят по стране с концертами, выступают в небольших деревушках, в больницах, бомбоубежищах, иногда — в тюрьмах. «Эти концерты часто сопровождались разными приключениями; приходилось искать дорогу под проливным дождем в каких-то грязных темных переулках, ничем не отличавшихся от проезжей дороги. В конце концов исполнители добирались до одинокой деревенской ратуши... В середине зала, тесно прижавшись друг к другу, сидели слушатели — двадцать — тридцать человек, никогда раньше не бывавших на концертах, но здесь сразу же захваченных музыкой и пением», — пишет биограф Бриттена. Концертирует Бриттен и со знаменитым скрипачом Иегуди Менухином. В 1945 году появляется «Питер Граймс». Этот же год приносит одно из самых известных оркестровых сочинений — Путеводитель по оркестру для молодежи (Вариация и fuga на тему Пёрселла). Затем, одна за другой, пишутся камерные оперы «Поругание Лукреции» (1946, 2-я ред. 1947), «Альберт Херринг» (1947), «Маленький трубочист» (опера для детей, 1949). Продолжаются и гастрольные поездки. Так, после окончания войны, в 1945 году, Бриттен посетил с концертами Германию, в 1947-м — Бельгию, Голландию, Швейцарию и страны Скандинавии.

В 1948 году Бриттен выступил с замечательной инициативой, идею которой подал ему Пирс: организации десятидневного Ежегодного международного музыкального фестиваля в графстве Сассекс, в небольшом приморском городке Олдборо, который композитор избрал местом постоянного жительства. На первом фестивале, состоявшемся в том же году, была исполнена написанная к этому празднику кантата «Святой Николай». Композитор отдает фестивалю много сил, времени, да и денег. «Последнюю премию, которую мне присудили, я отдал целиком Олдбороскому музыкальному фестивалю — делу, наиболее близкому моему сердцу, — рассказывал Бриттен. — Возможно, значительная часть премии Аспена уйдет в том же направлении». Как большинство летних фестивалей, этот — не только музыкальный. Наряду с концертами и исполнением опер, на нем устраиваются выставки, лекции и беседы по вопросам искусства. В дальнейшем в фестивале принимают участие многие выдающиеся

композиторы, художники и писатели, в том числе Пуленк, Уолтон, Копленд, Кодай, Лютославский.

Летом 1951 года в Англии возникает Организация деятелей музыкального искусства — сторонников мира (в середине XX века такие организации получили распространение в разных странах). Бриттен стал членом ее президиума. Тогда же он получил звание почетного гражданина своего родного Лоустофта. В 1951 году Бриттен пишет четырехактную оперу «Билли Бад», через два года в честь коронации Елизаветы II создается трехактная «Глориана». Еще через три года появляется «Поворот винта» по мотивам рассказа классика американской литературы Генри Джеймса, одного из выдающихся мастеров психологического романа.

В традицию входят ежегодные гастрольные поездки, либо как солиста-пианиста и аккомпаниатора с Пирсом или Менухином, либо как дирижера, выступающего с Английской оперной труппой. В 1954 году эта труппа принимает участие в венецианском Биеналле, где показывает «Поворот винта». В 1956 году композитор путешествует, знакомится с Индией, Цейлоном (Шри-Ланка). Индонезией, Японией. Яркие незабываемые впечатления отразились в партитуре балета «Принц пагод». Сказка-феерия «Принц пагод» — первый национальный «большой» балет (до того в Англии существовали только одноактные). После него Бриттен возвращается к привычной и любимой опере: в 1958 году появляется «Ноев ковчег», в 1960-м «Сон в летнюю ночь».

1960-е годы открываются самым значительным и своеобразным сочинением Бриттена: 1961-й — год создания Военного реквиема, уникального памятника жертвам войны. В тот же период композитор осваивает новый жанр — оперы-притчи, в которой основную роль играет иносказание. Первая притча, «Река Керлью», написана в 1964 году на японский сюжет. Вторая, «Пещное действо» (1966), основана на одном из эпизодов Ветхого Завета, третья, «Блудный сын» (1968) — на евангельской притче. К столетию со дня основания Красного Креста Бриттен пишет «Кантату милосердия» по притче о добром самаритянине. Кантата была торжественно исполнена в Женеве 1 сентября 1963 года.

Желание создать произведение специально для Ростроповича появилось у Бриттена после того, как он впервые услышал его игру в Лондоне. Сонату, состоящую из пяти частей, один из рецензентов назвал «пятью фотоснимками мастерства Ростроповича». Слушатели познакомились с ней во время фестиваля английской музыки в Москве и Ленинграде (Санкт-Петербурге) в марте 1963 года в исполнении Ростроповича и Бриттена. Тогда же в нашей стране впервые прозвучали одноактные оперы композитора в исполнении Малой труппы театра Ковент Гарден. В следующем году Бриттен снова посещает нашу страну. Эти годы ознаменованы началом дружбы с Шостаковичем, Ростроповичем и Вишневской. Новый 1965 год Бриттен встречал с Шостаковичем на его даче в поселке Жуковка. В творчестве Бриттена становится все более заметно влияние музыки Шостаковича (ему Бриттен посвятил «Блудного сына»), а его дружба с прославленными музыкантами-исполнителями приносит, кроме Сонаты, Виолончельный концерт, посвященный Мстиславу Ростроповичу, и цикл песен на стихи Пушкина, посвященный Галине Вишневской. В свою очередь, Шостакович посвящает Бриттену Четырнадцатую симфонию.

В июле 1972 года Шостакович, бывший тогда в Англии, посетил Бриттена в Олдборо. До того, в 1971 году Бриттен во время зарубежных гастролей вместе с Пирсом снова посетил Советский Союз, где виделся с ним. Тогда же, в Олдборо, состоялась их последняя встреча. Шостакович умер в 1975-м, Бриттен — 4 декабря 1976 году в Олдборо.

Военный реквием ор. 66 (1961)

Состав исполнителей: сопрано, тенор, баритон, хор мальчиков, смешанный хор, орган, камерный оркестр, большой симфонический оркестр.

История создания

В 1961 году Бриттен начал работу над Военным реквиемом. Произведение готовилось к открытию собора в городе Ковентри, до основания разрушенном немецкими бомбардировщиками во время Второй

мировой войны. Город восстанавливался, восстанавливался и собор, являвшийся его главной достопримечательностью. Открытие его должно было стать торжеством.

Военный реквием — самое значительное произведение Бриттена. Он продолжает традиции классических реквиемов, начиная от Моцарта, но использует и опыт недавнего прошлого (реквием Хиндемиhta написан на стихи Уолта Уитмена, английский композитор рубежа XIX—XX веков Фредерик Делиус компоновал текст своего реквиема из сочинений Ницше). Новаторским в Военном реквиеме Бриттена является то, что композитор совместил традиционные тексты заупокойной мессы с вдохновенными и горькими стихами Оуэна,

Английский поэт Уилфрид Оуэн (1893—1918) завербовался в армию после вступления Англии в Первую мировую войну. В январе 1917 года он оказался на Западном фронте. Именно тогда, до ноября следующего года, появляется основная масса его стихов. В них с огромной силой выражен протест против войны, его мироощущение, о котором дает представление и одно из писем с фронта: «Наконец я постиг истину, которая никогда не просочится в догматы какой-либо из национальных церквей: а именно — что одна из самых главных заповедей Христа: покорность любой ценой! Сноси бесчестие и позор, но никогда не прибегай к оружию. Будь оклеветан, поруган, убит, но не убивай... Христос воистину на ничьей земле. Там люди часто слышат Его голос. Нет выше любви, чем у того, кто отдает жизнь за друга». Поэт уподобляет Христу тех, кого привыкли называть пушечным мясом. Несколько первых месяцев 1918 года, после тяжелого ранения, которое привело его в тыл, он занимался подготовкой пополнения. Своему другу он писал об этом: «Вчера в течение 14 часов я работал — учил Христа поднимать крест по счету, подгонять по голове терновый венец и не помышлять о жажде до последней остановки. Я присутствовал на Его Вечере, чтобы знать, что Он ни на что не жалуется. Я проверял Его ступни, чтобы они были достойны гвоздей. Я следил за тем, чтобы Он молчал и стоял навтыжку перед своими

обвинителями. За серебряную монету я покупаю Его каждый день и по карте знакомлю с топографией Голгофы».

В конце лета Оуэн настоял на отправке в действующую армию. 1 сентября он приехал во Францию. 1 октября награжден Военным крестом за мужество. 4 ноября убит.

Реквием Бриттен посвятил памяти своих друзей, погибших на фронтах: Роджера Бурнея, младшего лейтенанта добровольческого резерва Королевского военно-морского флота, Пирса Данкерлея, капитана Королевской морской пехоты, Дэвида Джилла, рядового матроса Королевского военно-морского флота, Майкла Халлидея, лейтенанта добровольческого резерва Королевского новозеландского военно-морского флота. Эпиграфом к нему стали строки Оуэна:

Моя тема — война и скорбь войны.

Моя поэзия скорбна.

Все, что поэт может сделать — это предостеречь.

На вопрос о содержании Военного реквиема, Бриттен ответил: «Я много думал о своих друзьях, погибших в двух мировых войнах... Я не стану утверждать, что это сочинение написано в героических тонах. В нем много сожалений по поводу ужасного прошлого. Но именно поэтому Реквием обращен к будущему. Видя примеры ужасного прошлого, мы должны предотвратить такие катастрофы, какими являются войны». Реквием состоит из 6 частей, озаглавленных соответственно традиционным разделам заупокойной мессы. В 1-ю часть, *Requiem aeternam* (Вечный упокой) включены стихи

Не служат месс для жертв кровавой бойни;

Лишь канонада по ним прогремит,

И, заикаясь, дробный залп обоймы

Свой «Отче наш» им наспех отстучит...

(Здесь и далее перевод Дж. Далгата).

2-я часть, *Dies irae* (День Господней гневной силы), написанная в основном на ставший каноническим текст Фомы Челансского (ок. 1190—ок. 1260) содержит строки

Горн пел, тоски вечерней полн,
И столь же грустно пел ответный горн.
Говор солдат смолкал вблизи ручья;
Сон крался к ним, беду в себе тая.
Грядущий день людьми уже владел.
Горн пел...
Мук прежних отзвук в их сердцах молчал,
Завтрашней болью заглушенный, спал.

В 3-й части, *Offitiorium* (Приношение Даров «Господи Иисусе Христе») появляется стихотворное изложение библейского эпизода заклания Авраамом Исаака. Но вместо ветхозаветного спасения сына, замененного овном, —

Спесь обуяла старика, сын был убит,
И пол-Европы вслед за ним.

В тексте 4-й части, *Sanctus* (Свят), Оуэну принадлежит заключительный эпизод —

После того, как стихнет лютый смерч,
И лавры победы стяжает Смерть,
А барабан Судьбы свой треск прервет,
И горн Заката зорю пропоет,
Вернется жизнь к убитым? Правда ль то,
Что Он, Смерть одолев, вновь мир создаст
И, живую водой омыв его,
Навек ему весны цветенье даст?
Откликнулось седое Время так:

«Мой цепенеет шаг...»

Припав к Земле, я услышал в ответ:

«Огня в остывших недрах больше нет.

Мой в шрамах лик. Иссохла грудь моя.

Не высохнут лишь слез моих моря».

5-я часть, *Agnus Dei* (Агнец Божий), напротив, начинается строками Оуэна:

На перекрестке всех дорог

Он с креста на битвы глядит

Предан, поруган, одинок...

И далее горькое повествование поэта то перемежается, то сопровождается словами католической молитвы. Последняя часть, *Libera me* (Избави мя, Господи), заканчивается безнадежно:

Из боя исключен, я вдруг попал

В глубокий беспросветный лабиринт.

Людьми он до отказа был набит;

Но без движенья каждый здесь лежал,

Порой стеная тихо, как во сне.

.....

Орудий гул не долетал извне.

«О друг, — сказал я, — причин для горя нет».

«Нет, — он ответил, — кроме юных лет, погубленных»....

Латинские тексты и стихи Оуэна независимы друг от друга и «соотносятся как вечное и сегодняшнее, как прямая и косвенная речь, говорят об одном и том же, но на разных языках — не только в буквальном, но и в переносном смысле. Их можно понять лишь как параллельные линии, сходящиеся в бесконечности», — пишет исследователь Военного реквиема Генрих Орлов.

Чтобы подчеркнуть значение произведения, направленного против войны, призванного объединить народы, композитор предназначил три его сольных партии — сопрано, тенора и баритона — представителям трех народов. Ими должны были стать русская Галина Вишневская, англичанин Питер Пирс и немец Дитрих Фишер-Дискау. Однако в последний момент советские чиновники, от которых зависел выезд из страны, не дали певице разрешения. Замысел Бриттена остался не осуществленным. Премьера Военного реквиема состоялась 30 мая 1962 года на торжествах по случаю освящения восстановленного собора Святого Михаила в Ковентри, под управлением автора.

Музыка

Военный реквием — вершина творчества Бриттена, вобравшая в себя лучшие черты творчества композитора. Драматургия строится из сопоставления трех планов. Передний — два солиста (солдаты) и камерный оркестр — связаны со стихами Оуэна. Это ужас войны и страдание человека. Второй — ритуальное выражение траура — месса в исполнении сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Третий — невинность и чистота, символизируемые хором мальчиков и органом. «Эта трехплановость и порождаемые ею исключительно напряженные контрасты могут напомнить о Дантовом триптихе — Ад, Чистилище, Рай» (Г. Орлов). Музыкальный язык произведения объединяет в себе старинную псалмодию, солдатскую песню, близкий импрессионизму речитатив, музыку, подобную баховским остинато, аккордовые фанфары, типичные для английских дворцовых празднеств.

Requiem aeternam — траурное шествие, сопровождаемое погребальным звоном колоколов. Его прерывает хор мальчиков (*Te decet hymnus* — Тебе поем гимн), звучащий спокойно и отрешенно, словно голоса ангелов. Траурное шествие возобновляется, прерываясь во второй раз — теперь полным экспрессии трагическим монологом тенора (*Не служат месс для жертв кровавой бойни*). *Dies irae* откры-

вается воинственными фанфарами, полными необычайной силы. Традиционный образ траурной мессы наполняется новым смыслом — военного сигнала. Трижды проводится четко скандированная основная тема части, предваряемая каждый раз все более мощными фанфарами и раскатом ударных — словно жуткой канонадой, после чего монолог баритона «Горн пел» повествует о кратком, полном тревоги отдыхе солдат. Кульминация следующего раздела — *Recordare Jesu pie* (О припомни, Иисусе) — отчаянный вопль солдата, доведенного до предела страдания. Сопрано, сопровождаемое траурными звучаниями хора и оркестра, исполняет трогательную мольбу о пощаде (*Lacrimosa* — Слезная). В *Offertorium* рассказ (баритон) о жертвоприношении обрамляет хоровая fuga. Центр реквиема — *Sanctus*, состоящий из резко контрастных разделов. Праздничный, ликующий, с юбилеями медных инструментов, он внезапно сменяется апокалипсическим монологом баритона. После краткого *Agnus Dei* в надломленно-усталом ритме наступает заключительная часть, *Libera me* — грандиозная фреска, в которой впервые объединяются все исполнители. Ее заключение — спокойная, постепенно стихающая колыбельная.

Георгий Свиридов

1915—1998

Георгий (Юрий) Васильевич Свиридов — один из самых своеобразных русских композиторов XX века. Он внес громадный вклад в отечественную музыку, в которой разработал новые пласты — глубоко народные, почвенные, связанные с исконными национальными традициями. В своем творчестве композитор размышляет о прошлом и настоящем родной земли, раскрывает, по словам биографа и исследователя творчества Свиридова А. Сохора, дух народа «труженика и страстотерпца, правдоискателя и свободолюбца, борца за волю и справедливость». Единственная тема, сквозной линией, проходящая через весь творческий путь музыканта — Россия, ее люди, ее судьбы, причем чаще всего это крестьянские судьбы, крестьянская Россия. В этом он является продолжателем традиций великого русского искусства XIX века, прежде всего — Мусоргского, и единомышленником таких писателей XX века, как Шукшин и Белов, Абрамов и Распутин.

Избрание для себя темы, неизменно воплощаемой в творчестве, определило и круг жанров, к которым обращается композитор. Это жанры, связанные со словом, с живой, согретой человеческим теплом интонацией, будь то романс, цикл песен, хоровая поэма или оратория. Свиридова привлекают лишь стихи самой высокой пробы: Пушкина и Лермонтова, Тютчева и Некрасова, Есенина и Блока, а из зарубежной поэзии — Бёрнса и Исаакяна. Он создает произведения, конгениальные поэтическим первоисточникам. В наследии композитора нет ни опер, ни балетов. Основной его массив связан с вокальными, чаще — хоровыми жанрами. В ранние годы, еще не найдя своего ин-

дивидуального пути, Свиридов обращался к инструментальной музыке, а позднее, для заработка, — к музыке для кинофильмов и драматических спектаклей. Из них родились и оркестровые сюиты.

Всегда стремившийся стоять в стороне от политики, Свиридов не мог полностью отгородиться от так называемой общественной жизни. По своему рангу крупного художника он должен был находиться в числе руководителей Союза композиторов, был отмечен высокими наградами: двумя орденами Ленина, званием народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, являлся депутатом декоративного Верховного Совета РСФСР (тем самым в официальной иерархии ему принадлежало не первостепенное место: первые персоны «избирались» в Верховный Совет СССР).

Георгий (Юрий) Васильевич Свиридов родился 3 (16) декабря 1915 года в маленьком провинциальном городке Фатеже Курской губернии. Отец его, происходивший из крестьян, получил кое-какое образование и стал почтовым служащим. Мать была учительницей. Семья жила на окраине городка, сразу за рекой начинались деревни, и мальчик жил в окружении сельского пейзажа. Его ранними впечатлениями стали народные песни, наигрыши пастуха, бытовая музыка, звучавшая в доме. В Фатеже он получил первые уроки игры на фортепиано.

В 1924 году семья, потерявшая отца (его, вступившего в коммунистическую партию, убили в 1919 году), переехала в Курск. Здесь мальчик учился в школе, продолжал заниматься музыкой. Больше рояля его привлекала балалайка, и он начал играть в оркестре народных инструментов. Летом 1929 года, решив серьезно заняться музыкой, поступил в музыкальную школу. На вступительном экзамене сыграл марш собственного сочинения, и педагоги сумели разглядеть в мальчишке музыкальное дарование.

В 1931 году Свиридов закончил школу и через год поехал в Ленинград, где поступил в Первый музыкальный техникум, в класс рояля профессора И. Браудо. Жил в общежитии, подрабатывал на жизнь, играя вечерами в кино и ресторанах, часто недоедал, из-за этого болел. Но все преодолевала жажда знаний. В 1933 году Свиридов по-

нял, что его путь — сочинение, а не исполнение музыки, и добился перевода на композиторское отделение, где стал заниматься у профессора М. Юдина. За три года пребывания в его классе юный музыкант написал большое количество сочинений, в числе которых были Квартет для скрипки, флейты, альты и виолончели, Скрипичная соната, Сонатина для фортепиано, фортепианные прелюдии.

В 1935 году, на пороге двадцатилетия, им был создан вокальный цикл — шесть романсов на стихи Пушкина — принесший Свиридову первый большой успех. Вскоре эти романсы вошли в репертуар лучших отечественных исполнителей и по сей день остаются классикой жанра. Свиридова приняли в Союз композиторов, и уже после этого, в 1936 году, он поступил в Ленинградскую консерваторию, в класс П. Рязанова. Вскоре Рязанов переехал в Тбилиси, и по рекомендации Союза композиторов Свиридова принял в число своих учеников начинавший педагогическую деятельность Шостакович. На многие годы великий композитор стал для Свиридова старшим другом.

«Встречи с Д. Д. Шостаковичем, а позднее и И. И. Соллертинским имели громадное значение для всей моей жизни, — писал в начале 60-х годов Свиридов. — Влияние этих двух людей на меня было очень велико, и я в значительной степени как человек и музыкант формировался под их воздействием». В свою очередь, Шостакович вспоминал: «Он всегда поражал, просто поражал меня своим творчеством. Он отличался необыкновенной активностью. Быстро писал, очень быстро писал. На каждый, буквально каждый урок он приносил что-нибудь новое — пьесу для фортепиано, романс, песню. Кстати, Свиридов всегда очень хорошо играл на рояле — превосходный пианист! — и очень выразительно пел. И сейчас (в 1965 г. — Л. М.) композитор лучше всех играет свою музыку, аккомпанирует певцам. Со школьной стороны в его сочинениях было все в порядке. Я, как педагог, терялся. Не знал, что сказать: ни к чему нельзя было придраться... Уже в те времена Георгий Васильевич всегда ставил перед собой и перед своим музыкальным творчеством высокие, очень высокие требования. Он всегда сознавал великое этическое значение нашего искусства».

В годы ученичества Свиридов пишет симфонию, Концерт для фортепиано с оркестром, инструментальную музыку, работает над опереттой, над музыкой к кинофильму и драматическим спектаклям, создает хоровые песни. В 1941 году он окончил консерваторию. К этому времени он уже был женат на Валентине Николаевне Токаревой — пианистке, знакомой еще по Курску, у них подрастал сын.

В первые дни Великой Отечественной войны Свиридов был зачислен курсантом Уфимского военного училища, но в декабре его по состоянию здоровья демобилизовали. Композитор поехал в Новосибирск, куда была эвакуирована Ленинградская филармония во главе с ее дирижером Мравинским и художественным руководителем Соллертинским, большим другом Шостаковича и Свиридова. Там жил и работал до 1944 года, там же, потрясенный внезапной смертью старшего друга, написал Сонату для фортепиано, посвященную памяти Соллертинского. Кроме того, в Новосибирске он сочинил много песен, создал вокальный цикл «Песни странника» для баса с симфоническим оркестром на стихи китайских поэтов, вокальную сюиту на стихи Шекспира. В конце года он возвратился в Ленинград. Вскоре в портфеле композитора появляются оперетта «Раскинулось море широко», Первый и Второй струнные квартеты, Фортепианное трио, тетрадь фортепианных пьес, Альбом пьес для детей, музыка к нескольким драматическим спектаклям. В 1951 году им создается оперетта «Огоньки», годом ранее возникает великолепная поэма для тенора и баса с фортепиано на стихи А. Исаакяна «Страна отцов».

К этому времени у Свиридова уже другая семья. В 1945—1946 годах развивается бурный роман с обаятельной Аглаей Корниенко, закончившийся браком и рождением сына, Юрия, ставшего впоследствии крупным ученым-японистом. Но брак этот, как и первый, оказался недолгим. Лишь в 1953 году, когда в жизнь музыканта вошла Эльза Густавовна Квазер, умная, деятельная, с твердым и заботливым характером, его семейная жизнь была упорядочена навсегда. Эльза Густавовна стала верным другом, единомышленницей, идеальной домоправительницей, помощницей в делах.

Композитор выходит, наконец, на собственный самобытный путь, принесший крупнейшие творческие достижения. В 1955 году им созданы песни на стихи Бёрнса, сразу же приобретшие широчайшую известность. В течение 1955—1956 годов пишется «Поэма памяти Сергея Есенина», подтверждающая славу одного из крупнейших композиторов России. В 1956 году появляется еще один есенинский цикл — «У меня отец крестьянин». Этот год отмечен и переездом в Москву. Отныне и до конца дней жизнь и творчество Свиридова связаны со столицей.

Жизнь Свиридова во многом меняется в эти годы. В 1957-м на Втором Всесоюзном съезде композиторов его избирают членом Правления, вскоре он входит в редколлегия журнала «Советская музыка», выступает со статьями во многих газетах, принимает участие в разворачивающихся жарких дискуссиях о путях развития современной музыки. Начинаются и многочисленные встречи со слушателями, восторженно принимающими его произведения. 1957 год приносит восемь романсов на стихи Лермонтова, 1958-й — цикл «Слободская лирика» на стихи А. Прокофьева и М. Исаковского, в котором автор обращается к милой сердцу жизни русской провинции. В 1959 году создана Патетическая оратория на стихи Маяковского, в следующем — семь песен для голоса и фортепиано под общим названием «Из Шекспира», а в течение 1961—1963 годов композитор работает над «Петербургскими песнями» для на стихи Блока. И еще не раз на протяжении творческого пути обращается Свиридов к Блоку и Есенину — любимым поэтам, воплотившим два пристрастия музыканта: к стране и великому городу, которые воспевал Блок, и к провинциальной России. Так появляются кантата «Деревянная Русь» на стихи Есенина, оратория «Пять песен о России» на стихи Блока, кантата «Светлый гость» по Есенину, хоровой цикл «Песни безвременья» по Блоку, поэма для голоса с фортепиано «Отчалившая Русь» по Есенину, кантата «Ночные облака» и поэма для баритона с фортепиано «Петербург» — снова Блок...

Конечно, не только эти поэты привлекают Свиридова, хотя неизменно его пристрастие к жанрам, связанным с поэтическим словом, с использованием красок, присущих голосу или массе голосов — хору.

