

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ»

КАФЕДРА ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

И.И. Банникова

**ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА
(1917-2000 гг.)**

Учебное пособие для бакалавров

Орел 2012

УДК 78
ББК 85.3
Б 232

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования
Орловского государственного института искусств и культуры **Л.В. Малацай;**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки
Орловского государственного университета **В.И. Юдина**

Банникова, И.И.

Б232 История отечественной музыки XX века (1917-2000 гг.): учебное пособие для бакалавров / И.И. Банникова. – Орел : Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2012. – 147 с.

Данное учебное пособие представляет собой краткий конспект курса, который охватывает историю развития отечественной музыкальной культуры начиная с 1917 года до настоящего времени. Содержание пособия включает два основных раздела, первый из которых посвящен характеристике отечественной музыкальной культуры по периодам-десятилетиям, их основным художественным идеям и стилевым тенденциям, второй – истории основных музыкальных жанров, рассмотренной на выдающихся образцах отечественной музыки XX столетия. Пособие дополнено необходимыми биографическими сведениями об отечественных композиторах и аналитическими аннотациями изучаемых музыкальных произведений.

Издание адресовано студентам-бакалаврам направлений подготовки: 073100 «Музыкально-инструментальное искусство», 073700 Искусство народного пения, 050100 Педагогическое образование (профиль подготовки «Музыка»), преподавателям высших и средних музыкальных учебных заведений и всем интересующимся историей отечественной музыки.

УДК 78
ББК 85.3

Раздел I. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XX века (1917-2000 гг.) ПО ПЕРИОДАМ-ДЕСЯТИЛЕТИЯМ

Тема 1. Становление советской музыкальной культуры в 1920-е годы (1917-1932)

Идеи «государственного музыкального строительства». Борьба группировок РАПМ и АСМ. Массовые действия. Отечественный авангард 1910-х: футуристы-«будетляне». Музыкальный конструктивизм. Композиторское творчество 1920-х годов по жанрам: песня и хоровое творчество, симфоническая музыка, музыкальный театр. Постановление ЦК ВКП (б) 1932 года.

Октябрьская революция 1917 года как глобальный перелом в истории России, приведший к коренным изменениям устоев традиционного быта, сознания миллионов людей и культуры. Первое послереволюционное десятилетие – период становления новой культуры, творческих исканий и смелых художественных экспериментов во всех областях искусства.

Идеи «государственного музыкального строительства» (В.И. Ленин) первых послереволюционных лет.

Декреты Совнаркома (Совета народных комиссаров) об охране памятников культуры, национализации музыкально-учебных заведений, театров, книго- и нотопечатен. Девиз эпохи – «искусство принадлежит народу» (Ленин); задача – открыть народу доступ к культурным ценностям. Феномен **художественной самодеятельности** как форма проявления творческих талантов и приобщения к искусству народных масс. Массовая организация любительских кружков, студий, обществ хорового пения, игры на народных инструментах и т.п. Понимание народной самодеятельности как искусства нового времени, соответствующего идеям молодого советского государства, которое в будущем заменит собой изжившее себя профессиональное академическое искусство.

Образование **Наркомпроса** (Народного комиссариата просвещения) во главе с А.В. Луначарским (1918). Заслуги Луначарского в музыкальном просветительстве и сохранении классического наследия. Одно из достижений Наркомпроса – **реформа музыкального образования**. Образование трехступенчатой системы: музыкальная школа – училище – консерватория (вуз), ставшей базовой моделью музыкального образования в советское время. Возникновение новых **музыкально-образовательных учреждений** – народных консерваторий (возобновление идеи Московской консерватории, 1906 г.), народных хоровых академий, любительских музыкальных студий, кружков, курсов, мастерских и т.п. Введение в программу единой трудовой школы предметов «музыка» и «хоровое пение». Преобразование классических консерваторий, образование в них «фракций красной профессуры».

Музыкальное просветительство: воспитание новой слушательской аудитории, возникновение актуальных для послереволюционного времени форм

концертной деятельности – концертов-лекций, концертов-митингов, музыкальных олимпиад; деятельность просветителей-пропагандистов классического музыкального искусства А.В. Луначарского, И.И. Соллертинского, Б.В. Асафьева. Проблема музыкального репертуара концертов; отбор с точки зрения революционных настроений: симфонии и квартеты Бетховена, «Реквием» Моцарта, «Борис Годунов» Мусоргского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова, переделка (перетекстовка) песен, романсов, классических опер.