Он экспериментирует: пишет для голоса и фортепиано, для хора а капелла, для ансамбля солистов-певцов и инструменталистов, для хора с оркестром. И неизменно в его музыке слышится подлинная Россия, ее почвенные интонации, ее история, ее судьба. Выражение этой же темы ищет композитор и в незаконченном замысле середины 50-х годов — оратории «Декабристы (Песни вольности)» на стихи поэтов-декабристов и Пушкина. Пушкиным вдохновляется Свиридов еще не однажды: в концерте для хора «Пушкинский венок», в «Трех стихотворениях А. С. Пушкина» для хора а капелла (оба сочинения — 1978), в четырехчастной композиции «Из Пушкина». Все реже становятся его отвлечения от основной линии творчества на прикладные жанры: последние работы, связанные с кино, относятся к середине 60-х годов, в 80-е написаны только музыка к фильму «Красные колокола» и спектаклю «Смерть Ивана Грозного». Зато, кроме кантаты «Ладога» на стихи А. Прокофьева и «Гимнов родине» на стихи Ф. Сологуба, последние годы характерны обращением к жанрам, казалось бы, немыслимым в советское время. Это создаваемые на протяжении 1980—1997 годов «Песнопения и молитвы», 16-частное сочинение для смешанного хора без сопровождения «Из литургической поэзии».

Среди произведений иных жанров, не связанных со словом, с голосом, создано немного, но это немного также представляет большую художественную ценность. Две партиты для фортепиано 1960-го года — переработки сочинений, написанных в 1946-м и 1957 годах и более не удовлетворявших взыскательного мастера. 1964 год приносит Музыку для камерного оркестра, вдохновенную высоким мастерством камерного оркестра под управлением Рудольфа Барша и ему посвященную. Тогда же создается Маленький триптих для оркестра. В 1965 году появляется сюита «Русский лес» — та же тема, что всегда волнует композитора, воплощена в ней исключительно оркестровыми средствами. Из музыки к кинофильму «Время, вперед!», вышедшему на экраны в 1966 году, также составлена сюита, уверенно завоевавшая место на симфонической эстраде. Наконец, поистине всенародным успехом пользуется «Метель» для симфонического ор-

кестра, которую сам композитор определил как «музыкальные иллюстрации к повести А. С. Пушкина».

60-е годы приносят Свиридову международное признание. Его начинают исполнять за рубежом, о нем пишут статьи французский музыковед, знаток русской музыки Р. Гофман. Фестиваль русской музыки во Франции в мае 1969 года становится подлинным триумфом Свиридова. С огромным успехом в крупнейших залах Парижа звучат «Курские песни», хоры, Маленький триптих. В газетах о композиторе пишут как о мастере, «обладающем огромным воображением и своеобразным музыкальным почерком». Выпущены пластинки с записями нескольких сочинений Свиридова, причем пластинка с Пятью хорами и «Курскими песнями» получает Большой приз Французской музыкальной академии, а запись Патетической оратории — Большой приз Академии вокальной музыки. Это первый случай, когда музыка русского композитора отмечена столь высокой наградой.

На IV международном конкурсе имени П. И. Чайковского, состоявшемся в 1970 году сочинения Свиридова были включены в обязательные программы вокалистов.

Шло время, и его музыка, исконно русская, наполненная ритмоинтонациями родного фольклора, завоевывала все более широкие круги слушателей. Девяностые годы принесли неизбежное с возрастом ухудшение здоровья, замедление творческого процесса. До конца дней композитор работал над пушкинскими стихами. Свое последнее, четырехчастное сочинение, названное просто «Из Пушкина», он не успел оркестровать. Смерть наступила 6 января 1998 года в Москве. Похороны состоялись на Новодевичьем кладбище столицы.

Романсы на стихи Пушкина

История создания

В 1933 году 17-летний Свиридов, за два года до этого приехавший из Курска в Ленинград, был переведен с фортепианного на композитор-

ское отделение Первого музыкального техникума в класс профессора М. Ф. Юдина. В те годы этот техникум был чрезвычайно сильным по преподавательскому составу и даже в чем-то конкурировал с консерваторией. Композиторские и теоретические дисциплины в нем вели крупнейшие композиторы и музыкальные ученые города. Свиридов рьяно взялся за работу и за два первых года написал множество произведений, как крупных, так и мелких, в том числе романсов и песен.

В 1935 году он обратился к поэзии Пушкина (1799—1837). Был задуман вокальный цикл из шести романсов. Пушкин писал эти стихотворения в разные годы: «Зимний вечер» и «19 октября» («Роняет лес...») — в 1825-м, «Зимнюю дорогу» — в 1826-м, «Няне» (Свиридов назвал его «К няне») — в 1827-м, «Предчувствие» — в 1828-м и «Подъезжая под Ижоры» — в 1829-м. Не все стихи Свиридов использовал полностью. Так, из большого стихотворения «19 октября», посвященного лицейской годовщине, взяты всего два первых восьмистишия. «Зимняя дорога» использована полностью, как и небольшое стихотворение «Няне». В стихотворении «Зимний вечер» изъяты четыре строки третьей строфы. «Предчувствие», состоящее из трех восьмистрочных строф, также легло на музыку полностью, как и заключающий цикл романс «Подъезжая под Ижоры». Его автор посвятил выдающемуся музыканту, профессору Ленинградской консерватории Петру Борисовичу Рязанову, в класс которого Свиридов поступил в 1936 году.

Работа над романсами началась летом 1935 года и протекала в трудное для молодого музыканта время. У него была койка в общежитии техникума, в огромной комнате, где кроме него ютилось еще человек пятнадцать. Жил впроголодь; крошечной стипендии, разумеется, не хватало, и он подрабатывал вечерами то в пивнушке у Кировского завода, то в ресторане Чванова на Петроградской стороне. Романсы вскоре пришлось на время оставить: ослабленный постоянным недоеданием, Свиридов простудился. Болезнь приняла серьезный характер, и он на время уехал в Курск. Кроме климата, значительно лучшего, чем в сыром Ленинграде, там была мать, которая могла под-

кормить юношу. К концу года, в Курске, романсы были закончены и стали первым крупным достижением 19-летнего композитора.

После его возвращения в Ленинград они были изданы, исполнены на радио, а с 1937 года, в связи с торжественным празднованием 100-летия со дня смерти поэта, вошли в репертуар таких выдающихся исполнителей, как Лемешев, Пирогов, Мигай. Возможно именно поэтому критики отнесли появление этих романсов к юбилейному году.

Многие годы спустя, в 1987 году, в дневнике композитор записал: «1935 год. «Пушкинские романсы» — переменили мою жизнь». А в еще более поздней тетради Свиридов записывает: «Пушкинский цикл. Одна из лучших моих вещей. Его бы надо назвать «Бедная юность». Именно такой была моя юность. Бедная, нищая (с той поры я навсегда смирен с нищетою, никогда на нее не обижался, не сетовал), бесприютная, бездомная. Такой стала вся моя жизнь и жизнь всей России, всего русского народа, лишившегося дома, крова над головою каждого человека. Надежды сулила лишь сама жизнь, судьба, бессознательная надежда на Бога. А помощи было ждать неоткуда.... «Зимний вечер» надо сделать заново, по смыслу. Вьюга за окном тихая, негромкая (скрытая сила), буря жизни окружает человека со всех сторон. Образы Пушкина — от Русской природы и сходной с ней жизни. Жизнь всякого человека связана с Природой, со сменой времен года, со сменой дня и ночи (а в России много ночи, много ночного)».

Музыка

Подобно тому, как Первая симфония 19-летнего Шостаковича показала миру будущего великого симфониста, так и этот вокальный цикл 19-летнего Свиридова показал миру будущего великого мастера вокальных жанров. Романсы, избранные им, на первый взгляд не связаны не только сюжетом, но и музыкальными реминисценциями. Однако композитор впервые проявил здесь свойственное ему умение на основе отдельных, не связанных между собою стихов, создавать цельную композицию.

«Роняет лес багряный свой убор» — строгая благородная элегия, проникнутая суровым раздумьем. Неторопливо и свободно разворачивается вокальная мелодия, ее сопровождает графичная фортепианная партия, словно рисующая голые ветви осенних деревьев, холодное северное небо. С этим первым образом сопоставлен внутренний мир поэта («Пылай, камин, в моей пустынной келье»). Музыка приобретает патетический оттенок, четким становится метр, мелодия стремится вывысь, поддержанная мощными аккордами аккомпанемента, но затем ниспадает, чтобы завершиться грустным, полным безнадежности: «И милого душа моя не ждет». «Зимняя дорога» основана на непрерывном движении аккомпанемента, словно передающим неутомимый бег саней по накатанному снежному пути. На его фоне звучит простая, непритязательная мелодия, напоминающая бытового романс пушкинской поры. В средней части («Скучно, грустно... Завтра, Нина, завтра к милой возвратясь, я забудусь у камина...») движение слегка замедляется, в коротких мелодических отрывках — и грусть, и ласка, и задумчивость. Но это — всего лишь греза. Продолжается неостановимый бег саней. Сходный по выразительным средствам «Зимний вечер» отмечен еще большими контрастами: напеву в духе бытового романса теперь сопутствует аккомпанемент, в котором и завывание бури, и тревога. А в центре снова возникает ласковый спокойный образ, возможно, воспоминание детства, когда няня рассказывала сказки под вой зимней выюги. Заканчивается романс постепенным истаянием, утасанием. Заключительный номер цикла — «Подъезжая под Ижоры» — наполнен радостью жизни, солнечным светом и ликованием. Взмывает вывысь вокальная линия, которую поддерживает непрерывное стремительное движение аккомпанемента. Голосу «отвечают» фанфарные возгласы в верхнем регистре рояля, имитирующие звуки почтового рожка. Царят молодость, юмор, даже озорство. Любопытно, что критики обнаружили в первой вокальной фразе интонации Марсельезы, а после слов «Хоть вампиром именован я в губернии Тверской» у фортепиано пробегает целотонная гамма, со времен Глинки ставшая характеристикой Черномора. В среднем разделе возникают мимо-

летные зарисовки — то отзвуки салонного романа («Упиваясь неприятно хмелем светской суеты»), то небрежный набросок портрета героини с лукавыми форшлагами («... эту скромную спокойность, хитрый смех и хитрый взор»), мгновенная остановка, теперь уже дразнящая героиню («Если ж нет...») — и вновь непрерывный бег то ли дорожной коляски, то ли самой жизни.

Песни на слова Роберта Бёрнса

История создания

7 января 1975 года Свиридов записал в своем дневнике: «Двадцать лет назад в этот день я начал писать цикл песен из «Бёрнса». Первая песня была «Честная бедность». Светлые, хорошие были дни. Я был исполнен надежд и веры в свое дело. Теперь же, по прошествии двух десятилетий, я вижу тщетность всех своих усилий».

В действительности предыстория цикла началась гораздо раньше. В 1944 году Шостакович, незадолго до того написавший свой вокальный цикл на стихи английских и шотландских поэтов и выбравший для него два стихотворения Бёрнса (1759—1796), обратил внимание своего давнего ученика и друга на стихи шотландского поэта. Свиридов запомнил этот совет, тем более, что один из романсов был посвящен ему. Но лишь в начале 50-х годов композитор обратился к недавно вышедшему сборнику стихотворений Бёрнса в переводе С. Маршака, выбравшего стихи из трех собраний «Стихотворений», написанных преимущественно на шотландском диалекте (1786, 1787, 1793). Маршак много лет работал над этими переводами, и поистине сжился с образом великого шотландского поэта.

Возможно, появлению бёрнсовского цикла способствовало и то обстоятельство, что Свиридов был хорошо знаком с Маршаком. Живя в соседних домах (в районе Литейного проспекта) и симпатизируя друг другу, они часто встречались, и конечно Свиридов был в курсе работы, которую литературная общественность позднее оценила как огромный

творческий подвиг. В переводах Маршака вольнолюбивый и озорной, глубоко народный шотландский поэт предстал правдиво и полно.

Первая песня, написанная Свиридовым, — «Честная бедность», ставшая позднее финалом цикла, была буквально симпровизирована 7 января 1955 года, а остальные восемь появились одна за другой в течение месяца. В цикл вошли «Давно ли цвел зеленый дол», «Возвращение солдата», «Джон Андерсон», «Робин», «Горский парень», «Финдлей», «Всю землю тьмой заволокло», «Прощай» и «Честная бедность».

Одним из первых слушателей нового цикла стал Шостакович: «Бёрнса играл ему в квартире покойной Софьи Васильевны на Дмитровском переулке, — вспоминал Свиридов. — Слушали Дм(итрий) Дм(итриевич) и Гликман... а Софья Васильевна накрывала в соседней комнате к обеду. Я сыграл с удовольствием и ждал, что скажут. Рукопись осталась незакрытой. Дм(итрий) Дм(итриевич) взял последнюю страницу, закрыл ее и сказал: «Одна (песня) лучше другой. Пошли обедать!» Это было благословением». В дальнейшем станут известны и другие слова Шостаковича: «великое произведение», «такое сочинение, которое появляется не каждый год, может быть, не каждые 10 лет».

Разучивать новое сочинение взялся прекрасный ленинградский камерный певец, давний пропагандист творчества Свиридова и его друг Ефрем Флакс, аккомпанировал сам автор. Надо отметить, что Свиридов был великолепным пианистом-ансамблистом. Именно в авторском сопровождении вокальные произведения композитора звучали наиболее ярко и убедительно. Премьера состоялась 28 ноября 1955 года в Малом зале Ленинградской филармонии и прошла с колоссальным успехом.

Музыка

«Песни на слова Роберта Бёрнса» — это восемь жемчужин, вошедших в золотой фонд вокальной музыки. Они разнообразны по жанрам: баллада и песня-танец, застольная и романс, песня-сценка и портрет прихотливо сменяют друг друга. Общее между ними — ритм марша или скорого шага как образ странствий, движения. Каждый номер рисует с той или

иной стороны простого парня, шотландского горца — свободолюбивого, насмешливого и нежного, грубоватого и стойкого. И как поэзия Бёрнса выросла из народной песни, так и музыку цикла пронизывают интонации шотландских песен. Однако стилистическое сходство с шотландскими напевами обнаруживается лишь в деталях. В целом это — русская музыка о Шотландии, в которой явственно прослеживается индивидуальный стиль композитора с его типичными чертами: простотой и ясностью мелодики, использованием так называемых старинных или народных ладов; скупостью аккомпанемента, в котором нет ничего лишнего, избыточного; искренность чувства и душевная открытость.

№4, «Робин», отличается бойкой и озорной мелодией народного склада, развивающейся на фоне звучащего непрерывно вольночного аккомпанемента; №5, «Горский парень», кажется, рисует того же Робина, повзрослевшего, знающего себе цену. Фортепианное вступление — мощные унисоны, шагающие широко и грозно. Грубоватые интонации солдатской песни так же, как и в предшествующем номере, на фоне вольночного баса, помогают создать образ человека, способного защитить родные горы. Очарователен №6, «Финдлей» — жанровая игровая сценка, в которой передан диалог Финдлея и девушки. В ней — лирика, юмор, лукавство. Лирическая мелодия вступления сменяется живым речитативом. Остроумные фортепианные реплики комментируют диалог, делают сценку видимой. №8, «Прощай!» — лирическая кульминация цикла. Выразительная, полная глубокого чувства мелодия сопровождается ровным движением — словно шагами уходящего героя: «Любовь как роза красная цветет в моем саду, любовь моя как песенка, с которой в путь иду...». Перед слушателями — образ дороги, уходящей вдаль, образ самой быстротекущей жизни — и прекрасная, хватающая за душу песня. №9, «Честная бедность» — мужественная песня-гимн в честь людей труда, она пронизана движением в ритме быстрого марша или танца и чем-то напоминает песни Великой французской революции. В ней оптимизм, радость жизни, а вместе с тем — сила, которая может проснуться. В широко распетом заключительном куплете, герой цикла грозно предвещает:

Настанет день и час пробьет,
Когда уму и чести
На всей земле придет черед
Стоять на первом месте.

Поэма памяти Есенина

Состав исполнителей: тенор, хор, оркестр.

История создания

В 1968 году в беседе с корреспондентом одной из ленинградских газет, Свиридов рассказал: «Моим любимым поэтом всегда был Блок. Но однажды — а произошло это в ноябре 1955 года — я встретился в Ленинграде со знакомым поэтом, и он долго читал мне Есенина. И тут есенинские стихи как-то особенно запали мне в душу. Воротясь домой, я долго не мог заснуть, все повторял про себя запомнившуюся строфу. И неожиданно родилась музыка. Просидел я за фортепиано не вставая, почти пятнадцать часов! Так была написана первая песня на есенинский текст, ставшая потом ключевой в моей «Поэме памяти Сергея Есенина». Остальные песни сочинились за две недели, залпом».

Первоначальным замыслом было — написать цикл романсов для голоса и фортепиано, но вскоре композитор понял, что создаваемое сочинение далеко выходит за рамки камерного. Получилась, по существу, оратория для солиста, хора и оркестра, хотя и названная поэмой. Так она и осталась существовать в двух вариантах — симфоническом и фортепианном.

Появление поэмы было особенно важно потому, что она стала как бы окончательной реабилитацией Есенина (1895—1925), долгие годы по существу запрещенного. О нем старались не упоминать, его стихи не входили в школьный курс литературы, его не издавали. Причиной тому был трагический уход из жизни: в счастливой советской стране кончать жизнь самоубийством было преступно. Простили это только Маяковскому — любимому поэту Сталина. Свиридов отобрал девять стихотворений

и отрывков разных лет: «Край ты мой заброшенный» (1914), «Поэт зима» (1910), «В том краю, где желтая крапива» (1915), «Молотьба» (1916), «Ночь под Ивана Купала» (его композитор разделил на две части, «За рекой горят огни купальные» и «Матушка в купальницу», редакторская дата 1914—1916), фрагмент поэмы «Песнь о великом походе» (1925), названный композитором «Крестьянские ребята», «Я — последний поэт деревни» (1920) и строфы, начиная со строки «Небо — как колокол», из большого стихотворения «Иорданская голубица» (1918).

Ключевой Свиридов считал часть «Я — последний поэт деревни», с которой и начал сочинение. Первое исполнение Поэмы состоялось 31 мая 1956 года в Москве, в зале имени Чайковского. Выступая по радио перед премьерой, композитор сказал: «В этом произведении мне хотелось воссоздать облик самого поэта, драматизм его лирики, свойственную ей страстную любовь к жизни и ту поистине безграничную любовь к народу, которая делает его поэзию всегда волнующей. Именно эти черты творчества замечательного поэта дороги мне. И мне хотелось сказать об этом языком музыки. Эпиграфом к поэме я взял слова С. Есенина:

... Более всего
Любовь к родному краю
Меня томила,
Мучила и жгла».

Музыка

Поэма памяти Сергея Есенина — одно из самых значительных сочинений Свиридова. Состоящая из десяти частей, она делится на три крупных раздела. Первый, из четырех частей, посвящен старой крестьянской Руси. Второй, включающий в себя пятую и шестую части, — аналог симфонического адажио, пленительные картины ночи. Последний раздел посвящен приходу новой эры в жизни Руси.

В 1-й части, «Край ты мой заброшенный», возникает образ-символ, воплощающий простор и печаль бескрайних русских равнин. Ее основной

напев близок старой крестьянской песне, задумчивой, проникнутой тоской. Созданию яркого образа способствует оркестровка. В начале — гудение басов с парящим вверху флажолетом контрабаса, холодные звуки флейты, звон челесты и арфы, имитирующие далекие удары колокола. А далее — резкие аккорды и оркестровые взлеты, звучащие как порывы ветра и страшные удары вороньих крыльев. 2-я часть, «Поет зима», почти полностью посвящена столь символичному для русского искусства образу вьюги, метели — то удалой, полной богатырской силы, то яростной, то, наконец, утихающей. 5-я и 6-я части, идущие без перерыва и объединенные общим названием «Ночь под Ивана Купала», — вдохновенный, одухотворенный и чарующий ноктюрн. В 8-й части, «Крестьянские ребята», царит удаль, хлесткость, бойкость. Ее истоки в старых солдатских песнях, в красноармейских частушках времен гражданской войны. Ощущается близость с всенародно известным «Яблочком». Оркестр звучит, словно гигантская гармонь с колокольцами и переборами. Резким контрастом, скорбно и отрешенно звучит 9-я часть, «Я — последний поэт деревни», отдельные мелодические обороты которой роднят ее с начальной частью произведения. Но за внешней отрешенностью — громадное внутреннее напряжение, острота переживаний. Финал — «Небо — как колокол» — эпически торжествен и величав.

У меня отец крестьянин

Состав исполнителей: тенор, баритон, фортепиано.

История создания

Вскоре после премьеры «Поэмы памяти Сергея Есенина», состоявшейся в мае 1956 года, Свиридов вновь обратился к стихам полюбившегося поэта. Им были написаны романсы «Любовь» и «На земле живут лишь раз», и вокальный цикл «У меня отец — крестьянин», явившийся как бы дополнением к Поэме. «В обоих произведениях воспета русская природа, воплощена сыновняя нежность поэта к родной земле, — пишет исследова-

тель творчества Свиридова А. Сохор. — Но в цикле отражено то, что было сознательно обойдено в поэме: быт дореволюционной деревни, любовные переживания, сожаления о потерянной молодости. Там были картины большого масштаба, «живопись маслом», здесь — скромные «акварели», лирические высказывания и небольшие жанровые зарисовки, «сельские картинки»... предпешественники есенинского цикла — это песни на слова... Р. Бёрнса (с тем различием, что в новом цикле больше лирики)).

В вокальный цикл вошли семь номеров на стихи Есенина (1895—1925) разных лет, не имеющие названий. Частям Свиридов дал собственные названия: №1, «Сани» (у Есенина «Мелколесье, степь и дали...», 1925), №2, «В сердце светит Русь» («О пашни, пашни...», 1917), №3, «Березка» («Зеленая прическа...», 1918), №4, «Рекрута» («По селу тропинкой кривенькой...», 1914), №5, «Песня под тальянку» («Сыпь, тальянка, сыпь...», 1925), №6, «Вечером» («Заиграй, сыграй, тальяночка», 1912), №7, «Есть одна хорошая песня у соловушки» (у Есенина «Песня», 1925).

Композитор работал над новым циклом с большим увлечением. Все номера были написаны на протяжении 1956 года, причем первые шесть были опубликованы практически сразу, в нотном приложении к журналу «Советская музыка» №12 за этот год. Полностью цикл вышел из печати в 1957 году с посвящением композитору Владимиру Маклакову. Премьера цикла «У меня отец — крестьянин» состоялась в Москве, в Малом зале консерватории 15 декабря 1957 года. По традиции автор сам аккомпанировал певцам Алексею Масленникову и Евгению Кибкало.

Музыка

«У меня отец — крестьянин» по форме представляет собой сюиту, в центре которой находится образ героя, молодого поэта, крестьянского сына, от имени которого звучат сольные песни, почти все теноровые. «Свиридов... говорит на русском песенном языке, избегая цитатничества и стилизации, — пишет А. Сохор. — От русской народной песни он берет не напевы или отдельные попевки, а типичные жанры,

причем те (и только те), из которых исходил Есенин: крестьянскую лирическую песню, обрядовую, трудовую, солдатскую, городской романс... частушку. И все они взяты не в архаическом виде, а так, как звучали в русской деревне перед самой революцией или в первые годы после нее». Огромна в цикле роль аккомпанемента. Он имеет и выразительный, и изобразительный характер, передавая то радость полноты жизни, то бег саней, то пленительную красоту русской природы.

В №1, «Сани», господствует образ дороги; звучит безыскусный напев на фоне непрерывного движения шестнадцатыми, передающего и бег тройки со звенящими неумолчно колокольчиками, и радость в душе поэта. №2, «В сердце светит Русь», — восторженный гимн родине с широким разливом вдохновенной мелодии, сопровождаемой торжественными «звонами» рояля. Дуэт «Рекрута» (№4) — удалая молодецкая песня с чертами солдатской и старой крестьянской песни, с характерным высоким подголоском тенора, выходящим над основной мелодией, с «гармошечным» сопровождением. Финал цикла, №7, «Есть одна хорошая песня у соловушки», резко выделяется среди других номеров. Герой возвратился из города. И поет он теперь не песню, а городской романс под аккомпанемент гитары. Его монолог полон тоски и горечи. Это эпилог, «печальное послесловие, итог неудавшейся жизни», по словам критика Л. Поляковой. «Я отцвел не знаю где. В пьянстве, что ли? В славе ли? В молодости нравился, а теперь оставили...» — этими отрывочными фразами, сопровождаемыми протяженными аккордами рояля (будто гитарными), заканчивается цикл.

Петербургские песни

Состав исполнителей: сопрано, меццо-сопрано, баритон,
бас, скрипка, виолончель, фортепиано.