Эмиграция деятелей культуры. Противоречия эпохи: с одной стороны, искреннее стремление многих музыкантов, принявших идеи революции, построить новую музыкальную культуру (Кастальский, Асафьев, Мясковский и др.), с другой – неприятие революционных преобразований в стране, первая **волна эмиграции** деятелей культуры (Рахманинов, Стравинский, Прокофьев, Шаляпин и др.). Изоляция инакомыслящих: «философский пароход» – кампания правительства РСФСР по высылке неугодных власти интеллектуалов (ученых, врачей, преподавателей и др.) России за границу в сентябре и ноябре 1922 года. Среди высланных известные русские философы Н.А. Бердяев, С.Л. Франк, И.А. Ильин, С.Е. Трубецкой, Б.П. Вышеславцев, Н.О. Лосский, Л.П. Карсавин и др.

В мае 1922 года В.И. Ленин предложил заменить применение смертной казни для активно выступающих против советской власти высылкой за границу. Л.Д. Троцкий так прокомментировал эту акцию: «Мы этих людей выслали потому, что расстрелять их не было повода, а терпеть было невозможно». На корабле изгнанникам дали «Золотую книгу», которая хранилась на пароходе, – для памятных записей именитых пассажиров. Её украшал рисунок Ф.И. Шаляпина, покинувшего Россию чуть раньше: великий певец изобразил себя голым, со спины, переходящим море вброд. Надпись гласила, что весь мир ему – дом.

Русская музыка в изгнании. Сохранение русской культурной традиции в эмиграции. Зарубежное творчество С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера, Н.Н. Черепнина, Н.Д. Набокова, А.С. Лурье и др. Культуртрегерская деятельность С. Дягилева: «Русские сезоны» оперных и балетных постановок 1910-20-х годов во Франции, Англии, Америке. Оперы и балеты, заказанные русским композиторам (И. Стравинскому, С. Прокофьеву и др.) и поставленные труппой Дягилева.

Социалистический плюрализм как один из основных принципов культурного строительства 1920-х годов *Резолюция ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925)*, утвердившая «свободное соревнование различных группировок и течений в данной области».

Борьба группировок РАПМ и АСМ. Различные взгляды на основные идеи, приоритеты и направления развития новой советской музыкальной культуры. Антагонистические позиции двух главных музыкальных организаций 1920-х годов: *РАПМ (Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов, 1923-1932, с 1925 – ВАПМ, Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов) и АСМ (Ассоциация современной музыки, 1924-1931).*

РАПМ (ВАПМ) (идейный наследник «Пролеткульта», 1917). Аналогичные по идеям и задачам организации в других видах искусства: Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), Ассоциация художников революционной России (АХРР).

Пропаганда классового подхода к музыкальному искусству; вульгарно-социологический подход к оценке творчества композиторов-классиков, непримиримость к «буржуазно-формалистическому» и «развлекательному» творчеству современных западных композиторов и экспериментальным поискам современных музыкантов. Цель создания «подлинно пролетарской музыки»; канонизация жанра массовой хоровой песни-плаката (А. Кастальский); массовая песня как «основное звено» творчества композиторов, недооценка других музыкальных жанров классической и народной музыки.

Основная идеологическая борьба с композиторами Ассоциации современной музыки (АСМ). Лидер АСМа Николай Рославец называл деятельность РАПМ «свистопляской головорезов и вакханалией невежд». Журналы «Музыка и октябрь» (1926), «Пролетарский музыкант», (1929-32) «За пролетарскую музыку» (1930-32), «Музыка и революция». Теоретические установки РАПМ в печатных выступлениях Л.Н. Лебединского, Ю.В. Келдыша, Д.В. Житомирского, А.А. Громана-Соловцова и др.

Творческая деятельность *ОРКИМД* («Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей», 1925) и *ПРОКОЛЛ* (Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории в составе: В.А. Белый, А.А. Давиденко, М.В. Коваль, З.А. Левина, Н.К. Чемберджи, Б.С. Шехтер и др.; 1925). Коллективная оратория ПРОКОЛЛ «Путь Октября» (1927). Театрализация песни, хоровая инсценировка, музыкально-литературный монтаж как основа новых форм кантаты и оратории. Хоры А. Кастальского, А. Давиденко.

АСМ: установка на обновление музыкального языка, эксперимент; цель организации – пропаганда и распространение *новой* музыки XX века. АСМ как часть интернационального сообщества современной музыки, взаимообмен музыкальными новинками с западными странами; исполнение в России произведений П. Хиндемита, А. Берга, Б. Бартока, Э. Кшенека, А. Онеггера, Д. Мийо и др. Борьба с косностью привычных взглядов на искусство, организация циклов «Вечера новой музыки», «Музыкальные выставки» и др. Пропаганда современной музыки в журналах «К новым берегам» (1923), «Музыкальная культура» (1924), «Современная музыка» (1924-29).