История создания

Свиридов очень любил поэзию Блока (1880—1921). К его стихам впервые обратился еще в студенческие годы. Особенно привлекали

его стихи Блока, связанные с Петербургом — городом, также страстно любимым Свиридовым. На протяжении творческого пути у композитора возникали разные замыслы на «петербургские» стихи Блока: кантаты «Петербург» и «Прощание с Петербургом», которые должны были войти в цикл из четырех кантат под общим названием «Песни о России», а в конце жизни — идея поэмы «Петербург» для баритона и фортепиано. В дневниковых тетрадах композитора сохранилась запись под названием «Материал для «большого» Блока», в которой перечислены более двадцати стихотворений.

В 60-е годы одно за другим появляются три «блоковских» сочинения Свиридова — «Петербургские песни», «Грустные песни» и «Голос из хора». Над «Петербургскими песнями», необычным циклом для четырех певцов и трех инструменталистов, состоящим из восьми номеров, композитор работал на протяжении 1961—1963 годов. Блок предстал в этом цикле совершенно неожиданно: как певец окраин Петербурга, жителей его подвалов и чердаков, продолжающий тему «маленького человека», когда-то открытую Гоголем. Отобранные стихотворения принадлежат, в основном, к двум стихотворным циклам поэта — «Город» (1904—1908) и «Арфы и скрипки» (1908—1916). Некоторые из этих стихов Блок объединил в сборнике «Земля в снегу», опубликованном в 1908 году под общим названием «Мещанское житье». Свиридов отобрал стихотворения «Перстень-страданье», «Как прощались, страстно клялись», «Вербочки», «На Пасхе», «На чердаке», «Колыбельная песенка», «В октябре» и «Мы встретились с тобою в храме», из которых создал самостоятельную поэтическую композицию. В ней нет ни сюжета, ни постоянных действующих лиц, но зато есть картина городской жизни в разные времена года с персонажами разного возраста и социального положения. А главное — прослеживается тема «честной бедности», сближающая этот цикл с бёрнсовским, написанным несколькими годами ранее.

Законченный в 1963 году, цикл был исполнен лишь 11 декабря 1969 года в Москве, в Малом зале консерватории. Как всегда, за роялем был автор — непревзойденный аккомпаниатор своих произведе-

ний. Премьера прошла с огромным успехом и дала начало долгой концертной жизни сочинения.

Музыка

«Петербургские песни» — цикл во многом новаторский, открывающий новое отношение к Блоку. Его общий характер задумчивый, грустный, словно воплощающий призрачность летних белых ночей. Господствуют интонации городского романса. Неспешно разворачивается повесть о маленьких людях, «убитых своим трудом». Всюду господствует вокальная линия, голос. Аккомпанемент лишь скупой поддерживает его, иногда, в конце номера, «договаривает». Удивительна «оркестровка» фортепианной партии: при скупости используемых средств, она достигает огромной выразительности. В основном аккомпанемент поручен фортепиано. Лишь в конце седьмого номера включается скрипка, а в финальном, наконец, звучит все трио.

№1, «Перстень-страданье», вводит в обстановку действия и знакомит слушателей с двумя героями — убитым горем бездомным и молодой швеей. Мелодия напоминает однообразный шарманочный напев, ее декламационные элементы заставляют вспомнить Мусоргского. №2, «Как прощались», проникнут глубоким чувством. Низкому женскому голосу поручена партия, близкая цыганскому пению с его преувеличенными чувствами, резкими динамическими контрастами, но без аффектации и позы. Яркая кульминация цикла — №7, «В октябре». Это жанровая зарисовка: неудачник ищет утешения в винных парах. Вокальную мелодию без распевов, состоящую из коротеньких звуков, поддерживает печальным одиноким голосом скрипка. Аккорды фортепианного аккомпанемента подобны гитарному «треньканию». Финальный №8, «Мы встретились с тобою в храме», открывается инструментальным трио, имитирующим звуки шарманки. Простая, суровая и энергичная песня звучит как песнопение странствующих музыкантов, возможно, проповедников. «В неспешном, упорном, будто преодолевающим препятствия движении

напева, в плотных, веских аккордах инструментов можно ощутить не только твердость воли, но и тяжесть того труда, о котором говорится в стихах Блока, которым заняты показанные поэтом люди, живущие “под низким потолком”», — пишет исследователь творчества Свиридова А. Сохор.

Курские песни

Состав исполнителей: смешанный хор, альт-соло, два рояля, орган, ударные.

История создания

1950—1960-е годы — время полного расцвета свиридовского творчества. Одно за другим появляются произведения непреходящего значения. В 1964 году, вслед за несколькими сочинениями на стихи Блока, возникает принципиально иной цикл — кантата для хора и симфонического оркестра «Курские песни». После многих обращений к любимым и разным поэтам, от Бёрнса до Маяковского, композитор принял к народному источнику. «Часто я вспоминаю свою родину — Курский песенный край, — писал композитор в дневниковой тетради. — Россия была богата песней, Курские края — особенно. До 50-х годов (как я знаю) хранились в памяти народных певцов и певиц передаваемые изустно из поколения в поколение дивные старинные напевы. Как они прекрасны, как они оригинальны, своеобразны, какая радость — слушать их».

Обратившись к сборнику песен Курской области, составленному фольклористом Рудневой, в котором были опубликованы исконные образцы фольклора малой родины Свиридова — лирические протяжные, покосные, свадебные, бурлацкие, хороводные, — композитор отобрал семь различных песен для семи небольших частей кантаты, объединенных общей музыкально-поэтической идеей. Это «Зеленый дубок» (девичья лирическая), «Ты воспой, воспой, жавороночек» («тягальная» — мужская протяжная), «В городе звоны звонят» (сва-

дебная), «Ой, горе, горе лебедоньку моему» (лирическая), «Купил Ванька себе косу» (покосная, лирическая), «Соловей мой смутный» (лирическая, бурлацкая) и «За речкою, за быстрою» (хороводная, так называемая тапочная, с особенным плясовым движением; курский вариант общеизвестной «Веселой беседушки»).

«За отдельными зарисовками можно увидеть нечто глубокое, серьезное, — пишет исследователь творчества Свиридова А. Сохор. — Перед нами проходит история крестьянской девушки. Она любит, гуляет с милым, выходит замуж, становится матерью, страдает от измены мужа, горюет в «золотой клетке». Проходит через кантату и другая линия — бодрых весенних настроений... Возникают раздумья о судьбе русской женщины, о ее прекрасной душе, о ее возвышенном этическом облике. Картины быта и природы сливаются с этим глубоко человеческим образом».

Премьера «Курских песен» состоялась практически сразу после их написания, 13 июня 1964 года в Москве, в Большом зале консерватории. В 1985 году Свиридов переработал кантату, сделав сопровождение хора не оркестровым, а ансамблевым — из оригинального и выразительного сочетания двух роялей, органа и ударных. В таком виде кантата была впервые исполнена 7 мая 1987 года.

Музыка

«Курские песни» знаменуют собой начало нового периода творчества Свиридова, более того — нового важного течения во всей русской музыке. Их новизна — в подходе к народным песням не как к сюите фольклорных обработок, а некоему целому, пронизанному одной мыслью. Представляющие по внешним признакам обработки народных песен, части кантаты на деле являются самостоятельными композиторскими произведениями. «Композитор и не пытался точно воспроизвести песню или дать к ней своей музыкой исторической комментарий, — читаем в статье известного фольклориста И. Земцовского. — Он создал с а м о с т о я т е л ь н о е произведение, глубоко

национальное по образности, уходящее в седую древность, но дышащее вечно молодой и буйной весенней силой. Это другая песня, другой жавороночек, но это подлинно народное восприятие весны, открывающей дорогу новой жизни. Это свободное обращение с текстом песни и замечательное проникновение в его неустаревающий подтекст, который намного старше и долговечнее... сюжета».

Во 2-й песне, «Ты воспой, воспой, жавороночек», звучит по-весеннему бодрая, упругая мелодия, которую сопровождает радостный звон в оркестре: возникает картинка удивительной свежести. Трогательно печальна 4-я, хороводная песня «Ой, горе, горе да лебедоньку моему» с солирующим альтом, прозрачным узором аккомпанемента. 5-я песня, «Купил Ванька себе косу», — яркая жанровая картинка. Поведение героя, изменившего жене, обсуждается всем миром. Напев звучит то у тенора-соло, то у хора, то переходит к басу. Временами звучат отдельные реплики солистов хора. 6-я песня, «Соловей мой», проникнута тоской, в ней нагнетается напряжение, которое выливается в финале — «За речкою» (№7), картине общего отчаянного веселья, за которым скрыта грозная сила.

Деревянная Русь

Состав исполнителей: тенор, мужской хор, оркестр.

История создания

В 1964 году, ознаменованном появлением «Курских песен», Свиридов вновь обращается к поэзии Есенина (1895—1925). Снова его влечет есенинская патриархальная Русь. Но в отличие от прежних есенинских сочинений, здесь нет ни внешнего действия, ни драматических конфликтов. В четырех частях маленькой кантаты, как определил ее композитор, на первый план выступает размышление, сосредоточенный взгляд вглубь себя, утверждение духовной просветленности и чистоты. В основу кантаты положены четыре стихотворения Есенина, отно-

сящиеся к разным годам. Первое — «Прощай, родная пуща...» (1916) — прощание крестьянского сына, уходящего из родной деревни. Второе — «Топа да болота...» (1914) — щемящий сердце пейзаж родного края, скромного, «забытого и родного». Третье — «Я странник убогий...» (1915) — образ смиренного молящегося странника, идущего по родной стране с Иисусом в сердце. И, наконец, финальное, четвертое, — «Наша вера не погасла...» (1915), которому Свиридов дал название «Не ищи меня ты в Боге», — размышления о судьбе России, приводящие поэта к горькому, хотя внешне оптимистическому итогу. Четырехчастной кантате композитор предпослал эпиграф из Есенина: «Русь моя, деревянная Русь!»

Первое исполнение кантаты «Деревянная Русь» состоялось 5 февраля 1966 года в Москве, в Большом зале консерватории. И сразу же композитор стал работать над новой, камерной редакцией сочинения — для тенора и фортепиано, с участием баса. Эта редакция впервые была исполнена 4 февраля 1967 года в Малом зале Московской консерватории в исполнении А. Масленникова и автора, при участии А. Ведерникова.

Музыка

Четыре части кантаты — это четыре вокально-оркестровых миниатюры, написанные нежными и чистыми, как бы акварельными красками. Их интонационную основу образуют мотивы, характерные для крестьянских песен различных жанров, использованные с необыкновенной чуткостью, высоким вкусом и изящной простотой. Несмотря на тройной состав оркестра, сопровождение всегда прозрачно, в нем — свет и воздух. Первые три части исполняются солистом-тенором, и лишь в финале вступает мужской хор.

1-я часть, «Прощай, родная пуща», состоящая всего из четырех восьмитактов, пронизана ритмом бодрого шага. 2-я часть, «Топа да болота», — тончайший лирический пейзаж, в котором изобразительное и выразительное слиты в органичном единстве, создающем

впечатление застылости, замороженности, вечной неподвижности. Движение наступает в 3-й части, «Я странник убогий», где устанавливается ритм неспешного шага. Ее мелодия свободна, размашиста, отличается импровизационностью. Финал — «Не ищи меня ты в Боге» — резко отличается по характеру от предшествующих частей. Его открывают мощные колокольные звучания, на фоне которых вступает гимническая мелодия («Наша вера не погасла, святы песни и псалмы»). Но далее торжественный гимн Богу и свету переходит в свою противоположность: с авторским определением «твердо и сильно» под аккомпанемент жестких, словно рушащих все аккордов вступают последние строки:

Там построены палаты
Из церковных кирпичей;
Те палаты — казематы
Да железный звон цепей.
Не ищи меня ты в Боге,
Не зови любить и жить...
Я пойду по той дороге
Буйну голову сложить.

Снег идет

Состав исполнителей: женский хор, ансамбль мальчиков, оркестр.

История создания

После окончания «Деревянной Руси» в 1965 году Свиридов задумал следующую маленькую кантату, на этот раз — на стихи Б. Пастернака (1890—1960). Хотя и менее заметно, но поэзия Пастернака также прошла сквозь всю жизнь композитора. На его стихи были написаны самые первые романсы, которые сам Свиридов счел настолько несовершенными, что даже не включил в список сочинений.

Поэзия Пастернака никогда не оставляла композитора равнодушным. В своих дневниках он на протяжении многих лет так или иначе возвращается к ней. В частности, о «Докторе Живаго» есть такая запись: «Отдельные глубокие (хотя и далеко не всеобъемлющие) мысли Пастернака о жизни, о Человеке и его предназначении, о времени, о Революции, надругавшейся над Человеком...».

«Снег идет» — это обращение Свиридова к поэзии Пастернака после многих десятилетий раздумий. Любопытно, что «поэт этот, близкий в своей жизни к музыке и музыкальный в своих стихах, тем не менее, по-видимому, еще ни разу не привлекал раньше внимания композиторов, — пишет исследователь творчества Свиридова А. Сохор. — Свиридов, таким образом,... выступил первооткрывателем, причем не в фигуральном, а в буквальном смысле слова».

Для своей маленькой кантаты Свиридов отобрал три стихотворения из последнего периода творчества поэта, объединенные темой «художник и время». Это «Снег идет...» (1957), «Душа» (дата написания неизвестна, стихотворение в СССР не публиковалось и было взято Свиридовым из зарубежного источника) и «Ночь» (1956). Маленькая кантата была закончена в 1965 году, в том же году №3 был опубликован в последнем, 12-м номере журнала «Советская музыка». Премьера состоялась 21 декабря 1966 года в Москве, в Большом зале консерватории.

Музыка

1-я часть, «Снег идет», передает размеренный, безостановочный ход времени: монотонно, на одной ноте поют сопрано и альты, оркестровая партия завораживает повторением двух зыбких аккордов, убаюкивающей нисходящей интонацией. Во 2-й части, «Душа», монотонное кружение напоминает о ровном ходе времени в 1-й. Здесь скупое сопровождение с тянущимися звуками, на фоне которого разворачивается простой напев в духе городской песни, создает ощущение внутренней сосредоточенности, отрешенности от всего внешнего.

3-я часть, «Ночь», неожиданна по своему решению. Это детская песенка в исполнении детских голосов. Дисканты исполняют простую, почти примитивную мелодию, ее сопровождают легкие отрывистые аккорды. Образы ночной жизни, бездонной глубины неба переданы самыми простыми средствами, но тем более неожиданно заключение, в котором возникает призыв:

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну,
Ты вечности заложник,
У времени в плену.

Отчалившая Русь

История создания

Конец 70-х годов XX века — время грандиозного взлета творчества Свиридова. Задумываются новые большие сочинения, вновь обращается композитор к любимым поэтам Блоку и Есенину. На протяжении 1976—1977 годов он работает над одним из самых значительных своих произведений — «Отчалившей Русью» для голоса и фортепиано на стихи Есенина (1895—1925). В разгар работы его постигла тяжелая утрата: 12 марта 1977 года неожиданно скончался исследователь и страстный пропагандист творчества Свиридова, его большой друг ленинградский музыковед Арнольд Наумович Сохор. Его памяти композитор и посвятил «Отчалившую Русь». Свиридов определил это свое сочинение как поэму в двенадцати песнях. Хотя по структуре это вокальный цикл, композитор четко разграничивал рамки собственно вокального цикла, к жанру которого относил произведения более узкие по содержанию, и поэмы — так он определял циклические вокальные сочинения с более глубокой философской основой. В данном случае ему было ясно, что создается именно поэма — размышление о судьбах родины, о роли поэта.

В качестве текстовой основы он избрал не только отдельные стихотворения разных лет: «Осень» (предположительно 1914), «Я покинул родимый дом...» (1918), «Отвори мне, страж заоблачный...» (1918), «Серебристая дорога» (1917), «Где ты, где ты, отчий дом...» (1917), «По-осеннему кычет сова...» (1920), «О верю, верю, счастье есть...» (1917), но и отрывки из стихотворений «Пантократор» (1919) — «Там, за Млечными холмами», «Октоих» (1917) — «О родина, счастливый и неисходный час», 1-я часть «Иорданской голубицы» (1918) — «Отчалившая Русь», давшая название всему произведению; части поэм «Пришествие» (1918) — «Симоне, Петр... Где ты? Приди...» и «Сорокоуст» (1920) — «Трубит, трубит погибельный рог!»

На страницах дневниковых тетрадей Свиридов подробно описал замысел:

«Первые две вещи — пейзаж и лирика.

С №3 начинается символика.

№3—4 — символическая лирика.

Важный символ лошади.

Лошадь — сказочный легендарный конь, символ поэтического творчества.

№4 — извечный путь художника, путь человека.

«Отчалившая Русь» — образ России. Русь в виде летящей птицы. Россия в ее космическом полете, в образе летящего лебедя.

«Симоне, Петр» — отрывок древней легенды.

«Где ты, отчий дом» — картина революционных потрясений, гибель родного дома.

«Там, за млечными холмами» — космическая картина; космос, в котором души предков летают в вихре космического огня.

Отрывок из поэмы «Сорокоуст» — это явление железного гостя. Трагический монолог. Трагическое ощущение гибели патриархально-крестьянского уклада.

«По-осеннему...» — опять поэт. Извечность поэзии, извечность появления поэта.

«О, верю, верю, счастье есть».

«Звени, златая Русь!» Бесконечная вера в Родину, в ее лучшие, духовные, творческие силы. Торжественный гимн венчает сочинение. Вера в приобретение Родины.

Две последние части сочинения носят торжественный, гимнический характер. Они наполнены верой в Родину, в ее могучие, духовные, творческие силы. Это музыка торжественного, светлого, гимнического характера, похожая на древние гимны. Широкая мелодия гимнического напева сопровождается развитой фортепианной партией, к концу сочинения достигающей грандиозного звучания в своей светлой, торжественной колокольности...»

Написанную для голоса с фортепиано, Свиридов с самого начала мыслил эту поэму как оркестровую. Это было слышно даже в его исполнении, где ярко и рельефно звучали оркестровые тембры (он был одним из немногих пианистов, способных так исполнить фортепианную партию). В тетради 1981—1982 года сохранилась запись: «Оркестр — камерный состав, струнные. Рояль-соло, арфа, челеста (tam-tam, campanelli, campani, vibrafon)». В ноябре 1980 года в одном из писем Свиридов сообщает: «Теперь моя задача приготовить... «Отчалившую Русь» (оркестровать окончательную редакцию и исполнить)».

К сожалению, этот замысел не был воплощен композитором. Вскоре «Отчалившая Русь», написанная первоначально для тенора и фортепиано, была исполнена, но настолько неудачно, что Свиридов отказался признать это исполнение премьерой. Он сделал другую версию сочинения — для меццо-сопрано. Премьера ее, состоявшаяся в Москве в Большом зале консерватории 25 апреля 1983 года в исполнении Елены Образцовой и автора, стала единственно значимой для композитора.

Музыка

«Отчалившая Русь» — одно из значительнейших произведений Свиридова. Сам композитор пишет в цитированных выше дневниковых записях, что сочинение отличает «необыкновенная мелодическая яркость... богатство, разнообразие и чистота гармонии. Вот уж поисти-

не русская музыка — новая, светлая, кристально чистого стиля. «Отчалившую Русь» можно сравнить с огромной фреской старинного письма, с ее разнообразием. Почему? В ней присутствует и нежная лирика, и страстные патетические монологи, и трагические картины. Все это напоено ослепительным светом. Произведение это представляет исключительные трудности для исполнителя, который в течение получаса должен приковывать внимание слушателей к своей речи, к своему непрерывному напряженному монологу. «Отчалившая Русь» исполнена необыкновенного напряжения, которое властно захватывает внимание слушателя. Напряжение чувств, это какая-то раскаленная материя. Искусство огромной духовной высоты, лишенное какого бы то ни было физиологизма, натуралистичности».

№1, «Осень», — пейзажная зарисовка. Скупые аккорды сопровождения звенят, точно льдинки; от напева, в основе которого старинный народный бесполутоновый лад, веет древностью. №3, «Отвори мне, страж заоблачный», — символический образ поэтического творчества («конь мой, мощь моя и крепь»); господствует колокольность, столь типичная для композитора — то тихая, затаенная, то звучащая громко, торжествующе. №5, «Отчалившая Русь» — номер, давший название всей поэме — образ России; в мерно покачивающемся движении (12) звучит светлая, предельно скупая мелодия, каждый звук которой сопровождается аккордом, словно несущим ее на своих крыльях. №6, «Симоне, Петр... Где ты? Приди...», — миниатюра громадной смысловой наполненности, целая драматическая сцена с двумя действующими лицами и словами «от автора»: на фоне скованных аккордов в скупой речитации являются апостол Петр и Иуда, который идет за ним... В финале, «О родина, счастливый и неисходный час!», господствует гимническая мелодия. Огромна роль фортепианной партии: начинается финал большим вступлением, затем следуют «колокольные соло» после первой и второй строф, и, наконец, третья строфа, кульминация всего цикла («Несу, как сноп овсяный, я солнце на руках!»), завершается большим фортепианным заключением с торжествующей колокольностью, мощными аккордами фортиссимо.

Вадим Салманов

1912—1978

Салманов принадлежит к тем представителям прославленной петербургской-ленинградской композиторской школы, которые внесли существенный вклад в развитие русской музыки советского периода. Выдающийся дирижер XX века Мравинский так писал о нем: «Замечательный композитор, чуткий педагог, человек незаурядной эрудиции, он оставил яркий след в советском музыкальном искусстве... Оценивая с высоты прожитых лет те вехи, где судьба сталкивала меня с музыкой композитора, рождавшейся на моих глазах, я могу с уверенностью сказать, что творчество Салманова является трепетным свидетельством породившей его эпохи. В нем органично сочетаются безусловные приметы современного музыкального языка — и свежесть, простота высказывания; своеобразие, многослойность замысла — и подлинная гармоничность в использовании тех средств, при помощи которых этот замысел реализован... Музыка Салманова абсолютно чужда умозрительности, схематичности. В ней всегда слышится искренность живого чувства, вдохновенный полет фантазии. Она наполнена высоким накалом борьбы, а многие ее страницы дышат страстной взволнованностью. И еще одно качество этой музыки хочется отметить особо. Это благородство высказывания... Музыка Салманова — истинно русская и по духу и по своей этической направленности. Ей присущи строгость и мужественность. Здесь, мне думается, нельзя не сказать о новаторском претворении Салмановым тра-

дий русской классики. Я назвал бы в связи с этим имена Танеева, Глазунова, Прокофьева и, конечно, Шостаковича».

Салманов обращался ко многим жанрам, исключая музыкально-театральные. В его наследии — симфонии и симфонические сюиты, камерно-инструментальные ансамбли, вокальные циклы и хоры, фортепианные пьесы и пьесы для других инструментов. К подлинным жемчужинам русской музыки принадлежит его концерт для хора а капелла «Лебедушка» на народные тексты. И, разумеется, надолго вошла в репертуар оратория-поэма для хора и симфонического оркестра «Двенадцать» на стихи Блока.

Вадим Николаевич Салманов родился в Петербурге 22 октября (4 ноября) 1912 года в интеллигентной и состоятельной семье. Его отец, Николай Германович, инженер-металлург по образованию, был весьма неплохим пианистом, учеником знаменитой Есиповой. Сведения о матери, Елене Александровне, урожденной фон Фрикен, крайне скудны: она скоро оставила семью, и маленький Вадим оказался на попечении ее младшей сестры Ольги, полностью посвятившей себя племяннику.

Ранние впечатления мальчика были связаны с превосходной игрой отца, звучанием музыки Баха, Бетховена, Шопена, Листа, Рахманинова. В доме была прекрасная нотная библиотека, устраивались музыкальные вечера, на которых подчас присутствовали выдающиеся исполнители, в частности, Медея Фигнер — знаменитая примадонна Мариинского театра. Стремясь приобщить сына к музыке, отец стал его первым учителем фортепианной игры. Однако излишняя, по мнению родных, настойчивость и требовательность по отношению к пятилетнему мальчику привели к тому, что он возненавидел рояль и один раз даже пытался поджечь его. Чтобы выразить протест отцу, воспитывавшему сына на лучших образцах музыкальной классики, он наигрывал модные фокстроты, чем приводил отца в бешенство. А любимой тетке говорил: «Вот вырасту, продам рояль и женюсь!»

Когда пришло время поступать в школу, Вадима отдали в одну из лучших в городе — бывшее Тенишевское училище, с прекрасным педагогическим составом, высоким уровнем обучения. Хотя

время было послереволюционное, когда в образовании царил анархия и, как правило, так называемая единая трудовая школа не могла дать подлинных знаний, Салманов вынес из своей школы блестящие разносторонние знания, в том числе — безупречное владение французским языком, знание английского и немецкого. Одновременно с занятиями в б. Тенишевском училище, Салманов прошел полный курс теории музыки и гармонии под руководством учеников Римского-Корсакова и Лядова Ф. Акименко, а затем С. Бармотина. Занятия по фортепиано продолжались с ученицей Есиповой профессором О. Калантаровой.