Разнообразие стилистических направлений, жанров, творческих индивидуальностей: Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, В.В. Щербачев, В.Я. Шебалин, Б.В. Асафьев, Н.А. Рославец, А.В. Мосолов, В.М. Дешевов, Г.Н. Попов, Л.А. Половинкин и др. С другой стороны – отказ от академического опыта прошлого, обособленность от демократической среды. В 1931 году АСМ официально объявлена «сборищем чуждых пролетарской идеологии музыкантов» и в 1932 году ликвидирована при активном содействии РАПМ.

Возрождение идеи АСМ как альтернативной (Союзу композиторов СССР) композиторской организации, ориентированной на музыкальный авангард, в эпоху «горбачевской перестройки». Формирование в 1990 году Новой Ассоциации современной музыки (или АСМ-2) при активном участии молодых композиторов нового поколения Елены Фирсовой, Дмитрия Смирнова и Николая Корндорфа. Возглавил ассоциацию Эдисон Денисов. Среди членов нового АСМ композиторы, чье творчество представляет отечественную музыку ру-

бежа XX-XXI столетия: Леонид Грабовский, Александр Кнайфель, Сергей Павленко, Александр Вустин, Владислав Шуть, Виктор Екимовский, Фарадж Караев, Вячеслав Артёмов, Владимир Тарнопольский, Александр Раскатов, Иван Соколов, Юрий Каспаров. Композиторы чуть более старшего поколения – в частности, София Губайдулина, Альфред Шнитке, Валентин Сильвестров и Тигран Мансурян – были приглашены присоединиться к АСМ. Тесное сотрудничество АСМ-2 с Российской Национальной Секцией Международного общества современной музыки (RNS-ISCM – Russian National Section, the International Society for Contemporary Music) и Московским Ансамблем Современной Музыки (MCME – Moscow Contemporary Music Ensemble).

Массовые действия как синтетические музыкально-театральные формы, реализующие ленинский план «монументальной пропаганды» (*искусство как агитационное средство*). Форма массового действия, дающая возможность выстраивать монументальные пространственные композиции на улицах и площадях с привлечением нескольких тысяч человек. Осуществление в 1918-21 годы масштабных представлений: «Действо о III Интернационале», «Мистерия освобожденного труда», «К мировой коммуне», «Взятие Зимнего дворца» (все в Петрограде), «Борьба труда и капитала» (Иркутск). Связь празднеств с датами «красного календаря» и активной политической пропагандой. Режиссерское искусство документального, жанрового и стилизового монтажа как основной принцип драматургии массового действия. Синтез музыки (представленной народными и революционными песнями, отрывками из популярных оперных и симфонических произведений), театра, пантомимы, живых картин, митинга. Привлечение к постановке массовых действий многих выдающихся режиссеров и художников: С.Э. Радлова, К.А. Марджанова, Н.Н. Евреинова, Н.И. Альтмана, Ю.П. Анненкова, А.Р. Кугеля, А. Пиотровского и др. Продолжение жизни формы массовых действий в советское время – праздничные народные демонстрации, военные и физкультурные парады в дни государственных праздников; в современное время – массовые зрелищные открытия всемирных олимпиад, народные гулянья и др.

Музыкальное творчество 1920-х годов.

Стилистические противоречия эпохи: с одной стороны, авангардные устремления в создании искусства нового века с новаторскими, экспериментальными формами, жанрами, средствами выразительности, с другой – развитие традиций предшествующего века, осуществление преемственности с культурным наследием русской и зарубежной музыкальной классики.

Отечественный авангард 1910-1920-х годов. Идеи русских футуристов («будетлян», по В. Хлебникову).

Задача создания «искусства будущего». В поэзии группа молодых поэтов (В. Хлебников, В. Маяковский, А. Крученых, братья Бурлюки, В. Каменский) с манифестом «Пощечина общественному вкусу» (1913); лозунг: «Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности». «Художественное произведение есть проект новой жизни» (философ Н. Федоров). «Да здравствуют риск, дерзость и неукротимая энергия! Смелость, отвага и бунт – вот это воспевает мы в своих стихах (Т. Маринетти «Фундаментальный Манифест футуризма», в переводе А. Крученых, 1909).

Эксперименты со звуковой материей в поэзии и музыке. «Ритмически-музыкальная» заумь А. Крученых, звуковые конструкции стихов В. Хлебникова, смыкающиеся с музыкой. Первая футуристическая опера – «Победа над солнцем» композитора М. Матюшина, поэта А. Крученых, художника К. Малевича (1913). Опыты «четвертитоновой» музыки; «ноты бюджетлянские», примененные Матюшиным в «Победе над солнцем», работа в этой сфере Н. Рославца, А. Лурье, И. Вышнеградского, пытавшегося создать четвертитоновый рояль. Создание новых техник музыкального языка: задолго до А. Шенберга русские композиторы Н. Рославец, А. Лурье, Н. Обухов, И. Вышнеградский подготовили атональные и додекафонные системы и оригинальные серийные конструкции. Симметричные звуковые серии Н. Рославца в Третьем квартете (1916) и Концерте для скрипки (1925). Многозвучные аккорды в «Синтезах» для фортепиано и «визуальная музыка» в фортепианном цикле «Формы в воздухе» А. Лурье. Влияние музыкального футуризма на эксперименты и поиски музыкальных «конструктивистов» 1920-х.

Новые формы музыкального искусства и творчества 1920-х годов.

Проявление авангардных стилевых направлений **конструктивизма и урбанизма** (новая эстетика города) в различных видах искусства и в музыке. **Индустриализация** как главная хозяйственная задача страны в 1920-е годы, вызвавшая желание отобразить ее в звуках, создать искусство, созвучное ее масштабу. В условиях непрекращающегося поиска новых форм, подразумевавшем забвение всего «старого», провозглашение отказа от «искусства ради искусства» (см. также «Музыкальный футуризм 1910-х гг.»). Возникновение идеологии «производственного искусства»: произведения в стиле конструктивизма должны служить производству, призыв «сознательно творить полезные вещи». Характерные памятники конструктивизма в архитектуре – фабрики-кухни, Дворцы труда, рабочие клубы, дома-коммуны 1920-х годов. На становление конструктивизма огромное влияние оказали футуризм, супрематизм, кубизм, пуризм и другие новаторские течения искусства XX века. Представители конструктивизма в разных видах искусства: в архитектуре – В. Татлин, братья Веснины, Б. Иофан, в живописи – В. Кандинский, К. Малевич, фотографии – А. Родченко.

Композиторы также заряжены «индустриальным эстетическим романтизмом», нередко используют вместо традиционных инструментов трубы и сирены заводов и фабрик или подражают звукам производства. «Город несет с собой в музыку антиромантические тенденции: конструктивизм, суровую ритмику машин и кино, экономику как базу и области техники выражения, борьбу с субъективизмом, энергичный актуализм против созерцательности и т.д.» (Б.В. Асафьев). Примеры проявления конструктивизма в музыке – «Симфония гудков» А. Аврамова, симфоническая пьеса «Завод» и опера «Плотина» А. Мосолова, фортепианная пьеса «Рельсы» В. Дешеева, эпизод «Фабрика» из балета «Стальной скок» С. Прокофьева, фортепианный фокстрот «Электрификат», оркестровые «Телескопы» (4 пьесы) Л.А. Полонкина. Стилиевые качества музыки конструктивизма – комбинирование жестких, рез-

ко диссонирующих созвучий, синкопированных, ломанных ритмических фигур, нарочитая антилиричность мелодических интонаций.

Поиски новых средств музыкального языка, передающих движение машин, людей на производстве и т.п. Эксперименты по созданию новых музыкальных звуков, воплощающих атмосферу современности. *Шумовые оркестры*. Увлечение шумовой музыкой в театральных студиях Пролеткульта, в агиттеатре «Синяя блуза», экспериментальных постановках В. Мейерхольда и Н. Форрегера, музыкальной педагогике Э. Жака-Далькроза, первых звуковых фильмах и опусах композиторов-конструктивистов. Примеры увлечения шумовыми ансамблями: Антракт из I действия оперы Д. Шостаковича «Нос» (1928), «Танцы машин» в постановке эстрадного театра «Мастфор» (Мастерская Форрегера, 1923-24 гг.), эпизод в Театре Колумба из романа «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, сцена на корабле «Лесоруб» из к/ф «Волга-Волга».

Изобретение новых музыкальных *электроинструментов*: терменвокс (изобретателя Л. Термена), гармоний Ржевкина, виолена Гурова и Волинкина.