Юноша готовился к поступлению в консерваторию, но в год окончания училища умер Николай Германович, уже давно тяжело болевший. Переехав в 1930 году из престижного района города на Гороховую улицу, где он стал жить с теткой и матерью, Салманов поступил учеником механика на завод. Через год он перешел на работу, связанную с гидрогеологией, и поступил на вечернее отделение геологоразведочного техникума. Несколько лет прошло в длительных поездках, в основном, на север. Тогда и началось продолжавшееся всю жизнь увлечение фотографией — увлечение настолько сильное, что впоследствии Салманов, шутя, говорил, что фотография — его профессия, а музыка — хобби.

Решение переменить жизнь пришло в 1933 году, после концерта Эмиля Гилельса, произведшего на юношу колоссальное впечатление. Салманов вновь начал занятия музыкальными предметами, а в 1936 году поступил в ленинградскую консерваторию в класс композиции профессора М. Ф. Гнесина, талантливого педагога, хранителя традиций Римского-Корсакова. Обучение в консерватории пришлось совмещать с работой, так как стипендии на жизнь не хватало. К счастью, работа нашлась по специальности — студент второго курса настолько хорошо проявил себя в инструментоведении, что ему поручили вести этот предмет в училище при консерватории. Кроме того, он стал концертмейстером в хоровом и вокальном кружках самодеятельности Ленинградского института инженеров железнодорожного

транспорта. Не исключено, что непосредственная постоянная работа с вокалистами и хористами, пусть не очень профессиональными, привила ему любовь к хоровому пению и вокальным жанрам и обусловила в дальнейшем появление прекрасных произведений.

Салманов сдавал государственные экзамены, когда началась Великая Отечественная война. Сразу после получения диплома он был призван в армию. К счастью, его участие в войне ограничилось службой в музыкантском взводе Бирского военного училища близ Уфы, где он, судя по сохранившейся фотографии, играл на геликоне, но возможно и занимался музыкальными предметами с другими курсантами. Гнесин, горячо относившийся к своему талантливому ученику, всеми силами старался освободить его от этой службы, но хлопоты профессора увенчались успехом лишь в 1945 году, когда война уже заканчивалась. Гнесин вызвал Салманова в Москву и устроил преподавателем в свой (имени Гнесиных) Музыкальный институт. Там Салманов преподавал до 1949 года.

В это время в его жизни произошли события, определившие всю дальнейшую жизнь. Еще в довоенные годы он любил общаться со своими родственниками со стороны матери — двоюродными сестрами и братьями. Летом 1939 года большая компания отдыхала в селе Баранове, на берегу озера Селигер. Однажды, катаясь на лодке и попав в бурю, молодые люди высадились на берег и нашли укрытие от непогоды в старой заколоченной церкви. Там в беспорядке валялись брошенные предметы церковного обихода. Расшалившись, решили «сыграть свадьбу». Женихом стал Вадим, а невестой его 14-летняя двоюродная сестра Светлана. Над молодоженами держали венцы, потом сделали запись в метрической книге. Возможно, этот случай запал в душу девочке, а может быть она согласилась на венчание потому, что давно была по-детски влюблена во взрослого кузена. Во всяком случае в Москве они встретились снова — Светлана училась в одном из столичных институтов. Салманов же был несвободен: в военные годы он необдуманно и скоропалительно женился. Какое-то время ушло на то, чтобы добиться от жены согласия на развод. Тем временем Светлана перевелась в Ленинградский институт киноинженеров, и в 1949 году Салма-

нов поехал вслед за ней в Ленинград. Ему удалось устроиться педагогом в музыкальное училище при консерватории, где он преподавал когда-то, будучи студентом. Через два года, в 1951-м, он стал преподавателем консерватории. Был получен и долгожданный развод. Союз композиторов, членом которого он стал в 1953 году, добился предоставления ему отдельной квартиры. А вскоре появились и первые крупные сочинения: Первая симфония, «Лирические страницы» для скрипки с фортепиано, «Славянский хоровод» для симфонического оркестра, симфоническая сюита по сказкам Андерсена «Поэтические картинки», романсы на стихи Есенина. Вершиной этих лет стала оратория-поэма по Блоку «Двенадцать».

Жизнь текла размеренно: Салманов занимался с учениками, на летние каникулы ездил отдыхать в один из Домов творчества, обычно на полюбившийся север, в Сортавалу, что на берегу Онежского озера. Оттуда привозил богатые урожаи грибов и, разумеется, фотографии. Увлечение фотографией вполне разделяла жена; она вместе с ним выбирала кадры, готовила реактивы — Салманов считал, что абсолютно все должно быть сделано своими руками. Впрочем, фотография занимает его не только в отпускное время. Будучи в Ленинграде, Салманов пользуется каждым свободным солнечным днем, чтобы вести свою «фотоохоту». В его архиве сохранились сотни великолепных видов города, решетки мостов, а главное — Исаакиевский собор во всех ракурсах, во всех деталях, при разном освещении.

В 1959 году появляется Вторая симфония, затем хоры, а в 1962-м, возможно, в связи с рождением единственного сына — «Детская симфония». 1964 год приносит единственное сочинение для музыкального театра — одноактный балет по Э. Межелайтису «Человек», а кроме того, хоры на стихи Есенина и Скрипичный концерт. В 1965 году Салманов получает звание профессора. Еще через два года возникает одно из лучших его сочинений — «Лебедушка», хоровой концерт на народные тексты, а кроме него ежегодно все новые камерные вокальные и инструментальные сочинения, к которым композитор имеет особенную склонность.

Так проходят годы. Последняя, Четвертая симфония, написана в 1976 году. К этому времени композитору становится все труднее в консерватории. Уходят старшие коллеги, с которыми он начинал педагогическую деятельность. Он чувствует, что его высокие требования, его бескомпромиссность не находят отклика в молодых членах кафедры, с которыми он все более теряет взаимопонимание. Салманов с его интеллигентностью, знанием языков, довольно необычной для музыканта общей образованностью, широкой эрудицией, да к тому же острым и чрезвычайно язвительным, саркастическим умом, чувствует себя чужим среди людей другого поколения, другого воспитания и взглядов. Известные сложности возникают и в связи с тем, что Салманов никогда не был членом руководящей коммунистической партии.

Постепенно созревает решение уйти из консерватории. Салманов осуществляет его в 1976 году. Друзья всячески стараются смягчить резкую перемену в его жизни. Бывший ученик, председатель Союза композиторов Белорусской ССР Игорь Лученок организует турне в Минск и другие города Белоруссии. По возвращении в Ленинград появляются новые сочинения, в основном на стихи Николая Рубцова, поэта, особенно близкого Салманову в те годы. Это цикл романсов «В минуты музыки», Три мужских хора, цикл романсов «Русь моя». Кроме того, в 1977 году написана Третья соната для скрипки и фортепиано.

Салманов скончался 27 февраля 1978 года в Ленинграде.

Двенадцать

Состав исполнителей: смешанный хор, оркестр.

История создания

В 1957 году Салманов являлся членом правления Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР. По рангу ему полагалось откликнуться на событие, которому был посвящен весь этот юбилей-

ный год — год сорокалетия большевистской революции. Этот юбилей отмечали все: рабочие — трудовыми вахтами, колхозники — обещаниями небывалых урожаев, писатели — романами, художники — монументальными полотнами, запечатлевавшими тот или иной момент ночи 25 октября (7 ноября) 1917 года. Обязан был написать что-нибудь к дате и Салманов, хотя никаких радостных чувств у композитора она не вызывала.

И тут ему пришло чрезвычайно удачное решение. Он с юности любил поэзию Блока (1880—1921). Первыми, еще довоенными его сочинениями были романсы «Мы встречались с тобой», «Перстень-страданье» и «Улица». В течение 1945—46 годов появились еще четыре романа на стихи любимого поэта — «Медленно в двери церковные», «Медлительной чредой», «Песнь Офелии» и «Ночью выюга снежная». Блок постоянно был с ним. В мыслях, в ощущении любимого города. Воплотить поэму «Двенадцать», написанную в 1918 году и передававшую ощущение Блока от вихря революции, его надежды, его восприятие происходивших событий стало достойным замыслом — не конъюнктурным, идущим от души.

Композитор внимательно перечитал поэму, сам занялся компоновкой текста. Поэма почти вся вошла в создаваемую ораторию. Салманов сделал несколько купюр и отдельные перестановки в тексте: убрал почти всю седьмую главу, восьмую и большую часть десятой, из которой использовано только начальное четверостишие:

Разыгралась чтой-то выюга,
Ой, выюга, ой, выюга!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Образ Христа, у Блока появляющийся в самом конце поэмы, у Салманова появляется раньше, а завершением поэмы становится шествие «двенадцати» вдаль.

Стилистика поэмы, ее необычная форма, интонационный

строй требовали нетрадиционных решений, но Салманов блестяще справился со своим замыслом. Оратория-поэма «Двенадцать» стала крупным явлением в советской музыке середины века. Ее премьера состоялась 17 ноября 1957 года в Ленинграде, в зале академической капеллы имени М. И. Глинки и вызвала восторженные отзывы критики.

Музыка

«Двенадцать» состоит из шести частей — «Ветер», «Двенадцать», «Старый мир», «Вьюга», «Смерть Катюки», «Вдаль», — в которых противопоставлены две группы образов. В четных частях — образы старого мира, в нечетных — новые, нарождающиеся. Вслед за Блоком, поэму которого отличает разнохарактерность лексики (с суровой, лаконичной авторской речью смешаны стихи в духе подлинной народной песни, блатные интонации, прямая речь героев из разных слоев общества, строки, стилизованные под лубок), Салманов также использует самые разнообразные ритмоинтонации — революционный марш и частушку, причитания, солдатскую песню, народнопесенные и романсные интонации, переплавляя весь этот разнородный материал, создавая из него яркие картины.

1-я часть содержит несколько разноплановых портретов-характеристик, пародийно обрисованных. Патетическая декламация сочетается в ней с трубными возгласами, молитвенные интонации с сентиментальной арией. 2-я часть, посвященная образам двенадцати, заполнена фанфарными мелодиями, оборотами старинных песен вольницы, блатными мотивами («В зубах — цыгарка, примят картуз, на спину б надо бубновый туз!»). В 3-й части использованы фольклорные интонации, в частности, интонации песни «Под вечер осенью ненастной», которым придан иронический характер на грани гротеска (на текст «Не слышно шума городского, над невской башней тишина, и больше нет городского — гуляй, ребята, без вина!»). 4-я часть возвращает к образам

разбушевавшейся стихии, появившимся впервые в начале оратории. 5-я часть — яркая жанровая сценка, в которой смешаны интонации уличных песен и кафешантанных куплетов. Она завершается горестным воплем Петрухи «Ох, товарищи, родные, эту девку я любил!» Финал символизирует неодолимое движение вперед. Ведущую роль приобретают в нем ритмы марша-шествия, гимнические интонации. Образ Христа воплощен в возвышенно-хоральных звучаниях.

Валерий Гаврилин

1939—1999

В одной из дневниковых записей Валерия Гаврилина можно прочесть: «Есть искусство, вырастающее как веточка на пышной и богатой кроне нашей культуры, которое делает ее еще пышнее и богаче. А иногда, гораздо реже, побег выходит прямо из корня. Он не так тонок, не так нервен к каждому внешнему движению, не так роскошно окружен, не так высоко глядит, но зато более стоек, более основателен и сам способен вырасти в дерево. Именно к таким вот коренным явлениям нашего искусства относятся Твардовский в поэзии и Свиридов в музыке». Эти слова в высочайшей степени относятся и к самому Гаврилину — композитору редкого своеобразия, глубины и подлинной народности. О себе же Гаврилин писал: «Я живу на своей Родине, я охраняю и сохраняю ее музыку».

Валерий Александрович Гаврилин родился 17 августа 1939 года в Вологде в семье педагогов Александра Павловича Белова и Клавдии Михайловны Гаврилиной. Спустя несколько дней после рождения он был перевезен в город Кадников, где мать работала директором детского дома. Когда мальчику еще не исполнилось двух лет, началась Великая Отечественная война. Отец ушел на фронт и вскоре погиб под Ленинградом, а Валерий с матерью переехал в деревню Перхурьево Вологодской области, где Клавдия Михайловна тоже стала работать директором детского дома. Она была очень занята и не могла уделять много внимания детям — Валерию и его сестре Галине, которых растила крестная мама-няня Аскалиада Алексеевна Кондратьева. В 1950 году по ложному навету Клавдия Михайловна была аресто-

вана. Имущество семьи конфисковали, Галю взяли к себе родные, а Валерия пришлось устроить в детский дом в селе Ковырино под Вологодой. К счастью, директором этого учреждения была подруга Клавдии Михайловны, и к мальчику отнеслись очень внимательно. Его яркий музыкальный дар проявился уже в те годы. Валерий пел в хоре, играл в оркестре народных инструментов, постигал азы игры на фортепиано под руководством учительницы Т. Д. Томашевской в музыкальной школе №1 Вологды, пробовал сочинять.

Окончив 7 классов, в 1953 году мальчик поступил в Вологодское музыкальное училище на хоровое отделение. Там его услышал доцент Ленинградской консерватории И. Белоземцев, который порекомендовал послать Гаврилина в Ленинград, в Специальную музыкальную школу при консерватории, которая имела свой интернат для иногородних учащихся. Осенью того же года Валерий поступил в эту школу (его приняли в седьмой класс) в класс кларнета, так как профессиональная подготовка мальчика не позволила ему поступить на фортепианное отделение. Однако почти сразу его принял в свой класс опытный преподаватель композиции С. Я. Вольфензон, первый педагог почти всех заметных ленинградских композиторов того времени и последующих десятилетий. Одновременно начались занятия и в так называемом «классе общего фортепиано» — обязательном для всех учеников школы, независимо от специальности. И здесь Валерий продвигался быстро, делая большие успехи и заметно выделяясь среди своих сверстников.

Об этом, в частности, свидетельствует прозвище, которое дали ему соученики — Великий. Именно так его представили молоденькой воспитательнице Наталии Евгеньевне Штейнберг, пришедшей работать в школьный интернат 22 октября 1956 года. Выпускница исторического факультета Ленинградского университета, после его окончания она была отправлена по распределению работать в Бологое. Вскоре Наталия Евгеньевна смогла возвратиться: в Ленинграде у нее остались мать и бабушка — представительницы старинной прибалтийской лютеранской семьи. Однако работу найти было нелегко, и после

нескольких месяцев поисков девушка устроилась воспитательницей в интернат Специальной музыкальной школы при консерватории. В первый же день ей поручили курировать выпуск стенгазеты, которой занимался ученик 9 класса Гаврилин. Ей рассказали, как он выглядит, и она пошла его разыскивать. Поднимаясь вверх по широкой лестнице, она увидела спускающегося мальчика, в котором узнала Валерия Гаврилина. Он же много лет спустя рассказал: «Я увидел ее, поднимающейся по лестнице, и сказал себе: «Я на ней женюсь!»

Жизнь в интернате была достаточно тяжелой. Растущим организмам не хватало казенной еды, занятий было очень много. Тем не менее, Гаврилин занимался настолько успешно, что директор школы, преподававшая гармонию, нередко просила его заменить ее на уроках, уходя по директорским делам. И уроки проходили блестяще, при абсолютной дисциплине: школяры уважали Великого!

О его любви знал весь интернат. Когда Наталия Евгеньевна приходила на работу, кто-нибудь непременно сообщал ей: «Ваш-то уже прибежал». Поначалу ей было смешно — Валерий казался совсем мальчиком. Но он был настойчив. Помогал ей во всех начинаниях, особенно когда ее назначили старшим воспитателем, и она должна была отвечать за всю жизнь интерната. Гаврилин познакомился с семьей Штейнберг, и мать, режиссер по образованию, рекомендовала юношу в некоторые драматические коллективы, чтобы он смог подработать что-то к своей грошовой стипендии. На лето Гаврилин обычно уезжал в деревню к матери, которая после смерти Сталина была реабилитирована и вернулась домой. Исключением стал 1958 год — он готовился поступить в консерваторию, а после успешно сданных экзаменов, как и все принятые, был отправлен в колхоз.

В консерваторию он поступил на композиторский факультет, в класс профессора О. Евлахова. Уже в первые дни, прибежал в знакомую, ставшую почти родной, квартиру Штейнберг и попросил разрешения бывать. Его уважительное, совсем не современное отношение, с подношением собственных стихов, с трогательной искренностью, покоряло. С ним всегда было интересно: несмотря на юные годы, он знал очень много из са-

мых разных областей. Любил поэзию, литературу, интересовался философией. В октябре 1958 года он сделал формальное предложение по всем старинным правилам. Получив предварительное согласие невесты, попросил ее руки у матери и бабушки, после чего стал приходить в гости уже на правах официального жениха. Скромная свадьба состоялась после окончания первого курса, в июне 1959 года. Первая любовь осталась единственной на всю жизнь. В 1960 году в семье родился сын, через 22 года — внучка. До рождения второй внучки Гаврилин не дожил.

Летом 1959 года Гаврилин поехал в свою первую фольклорную экспедицию — по Псковщине. К этому времени относится знаменательная запись в его дневнике: «Музыка, сердце мое, жизнь моя, не учи людей ЖИТЬ, учи любить, страдать, и еще любить, и еще любить!» В 1962 году состоялась его вторая фольклорная экспедиция — в Лодейнопольский район Ленинградской области. Возможно, именно она определила важное решение: в 1963 году Гаврилин перешел на музыкально-ведческое отделение и стал заниматься народным творчеством под руководством крупного специалиста в этой области Ф. А. Рубцова.

Однако собственное творчество отнюдь не ушло на второй план. В том же 1962 году появляется одно из значительнейших сочинений Гаврилина, «Немецкая тетрадь» — романсы на стихи Гейне (через десять лет эти романсы получили название «Первой немецкой тетради», так как в 1972 году была написана Вторая). Его имя стало известным: вокальный цикл открыл для широкой общественности яркое самобытное дарование. В течение последующих лет появлялись его произведения, как правило, связанные с текстом, с голосом. Это была музыка самых разных жанров — от эстрадных песен, всегда отличавшихся безупречным вкусом, до хоровых симфоний.

В 1964 году Гаврилин окончил консерваторию и получил два диплома — музыковеда, специалиста по народному творчеству и — экстерном — композитора. Тогда же он поступил в аспирантуру по композиции, но довольно скоро был вынужден уйти по состоянию здоровья. С 1965 года Гаврилин преподавал композицию в Музыкальном училище при Ленинградской консерватории, много сочиняя, в том

числе — музыку для спектаклей Ленинградских театров и для кино. Одновременно один — 1966-й — год работал лаборантом в фольклорном кабинете Ленинградской консерватории. Позднее, в 1969 году, он попробовал совмещать преподавание с редакторской деятельностью в Ленинградском отделении издательства «Советский композитор». Однако эти постоянные места службы серьезно отвлекали от творчества, которое всегда было для него главным.

После ухода из училища в 1974 году все свое время Гаврилин стал уделять творчеству. Дарование его проявлялось не только в музыке. Глубокий знаток поэзии, философии, европейской культуры, незаурядный поэт, он сам писал тексты многих своих сочинений, регулярно вел записи, отличающиеся тонкой наблюдательностью, глубиной и юмором. В музыке Гаврилин стал продолжателем традиций Свиридова, творчество которого ему было наиболее близко по духу.

Самобытные черты творчества Гаврилина позволяют сразу, с нескольких тактов узнать его произведения, всегда отличающиеся искренностью, свежестью интонаций, какой-то особой доверительностью. Каждое его крупное произведение становилось событием музыкальной жизни и получало живой отклик. За «Русскую тетрадь», написанную в 1965 году, сразу по окончании консерватории (тогда же он был принят в Союз композиторов), Гаврилин получил Государственную премию имени Глинки. Это был небывалый за последние десятилетия случай столь раннего признания художника.

В 1967 году им написано действо для мужского хора, солистов и симфонического оркестра «Скоморохи», но по политическим причинам исполнение этого сочинения состоялось лишь спустя много лет. Следующие его крупные сочинения — вокальный цикл «Времена года», основой которого стали народные тексты, стихи С. Есенина и А. Твардовского; вокальный цикл «Песни Офелии» по Шекспиру в переводе Б. Пастернака, «Вторая немецкая тетрадь» на стихи Г. Гейне, вокально-инструментальный цикл «Земля» на стихи Альбины Шульгиной. Вокальный цикл «Вечерок» на стихи Гейне, Шульгиной и самого Гаврилина, написанный в 1973 году, стал одним из самых популярных сочинений

композитора и прочно вошел в концертный репертуар. За год до того была создана вокально-симфоническая поэма «Военные письма» на стихи Шульгиной, потрясающая силой эмоционального воздействия.

Несмотря на такое количество произведений, сразу завоевавших признание широкой публики, первый авторский концерт Гаврилина состоялся в одном из второстепенных концертных залов города только в 1976 году. В следующем году композитор стал лауреатом Всесоюзного конкурса за песню «Два брата» на стихи В. Максимова. Гаврилин и ранее обращался к жанру эстрадной песни, причем все его песни отличаются безупречным вкусом, начиная с самой первой, «Любовь останется», написанной еще на консерваторской скамье.

70-е годы принесли Гаврилину много горя — в 1972 году умерла А. Кондратьева — крестная, ставшая ему второй матерью, а через шесть лет, в 1978-м — мать, Клавдия Михайловна. Сорокалетие композитора внесло в его жизнь некий перелом. В 1979-м Гаврилину было присвоено звание Заслуженного деятеля искусств, а в 1980-м за ряд сочинений присуждена премия Ленинского комсомола, которую композитор рассматривал как некое издевательство: он давно вышел из комсомольского возраста! В 1981-м появился телевизионный фильм, в котором впервые рассказывалось о композиторе Гаврилине, завоевавшем народную любовь. Прошли его авторские концерты в Малом зале Ленинградской филармонии и Большом концертном зале «Октябрьский».

Вершиной творчества Гаврилина стала хоровая симфония-действие «Перезвоны» (по прочтении В. Шукшина), написанная в 1981—1982 годах. Исполненная в Большом зале ленинградской филармонии, она сразу заставила говорить о себе как о большом событии в советской музыке. За «Перезвоны» Гаврилину была присуждена Государственная премия СССР.

После этого композитор обратился к жанру балета, создав на протяжении 80-х годов пять спектаклей: «Анюта» по Чехову, «Дом у дороги» по Твардовскому, «Поединок» по Куприну, «Женитьба Бальзаминова» по А. Островскому и «Подпоручик Ромашев» по повести А. Куприна.

На протяжении всего творческого пути Гаврилин писал фортепианные пьесы, как для двух, так и для четырех рук. Если первые во многом обогатили педагогический репертуар, то четырехручные заняли прочное место на концертной эстраде. Яркие, своеобразные, характеристичные, они любимы всеми пианистами, избирающими четырехручный ансамбль основой своей концертной деятельности. Вплоть до 1983 года Гаврилин продолжал писать песни и романсы.

В 1988 году о жизни и творчестве Гаврилина были сняты еще два телефильма. Тогда же у него случился первый инфаркт, а через два года он повторился вновь. Радость принесли авторский концерт на родине, в Вологде, прошедший с огромным успехом в 1997 году и авторский концерт в Академической капелле Петербурга в мае 1998 года. Этот концерт оказался последним в жизни композитора.

Гаврилин скончался 28 января 1999 года в Санкт-Петербурге и похоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища.

Первая немецкая тетрадь

История создания

О «Немецкой тетради» Гаврилин рассказывал так: «Когда я только научился писать ноты, то я сочинил первое свое сочинение, которое было записано, «Красавица-рыбачка» на стихи Генриха Гейне. Это очень смешная музыка. Писал я ее с большим желанием и с большим настроением, и не знал тогда, что через 10 лет, в 1962 году, снова обращусь к творчеству этого великого поэта. На этот раз, надо сказать, я писал без особой охоты, скорее по принуждению. Я был студентом II курса консерватории, и у меня просто не хватало по учебному плану вокальной музыки, а надо сказать, что за все годы предыдущего учения, вокальную музыку я терпеть не мог, всячески старался уклониться от сочинения... Но тут мой профессор сказал, что вынужден будет поставить мне двойку, если я не сочиню что-то вокальное. Я в полном отчаянии схватился за «своего детского поэта». Видимо,

получилось, и сейчас мне трудно объяснить: что, почему получилось. Видимо, поэзия Гейне как-то очень сильно связана с русской поэзией.

Ведь среди русских поэтов трудно найти такого, который бы не переводил этого автора. И Гейне сам оказал большое влияние на русскую поэзию, кроме того, в творчестве Гейне с необъяснимой силой преломлены интонации немецкого фольклора, а в общем-то в любом фольклоре есть что-то общее: простота, доступность, искренность чувств и общительность — обязательное свойство. Общительность потому, что люди, народ, когда сочиняют музыку, так прежде всего для того, чтобы можно было общаться, иначе она не нужна, она теряет смысл. И вся глубина чувств, которая заложена в народной музыке, в народной поэзии, она только для того, чтобы общаться со своими близкими. И вот, начиная с этого сочинения, «Немецкой тетради», я главной задачей своего творчества сделал одно — общительность».

Великий немецкий поэт Генрих (Харри) Гейне (1797—1865) был близок молодому композитору: горечь, сарказм, тонкая ирония, — все эти характерные черты Гейне проявились и в дневниковых записях Гаврилина, отличавшегося явным литературным и поэтическим даром. Для своего цикла композитор отобрал шесть стихотворений разных лет из поэтического сборника «Книга песен» (1827): «Осень» (У Гейне «Пал туман на доли, луг во мгле сырой исчез»), «Гонец», «Разговор в Падерборнской степи», «Милый друг мой», «Добряк» (У Гейне: «Давали советы и наставленья и выражали свое восхищенье») и «Ганс и Грета» (У Гейне: «Бедный Петер»).

Появившееся в 1962 году под названием «Вокальный цикл на стихи Генриха Гейне», сочинение позднее было названо «Немецкая тетрадь», а когда через десять лет появился второй вокальный цикл на стихи Гейне, этот первый стал называться «Первой немецкой тетрадью». Этот цикл ознаменовал рождение самобытного композитора с ярким, непохожим ни на кого обликом. «Немецкая тетрадь» была посвящена ее первым исполнителям — певцу Артуру Почиковскому и пианистке Ирине Головневой и скоро приобрела широкую известность. Ее включили в свой репертуар крупнейшие певцы страны,

в том числе Зара Долуханова. Премьера «Немецкой тетради» состоялась 26 января 1962 года в Ленинградском Доме композиторов в рамках цикла «Творчество молодых композиторов».

Музыка

«Немецкая тетрадь» — произведение для пения и фортепиано, партия которого равноправна с вокальной. Она задает характер номера, определяет его форму, договаривает за певца. Шесть номеров цикла — менее всего романсы. Пожалуй, собственно романсом можно назвать лишь первый — «Осень». В других — черты драматической сценки, песни, развернутого монолога, баллады

В №2, «Гонец», непрерывное бурное движение передает как бешеный ритм скачки, так и волнение героя. Мелодия устремлена вперед, бурное движение сменяется тяжелыми мрачными аккордами в кульминации («В канатной лавке раздобудь веревку для меня...»). Остро сатиричен №3, «Разговор в Падерборнской степи», где в фортепианной партии плясовые интонации расцветены звукоподражаниями хрюканью свиней, визгу поросят. №4, «Милый друг мой» — песня с вольничным аккомпанементом. №5, «Добряк» — грузный, тяжеловесный лендлер, простонародный предшественник вальса. Единственный номер, начинающийся не фортепианным вступлением, а вокальным (соло без аккомпанемента) — последний, «Ганс и Грета». Скупая мелодия звучит поначалу одиноко, лишь в паузах вступает фортепиано с обрывками танцевальных мотивов.

Вторая немецкая тетрадь

История создания

Через десять лет после вокального цикла на стихи Генриха Гейне, написанного как учебное задание и названного «Немецкой тетрадь», Гаврилин, уже зрелый композитор и признанный мастер, вновь обратился к стихам любимого поэта. В 1972 году появилась «Вторая не-

мецкая тетрадь». Несмотря на то же название, что и раньше, это новое сочинение возникало по совершенно иным законам.

Прежде всего, вместо прежних шести, здесь вокальных номеров почти вдвое больше — одиннадцать. К тому же, внутри цикла есть шесть фортепианных интерлюдий — небольших пьес, перемежающих вокальные номера. Но главное — это принципиально иное отношение к тексту. Если в «Первой немецкой тетради» оно традиционно, то есть композитор отобрал нужные ему стихи и воплотил их в музыке, то в этом новом цикле Гаврилин исходит из общего музыкального замысла, которому подчиняет стихи. Взяв несколько стихотворений из циклов «Лирическое интермеццо» и «Опять на родине», он изымает некоторые строфы; отдельные строки меняет местами; объединяет строфы разных стихотворений в один номер и даже вносит собственные — звукоподражательные — элементы (№9). Композитор сознательно расширяет рамки жанра, вводя даже элементы театрализации.

В предисловии к сочинению Гаврилин пишет: «Это сочинение — вокально-фортепианное в полном смысле, то есть роль фортепиано столь же значительна, сколь и роль голоса. В исполнении предполагается элемент актерской игры. Оно может сопровождаться пантомимой, изображающей — в зависимости от содержания — музыкальные военные шествия, светские танцы, а также различные душевные состояния: вдохновение, раздумье, смерть и т. д. Первые три интерлюдии исполняются вторым пианистом на фортепиано, помещенном за сценой. После №10 певец покидает эстраду, и №11 исполняется из-за сцены. Если по каким-либо причинам второе фортепиано невозможно поместить за сценой, то тогда четвертая и пятая интерлюдии, а также №11 исполняются на двух фортепиано.

Автор не считал нужным в подробных, мелких деталях динамики, темпа, агогики навязывать манеру и характер исполнения, рассчитывая на художественную четкость и инициативу исполнителей».

«Вторая немецкая тетрадь» посвящена музыковеду Арнольду Сохору и впервые исполнена в Ленинграде, в Концертном зале у Финляндского вокзала осенью 1972 года (точная дата неизвестна).

Музыка

«Вторая немецкая тетрадь» не имеет авторского жанрового определения. Это единое произведение, в котором одиннадцать вокальных номеров делятся фортепианными интерлюдиями на семь разделов. В них — и жанровые сценки, и лирические раздумья, и обращения к любимой.

Открывает тетрадь номер «Ты действительно сердита» с выразительной, хотя и скромной мелодией, поддержанной скупыми аккордами. С ним соседствует развернутая сцена «Трубят, трубят голубые гусары» в маршевом ритме со звукоподражательными эффектами. Последующая интерлюдия построена на материале первой песни. Мотив голубых гусар возникает вновь в №4, также завершающемся интерлюдией, сходной с первой. Следующий раздел состоит из одного номера (№5) — речитативного «О, если ты станешь моей женой». Юмористические №6, «Где девчонка эта, Боже», и №7, «Мне снился сон», составляют четвертый раздел. №8 — центральный по значению; «Рокочут трубы оркестра и барабаны бьют. Это мою невесту замуж выдают» — развернутая драматическая сцена со сменой настроений, еще более расширенной ролью фортепиано. Следующая за ним интерлюдия отличается не только более сложной фортепианной партией, но и вокальной строкой без слов, исполняемой закрытым звуком. Шестой раздел (№9) звукоподражателен. Это выход-марш голубых гусар (использовано то же стихотворение, что в №2), где солист подражает то звукам трубы, то барабана, то свистит. Лишь в конце, на фортиссимо, в фанфарной мелодии звучат слова Гейне. Заключительный номер, «Голос ласковый, как прежде», возвращает к настроению и музыкальному материалу начала.

Русская тетрадь

История создания

В 1964 году Гаврилин окончил консерваторию как композитор и музыковед-фольклорист. Созданный в следующем году вокальный цикл,

получивший, по аналогии с циклом на стихи Гейне, название «Русская тетрадь» явился своеобразным итогом занятий этими двумя специальностями.

В основе восьми песен цикла — народные тексты «Над рекой стоит калина», страдальные «Что, девчоночки, стоите» и «Ах, милый мой, пусти домой!», «Ой, зима, зима моя! Зима морозная», «Сею-вею молоденькая цветов маленько», «Дело было на гулянке», страдания «Ой, не знаю, да ой, не знаю, милые, отчего за любовью гонятся», «В прекраснейшем месяце мае». Автором было специально оговорено, что все песни исполняются без перерыва и не только изъятие одного из номеров, но и перестановка их недопустима.

В различных беседах и интервью Гаврилин подробно рассказывал о возникновении замысла «Русской тетради»: «Сначала были сочинены три первые песни. В то же время я обдумывал балет о языческой Руси, постепенно накапливался и отбирался материал. В это время в одном из интернатов Ленинграда... от рака крови погибал 17-летний парнишка, лучший ученик, гордость школы. Его смерть явилась толчком, который привел к тому, что музыка для балета превратилась в вокальную...» В одном из номеров журнала «Юность» за 1968 год Гаврилин рассказал об этом подробнее: «Как-то мне рассказали, что в одной из ленинградских школ умер от болезни десятиклассник, красивый, умный парень, которого все очень любили. Трагическая ситуация, и ничего нельзя сделать. Умер, многого не узнав, не увидев, не полюбив. А наверное, есть где-то девушка, которая его полюбила бы, будь он жив. И я решил написать о несостоявшейся любви от лица той девушки, хотел написать поэму о любви и смерти.

Каждую из восьми песен цикла я старался расположить так, чтобы уже само чередование выражало контрастность чувств, переживаний, заставляло следить за их сюжетом. Эти песни — воспоминания. На народные тексты, собранные в Ленинградской, Вологодской и Смоленской областей (я участвовал в этих фольклорных экспедициях). Что касается музыки, то фольклорных цитат народных мелодий в ней нет. Но она непосредственно связана с интонациями народного

творчества. Использованы здесь разные народные жанры. Предельное обнажение чувств было необходимо в «Русской тетради», равно как и непосредственность».

Свое сочинение композитор посвятил памяти ученика 10-го класса 4-й Ленинградской школы-интерната Руслана Пармёнова. В 1969 году в радиопередаче Гаврилин рассказывал: «... Композиция цикла... — воспоминание и смешение реального и ирреального в рассказе героини, и даже ее бред... Когда я сам уже стал сочинять музыку, то картины человеческого несчастья и радости, в какой-то период жизни забытые мною, стали восстанавливаться с большой ясностью, многое я стал понимать лучше, стал понимать, почему я не любил, когда моя мать, потерявшая моего отца (он погиб под Ленинградом и похоронен в Лигове) пела песню «Разлилась Волга широко, милый мой теперь далеко», а на словах «до свиданья, мой дружок, я дарю тебе платочек» я разражался слезами. Это впечатление я впоследствии постарался выразить в заключительном номере «Русской тетради», когда женщина, обращаясь к умершему мужу, просила его написать ей письмо.

Много лет спустя, будучи уже студентом ленинградской консерватории, я попал в Лодейнопольский район Ленинградской области и там, в одном из отдаленных селений, очень пожилые, много переживавшие женщины с натруженными руками и седыми головами, вдруг запели:

Сижу, на рояле играю,
Играла и пела на нем,

хотя, вероятно, рояля никто из них не видел. И я понял тогда, что это для них стало символом прекрасной мечты, как бы погружением в чудный сон, в забытье. Это впечатление я также постарался передать в «Русской тетради», в 4-й части, когда в самую страшную минуту звучит примитивный романс».

Исполнение «Русской тетради» 27 октября 1965 года в Малом зале Ленинградской филармонии певицей Надеждой Юреновой и пиа-

нисткой Тамарой Салтыковой стало явлением в музыкальной жизни. Появилось произведение новаторское, совершенно по-иному, чем прежде, трактовавшее народную песню и при этом — глубоко народное. Насколько важным оно стало для композитора, свидетельствуют его слова: «“Русская тетрадь”... в ней я нашел себя как композитор со своей темой и понял самое главное для себя: как нужно писать музыку... А также понял: нужно писать музыку не о том, что видел или слышал, а о том, что стоит за тем, что ты видишь или что ты слышишь. Тогда получится музыка, получится сочинение».

В 1967 году Гаврилину за «Русскую тетрадь» была присуждена Государственная премия имени М. И. Глинки. Цикл включила в свой репертуар выдающаяся певица Зара Долуханова. Она исполнила его не только на родине, но в гастрольных поездках по многим странам, вплоть до Южной Америки. Музыка Гаврилина получила всемирную известность и признание.

Музыка

«Русская тетрадь» — образец глубокого проникновения в самую суть народной русской песни. В противовес ранее существовавшим сборникам народных мелодий, в которых композиторы, их записывавшие, подгоняли своеобразные напевы под классические правила — ритмики, интонации, тональных закономерностей, Гаврилин, чутко вслушиваясь в народные интонации, но не используя их непосредственно, создает музыку, которая воспринимается как подлинно народная.

Композитор рассказывал: «За внешне спокойной песней о первом свидании (но в ней есть предчувствие тоски: «буду ждать парня, ждать парня») — идет будто бы частушка «Что, девчоночки, стоите?» — в ней как бы мимоходом проскальзывают слова «он уехал далеко»... Еще неясно, что разговор идет о смерти любимого человека (№1, «Над рекой стоит калина» — Л. М.). Потом опять воспоминание о свидании. Реально ощущаемая тоска перемежается с галлюцинациями. «Я жена мужняя», — поет героиня, поет упрямо, как бы уго-

варивая себя... И вдруг сентиментальный романс, и она видит себя в саду, а навстречу ей «девки идут, цветы несут» (это зимой-то!, и рядом как рефрен, навязчивая идея «холодно мне, холодно» (№4, «Зима» — Л. М.)... «Я жена мужняя!» — уже торжественно, гордо возглашает героиня в заключительной песне «В прекраснейшем месяце мае». И только в эту минуту ударяет похоронный колокол... Вот так построена “Русская тетрадь”».

Скоморохи

Состав исполнителей: баритон, дискант, мужской хор, оркестр.

История создания

В 1966 году в ленинградском театре имени Ленсовета ставилась пьеса «Через сто лет в Березовой роще» драматурга и сценариста В. Н. Коростылёва (1923—1997), автора пьес «Шаги командора», «Дон Кихот ведет бой», «Праздник одиночества (Пиросмани)», «Варшавский набат», «Бригантина», нашумевшего в свое время кинофильма «Айболит — 66». Музыку пригласили писать Гаврилина, всего три года назад окончившего консерваторию, но уже успевшего зарекомендовать себя ярким и самобытным композитором.

Гаврилин вспоминал: «Меня пригласили... на спектакль... Там я познакомился с Вадимом Николаевичем Коростылёвым. Автор поэтичный, философичный, ученик Тынянова, человек тыняновской школы. Я влюбился в эту пьесу. Там были такие стихи!» Для спектакля им были написаны четыре скоморошских хода, как их назвал автор — «Как цари убили смех на Руси», «Скоморох смеется над баринном, идущим на восстание», «Скоморох пугает царей страхом» и «Про царево убийство», — а также Императорский вальс, монашеский хор, хор царей, николаевский марш и Шествие на Петровскую площадь. К сожалению, спектакль прошел всего три раза в 1967 году и был снят: по-видимому, показался чересчур острым.

Позднее композитор рассказывал: «Мне было жаль, что музыка пропадет... Сделал сочинение более симфоническим, обновил вокальную строчку, добавил несколько сцен на русскую поэзию. Это первое сочинение, где я как-то нащупал форму действия... Сохранил скрытую сюжетность. В идеале это сочинение предназначено для миманса и балета».

В партитуру вошли четыре скоморошских хода и Императорский вальс. Получившая название «Скоморохи», оратория для солиста, хора и оркестра, партитура была отдана композитором А. Владимирову, руководителю эстрадно-симфонического оркестра радио. Так в 1967 году возникла первая редакция сочинения.

Гаврилин продолжал работать над ним. К 1970 году добавились новые номера — «Скоморохи на Невском», «Сказка», «Черная река», оркестровые эпизоды «Шествие на Петровскую площадь», «Государева машина» и «Скоморохи на природе», и небольшие, но очень важные драматургически «Ой, вы, песни» и «Скоморошек молодой», в которых появился еще один солист — мальчик-дискант. Эта вторая редакция «Скоморохов» восемь лет ждала первого исполнения. Оно состоялось 19 января 1978 года в Большом концертном зале «Октябрьский» с участием балета.

Дальнейшие исполнения и издание произведения были запрещены всесильным тогда Горлитом — цензурным комитетом, которого не устроили тексты, действительно очень смелые и вызывавшие нежелательные для власти ассоциации. По этому поводу много лет спустя, уже после падения советской власти, Гаврилин сказал: «Я всегда считал, что художники — это люди, которые говорят правду. Каждый — способом своего искусства. Работая над «Скоморохами», я старался сказать правду, сколько я ее знал и сколько я ее чувствовал. Судьба у этого сочинения не очень пока радостная. Я не люблю, как делают сейчас многие, рассказывать о том, что запрещалось, что не запрещалось. Любому художнику всегда приходится сталкиваться с властями, начальниками, независимо от строя. Какое бы устройство не было — монархия, демократия или социалистический строй — все

равно за что-то будут бить обязательно. «Скоморохи» много лет были под запретом из-за текстов. Частично удалось что-то из них исполнить. Это, действительно, путешествие по России. С одной стороны, это история русской государственности, а с другой стороны, для меня тоже важной, — ведь сочинению уже тридцать лет, — это своеобразная история и антология русской музыки. Я был тогда начинающим композитором, увлекался фольклором, народным творчеством, творчеством всех русских композиторов, которых боготворю и сейчас.

В «Скоморохах» есть образцы, идущие прямо из народного крестьянского творчества. Для меня сам народ представлялся в виде огромного веселого скомороха, у которого смех сквозь слезы. Видимый смех сквозь невидимые слезы. И далее у меня в скоморохов обращаются все люди, которые так или иначе являли миру какие-то открытия правды. Это портреты композиторов Модеста Мусоргского, Дмитрия Шостаковича, моего учителя и друга Георгия Свиридова».

С приходом к власти Михаила Горбачева появились надежды на возможность исполнения, и в 1986 году Гаврилин осуществил третью редакцию «Скоморохов», в которой некоторые части от солиста были переданы хору. «Пятнадцать номеров оратории образуют форму, в которой сюжет как будто бы призван осветить ряд эпизодов истории России в лубочном представлении скоморошьего театра, — пишет редактор сочинения композитор Г. Белов. — Но «видят» это действо не только слушатели (зрители) в зале, но и солист оратории. Кто он? Вероятно, авторы произведения представляют его как фигуру собирательную. То солист — как бы один из скоморохов: начиная с №3 он размышляет о доле крепостного артиста и бедственной его судьбе, когда этот артист осмеливается высказать правду; иногда как старший он «беседует» со скоморохом-мальчиком. То солист — это просто человек из народа, задумывающийся о своем горьком житье-бытье («Черная река»). То он далеко не равнодушный наблюдатель порочного флирта вальсирующего императора. И, наконец, он снова разудалый скоморох (№13, «Про цареву убиенье»). Есть в произведении и чисто инструментальные... части, с одной стороны, вероятно, предназначенные для скоморошьего «балета»

(пантомимы), а с другой — призванные подчеркнуть общую философско-этическую концепцию оратории: историческая судьба России еще не исчерпала трагедий, связанных с противостоянием народа и власти, с безнравственностью социального и бюрократического гнета... В оратории скоморохи «обсмеивают» в сатирических сценках в сущности-то трагические вехи русской истории: физическое истребление скоморохов... подавление декабрьского восстания... расстрел царской семьи... Однако Гаврилину-художнику силой своего драматического таланта удастся сразу вслед за «Картинкой» скоморошьего балагана донести до слушателя эмоциональную реакцию современника... выражающую ужас от содеянного...»

В третьей редакции «Скоморохи» были исполнены впервые 15 марта 1986 года в Большом зале Московской консерватории. Успех был потрясающим. Одна из слушательниц того концерта писала: «Зал приветствовал автора, исполнителей. Гаврилин, прижимая к груди руку, выглядел растерянным, кланялся где-то в глубине сцены, кланялся истошно, как сын отцу-матери после благословения на дальнюю путь-дорогу...». А Микаэл Таривердиев после прослушивания прислал телеграмму, в которой были такие строки: «Это потрясение удивительное, полное бесконечной красоты и таланта... Счастлив, что являюсь Вашим современником».

Музыка

«Скоморохи», определенные композитором как оратория-действие, — одно из самых ярких и значимых его творений. В пятнадцати номерах простыми, лаконичными средствами достигнута огромная искренность и правдивость образов. Музыка отличается хлесткостью, дерзкой сатиричностью, блеском звучания как хора, так и оркестра. Наряду с ясной, традиционной оркестровкой, композитор прибегает и острым современным средствам — использованию кластеров, длительной игрой древком смычка у струнных, игрой глиссандо *ad libitum*. В оркестр классического парного состава привнесены такие инструменты, как орган, гитара, бала-

лайка, даже детский молоток. В некоторых случаях Гаврилин прибегает к эффекту не поющих, а ритмизованно говорящих групп хора.

От №1, оркестровой «Сказки», играющей роль вступления, действие развивается по восходящей — через остро сатирические скоморошьи ходы, на мгновение прерываемые тоскливым и многозначительным соло баритона «Ой вы, песни мои, песни, песенки сердечные. Ой вы, думы мои, думы вековечные», через страшное, словно надвигающаяся неведомо откуда нечеловеческая сила, «Шествие на Петровскую площадь» к №7, «Скоморохи на природе». Это передышка после кошмарных в своем глумливом бесшабашном веселье картин, лирический островок, светлый оркестровый эпизод, лишь в заключении которого появляются реплики — ритмизованная, но без точной звуковысотности речь баритона «Ладушки, ладушки...» №8 — почти акапельный хор «Черная река» (его сопровождает гул литавр, да ту же мелодию играют два кларнета) и №9, краткий разговор солистов «Скоморошек молодой, далеко ли отошел? От моря до моря, до Москвы до города», внезапно сменяются еще более страшным, чем прежние механистичным оркестровым эпизодом «Государева машина» (№10), непосредственно после которого звучит величественный и горький, ироничный и трепетный «Императорский вальс». №13, «Про цареву убиенье» — вершина глумливого смеха, приводящая к острой реакции: №14, снова «Сказка», в которой звучит потрясенно лишь одна фраза: «Ой ты, нонешной народ...». Краткое оркестровое «Заключение» (№15) помечено ремаркой композитора «Ропот толпы, беспокойство».

Военные письма

Состав исполнителей: женский голос, мужской голос, детский хор, женский хор, мужской хор, оркестр.

История создания

В 1974 году выдающимся режиссером Г. Товстоноговым в Ленинградском Большом Драматическом театре ставился спектакль «Три мешка сорной пшеницы» Тендрякова. Название, которое многим ныне по-

кажется непонятным, говорило об одной из самых горьких и жестоких реалий военного и послевоенного времени: за сбор остатков колосков и зерна на уже убранных полях голодными, обобранными крестьянами-колхозниками, им грозило длительное тюремное заключение. А между тем часто это было единственным способом спастись от голодной смерти. Сорная пшеница — и есть те зерна, собранные вместе с соломой, мякиной и другим сором.

Гаврилину была заказана музыка к спектаклю. Тема настолько захватила его, что в памяти стали возникать и другие эпизоды, другие истории, связанные с военными годами. Постепенно сложился замысел большого вокально-симфонического произведения, которое композитор определил как поэму, — «Военные письма». «Это драма о женщине, у которой любимый человек погиб во время войны, а она продолжает его ждать и до сих пор», — рассказывал Гаврилин в одном из интервью. А еще раньше, в радиопередаче, прошедшей вскоре после премьеры, композитор говорил: «“Военные письма”, как и большинство моих сочинений, — сочинение о любви, которая разрушена, на этот раз страшным бедствием — войной. Подобно злому лиху из русских сказок она приносит горе и слезы людям, отнимая у них самых дорогих и близких — отнимая любимых.

В композиции сочинения три линии: голос рассказчика, появление лиха, написанного в духе народного представления, и, наконец, собственно история любви — проводы и гибель солдата, призывы женщины, обращенные к нему, уже неживому.

Цель, которую я ставил перед собой, работая над «Военными письмами», выразить огромное восхищение перед моральным подвигом людей военного времени, давших нам жизнь и несмотря на свои страдания и душевные раны, сохранивших для нас, потомков, все самое доброе и человеческое».

В этом сочинении впервые соавтором Гаврилина стала Альбина Шульгина (р. 1939), киносценаристка, с которой он познакомился, работая над музыкой к фильму «В день свадьбы», поставленному ее мужем, режиссером В. Михайловым. Для этого фильма он написал

на стихи Шульгиной песню «Спей мне белое платье, мама». После этого, кроме собственных и народных текстов, за исключением еще одного обращения к Гейне, Гаврилин сотрудничал только с Шульгиной, с которой у него налажился прекрасный творческий контакт.

«Военные письма» сложились из 12 частей, очень разных по размеру и выразительным средствам, которые предваряет эпиграф, читаемый на сцене исполнителями:

«— Уезжал он зимой или летом?

— Не помню, ничего не помню, помню только, что было воскресенье, и с утра собирался дождик.

— Сколько лет ему было, мама?

— Не помню, ничего не помню, помню только полосатую рубашку, зеленым по белому полю!

— Что сказал он в последнюю минуту?

— Не помню, ничего не помню, помню только, что губы шевелились, а потом загудели паровозы.

— Как домой ты вернулась, мама?

— Не помню, ничего не помню, помню только, что грела руки, у какого огня — не знаю...

В партитуре композитор вместо обычного точного определения голоса, написал просто женский и мужской, так как предназначал свое сочинение не для исполнителей классической музыки, а для известных ленинградских эстрадных певцов Таисии Калинченко и Эдуарда Хилия, которые прекрасно исполнили «Военные письма» на премьере, состоявшейся 4 апреля 1976 года в Ленинграде, в Большом концертном зале «Октябрьский».