Идея коллективизма в творческой сфере как подражание коллективному труду на фабриках и заводах. *Коллективное музыкальное творчество*: композиторское – коллективная оратория «Путь Октября» (ПРОКОЛЛ), балет «Четыре Москвы» четырех композиторов – Л.А. Половинкина, В.М. Дешевова, Д.Д. Шостаковича, Ан.Н. Александрова. Исполнительское – Персимфамс (первый симфонический ансамбль (оркестр) без дирижера, 1922-1932 гг.). Творческие содружества, воплотившие идею социалистического коллективизма в других видах искусств: братья-архитекторы Веснины и Голосовы, писатели И. Ильф и Е. Петров, кинорежиссеры Лю Трауберг и Г. Козинцев (организаторы ФЭКСА) – фабрики эксцентрического актера), художники М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов (Кукрыниксы).

Песня, хоровое творчество.

Трактовка массовой песни как хорового жанра. «Интернационал» П. Дегейтера и Э. Потье – главная песня революции, первый гимн СССР. Ориентация на массового исполнителя, опора на реальные хоровые навыки народа, на интонации традиционного фольклора и новой революционной песни. Популярность композиторских хоровых обработок народных и революционных песен. Песня как исходный материал для музыкального творчества всех типов – фольклорного, самодеятельного, профессионального. Первые композиторские песни о Красной Армии братьев Покрасс, А. Давиденко, Г. Лобачева, Д. Васильева-Буглая. Традиция хоровой песни – источник обновления произведений крупных форм, демократизации сложных музыкальных жанров. Первые советские кантаты, оратории и хоровые «плакаты» на темы революции и социалистического строительства: сюита «Сельскохозяйственные работы в народных песнях» (Кастальский), хоровая былина «Микулин ход» (Васильев-Буглай), оратория «Путь Октября» (ПРОКОЛЛ), хоры Кастальского «Поезд», «Русь», «К зарубежным братьям», «Ленину», «Первомайский гимн».

Симфоническая музыка.

Задача обращения к массовой аудитории. Черты «плакатности» в симфонической музыке 1920-х годов: «революционная» программность, цитирова-

ние народных, революционных, массовых песен, связь со словом (хоровые финалы на стихи современных советских поэтов). Жанровое разнообразие: «большая» и одночастная симфонии, симфонические картины, сюиты, поэмы, картины. Актуальные темы 20-х годов в симфониях Д. Шостаковича (2-я симфония «Посвящение Октябрю»; 3-я симфония «Первомайская»); М. Гнесина («Симфонический монумент»); В. Шебалина («Ленин»); И. Шиллингера (поэма «Октябрь»), Ю. Мейтуса (сюита «На Днепрострое»).

Классический фонд советской симфонической музыки 1920-х годов, оставшийся в репертуаре оркестров на протяжении XX века: симфонии Н.Я. Мясковского (5, 6, 8); Д.Д. Шостаковича (1 – 3), С.С. Прокофьева (1 – 4).

Музыкальный театр.

Влияние идей режиссеров-реформаторов (В. Мейерхольда, К. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко) на развитие музыкального театра. Новые формы агитационного театра: «Живые газеты», «Синяя блуза» и ТРАМ (Театр рабочей молодежи). Музыка многих видных советских композиторов для театра: Д. Шостакович, Ю. Шапорин, Б. Асафьев и др.

Опера. «Классика дыбом»: лозунг переделки (перетекстовки) классических опер на современный лад. «Тоска» Пуччини – в «Борьба за коммуну», «Гугеноты» Мейербера – в «Декабристы», «Жизнь за царя» Глинки – в «Серп и молот», «За власть народа», «Жизнь за Совет» и др.

Первые советские оперы на современные и историко-революционные сюжеты: «Степан Разин» П. Триодина, «Декабристы» В. Золотарева, «За Красный Петроград» А. Гладковского и Е. Пруссака, «Лед и сталь» В. Дешёва, «Северный ветер» Л. Книппера и др.

Классические оперы 1920-х годов Опера-сатира «Нос» Д.Д. Шостаковича (1928) и принципы гротеска театра Мейерхольда. Оперы С. Прокофьева: «Любовь к трем апельсинам» (1919), «Игрок» (1927), «Огненный ангел» (1919-27).

Балет. Поиски новых хореографических решений и сохранение классических традиций русского балета. Решительное обновление стиля и лексики хореографических постановок за счет элементов акробатики, гимнастики, физкультурных движений, эстрадной эксцентрики. «*Танцсимфонии*» (бессюжетные балеты на небалетную музыку) Ф. Лопухова, К. Голейзовского, Л. Якобсона. «Революционные» балеты В. Дешёва («Красный вихрь», 1924), Б. Бера («Смерч», 1927); «индустриальные» балеты Д. Шостаковича («Золотой век», 1930; «Болт», 1931); С. Прокофьева («Стальной скок», 1925).