В отклике на нее известный музыковед Арнольд Сохор писал: «И городской романс, и крестьянская песня для него — не просто любопытное музыкальное явление, а часть жизни народа, то дорогое и сокровенное, в чем люди изливают душу, ищут себе отклика и поддержки. Поэтому из бытовой музыки, как из будней самой жизни, он (Гаврилин. — Л. М.) извлекает таящиеся в ней поэзию и красоту. Именно эти качества пленяют... в «Военных письмах», всюду, где

звучат, казалось бы, чувствительные, а на самом деле просто очень эмоциональные, искренние и трогательные интонации живой, сердечной музыкальной речи». Позднее «Военные письма» исполнялись и оперными певцами, но ни одно такое исполнение (их было несколько) по силе воздействия не могло сравниться с премьерным. По-видимому, в этом сказывались те особенности сочинения, на которые указывал Сохор.

В 1995 году композитор осуществил вторую редакцию сочинения, первое исполнение которой состоялось в Москве в Большом зале консерватории 16 мая того же года.

Музыка

«Военные письма» используют очень широкий спектр выразительных средств. Певцы не только поют, но иногда переходят на говорок, звучат стон, всхлипывания; с оркестровыми номерами соседствуют исполняемые без аккомпанеента. Оркестр включает большое число разных ударных инструментов, фортепиано, гармошку и гусли, использованы эффекты звука падающей фугасной бомбы и взрыва, а также мрачного гула, записанных на пленке.

№1, «Что мои-то ясны очи», открывается, сразу после эпиграфа, тремя страшными отрывистыми аккордами, после которых на фоне тянущихся, словно замороженных звуков разворачивается простая выразительная мелодия. №2, «Дождь дождит» (Милый мой, хорошенький, проводи дороженькой) — сольное причитание, идущее от народной песни, в котором повторяется и повторяется одна и та же краткая мелодия заклинательного характера. Причитание переходит в захлебывающуюся скороговорку, после которой мужской хор поет «На столе стоит крупа». Примитивная мелодия, всего из трех звуков, повторяется под звуки хлопков, как детская дразнилка (номер так и называется), но текст ее совсем не детский: «Распроклятая война, сатана, сатана...». В №4, «Лихо», речь идет, кажется, от лица самой смерти. Барабаны, тамтам, мужской хор, глиссандирующий без

слов — аккомпанемент мужскому соло: «Смерть пришла! Все кругом покрыто мглой! Твой дружок теперь не твой!». Задумчив и печален дуэт без сопровождения «Все рябины, ах, рябины зарыбили вдоль дорог». После развернутого дуэта «Дорогой, куда ты едешь? Дорогая, на войну» с постепенным нагнетанием, заканчивающимся кластером гармонии (авторская ремарка: «гармонь развалилась»), следует мужское соло «Пошел солдат, да оглянулся» в духе солдатских песен, сопровождаемое одними ударными. В №8, «Милый мой дружок», постепенно нарастает напряжение, появляются длительные оркестровые эпизоды. Резким контрастом вступает женский распев без сопровождения: «Не приходила почтальонка? не приносила ли мне письма?». Ответом ему служит №10, «Письмо» — мужской рецитатив со стилизованным текстом («Добрый день, а может ночь, жена моя. В первых строках шлю тебе поклон»). №12, «Май зеленый», — самый продолжительный номер с постепенно расцветающей и вновь «сворачивающейся» мелодией в исполнении детского хора, с нежным и прозрачным звучанием оркестра завершает проникновенную повесть о любви и вечной разлуке.

Вечерок часть 1, «Альбомчик»

История создания

После того, как «Русская тетрадь» вошла в репертуар Зары Долухановой — прекрасной певицы, меццо-сопрано редкой красоты, она стала пристально следить за творчеством Гаврилина. Певица говорила, что «отравлена» его творчеством, и хотя очень многие композиторы предлагали ей свои сочинения, Долуханова ждала нового сочинения Гаврилина.

В 1973 году композитор начал работать над вокальным циклом «Вечерок». Возник замысел произведения, совершенно иного по

сравнению с «Русской тетрадью». Если там основой была народная крестьянская песня и народные тексты, то здесь господствует стихия бытового городского романса, непритязательного, но полного чувства. «Вечерок» имеет подзаголовок «записи из альбома старой женщины». В процессе работы сложился двухчастный цикл, в котором первая часть получила название «Альбомчик», подчеркивающее подзаголовок.

Альбомная традиция была широко распространена в России, начиная с XVIII века и пресеклась лишь в середине XX-го. Вспомним строки «Евгения Онегина»:

Конечно, вы не раз видали
Уездной барышни альбом,
Что все подружки измарали
С конца, с начала и кругом.
Сюда, назло правописанью,
Стихи без меры, по преданью.
В знак дружбы верной внесены,
Уменьшены, продолжены...

Такие альбомы были неременной принадлежностью не только уездных барышень — помещичьих дочерей, живущих в своем имении, в деревне, но и светских красавиц, и скромных городских мещанок, и даже молодых людей. У Пушкина есть стихи в альбом лицейским друзьям Пущину и Илличевскому. Быть может, самый яркий пример альбомной поэзии — стихи Лермонтова в альбом Н. Ф. Ивановой:

Что может краткое свиданье
Мне в утешенье принести?
Час неизбежный расставанья
Настал, и я сказал: прости.
И стих безумный, стих прощальный

В альбом твой бросил для тебя,
Как след единственный печальный
Который здесь оставляю я.

Подобные стихи, а так же строки, записанные самой владелицей альбома, чем-то отвечающие ее настроению, отражающие ее чувства, через много лет воссоздавали перед ней страницы ее молодости, вызвали воспоминания, иногда приятные, иногда печальные.

Именно над первой частью, «Альбомчиком», сосредоточилась сначала работа Гаврилина совместно с поэтессой Альбиной Шульгиной (р. 1939), первая творческая встреча с которой состоялась в 1968 году во время работы над фильмом «В день свадьбы». Шульгина написала для «Альбомчика» номера «Вечерок», начинающий и заканчивающий цикл, №7, «А нежность по сердцу» и №8, «Во дни твоей любви». Текст №2, «Маргарита», обозначен как народный, на самом же деле его написал сам Гаврилин, как и №4, «Чвики-чвики», №6, «Ни да, ни нет», №9, «До свиданья». №3, «Лунным светом» — стихи Гейне, №5, «Ах, мой милый Августин» — текст широко известной немецкой песни, считающийся народным.

«Альбомчик» был посвящен Заре Долухановой, которая и исполнила его впервые 7 февраля 1976 года в Большом зале Московской консерватории. Сразу же композитор сделал еще один вариант «Альбомчика», для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано, который впервые был исполнен 4 марта того же года в Малом зале Ленинградской филармонии солистками Мариинского театра Л. Филатовой и Т. Новиковой и пианисткой И. Головневой. Однако самое широкое распространение он получил в исполнении сестер Рузанны и Карины Лисициан, и ими же был записан на пластинку.

Гаврилин продолжал работу над «Вечерком» — его второй частью, которой дал предварительное название «Танцы, письма, окончание». Эта часть, в которую кроме номеров на стихи самого Гаврилина и Шульгиной, вошли и номера на стихи Анны Ахматовой, Бунина и Надсона, уже была полностью продумана, частично записа-

на — что-то одной вокальной строкой, что-то полностью, когда скончался постоянный аккомпаниатор Долухановой В. Хвостин, и певица прекратила свои выступления. Композитор искал новую исполнительницу, частично перевел некоторые номера в другую тесситуру для певицы, с которой появилась предварительная договоренность, но та, получив зарубежный ангажемент, уехала. Были еще попытки найти певицу, которые тоже не увенчались успехом. Особенность творчества Гаврилина заключалась в том, что он записывал в окончательном виде давно сложившуюся в уме музыку лишь тогда, когда нужно было передать ноты исполнителям. Таким образом, вторая часть «Вечерка» осталась лишь в эскизах.

Музыка

«Альбомчик» — единственное в своем роде сочинение. Это своего рода исповедь, а вместе — воспоминание, но не непосредственное, а переданное через записанные когда-то поэтические строки, слова полюбившейся песни. Его отличает богатство вокальных средств, искренность и проникновенность высказывания, глубина чувств, уже пережитых и выстраданных, но оставивших неизгладимый след в душе. Существуют два равноправных варианта цикла — для меццо-сопрано и для дуэта сопрано и меццо-сопрано.

Цикл, как альбом переплетом, обрамлен дуэтом «Вечерок» с фортепианным вступлением, в котором звучит то ли колокольный перезвон, сопровождавший жизнь героини, то ли бой часов, неумолимо отсчитывающих уходящее время. №5, дуэт «Ах, мой милый Августин», — меланхоличное воспоминание о прошедшей любви. На народные слова композитором создана собственная выразительная мелодия, в которую исполнительницы вкладывают глубокое чувство. №6, «Ни да, ни нет» — еще одно воспоминание, лукавый кокетливый дуэт — воспоминание о любовном объяснении на балу, во время вальса. №8, «Во дни твоей любви» — кульминация цикла, исполняемая меццо-сопрано. Расширенная партия фортепиано

«договаривает» все то, о чем героиня умалчивает. №9, дуэт «До свиданья», — прощание с прошлым, с любовью, с молодостью. В нем возникают реминисценции из №5.

Перезвоны

Симфония-действие «По прочтении В. Шукшина»

Состав исполнителей: сопрано, тенор, чтец (мужской голос), смешанный хор, гобой соло, группа ударных инструментов.

История создания

В 1981 году Гаврилину была заказана музыка к пьесе Василия Шукшина (1929—1974) «Степан Разин». Позднее он вспоминал: «... Шукшин — это явление, которое трудно переоценить. Для меня, как для работающего композитора, явление такой личности в искусстве было просто событием. Это было мне подспорьем, опорой, поддержкой в том, что можно и нужно так работать. Шукшин остается и долго будет могучей фигурой и движущей силой в нашем искусстве...»

В течение 1981—1982 годов, вдохновленный творчеством Шукшина, Гаврилин создал самое крупное и значительное свое произведение — «Перезвоны», которое определил как симфонию-действие. «В «Степане Разине» Шукшина в постановке Михаила Ульянова был опробован материал, который впоследствии вошел в мою большую работу «Перезвоны», — рассказывал композитор. — Но это сочинение имеет у меня подзаголовок. Это сочинение ближе всего по форме к мистерии. По-русски это называется действие. Такая хоровая симфония-действие. Есть элементы театрализации, элемент сюжетности. Это нечто среднее между оперой и ораторией. И вот к этому сочинению в подзаголовке я написал: “По прочтении Василия Шукшина”. Именно работа над произведением Шукшина дала толчок для появления «Перезвонов».

В одном из многочисленных интервью Гаврилин пояснил: «Из

музыки к спектаклю в «Перезвоны» вошли два фрагмента. А подзаголовок... То, что Шукшин исповедовал, над чем мучительно думал, постоянно отзывается во мне. Корни его искусства глубоко уходят в родную землю...» И еще Гаврилин о Шукшине и своем произведении: «Все написанное им предельно искренне, бескомпромиссно, полно любви к человеку и к родной земле. Об этом я приглашаю поразмышлять своих слушателей. Так и выстраивается «Действо»: начало и конец — трудная дорога. А в середине — свет. Он есть и будет в жизни всегда. И всегда будет любо выйти на простор, взглянуть, как велика и прекрасна русская земля. И как бы ни менялся мир, есть в нем красота, совесть, надежда».

В другом интервью он сказал: «Сюжетно «Перезвоны» — это картина жизни человека. Есть такой эпизод в «Севастопольских рассказах» Л. Толстого: солдат шел в атаку, вдруг его что-то толкнуло в плечо. Он упал, и вся его жизнь прошла перед ним. Дальше в рассказе идет описание этой жизни с подробностями и деталями. И в заключение Толстой пишет только одну фразу: «Он был убит пулей наповал». Вот этот эпизод подсказал мне идею конструкции «Перезвонов», идею калейдоскопа разных картин. Каждая часть — это отдельная картина. Обрамлено это все двумя частями, в которых музыка носит характер поступи, дороги... Это не просто циклическое произведение, здесь есть сюжет, который надо разыгрывать. «Перезвоны» задуманы как театральное представление по типу народной драмы с использованием света, движения. В этом случае весь замысел был бы совершенно ясен публике без объяснений. Разумеется, при филармоническом исполнении... этой театрализации нет».

Работа над «Перезвонами» проходила в тесном взаимодействии с постоянным соавтором Гаврилина киносценаристкой и поэтессой Альбиной Шульгиной (р. 1939). Композиция была определена с самого начала как воспоминание, музыка рождалась одновременно с текстом. Произведение сложилось из 16 частей, из которых семь — «Дудочка» — соло гобоя, имитирующего народный инстру-

мент. «Дудочка» играет роль интермедий между сюжетно значимыми номерами. Из последних Шульгиной был написан текст №18, «Матка-река». Тексты первого раздела №2, «Смерть разбойника», и №6, «Посиделки», подлинно народные. Текст №17, «Молитвы», составлен из фрагментов «Поучения Владимира Мономаха» в переводе академика Д. Лихачева и канонических песнопений. Все остальные тексты написаны самим Гаврилиным с частичным использованием фрагментов русских народных, в частности, разбойничьих, песен.

В 1982 году, закончив работу над новым сочинением, Гаврилин показал его руководителю Московского камерного хора Владимиру Минину. Тот вспоминал: «Двух мнений не было. Это произведение для нас! Для меня это произведение в первую очередь привлекательно тем, что оно не «дважды два четыре». Перед исполнителем оно ставит сверхзадачу — добиться, чтобы, уходя из зала, человек задумался: что же для него в жизни самое главное, самое важное? Где тот «берег», к которому он стремится? А может быть, он не заметил его и уже утратил?

«Перезвоны» многослойны не только по своей фактуре, но и по образно-эмоциональной насыщенности. Чувства высокого накала соседствуют в них рядом с несколько поверхностными, высота помыслов и озарений сочетается с эмоциональными всплесками не слишком возвышенного характера. Раскрывается ли в этом своего рода «дуализм» природы человека, диалектичность его натуры? Думается — да».

Премьера «Перезвонов», которые композитор посвятил Владимиру Минину, состоялась 17 января 1984 года в Большом зале Ленинградской филармонии и стала крупным событием в музыкальной жизни не только города, но и страны. Появилась масса откликов. Георгий Свиридов отмечал: «Органическое, сыновнее чувство Родины — драгоценное свойство этой музыки, ее сердцевина... Живая современная музыка глубоко народного склада, и самое главное — современного мироощущения, рожденного здесь, на наших просторах». Писатель Сергей Залыгин в журнале «Смена» отмечал: «В музыке Гаврилина

в одной песне, в одной пьесе, в одном действии я угадываю и Есенина, и протопопа Аввакума, и что-то еще более древнее, языческое. И современное. Но все в произведении естественно и оправдано — каждое слово, каждый жест, каждая нота. Ничего нельзя изъять и заменить...». В 1985 году за «Перезвоны» Гаврилин был удостоен Государственной премии СССР.

Музыка

«Перезвоны» — вершина творчества Гаврилина. Это грандиозная фреска истории человека и его народа, их общей судьбы. Она складывается из самых разных номеров — массовых народных сцен, монологов героя, колоритных зарисовок народной жизни. Партитура произведения «концентрирует в себе самые разные принципы изложения: «Вокальный инструментализм», старинную лексику русского демественного пения и... частушки «под язык». Композитор во многом отражает звуковую палитру русской деревни недавнего прошлого, какую я, например, хорошо знал в период войны (Великой Отечественной. — Л. М.)... Музыка «Перезвонов» рождалась одновременно с текстом. Поэтому так органичен в ней художественный синтез, острые контрасты, когда, например, рядом с поющим словом звучит «бессловесное» пение, пронзительно обнажающее тончайшие движения девичьей души», — пишет В. Минин.

№1, «Весело на душе» и №20, «Дорога» — обрамление, внутри которого разворачиваются разнообразные картины и сцены. №2, «Смерть разбойника» — монолог тенора соло в народном духе, с переменным метром, в свободной манере, временами переходящий в декламацию и сопровождаемый мужской группой хора. №3, 5, 7, 9, 13 и 19 — «Дудочка», меланхоличное соло гобоя, имитирующего рожок или жалейку. «Ее негромкая песня-разговор, песня-плач печальна и проникновенна. Она как будто все время силится, но не может вырваться из своего бессловесного

плена», — пишет музыковед А. Тевосян. №6, «Посиделки», выдержан в духе лукавых лирических частушек-«страданий». №8, «Ти-ри-ри» — изящная звукопись. №12, «Воскресенье», наполнен колокольными звонами. №15, «Страшенная баба» — злой, агрессивный образ, поданный, однако, в сказочно-юмористическом плане, с отчетливыми отсылками к «Полету валькирий» Вагнера. Кульминация произведения — №17, «Молитва». Она произносится чтецом на фоне хора, поющего закрытым ртом. Ее непосредственным продолжением становится №18, «Матка-река», полная стихийной могучей силы.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ¹

Агогика — (от греч. agogē — увод, унесение). Так называются небольшие отклонения от темпа — замедления или ускорения, которые в нотах не обозначаются, а делаются самим исполнителем по его ощущению исполняемого произведения.

Адажио (итал. adagio — медленно, спокойно) — обозначение темпа музыкального произведения, соответствующего замедленному шагу.

А капелла (итал. a cappella — часовня). А cappella — как в капелле, — хоровые сочинения, написанные для исполнения без сопровождения.

Акапельное исполнение — пение хора без аккомпанемента.

Аккорд (от итал. accordo — согласие) — одновременное звучание трех или более звуков, разных по высоте. До XX века аккордом считалось только такое созвучие, которое подчинялось классическим ладотональным (см. Лад) закономерностям. В наше время, когда гармонический язык (см. гармония) чрезвычайно усложнился, А. является практически любое созвучие.

Акцент (от лат. accentus) — ударение, выделение какого-либо звука или аккорда.

Аллегро (итал. allegro — быстро, весело, радостно) — обозначение быстрого темпа, который соответствует очень быстрому шагу,

Альт (от лат. altus — высокий, по сравнению с тенором, которому в средневековой музыке поручался основной напев) — термин, первоначально при-

¹ В словаре указываются только те термины, которые встречаются в основном тексте книги.

менявшийся в отношении низкого женского или детского голоса. Позднее так стал называться струнный инструмент такого же устройства, что и скрипка, но несколько большего размера и с набором струн, в котором нет верхней скрипичной, зато присутствует струна, на квинту ниже скрипичного баса (см. Скрипка), т. е. до и соль малой октавы, ре и ля первой октавы. Звук А. менее яркий, чем у скрипки, отличается густым тембром. В качестве сольного инструмента до первой трети XIX века не использовался.

Альтерация — (от лат. *alterare* — изменять) — повышение или понижение какого-либо звука без изменения названия, например, до — до-диез, си — си-бемоль.

Альтерированный интервал — см. Альтерация и Интервал.

Антем — жанр английской церковной музыки, нелитургическое духовное песнопение с текстом из библии на английском языке.

Антифон — (от греч. *antifonos*) — звучащий в ответ, вторящий. Поочередное звучание двух частей хора, как бы вторящих одна другой. А. имеет очень древнее происхождение — еще от греческой трагедии, в которой обычно хор, комментирующий события, делился на два полухория. Позднее А. пение практиковалось в древнееврейских храмах. Начиная с IV века приобрел широкое распространение в католическом богослужении.

Арпеджиато (от итал. *arpeggio* — как на арфе) — исполнение аккордов не одновременно, а в быстром поочередном звучании, как правило, снизу вверх.

Арпеджио (итал. *arpeggio* — как на арфе) — 1. упражнение в виде исполняемых в наивозможно быстром темпе поочередно звуков того или иного аккорда (трезвучия, доминантсептаккорда и т. д.); 2. то же, что арпеджиато.

Арфа — струнный щипковый инструмент в виде треугольника, стоящего на полу, внутри которого натянуты струны разной длины и толщины. Звук А. очень нежный. На А. можно играть аккордами, арпеджио, исполнять глиссандо, флажолеты. Не являясь одним из основных инструментов оркестра, А. используется для специфических колористических эффектов.

Атональность (от греч. *a* — отрицательная частица и *phono* звук) букваль-

но — отсутствие тональности, т. е. характерной для классической музыки связи между звуками, основанной на тяготении одних звуков к другим (см. Лад); полное равноправие всех тонов. Атональную музыку композиторы начали использовать уже в конце XIX века, в XX веке она получила большое распространение. Атональные эпизоды встречаются и в сочинениях многих композиторов, в целом пишущих произведения, основанные на традиционных ладотональных закономерностях.

Барабан — ударный музыкальный инструмент, присутствующий в оркестре в разных видах. Малый или военный Б. — небольшой цилиндр, затянутый с обеих сторон кожей, около одной из них натянута струна, придающие звуку дребезжащий оттенок. Звуки неопределенной высоты, сухие и резкие, извлекаются двумя деревянными палочками. Большой или турецкий Б. — широкий медный цилиндр, затянутый с обеих сторон кожей, иногда — обод, затянутый кожей с одной стороны. Звук неопределенной высоты, который может быть доведен до очень большой громкости, извлекается ударами колотушки — деревянной палочки, конец которой обтянут войлоком. Существуют и такие разновидности Б., как провансальский, или тамбурин — цилиндрический Б., отличающийся от малого вытянутой формой и более объемным, обогащенным обертонами звуком.

Бас-кларнет — инструмент такого же устройства, что и обычный кларнет, но больших размеров и слегка измененной формы. У него широкий загнутый вверх металлический раструб. Его звучание ниже, чем у кларнета, тембр густой и носит мрачный характер. Используется обычно низкий регистр инструмента, наиболее характерный и выразительный.

Басовые инструменты — самые низкие инструменты оркестра, регистр которых приблизительно соответствует низкому голосу — басу. Относятся к разным группам: контрабас — струнный смычковый инструмент, туба — медный духовой, бас-кларнет и контрафагот — деревянные духовые.

Бубен (итал. tamburino) — ударный инструмент с неопределенной высотой звука. Представляет собой деревянный довольно широкий обруч, с одной стороны затянутый кожей. В продолговатых отверстиях обруча парами прикреплены маленькие металлические тарелочки (иногда — бубенчики). Играют на Б., встряхивая его, ударяя по коже ладонью или пальцами.

Валторна (нем. Waldhorn — лесной рог) — медный духовой инструмент

с красивым мягким, поэтическим и звучным тембром. До 30-х годов XIX века существовали только натуральные В., которые могли издавать лишь звуки натурального звукоряда (см.). После 1815 года в практику вошли так называемые вентильные В., существенно расширившие возможности инструмента. Тембр В. может слегка изменяться с помощью сурдины или введения правой руки в раструб (так называемые закрытые звуки или закрытая В.).

Вальс (от нем. *walzen* — прокатывать) — парный танец, ведущий свое происхождение от немецких, чешских и австрийских народных танцев. Основан на плавном кружении, в размере 3, с аккомпанементом четвертями, причем обычно на первую четверть приходится бас, на две последующие — аккорды. Темп В. может быть любым, от замедленного до очень быстрого. Обладая колоссальными возможностями для воплощения самых разных образов, В. получил огромное распространение как самостоятельное произведение, а также как часть или эпизод более крупного сочинения.

Вариации (от лат. *variatio* — изменение) — изложение завершенной по форме темы и ряд повторений ее в полном объеме, но измененном виде. Каждое такое видоизменение называется вариацией. Оно способствует обогащению, более глубокому раскрытию музыкального образа. В классических В., как правило, изменения не слишком велики и позволяют узнать основную тему, в романтических же они могут быть столь существенными, что изначальная тема почти не угадывается.

Вербункош (венг. *verbunkos* — вербовочный) — стиль национальной венгерской инструментальной музыки, преимущественно городской. Появился в XVIII веке. В. сочетает венгерские черты с цыганскими, славянскими, итальянскими, венскими. В середине XVIII века исполнение В. сопровождало вербовку солдат, отсюда название. В. Отличается сопоставлением широкой печальной мелодии с огненным танцем, импровизационностью, ритмической остротой.

Виолончель (итал. *violoncello*) — возникший во второй половине XVI века струнный смычковый инструмент такого же строения как скрипка и альт, но значительно больших размеров. На В. играют смычком сидя, поставив ее перед собой с упором в пол (с начала XX века — ножкой с острием).

У В. сочный, певучий, красивый звук. Ее четыре струны настроены на до и соль большой октавы и ре и ля малой октавы, т. е. на октаву ниже альты.

Волны Мартено — электрический музыкальный инструмент, сконструированный в 1928 году французским музыкальным педагогом и изобретателем М. Мартено. Имеет клавиатуру, подобную фортепианной, размером в 7 октав. Одновременно может извлекать только один звук, тембр которого варьируется по желанию исполнителя.

Всенощная, иначе Всенощное бдение — вечернее богослужение православной церкви, сопровождаемое пением а капелла. Включает в себя традиционные церковные песнопения. Существуют В. многих композиторов, использующие некоторые из этих напевов, но в целом самостоятельные и представляющие высокую художественную ценность. Наиболее известны Всенощное бдение Чайковского (1881) и Рахманинова (1915).

Гамма — постепенное восходящее или нисходящее мелодическое движение, захватывающее все звуки какого-либо звукоряда.

Гармония (греч. harmonia — стройность, соразмерность, созвучие) — выразительное средство музыки, основанное на объединении звуков в созвучия и последовательности этих созвучий, определенных сложившимися ладотональными (см.) закономерностями.

Геликон — (от греч. helix) — витой, изогнутый. Самый низкий по звучанию медный духовой инструмент. Применяется только в военных духовых оркестрах. По звучанию соответствует тубе (см.), поэтому в симфоническом оркестре не нужен, но в военном оркестре очень удобен, так как его свернутую трубку можно надеть на себя. Просунув в отверстие между витками голову и правую руку, музыкант, таким образом, вешает инструмент на левое плечо. Играют на нем стоя в военном строю, на марше и даже верхом на коне.

Гимн — (греч. hymnos) — торжественная хвалебная песня. В античные времена так назывались песнопения в честь богов и героев. В более позднее время в Европе содержанием Г. стало прославление благородной и возвышенной идеи. Так, в XV веке в Чехии во время национально-освободительной войны под водительством Яна Гуса появились революционные песни — гуситские гимны. Во время Великой Французской революции

конца XVIII века был создан вдохновенный Г. восставших французов — «Марсельеза». Композиторами разных стран написано много сочинений гимнического характера, т. е. торжественных, воспевающих то или иное событие. Иногда это самостоятельные песни. Чаще же — эпизоды крупных произведений — опер, балетов, симфонических пьес.

Гитара — струнный щипковый инструмент, шести— или семиструнный. Испанская Г. — шестиструнная. Применяется и как инструмент, аккомпанирующий солисту-певцу, и как сольный. Используется в симфонических произведениях для создания определенного колорита.

Глиссандо (итал. *glissando* — скользя) — скользящий переход от звука к звуку. На струнных инструментах достигается скольжением пальца по одной или нескольким струнам, на фортепиано — скольжением ногтями нескольких пальцев по белым клавишам, на тромбоне — скольжением кулисы (см. Тромбон).

Гобой — деревянный духовой инструмент, представляющий собой трубку конической формы с системой клапанов. Звук его несколько гнусавого оттенка, верхние ноты резкие. Произошел от древней пастушеской свирели, тембр которой и напоминает. Существует несколько разновидностей Г., в частности малый гобой, употребляемый в военных оркестрах, английский рожок, гобой *d'amore* (альтовый гобой) и геккельфон.

Гусли — старинный русский народный струнный щипковый инструмент — плоский полый ящик с натянутыми над ним струнами. По преданию, игрой на Г. сопровождал свое пение легендарный Боян. В оркестре звучанию Г. подражают арпеджио арфы и фортепиано.

Деревянные духовые инструменты — см. Духовые инструменты.

Демественное пение — известное с середины XV века старинное русское церковное пение, в котором мелодии создаются на основе определенных попевок. Считается, что оно проникло на Русь из Византии. Для демественного пения (иначе — демественный распев) нужно было обладать высокой музыкальной культурой и незаурядной вокальной техникой, так как распевы были весьма сложными технически.

Двойной контрапункт — полифоническое соединение двух одновременно звучащих голосов (тем), которое сохраняет музыкальную осмыслен-

ность при перемене голосов местами, т. е. когда верхний голос становится нижним, а нижний — верхним.

Диапазон (от греч. *dia rason* — через все) — совокупность всех звуков от самого нижнего до верхнего, доступных исполнению каким либо инструментом.

Диатоника — семизвуковая система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам (см. Интервал). Диатонический звукоряд образуется из простых ступеней (без знаков альтерации) или с участием альтерированных ступеней, но того же строения, что и звукоряд простых ступеней.

Динамика, динамические оттенки (от греч. *dynamikos* — силовой) — все, что относится к силе звучания. Основные динамические обозначения: форте-фортиссимо (*forte-fortissimo, FFF*) — чрезвычайно громко; фортиссимо (*fortissimo, FF*) — очень громко; форте (*forte, F*) — громко; меццо форте (*mezzo forte, mf*) — не очень громко; меццо пиано (*mezzo piano, mp*) — не очень тихо; пиано (*piano, p*) — тихо; пианиссимо (*pianissimo, pp*) — очень тихо; пиано-пианиссимо (*piano-pianissimo, ppp*) — чрезвычайно тихо, так тихо, как только можно. Кроме того, есть обозначения для изменения силы звука — sforцандо (*sforzando, sf*) — внезапно усиливая, выделяя акцентом; крещендо (*crescendo, cresc.*) — усиливая звук и диминуэндо (*diminuendo, dim.*) — ослабляя звук.

Диссонанс (от лат. *dissono* — нестройно звучу) — сочетание двух или нескольких звуков, которое образует напряженное, острое звучание.

Духовые инструменты — инструменты, в которых звук возникает благодаря колебанию воздуха в полой трубке. В зависимости от материала, из которого эта трубка сделана, инструменты делятся на деревянные и медные. Названия эти условны, так как металлические инструменты, как правило, изготавливаются из сплавов, а деревянные часто могут быть сделаны не из дерева. От материала зависит тембр (см.) инструмента, от длины трубки — его диапазон (см.). Инструменты с относительно короткими трубками — флейта, гобой, кларнет — имеют форму тростинки, дудочки. Другие — труба, валторна, тромбон, туба — для удобства «свернуты», а фэгот «переломлен».

Жалейка (иначе — брелка) — народный инструмент, ранее широко распространенный в России, Белоруссии, Литве и на Украине. Это небольшая (до 10 см) цилиндрическая трубка из дерева или тростника, в нижний конец которой вставлен раструб из коровьего рога или бересты. В боковых стенках трубки есть несколько отверстий. Зажимая их пальцами, можно извлечь звуки различной высоты. Тембр Ж. пронзительный и гнусавый. Самый близкий родственник Ж. — пастуший рожок. Он может быть сделан не только из дерева, но и из бересты. В отличие от Ж., его трубка расширяется и заканчивается раструбом. Он значительно длиннее Ж., поэтому му иногда бывает согнут как труба или валторна.

Жанр (от лат. *genus* — род, вид) — 1. Вид музыкального произведения, определяемый по таким признакам, как характер сюжета (исторический, фантастический и др.), то или иное его решение (комический, эпический и др.), особенности формы (соната, рондо, вариации и др.), состав исполнителей (опера, симфония и др.). 2. Жанровый — связанный с бытовыми народными жанрами.

Имитация (от лат. *imitatio* — подражание) — повторение каким либо голосом (инструментом) темы или ее отрывка, непосредственно перед этим прозвучавшего в другом голосе. Это один из важнейших полифонических приемов, на котором, в частности, строятся fuga и канон (см.).

Интервал (от лат. *intervallum* — промежуток, расстояние) — расстояние по высоте между звуками. Если звуки, составляющие И., берутся вместе — это гармонический И., если поочередно — мелодический. И. могут быть большими, малыми, увеличенными и уменьшенными. Самый маленький И. — прима (повторение одного и того же звука), следующий — секунда (два соседних звука), которая может быть малой (1 тона) или большой (1 тон), а также увеличенной. Терцию составляют звуки, взятые через один по названию, например до — ми, ре — фа. Она тоже может быть малой (1 1 тона) или большой (2 тона). Следующие по размеру И. — кварта, квинта, секста, септима, октава. Кварта, квинта и октава могут быть чистыми, увеличенными и уменьшенными, секста — большой или малой, септима — большой, малой и уменьшенной.

Интерлюдия — (от лат. *inter* — между и *ludus* — игра). Инструментальный или

вокально-инструментальный эпизод между двумя более важными частями произведения — картинами оперы, вариациями, строфами хора и др.

Интродукция (от лат. *introductio* — введение) — вступление, начальный раздел произведения, обладающий отличным от него характером и темпом.

Камерное звучание (от итал. *camera* — комната) — скромное, в неполном составе симфонического оркестра звучание, как бы при камерном музицировании, когда в исполнении участвуют от двух до нескольких (сколько может поместиться с удобством в небольшой комнате) человек.

Канон (греч. *kanon* — правило, образец) — многоголосная музыка, в которой все голоса, вступая поочередно, исполняют одну и ту же мелодию, то есть непрерывно исполняемая имитация (см.).

Каноническое развитие — развитие музыкального материала путем использования канона.

Кантата — см. Оратория.

Кантилена (лат. *cantilena* — распевное пение, распевание) — широкая, свободно льющаяся распевная мелодия.

Канцона — (от итал. *canzone* — песня). Возникшая в эпоху Возрождения многоголосная светская песня, близкая по характеру народной, несложная исполнительски. В XVI—XVII веках в европейских странах получают распространение инструментальные К. полифонического склада. Позднее появляются канцоны для голоса с сопровождением одного инструмента.

Канцонетта — маленькая канцона.

Кастаньеты — ударный музыкальный инструмент, ведущий свое происхождение из Испании. Делается из твердых пород дерева — черного дерева, самшита, кокосовой пальмы и представляет собой 4 раковины, соединенные попарно шнурком, который стягивается вокруг большого пальца исполнителя. Обычно К. аккомпанирует себе испанский танцовщик, исполняющий народный танец — болеро, хоту, сегедилю. Техника игры на них довольно сложна, и ей учатся с детства. В симфоническом оркестре применяется упрощенная разновидность К. — две пары деревянных раковин, насаженных на концы рукоятки.

Кларнет — деревянный духовой инструмент, представляющий собой цилиндрическую трубку с язычком и системой клапанов. Обладает теплым сочным тембром и значительными виртуозными возможностями. Вошел в симфонический оркестр позднее других деревянных духовых инструментов. Кроме основного вида, К. имеет разновидности — бас-кларнет (см.), звучащий на октаву ниже, и малый или кларнет-пикколо, более высокий, чем основной, с резким, крикливым звуком.

Кластер — произвольный набор звуков, получающийся от удара по клавишам кулаком или нажатия локтем — сильное выразительное средство, появившееся в музыке XX века.

Колокола — ударный инструмент, представляющий собой набор металлических трубок или брусков различных размеров, свободно подвешенных на деревянной стойке и настроенных на хроматический звукоряд объемом обычно в две октавы. Звук извлекается колотушкой, обтянутой кожей. Иногда для достижения эффекта подлинного колокольного звона используется набор настоящих К. разного размера, но тогда страдает точность настройки, так как К. не могут иметь абсолютной чистоты и точности тона.

Колокольчики (итал. campanelli, фр. carillon, нем. Glockenspiel) — ударный инструмент, состоящий из 25—32 хроматически настроенных металлических пластинок, размещенных в плоском ящичке или на мягкой подстилке в два ряда. Верхний ряд соответствует черным клавишам рояля, нижний — белым, т. е. вместе они дают хроматический звукоряд объемом в две октавы (от до третьей до до пятой октавы). Тембр звенящий, нежный, при громком звучании блестящий. Звук извлекается ударами металлических, реже — деревянных молоточков. Иногда К. имеют клавиатуру типа фортепиано. Их звучание несколько тише.

Колоратура (итал. coloratura — окраска) — виртуозные пассажи, своего рода музыкальные орнаменты, расцвечивающие, украшающие основную мелодию.

Консонанс (лат. consonans — согласно звучащий) — благозвучие, согласное, слитное звучание — понятие, противоположное диссонансу. Консонансы — чистая октава, кварта и квинта, большие и малые терции и сексты и аккорды, составленные из этих интервалов. Музыкально-психологически консонанс по сравнению с диссонансом представляется более спокойным, устойчивым, создает ощущение разрешения тяготений.

Контрабас — самый низкий струнный смычковый инструмент, сделанный по тем же принципам, что и другие инструменты этой группы, но значительно большего размера и несколько иной формы: «плечи» К. более покаты, чем у других струнных смычковых. Струны К. настроены по квартам (а не квинтам, как у других инструментов этой группы). Это ми и ля контроктавы, ре и соль большой октавы. Звук К. низкий и глуховатый. Технически он более ограничен, чем меньшие смычковые, поэтому используется чаще всего в оркестре как басовая основа произведения.

Контрапункт (от лат. *punctum contra punctum* — точка против точки, т. е. нота против ноты) — одновременное звучание двух или нескольких самостоятельных мелодических линий. Так же может называться мелодия, звучащая одновременно с главным голосом.

Контрафагот — см. Фагот.

Корнет — медный духовой инструмент, имеющий более широкую и короткую трубку, чем труба, и снабженный не вентилями, а поршнями — особого рода поршнями с пружиной, усовершенствованный почтовый рожок, появившийся во Франции в 30-х годах XIX века. Объем звучания К. — от ми малой октавы до до третьей октавы, тембр более мягкий, чем у трубы. К. обладает большими виртуозными возможностями, чем другие медные инструменты, в духовом оркестре часто исполняет главный, мелодический голос. Иногда используется и в симфоническом оркестре.

Кульминация (от лат. *culmen* — вершина) — момент высшего напряжения в музыкальном произведении, отдельной его части или разделе, к которому стремится все музыкальное развитие.

Лад — система организации звуков, различных по высоте, основанная на их взаимном тяготении. Основной звук Л. — тоника. Два главных Л., на которых построена практически вся европейская музыка от позднего Средневековья до XX века — мажор и минор (см.). В народной музыке сохранились и другие, древние Л., например пентатонический — в шотландском фольклоре, используемый композиторами для придания шотландского колорита. На пентатонике (см.) основана и китайская музыка. Нашел отражение в профессиональной музыке и дважды гармонический Л. (минор с увеличенными секундами на III и VI ступенях), иначе называемый венгерским или цыганским).

Легато (итал. legato — связанный) — плавный переход от одного звука к другому, без малейшего перерыва. На струнных достигается непрерывным ведением смычка.

Лейтмотив (нем. Leitmotiv — ведущий мотив) — яркая, хорошо запоминающаяся, как правило, короткая тема, чаще мелодия, но возможно и аккордовая последовательность, характеризующая какой-либо персонаж, ситуацию, явление.

Лейттембр (нем. Leittmbr — ведущий тембр) — тембр, относящийся к определенному персонажу, ситуации и пр., тембровый аналог лейтмотива.

Лендлер (нем. Lndler от австрийской области Ландль) — австрийский и южногерманский парный танец в трехдольном размере и умеренном движении с прыжками; предшественник венского вальса.

Линейность (от лат. linea — линия) — такое строение мелодии, при котором используется почти поступенное (т. е. по соседним ступеням лада) движение — восходящее, нисходящее или волнообразное. В некоторых случаях допускает скачки на широкие интервалы, но тогда крайние точки этих интервалов должны образовывать плавные мелодические линии.

Литавры — ударный инструмент со звуками определенной высоты, состоит из двух или нескольких медных котлов, на отверстия которых натянута кожа. Котлы разных размеров, что определяет разницу в высоте звука. Кроме того, на каждой Л. высоту звука можно слегка изменять при помощи винтов, которые усиливают или ослабляют натяжение кожи. Играют на Л. двумя палочками с мягкими головками. Один литаврист может играть на двух, трех, иногда даже четырех Л.

Литания — (греч. litaneia — молитва). В католической церкви это одногласное песнопение — мольба о заступничестве или помиловании, обращенная к Господу, Пречистой Деве или святым. В англиканской церкви имеет более развитую вокально-хоровую форму с применением многоголосия.

Литургия — (от греч. leitos — общественный всенародный, и ergon — дело). Главное богослужение в христианской православной церкви, соответствующее католической мессе. Громадное место в ней занимает пение. В состав Л. входят псалмы, гимны, молитва «Отче наш», ектении и краткие стихи, связывающие между собой большие части литургии. Различа-

ют литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста — разных составителей молитв, читаемых во время Л. Во время Великого поста служится Л. преждеосвященных даров. В древние времена Л. служилась со знаменными, то есть записанными старинным способом «знамен» — специальных значков — одноголосными распевками. С конца XVII века музыку Л. стали создавать композиторы — Н. Дилецкий, В. Титов, позднее А. Ведель, С. Давыдов, к отдельным песнопениям музыку создавали Д. Бортнянский, М. Глинка, А. Львов. Полную литургию — Литургию Святого Иоанна Златоуста — создал Чайковский, который музыкально воплотил не только песнопения, но и все связующие их элементы. Вслед за ним Л. писали Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, Н. Черепнин, С. Рахманинов, А. и П. Чесноковы, Н. Шведов и др. Многие из Л. являются собой высочайшие вдохновенные образцы русской духовной музыки, не уступающей лучшим мессам западных композиторов.

Мажор (от итал. *maggiore* — большой) — лад, в основе которого находится большое трезвучие как устойчивый аккорд, в который разрешаются неустойчивые ступени. Один из основных ладов европейской музыки.

Мажоро-минор, мажоро-минорная система ладов — система, основанная на двух основных ладах, мажоре и миноре, господствующая в европейской музыке с XVII века.

Медные духовые инструменты — см. Духовые инструменты.

Месса — многоголосное циклическое произведение для хора или хора и солистов с оркестром на тексты латинского богослужения (в православном обиходе мессе соответствует литургия). Основные части мессы — *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), *Gloria in excelsis Deo* (Слава в вышних Богу), *Credo in unum Deum* (Верую во единого Господа), *Sanctus* (Свят, свят, свят), *Benedictus qui venit in nomine Domini* (Благословен Грядущий во имя Господне), *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* (Агнец Божий, взявший на себя грехи мира). В некоторых М. бывают выделены и другие разделы, в частности, в символе веры (*Credo*) обособляется каждая строфа. На традиционные тексты М. писали музыку композиторы от древних времен до наших дней. Известны М. мастеров-полифонистов — Ж. Депре, Палестрины, композиторов XVIII века, в том числе Баха и Моцарта, Позднее

к М. обращались Бетховен, Шуберт, Россини, Лист, Брукнер, в XX веке — Стравинский, Пуленк и др.

Минор (от итал. *minore* — меньший) — лад, в основе которого лежит малое трезвучие как устойчивый аккорд, в который разрешаются неустойчивые ступени.

Модуляция (от лат. *modulatio* — размеренность) — переход из одной тональности (см.) в другую. Может быть постепенной, когда переход осуществляется в так называемую родственную тональность (возможны несколько таких переходов, один за другим), а может быть и внезапной — сразу переводящей музыку в далекую тональность. Родство тональностей определяется разницей в количестве ключевых знаков. Так тональности, имеющие разницу в один знак (до мажор и ми минор, ля минор и фа мажор и т. п.) находятся в первой степени родства. Далекие тональности — имеющие разницу в несколько знаков (до мажор и си мажор, ми мажор и фа мажор и т. п.)

Монотематизм (от греч. *monos* — один и *thema* — тема) — принцип построения музыкального произведения с главенством одной темы, которая проходит через все его части и несет определенный образный смысл.

Мотет — (от франц. *mot* — слово). Жанр многоголосной музыки, возникший во Франции XII века и до середины XVI века остававшийся одним из самых распространенных в Западной Европе. Сначала представлял собой двухголосное сочинение на духовные тексты, причем голоса исполняли не только разные мелодии, но и разные тексты. Позднее отдельные голоса заменялись инструментами. В некоторых мотетах на основной голос, исполнявший канонический духовный текст, наслаивались другие, певшие любовные или шуточные стихи. С такими М. боролась церковь. В XV веке появились М., исполнявшиеся на один латинский текст. Обычно М. состояли из нескольких разделов. Их авторами были крупнейшие композиторы своего времени.

Мотив — в бытовом понимании — напев, мелодия; в более точном — наименьшее из возможных музыкальное построение, обладающее самостоятельной выразительностью.

Мутация — (от лат. *mutatio* — изменение). Перелом голоса у мальчиков,

наступающий с их взрослением. В связи с ростом гортани голос резко меняет свой диапазон, снижаясь приблизительно на октаву. В это время очень опасно перенапрягать голосовые связки, так как можно вообще потерять голос.

Натуральный звукоряд — ряд звуков, состоящий последовательно из октавы, чистой квинты, чистой кварты, большой терции, двух малых терций и т. д. и возникающий при колебании упругого тела (струны, столба воздуха и пр.) не только полностью, но также его половины, трети, четверти и т. д. Самый низкий тон, получающийся от колебания полного объема, называется основным. Он слышен значительно лучше других. Остальные дополняют его звучание и создают особенности тембра. Однако если перекрыть возможность звучания основного тона (или нескольких нижних тонов), то слышатся следующие звуки натурального звукоряда. На этом и основаны натуральные духовые инструменты. Натуральные тоны звучат гораздо ярче и красивее хроматических.

Неквadrатное строение — см. Размер.

Ноктюрн — (от итал. *notturmo* — ночной). В XVIII в., когда этот термин появился, так называли пьесы, предназначенные для исполнения на открытом воздухе в ночное время. Это были многочастные произведения, чаще всего для нескольких духовых и струнных инструментов, по характеру близкие инструментальным серенадам и дивертисментам. Иногда звучали вокальные ноктюрны, одночастные сочинения для одного или нескольких голосов. В XIX веке в романтической музыке сложился иной тип Н. — мечтательная певучая фортепианная пьеса, навеянная образами ночи, ночной тишиной, ночными думами. Впервые такие Н. стал сочинять ирландский композитор и пианист Фильд. Писал Н. и его ученик, Глинка, а также Шуман, Чайковский и другие композиторы. Более всего известны фортепианные ноктюрны Шопена, составляющие значительную часть его творчества. Позднее жанр Н. вновь появился в оркестровой музыке.

Обертон — (от нем. *Oberton* — верхний тон). Звук, входящий в состав основного звучащего тона и возникающий в результате колебаний частей звучащего тела (струны, столба воздуха). Определяет тембр инструмента. См. Натуральный звукоряд.

Опус — (лат. *opus* — труд, сочинение). Заменяет слово «сочинение» при нумерации композитором своих произведений.

Оратория — (от лат. *oratoria* — красноречие). В Риме в конце XVI века верующие католики стали собираться в специальных помещениях при церкви — ораториях — для чтения и толкования Библии. Обязательным участником таких собраний была музыка, которая сопровождала проповеди и чтение. Так возникли особые духовные произведения повествовательного склада для солистов, хора и инструментального ансамбля — оратории. В XVIII веке появляются О. светские, т. е. не церковные, а предназначенные для концертного исполнения, но написанные, как правило, на библейские сюжеты.

В те же годы расцветает и близкий О. жанр кантаты. Когда-то этим словом обозначали любое произведение для пения с инструментальным сопровождением (итальянское *cantare* — петь). В XVII веке кантата — концертная вокальная пьеса лирического характера, состоящая из арий и речитативов. Она исполнялась певцами-солистами и хором в сопровождении оркестра. Вскоре появляются духовные кантаты философского или назидательного содержания, а также кантаты приветственные, поздравительные. Особенно широко они представлены в творчестве И. С. Баха. В XIX веке жанр кантаты привлек русских композиторов («Москва» Чайковского, «Весна» Рахманинова).

Раньше О., подобно опере, сочинялась на драматический сюжет. В кантате, как правило, сюжета не было, она воплощала ту или иную идею. Позднее часто встречаются сюжетные кантаты, например, «Александр Невский» Прокофьева, и несюжетные О. В XX веке и ораторией, и кантатой стали называть многочастные вокально-симфонические произведения, посвященные важным событиям народной жизни.

Орган — (от греч. *organon* — орудие, инструмент). Самый крупный клавишно-духовой инструмент с большим набором труб разного размера. Каждая труба издает звук определенной высоты и тембра. Играют на О. при помощи клавиатур как для рук (мануалы), так и для ног (педали). Сложный механизм управления, требующий помощника, а иногда и двух, позволяет переключать тембры, так что звучание О. производит впечатление оркестрового.

Оркестр (от греч. *orchestra* — в Древней Греции место перед сценой, где поме-

щался хор при исполнении трагедий) — коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих какое-либо произведение. Существуют разные виды О. — народный, духовой, он же военный, камерный, оперный, симфонический. В наше время оперный и симфонический О. идентичны по составу, однако в XVIII веке они различались. Так, в оперном О. значительно раньше появились такие инструменты, как, например, трубы, тромбон, некоторые ударные инструменты, нужные для подтверждения сценических эффектов (буря, раскаты грома, военные сигналы и т. д.). Симфонический О. создавался постепенно. Ко времени Бетховена сложился так называемый парный или двойной состав О., называемый так потому, что деревянные духовые инструменты в нем представлены парами. В творчестве композиторов-романтиков его размеры увеличиваются, появляются, кроме основных, так называемые видовые инструменты — бас-кларнет, английский рожок и пр. К концу XIX века в концертную практику входит тройной состав (по тому же признаку — деревянных духовых), а в некоторых случаях и четверной. Иногда композиторы вводят в О. инструменты, постоянно в нем не играющие. Увеличение О. с течением времени не является, однако, абсолютным правилом. Число инструментов каждый раз определяется художественным замыслом, хотя основа всегда — классический парный состав. Постепенно сложилась и классическая рассадка музыкантов, при которой группы инструментов объединены, и на первом плане находятся струнные, поскольку их звук слабее. В настоящее время применяется несколько вариантов рассадки, но все они подчинены одному правилу: более звучные инструменты отодвигаются вглубь, струнные располагаются на переднем плане.