Школа свободного танца А. Дункан. Ее концепция танца как полная антитеза условностям академической хореографии. Трактовка танца как естественного продолжения человеческого движения, отражения эмоций и характера исполнителя, пластическая импровизация под музыку. Открытие студий свободного танца в России (1921-24) с целью приобщения широких народных масс к хореографическому искусству. «Свободный танец» А. Дункан – предтеча танца модерн конца XX века.

Развитие традиций отечественного балета в первом советском классическом балете на революционную тему «Красный мак» (2-я ред. «Красный цветок») Р.М. Глиэра в постановке Ф. Лопухова (1927).

Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932), ликвидировавшее художественные группировки и ассоциации. Организация единых творческих союзов – писателей, композиторов, художников как начало нового этапа развития советского искусства.

Тема 2. Эпоха создания традиций советской музыкальной классики: 1930-е годы (1932-1941 гг.)

Общие тенденции: централизация, унификация и идеологизация музыкальной культуры. Метод социалистического реализма. Тенденции в композиторском творчестве по жанрам: песня, симфония, опера, балет, хоровые жанры. Советская исполнительская школа.

Советская музыкальная классика – специфическая модель музыкальной культуры, сохранившая свои основные черты на протяжении нескольких десятилетий XX века. 1930-е годы как рубежный этап формирования классических традиций советской музыки.

Отказ от множественности художественных направлений и исканий 1920-х годов; максимальная унификация творческого процесса и его содержания, организация централизованных структур управления музыкальным искусством. Создание Союза советских композиторов (1933), Комитета по делам искусств (1936), Всесоюзного радиокомитета (1933), единой филармонической организации Госфил (Государственной филармонии). Упорядочивание системы общего и специального музыкального образования, создание методик, программ, учебных планов для школ, музыкальных техникумов и консерваторий. Новый культурный статус художественной самодеятельности: открытие клубов, дворцов культуры, парков культуры и отдыха. Смотры, олимпиады художественной самодеятельности. Участники художественной самодеятельности как кадровый резерв профессионального искусства (С. Лемешев, И. Козловский, И. Петров). Многонациональный характер музыкальной культуры СССР 1930-х годов: проведение в Москве национальных Декад искусства и литературы; «русификация» и «советизация» форм развития музыкальной культуры национальных республик.

Первый Всесоюзный съезд советских писателей (1934). Обоснование *социалистического реализма* как основного творческого метода во всех видах искусства. Сущность метода: отражение действительности, в которой жизненная достоверность сочетается с «задачами идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма» (А. Жданов). Советское искусство должно быть «национальным по форме, социалистическим по содержанию» (И.

Сталин). Понимание личности советского художника (писателя, музыканта и др.) как «инженера человеческих душ». Формирование и укрепление средствами искусства «советского мифа» – общенародных представлений о коммунистическом идеале, образе советского человека, его жизненных ценностях. «Знаковые» произведения соцреализма 30-х годов: «Поднятая целина» Шолохова, «Оптимистическая трагедия» Вишневского, «Чапаев» Фурманова, «Время, вперед!» Катаева, фильмы А. Александрова «Цирк», «Веселые ребята» и др., живопись Герасимова, Иогансона, Пластова, Самохвалова, скульптура В. Мухомовой («Рабочий и колхозница»), проект Дворца Советов и др.

Репрессивные меры сталинского режима против деятелей культуры и музыки (М. Булгакова, В. Мейерхольда, О. Мандельштама, А. Мосолова, Д. Шостаковича).

Проявление метода соцреализма в музыке через жанр песни. Задача, поставленная перед советскими музыкантами: «пропаганда социализма песней». Песни И. Дунаевского, В. Захарова, Ал. Александрова, М. Блантера, Д. Кабалевского, Т. Хренникова, Н. Богословского и др. Жанровое многообразие песен 1930-х годов: героические – «Дан приказ ему на запад», «Каховка»; лирические – «Сердце, тебе не хочется покоя», «В ритме вальса все плывет»; шуточные – «Жил отважный капитан», «Потому что без воды»; молодежные – «Марш энтузиастов», «Легко на сердце от песни веселой», «Вьется дымка золотая по дорожке»; спортивные – «Эй, вратарь, готовься к бою»; оборонные – «Тачанка», «Если завтра война», «В далекий край товарищ улетаёт»; гимнические и патриотические – «Песня о Родине», «Много песен над Волгой пропето» и др. Роль звукового кино и радио в распространении песни. Песня как аналог документального очерка в литературе, обобщившая идеализированное мироощущение советских людей 1930-х годов.

Влияние песни на развитие академических жанров. Появление жанровых разновидностей: «песенной симфонии» – Четвертая симфония Л. Книппера, 12-я («Колхозная»), 16-я («Авиационная»), 21-я симфонии Н. Мясковского; «Турксиб» М. Штейнберга, «Ижорская симфония» В. Щербачева. «Песенной оперы» – «Тихий Дон» И. Дзержинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Семен Котко» С. Прокофьева, «Мастер из Кламси» («Кола Брюньон») Д. Кабалевского.

Композиторское творчество 1930-х годов

Формирование классической композиторской школы в лице С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Н.Я. Мясковского, А.И. Хачатуряна, Р.М. Глиэра, Ю.А. Шапорина, В.Я. Шебалина, Д.Б. Кабалевского, Л.К. Книппера, Г.В. Свиридова, и др.

Основная тенденция данного периода – возврат к системе классических музыкальных жанров; фольклор и музыкальная классика XIX века как стиливой ориентир в становлении музыкального языка советской музыки; создание узнаваемого «интонационного строя советской эпохи» (Ю. Келдыш). Преодоление принципа единообразия, формирование ярких индивидуальных композиторских стилей, входящих в противоречие с требованиями главенствующе-

го метода социалистического реализма в творчестве Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева.

Жанр симфонии.

Проявление метода соцреализма в симфонической музыке в жанре «*песенной симфонии*»: демократизация жанра через введение в контекст симфонического развития тематизма песни (цитат, обобщенной интонационной сферы); программность – «эстетика факта», злободневные темы индустриального и колхозного строительства, героика революции и гражданской войны. Советские симфонии 1930-х годов: Н.Я. Мясковский (12-я «Колхозная», 16-я «Авиационная», 19-я, 21-я), Л.К. Книппер (3-я «Дальневосточная», 4-я «Поэма о бойце комсомольце», 6-я «Красная конница», 7-я «Военная»), В.Я. Шебалин (Симфония «Ленин»), В.В. Щербачев («Ижорская» симфония) и др.

Иная ветвь симфонической музыки 1930-х, сегодня воспринимаемая как документ трагической репрессивной сталинской эпохи. Трагедийная философская концепция мира в симфониях Д. Шостаковича (№№ 4-6).

Жанр оперы.

Воплощение принципов соцреализма в оперном жанре. Задачи реалистического воплощения *современной темы* в опере. Приоритетное значение для музыкального театра песенного направления. Советская «*песенная опера*» 30-х годов: «Тихий Дон» И.И. Дзержинского, «В бурю» Т.Н. Хренникова, «Семен Котко» С.С. Прокофьева, «Кола Брюньон» Д.Б. Кабалевского. Стремление к демократизации оперного языка и драматургии благодаря использованию песенного жанра как основы характеристики героев и массовых сцен; преобладание типического над личностным; отказ от классических оперных арий, ансамблей, сквозных сцен.

Поиски иного стилистического решения реалистического направления в оперном жанре. Создание шедевра оперной классики XX века – трагедии-сатиры «Леди Макбет Мценского уезда» (1934, во 2-й редакции «Катерина Измайлова», 1962) Д.Д. Шостаковича. Резкая критика оперы в статье газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» (1936).

Жанр балета.

Ведущее направление балетного театра 1930-х годов – «хореодрама», или «драмбалет» – тип балетного спектакля, основанный на последовательном музыкально-пластическом воплощении классического литературного произведения. Балеты Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Граф Нулин» (по Пушкину), «Утраченные иллюзии» (по Бальзаку); С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (по Шекспиру); А. Крейна «Лауренсия» (по Лопе де Вега). Характерные черты хореографии драмбалета (балетмейстеры Л. Лавровский, Р. Захаров): возрастание роли пантомимы, акцент на драматической игре танцовщиков – Г. Улановой, В. Чабукиани, О. Лепешинской, М. Семенов и др. Симфонизация музыкальной партитуры балета.

Жанры кантаты и оратории

Интерес к исторической теме и его претворение в кантатно-ораториальных жанрах. Кантата «Александр Невский» С. Прокофьева; оратория

рии «На поле Куликовом» Ю. Шапорина; «Емельян Пугачев» М. Ковалёв. Ориентация на классические традиции русских героико-патриотических опер Глинки, Бородина, Мусоргского в трактовке музыкальной драматургии, народных хоровых сцен, сольных номеров.

Усиление официозных тенденций в советском искусстве 1930-х годов и их воплощение в «славильных» юбилейных кантатах и ораториях. В массовом потоке как вершины данного жанра – «Кантата к 20-летию Октября» и «Здравица» (к 60-летию Сталина) С. Прокофьева.