Оstinato (лат. *ostinatus* — упорный) — многократное повторение какого-либо мелодического, ритмического или гармонического оборота. На фоне О. могут свободно развиваться одна или несколько мелодических линий.

Офicleid — медный духовой инструмент, изобретенный в 1817 году во Франции. Басовый О. употреблялся в симфонических оркестрах для усиления басовой основы музыки до второй половины века, когда его полностью вытеснила туба.

Параллельное движение — одновременное движение двух или нескольких голосов в одном направлении на одинаковые интервалы.

Парный состав — см. Оркестр.

Партигура (от лат. *partio* — делю, распределяю) — запись многоголосного (оркестрового, ансамблевого, хорового) произведения, при которой партия каждой группы одинаковых инструментов или голосов выписывается на отдельной нотной строке. Эти строки в современной П. располагаются в определенном порядке: верхнюю строку занимают флейты (или флейта-пикколо), за ней, вторую сверху, гобои, ниже кларнеты, потом фаготы. Далее идет группа медных духовых, среди которых верхняя строка отведена валторнам, под ними располагаются трубы, еще ниже — тромбоны и туба. Под ними место ударных, причем сначала записываются на обычном нотном стане из пяти линеек литавры, под ними расположены так называемые нитки — отдельные линии для инструментов, не имеющих определенной высоты. На нитках определяется только ритм. Под ними, снова на пятистрочных нотных станах, колокола, колокольчики и другие ударные, имеющие определенную высоту. Еще ниже — арфа и рояль. Если же участвуют хор или солисты, они помещаются еще ниже, как и все группы инструментов, от более высоких к более низким. Наконец, последняя группа инструментов, располагаемая в самом низу страницы, струнные: I скрипки, II скрипки, альты, виолончели, контрабасы.

Пассаж — (франц. *passage* — проход, переход). Последование звуков в очень быстром темпе, чаще всего устремленное в одном направлении (вверх или вниз).

Пассакалья — (исп. *pasacalle* от *pasar* — проходить и *calle* — улица). Танец испанского происхождения, получивший распространение в XVII—XVIII веках, исполняемый в медленном трехдольном движении. Кроме того, П. — произведение, эпизод в нем или часть циклического произведения в медленном торжественном движении, основанная на принципе *basso ostinato* (см. Оstinato) — вариации на неизменную тему, звучащую у басовых голосов.

Пауза (греч. *pausis* — прекращение, перерыв) — временное прекращение звучания музыки в целом или какого-либо ее элемента (пауза у одного из инструментов, в то время как другие играют свои партии). Так же называется знак, ее обозначающий.

Пентатоника — (от греч. *pentē* — пять и *tonos* — тон). Бесполутоновый звуко-

ряд, содержащий в пределах октавы пять звуков (отсюда название). Мелодии, в которых он используется, отличаются своеобразным ритмическим характером. Иначе пентатонный звукоряд называется китайским или японским ладом (см. Лад), хотя применяется и в музыке других народов. На основе пентатонного звукоряда можно получить, играя на одних черных клавишах

Переменный метр — такое изложение музыкального материала, при котором очень часто меняется размер такта (см. Размер).

Пиццикато (итал. pizzicato — щипком) — способ игры на струнных смычковых инструментах не смычком, а щипком, причем звук получается тихий и отрывистый.

Подголосок — мелодия более или менее самостоятельного характера, звучащая одновременно с основной.

Полифония (греч. poly — много и phono — звук) — в буквальном переводе многоголосие, в музыке — название такого вида многоголосия, при котором звучат одновременно два или более мелодических голосов, имеющих самостоятельное выразительное значение.

Полутон — наименьшее расстояние между звуками в равномерно-темперированном звукоряде, 12 часть октавы. П. по написанию может быть диатоническим (например, си — до, ми — фа, соль — ля-бемоль) или хроматическим (до — до-диез, си — си-бемоль).

Псалмодирование — сосредоточенное пение, не допускающее выражения каких-либо эмоций, с мерным плавным восхождением в начале напева, речитацией на одном звуке и плавным ее нисхождением. Первоначально обозначало правила пения монахами Псалтири.

Псалом — (от греч. psalmos — хвалебная песнь). Псалмы — 150 песнопений на тексты из Ветхого завета, созданные царем Давидом и ставшие известными в греческом переводе, откуда возникло русское название сборника псалмов — псалтырь.

Пунктирный ритм — чередование удлиненной сильной и укороченной слабой долей. Используется в музыке торжественного или танцевального характера. Типичен для траурного марша.

Размер — ритмическая упорядоченность в поэзии и музыке, основанная на

чередовании сильных и слабых (ударных и безударных) метрических единиц. Основные Р. в музыке — двудольный (в польке, галопе) и трехдольный (в менуэте, вальсе). Бывают Р. сложные, смешанные, состоящие из разного количества долей. Обозначается Р. дробью, в которой числитель — количество долей в такте, а знаменатель — их величина. Например: 2, 3, 6, 12, 5, 7.

Регистр (от лат. *registrum* — список, перечень) — часть звукоряда, объединенная общим признаком, чаще всего тембром. Различаются высокий, средний и низкий Р. Так, например, у кларнета низкий Р. густой и сочный, средний звучит ярко, блестяще, а в высоком звуки становятся резкими, свистящими. Если рассматривать полный музыкальный звукоряд, то в высоком Р. играют флейты, гобои, скрипки, средний занимают нижние звуки деревянных духовых, альты и основной Р. виолончелей, в нижнем Р. звучат партии контрабасов, туб, иногда валторн, виолончелей, бас-кларнета и контрафагота.

Реквием — католическая заупокойная месса, получившая название по двум первым словам: *Requiem aeternam* (Вечный покой). Это многоголосное многочастное произведение, получившее большое распространение сначала у композиторов, писавших духовную музыку. С конца XVIII века Р. стали исполнять на концертной эстраде. Первый из них — реквием Моцарта, заказанный неизвестным тяжело больному композитору. Знаменитые Р. XIX века — реквием Берлиоза для хора и нескольких оркестров, написанный в традициях французской героико-революционной музыки, реквием Верди, посвященный памяти поэта Мандзони. Брамс совершил подлинную революцию в этом жанре, впервые написав реквием не с каноническим латинским, а с немецким текстом. Его произведение так и называется — Немецкий Реквием. В дальнейшем композиторы стали еще более широко подходить к жанру. Так, Бриттен в своем Военном реквиеме использовал не только латинские молитвенные тексты, но и стихи английского поэта Р. Оуэна. Кабалевский написал Р. на стихи Р. Рождественского.

Речитатив (от итал. *recitare* — декламировать, читать вслух) — первоначально род вокальной музыки, который интонационно и ритмически воспроизводит речь, бытовую или декламационную. В дальнейшем эта манера перешла в инструментальную музыку. В старинной музыке существова-

ли два вида Р. — *сессо*, с поддержкой аккордами клавишного инструмента, и *аккомпанированный* — в сопровождении оркестра.

Речитирование — исполнение речитативом.

Ритм (греч. *rhythmos* — мерное течение) — чередование и соотношение музыкальных длительностей и акцентов. Является ярким выразительным средством. Часто определяет характер музыки.

Рожок — русский народный духовой инструмент (см. Жалейка).

Роспев — самостоятельная система мотивов со своими общими закономерностями. В русском церковном пении существует несколько Р. Древнейший — знаменный, позднее появились демественный и путевой, затем болгарский, греческий и киевский.

Секвенция — (от лат. *sequentia* — следование). Перемещение отрезка мелодии или музыкального построения в целом последовательно вверх или вниз несколько раз. Один из способов развития музыкального материала. Если С. проходит по ступеням одной тональности, она называется *тональной*, если каждое звено звучит в новой тональности — *модулирующей*. С. также назывались средневековые песнопения, возникшие из распевания слова аллилуйя в григорианском хорале. Самая известная из таких С. — *Dies irae* (см.).

Синкопа — перенос акцента с сильной доли такта (первой) на слабую. Вносит в музыку элемент неожиданности, остроты. Образуется при помощи паузы на сильной доле такта или путем продолжения звучания ноты предшествующего такта.

Скачок — размашистое движение мелодии на широкий интервал. Обычно компенсируется движением назад, как заполнение скачка, — плавным или тоже скачкообразным.

Скерцо (итал. *scherzo* — шутка) — название инструментальной пьесы подвижного характера, как действительно шутильной, живой и веселой, так и драматизированной или гротескной.

Скоморох — русский средневековый странствующий актер, музыкант, певец, акробат. Пение и танцы С. обычно сопровождалось игрой на гудке, сопели, волынке, домре. Выступления С. были небезобидными: в своих шу-

тейных представлениях они задевали власти, как светские, так и церковные, поэтому в XVI—XVII веках С. преследовали, жестоко наказывали, даже казнили, их искусство исчезло.

Скрипка (итал. *violino*) — струнный смычковый инструмент высокого регистра, появившийся в Италии в XVI в. и усовершенствованный в XVII в. Деревянный корпус С. имеет характерную овальную форму с выемками по бокам, с параллельно расположенными деками (верхняя и нижняя части корпуса), в верхней есть специальные звуковые прорезы — эфы. Обе деки соединены обечайками, а внутри душкой, которая передает нижней деке колебания верхней. К корпусу прикреплен гриф, над которым натянуты струны, с другой стороны плотно закрепленные у подгрифка. В середине корпуса на двух ножках стоит подставка, через которую проходят струны. Их четыре, настроенных по чистым квинтам — соль малой октавы, или басок, ре и ля первой октавы и ми второй октавы. Скрипач изменяет высоту звука струны, прижимая ее к грифу пальцами левой руки, а извлекает звук смычком, состоящим из трости (древка), с натянутым на нее волосом.

Соло (итал. *solo* — один, единственный) — мелодия, исполняемая одним инструментом, обычно — наиболее важная в данном эпизоде.

Сольфеджио — (итал. *solfeggio* от *solfo* — ноты, музыкальные знаки, гамма). Более правильное произношение — сольфеджо. Упражнение для развития слуха, также музыкальная дисциплина, посвященная развитию слуха. Для этого пишутся музыкальные диктанты, определяются на слух интервалы и аккорды, поются по нотам без подготовки и аккомпанемента мелодии — сначала одноголосные, а затем двух- и трехголосные. Такое пение нот с произнесением их слоговых названий называется сольфеджированием.

Сонорные звучания — звучания, использующие приемы сонористики — современного вида композиции, при которой на первый план выходит красочность звучаний, не всегда точно дифференцированных по высоте. Сонористика использует кластеры (см.), музыкальные и внемузыкальные шумы, звучания без определенной высоты и т. п.

Стихир (от греч. *stihos* — ряд, строка, стих) — жанр византийской и славянской поэзии и церковной музыки. Возникла из кратких припевов, которы-

ми паства сопровождала пение псалмов солистом. Более раннее ее название — тропарь.

Струнные инструменты — инструменты, представляющие собой резонатор той или иной формы, на который натянуты струны. В зависимости от способа звукоизвлечения — щипком или движением смычка по струне — струнные инструменты делятся на смычковые и щипковые. В симфоническом оркестре существует целая группа смычковых инструментов: скрипки, альты, виолончели и контрабасы, и только один, причем не обязательный, струнный щипковый — арфа. Иногда в партитуру вводятся и другие щипковые инструменты.

Такт — непрерывно повторяющаяся часть музыкального метра от одной сильной доли до другой. Отделяется от другого Т. тактовой чертой. Т. различаются по величине и количеству входящих в каждый длительностей (см. Размер).

Тамтам — ударный инструмент азиатского происхождения, большой выпуклый диск из металлического сплава. Играют на нем, ударяя большой колотушкой. Звук Т. грозный, зловещий, с мистическим оттенком. Он обладает удивительной особенностью всегда звучать в тональности исполнения музыки, хотя относится к инструментам неопределенной высоты.

Тарелки — ударный оркестровый инструмент, состоящий из двух медных дисков; к центру их прикреплены кожаные ремни, за которые их держит музыкант. Играют на Т., ударяя друг о друга быстрым скользящим движением. Иногда одна из Т. бывает прикреплена к большому барабану: это позволяет играть на обоих инструментах одному исполнителю, но качество звучания от этого страдает. Иногда по указанию композитора в партитуре звук из Т. извлекают ударом палочки или металлической метелки.

Тема (греч. *thema* — предмет повествования или обсуждения) — небольшое музыкальное построение, мелодически яркое и завершенное по форме, способное явиться основой для построения музыкального произведения или его части. В крупных произведениях обычно бывает несколько Т., которые становятся объектами развития.

Тембр — специфическая окраска звука, которая зависит от способа звуковоспроизведения (удар, щипок, движение смычка, вдувание воздуха), материала

звучащего тела (дерево, кожа, металл и т. д.), среды, в которой распространяется звук (столб звучащего воздуха, вибрирующая струна и пр.).

Терция — см. Интервал.

Тесситура — (от итал. tessere — ткать). Звуковысотное строение мелодии по отношению к общему диапазону исполняющего ее голоса; определяется отрезком звукоряда, в котором расположена основная часть мелодии. Партии сопрано и теноров в операх итальянских, в частности, композиторов, включают в себя предельно высокие ноты, доступные данному голосу — для показа его красоты и возможностей. В русских операх чрезвычайно эффектны предельно низкие ноты басов. Иногда певцы сами добавляют предельные ноты, не предусмотренные композитором. Однако в целом оперные партии пишутся в средней Т. и потому удобны для исполнителей. Понятие удобной Т. индивидуально и зависит от особенностей голоса. Не случайно до середины XIX века композиторы обычно писали оперы в расчете на совершенно определенных исполнителей, сообразуясь с их вокальными данными. Иногда для удобства певца Т. меняется: происходит замена отдельных звуков арии, а иногда вся она переносится на полтона или тон ниже — транспонируется в другую тональность.

Тональность — высотное положение лада. Например, мажорный лад, включающий в себя звукоряд с тоникой (см.) До — Т. До мажор, минорный лад с тоникой фа-диез — Т. фа-диез минор.

Трель (от итал. trillare — дребезжать, колебать) — возможно более быстрое чередование двух соседних нот.

Тремоло (итал. tremolo — дрожащий) — быстрое повторение одного и того же звука, возможное на некоторых инструментах (струнных смычковых, литаврах и других ударных), а также быстрое чередование двух несоседних звуков или созвучий.

Треугольник — ударный инструмент в виде изогнутого треугольником свободно висящего стального прута, по которому ударяют металлической палочкой. Издаёт звук неопределенной высоты, нежный и блестящий.

Тромбон — медный духовой инструмент, известный с XVI века, но вошедший в симфонический оркестр лишь с симфоний Бетховена (раньше его с успехом применяли в оперном для создания специфических эффектов).

Т. имеет выдвижную кулису в виде тонкой изогнутой трубки, с помощью которой изменяется высота звука — перемещение кулисы изменяет длину столба воздуха. Тембр Т. яркий, блестящий, в высоком регистре светлый и мужественный, а на низких нотах мрачный, даже зловещный. Т. может исполнять разнообразные штрихи, технически очень подвижен. Особый эффект его — неисполнимое ни на каком другом духовом инструменте глиссандо, достигающееся плавным движением кулисы.

Труба — известный с глубокой древности медный духовой инструмент, первоначально натуральный, со второй четверти XIX века — хроматический. Тембр Т. яркий, звонкий, чистый и блестящий. В группе медных инструментов Т. играет партию верхнего голоса и часто солирует.

Туба — самый низкий инструмент медной духовой группы. Играет роль баса — основы всего звучания оркестра, обычно на октаву ниже партии третьего тромбона. Сольные эпизоды встречаются крайне редко. Тембр Т. суровый, массивный. Звучность может быть доведена до очень сильной и грозной.

Ударные инструменты — самая древняя группа инструментов. Еще первобытные люди сопровождали свои пляски ритмичными ударами одного камня о другой. Постепенно появились более совершенные ударные, в которых на какой-нибудь полый предмет натягивалась кожа. Звук получался сильным и гулким. Так родились предки барабанов и литавр. В течение многих веков складывалась группа ударных инструментов, самая разнообразная, но и неустойчивая по составу в симфоническом оркестре. Сейчас в нее входят литавры, большой и малый барабаны, тарелки, встречаются бубен, тамтам, треугольник, колокола, колокольчики, чалесты, кастаньеты, ксилофон, вибрафон и др. Некоторые из ударных обладают звуками определенной высоты, другие издают неопределенные. Как показывает название, звук получается, когда по инструменту ударяют — рукой, пальцами, металлической палочкой, колотушкой и т. д. Фортепиано по этому признаку тоже ударный инструмент, хотя обычно его называют клавишным.

В оркестре ударные инструменты появились давно, но только в XIX веке получили широкое применение. Они подчеркивают ритм, придают звучанию оркестра большую силу, а его краскам — большее разнообразие.

Иногда они используются с целью звукоподражания, например, для изображения грома, ливня и т. д.

Унисон (итал. *unisono* — однозвучный) — совпадение по высоте двух или нескольких звуков, взятых поочередно на одном инструменте или одновременно на разных инструментах, расстояние в 0 тонов, составляющее наименьший возможный интервал — приму. Обычно в оркестре в У. играют инструменты смычковой группы, если им не указано специально деление на партии, так наз. *divisi* (см.). Особый эффект составляет звучание в У. полного состава оркестра — *tutti*, но в этом случае унисон условен, так как разные по высоте инструменты играют каждый в своем регистре, т. е. реально звучат не только У., но и октавы.

Фагот (фр. *fagot* — связка, вязанка дров) — деревянный духовой инструмент в виде переломленной длинной трубки с системой клапанов и двойным язычком. В разобранном виде напоминает вязанку дров, откуда и произошло его название. Звук Ф. густой и грубоватый в нижнем регистре, сочный в среднем, певучий в верхнем. Очень быстрые пассажи на нем играть трудно, но все же Ф. достаточно подвижен. Нередко исполняемая на нем в быстром темпе мелодия производит комическое впечатление. Иногда Ф. звучит трагически.

Фактура (лат. *factura* — делание, устройство, строение) — означает устройство музыкальной ткани, совокупность ее элементов, как бы вертикальный разрез произведения. Она складывается из мелодии, аккомпанемента, средних голосов, подголосков, баса. Ф. может быть плотной, состоящей из аккордов, или прозрачной, состоящей из двух-трех мелодических линий или мелодии и легкого аккомпанемента. Основные типы Ф. — монодия, т. е. звучание одного голоса, полифоническая и гомофонно-гармоническая.

Фанфара — трубный сигнал торжественного или героического характера, исполняемый по тонам трезвучия (тонам натурального звукоряда, особенно ярко звучащим у медных духовых инструментов). Название происходит от медного инструмента фанфары — рода удлиненной трубы, не имеющей вентилей и потому издающей только звуки натурального звукоряда.

Финал (от лат. *finis* — конец) — заключительная часть музыкального произведения.

Фиоритура — (итал. fioritura — цветение). Мелизмы и орнаментальные пассажи, украшающие основную мелодию и дающие возможность исполнителю (чаще — певце) блеснуть техникой, показать все свои возможности.

Флажолет — звучание на струнном инструменте не основного тона, а какого-нибудь призвука (обертона), т. е. звука, получающегося от колебания части струны. Достигается легким прижатием пальцем нужной части струны. При этом заглушаются колебания части струны, и образуется нежный высокий свистящий звук, несколько холодноватого тембра, как бы «пустой», поскольку он лишен призвуков. Используется как специфическая краска.

Флейта (от лат. flatus — ветер, дуновение) — деревянный духовой инструмент в виде цилиндрической трубки с системой клапанов. В начале XVIII века появляется поперечная флейта, отличающаяся от других деревянных духовых инструментов тем, что она закрыта с одного конца. Отверстие для вдувания воздуха находится сбоку, около одного из концов трубки. Тембр Ф. ясный, прозрачный в среднем регистре, нижний регистр глуховатый и мягкий, верхние ноты пронзительные, свистящие. Ф. доступна самая виртуозная техника, вплоть до сложнейших пассажей, украшенных колоратурами. Начиная с симфоний Бетховена, в оркестре употребляется и разновидность Ф. — флейта-пикколо, звучащая октавой выше обычной. Ее резкий свист прорезает звучание всего оркестра. Альтавая флейта — инструмент более низкий, чем обычная.

Фольклор — (от англ. folk — народ и lore — учение. Дословно — народная мудрость. Принятое во всем мире наименование устного народного литературного и музыкального творчества. В отличие от профессиональной музыки, не знает авторства. Фольклорное произведение живет в устной традиции, передается от одного исполнителя другому, подчас видоизменяется.

Форшлаг (нем. Vorschlag — предшествующий удар) — особый вид украшения мелодии, при котором основной ноте предшествует короткая, на полтона выше или ниже основной.

Фуга (лат. fuga — бег) — форма полифонической музыки, основанная на одной музыкальной теме, которая, подчиняясь строго определенным правилам, проводится в разных голосах, а затем подвергается развитию. Каж-

дое проведение темы, кроме первого, сопровождается контрапунктами — противосложениями.

Фугато — эпизод, начинающийся как фуга, но затем переходящий в музыку гомофонно-гармонического склада. Нередко используется композиторами в симфониях, особенно в разработке сонатной формы.

Хорал (от греч. *choros* — хор) — общее название песнопений католической и протестантской церкви. Х. отличаются строгим возвышенным характером, мерным движением. В католической церкви поются хором в унисон, в протестантской, как правило, четырехголосны и сопровождаются органом.

Хроматизм (от греч. *chroma* — цвет) — часть хроматической (по полутонам) гаммы. Древние греки уподобляли семь ступеней диатонического звукоряда семи цветам радуги, а полутоны — оттенкам основных цветов. Отсюда возникло определение хроматизм для звуков разной высоты, но одинаковых названий, например хроматические полутоны до — до-диез, ми — ми-бемоль.

Целотонная гамма — звукоряд из шести звуков, каждый из которых отстоит от соседнего на один тон. Применяется для создания особых эффектов: статичности (в «Руслане и Людмиле» Глинки), юмора (в «Деревенской серенаде» Моцарта).

Циклические формы — (от греч. *kuklos* — круг, цикл). Музыкальные формы, объединяющие несколько самостоятельных частей в единое произведение. Это, прежде всего, сонатная форма, используемая в инструментальных сонатах, ансамблях, симфониях и концертах, форма сюиты, в которой объединяется произвольное количество более мелких частей (например, Французские сюиты Баха, «Карнавал» или «Крейслериана» Шумана и др.). Вокальные циклы объединяют в себе романсы, связанные общим замыслом или сюжетной линией. Часто пишутся на стихи одного поэта. Существуют и хоровые сюиты. К циклической форме относятся также кантаты.

Цимбалы — народный струнный ударный инструмент. Представляет собой низкий ящик или раму, сделанную из ели, над которой натянуты струны. Играют на Ц. деревянными палочками или молоточками, звук получается нежный, звенящий, напоминающий гусли. Диапазон — от ми большой до ми третьей октавы. Предок Ц. пришел в Восточную Европу из стран

Малой Азии. Ц. широко распространились в Румынии, Венгрии, Словакии, Польше, Белоруссии, на Украине.

Челеста (итал. celesta — небесная) — появившийся в конце XIX века клавишный ударный инструмент в виде маленького пианино с рядом настроенных металлических пластинок вместо струн. Удар по клавишам вызывает удар молоточком по пластинке. Объем звукоряда Ч. — от первой до пятой октавы, ноты записываются обычно на октаву ниже, чем звучат. Тембр Ч. очень нежный, «небесный», от чего инструмент и получил такое название.

Юбиляция — (лат. jubilatio — ликование). Это наименование носят церковные песнопения ликующего, восторженного характера, распевавшиеся на последнем слоге слова аллилуйя в григорианском хорале. По преданию, Ю. заимствованы христианской церковью из иудейского богослужения.

ad libitum — по желанию, как угодно.

attaca — (итал. связывай, прикрепляй). Указывает на исполнение следующего номера без перерыва.

Dies irae — День гнева — напев средневекового хорала (секвенции), часто используемый композиторами.

divisi (итал.) — деленные — указание разделить на две или несколько частей исполнителей какой-либо партии струнных, с тем, чтобы каждая часть исполнила один из голосов, входящих в двойные ноты или аккорды. Прекращается написанием слова *unis*, т. е. унисон.

es-moll — ми-бемоль минор — минорная тональность с тоникой ми-бемоль.

h-moll — си минор — минорная тональность с тоникой си.

Tutti — все. Исполнение полным составом оркестра.

Л. Мухеева

111 о р а т о р и й

*кантат
и вокальных циклов*

Справочник-путеводитель

Авторы-составители:
Алла Константиновна Кенигсберг
Людмила Викентьевна Михеева (Соллертинская)

Редактор — Б. Л. Березовский
Оформление — Д. А. Бюргановский
Верстка — Е. Б. Фирсова
Корректор — А. В. Ильина

Редакционно-издательский центр «Культ-информ-пресс»
Санкт-Петербург, Стремянная ул., 19, пом. 3Н
Телефоны: (812) 314-3606; (812) 571-2925

Подписано к печати 25.12.2006. Формат 70 × 108 1/32
Печать офсетная. Печ. л. 19,5. Тираж 2000 экз. Заказ 3829

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП «Типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12