Советская исполнительская школа 1930-х годов

Создание высокопрофессиональных исполнительских коллективов: Государственного симфонического оркестра СССР, Государственные хоровые капеллы, Государственного хора СССР, Государственного оркестра народных инструментов и др. Выдающиеся мастера дирижерского искусства – А. Гаук, Е. Мравинский, Н. Рахлин, К. Иванов, А. Мелик-Пашаев. Успехи советской исполнительской школы за рубежом как политический и идеологический козырь сталинской культурной политики. Победители престижных всесоюзных и международных конкурсов: пианисты Э. Гилельс, Г. Нейгауз, Я. Зак, Я. Флиер, Л. Оборин; скрипачи Д. Ойстрах, М. Козолупова; виолончелисты С. Кнушевицкий, Д. Шафран и др. Мастера певческого искусства: В. Барсова, А. Пирогов, М. Михайлов, М. Рейзен, С. Лемешев, И. Козловский, Г. Нэлепп и др.

Тема 3. Советская музыка в 1940-1950-е годы (1941-1958)

Тема войны в различных музыкальных жанрах: песня, симфония, кантата и оратория, опера и балет. Темы и стилевые тенденции музыки первого послевоенного десятилетия. Причины и последствия критики «формализма и космополитизма» в творчестве советских композиторов в Постановлении ЦК ВКП (б) 1948 года.

Советская музыка в годы войны (1941- 1945)

Музыканты – фронту. Создание фронтовых концертных бригад, в которых участвовали известные музыканты – Л. Утесов, К. Шульженко, Э. Гилельс, Д. Ойстрах, С. Лемешев, Л. Русланова и др.

Особое значение жанра **песни** в годы войны: поддержка боевого духа, создание настроения разрядки после боев, связи с родными и близкими. Героико-патриотические песни Ан. Александрова («Священная война»), М. Блантера (В прифронтовом лесу»), Б. Мокроусова («Заветный камень»), В. Захарова («Ой, туманы мои, растуманы»), М. Фрадкина («Песня о Днепре») и др. Создание нового гимна Советского союза (А. Александров – С. Михалков). Лирические и шуточные песни времен войны В. Соловьева-Седого – «Вечер на рейде», «Давно мы дома не были», «Соловьи», «На солнечной поляночке»), А. Новикова («Вася-Василек», «Смуглянка») и др. «Фольклорное»

бытование многих песен (текстовые варианты, «потеря» автора) – «Катюша», «Синий платочек», «В землянке» и др.

Симфоническая летопись военных лет: симфонии Мясковского (№№ 22 – 24); симфонии Шостаковича (№ 7 «Ленинградская», 8, 9); симфонии Прокофьева (№№ 5, 6), симфония «Родина» Г. Попова, Вторая симфония (с колоколом) А. Хачатуряна.

Музыкальный театр. Военная тема в *опере*: историческая – С. Прокофьев «Война и мир», М. Коваль «Емельян Пугачев», С. Василенко «Суворов»; современная – «Под Москвой» Д. Кабалевского, «Кровь народа», «Надежда Светлова» И. Дзержинского. В *балете* иной полюс – сказки, ярких жизнерадостных красок – «Золушка» С. Прокофьева, «Гаянэ» А. Хачатуряна.

Героико-историческая и патриотическая тема в *кантатах и ораториях*: кантата «Киров с нами» Н. Мясковского, оратория «Сказание о битве за русскую землю» Ю. Шапорина, «Народная священная война» М. Ковалю, «Священная война» Ю. Левитина, «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» С. Прокофьева.

Эвакуация в годы войны театральных и концертных коллективов на Урал, Поволжье, Сибирь, Среднюю Азию, повлиявшая на развитие музыкальной культуры в разных регионах страны.

Советская музыка первого послевоенного десятилетия (1946-1958)

Темы войны, радости победы, защиты мира, молодости и созидания в музыкальных произведениях различных жанров. **Песни** Новикова («Дороги», «Гимн демократической молодежи»), Соловьева-Седого («Где же вы теперь, друзья-однополчане?»), Мурадели («Бухенвальдский набат»), Островского («Пусть всегда будет солнце») и др. **Хоровые жанры**: оратория «На страже мира», кантата «Расцветай, могучий край» Прокофьева, оратория «Песнь о лесах» и кантата «Над Родиной наше солнце сияет» Шостаковича. **Оперы** о человеческом мужестве: «Семья Тараса» Кабалевского, «Молодая гвардия» Мейтуса, «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева. Героическая образность в *балете*: «Медный всадник» Глиэра, «Спартак» Хачатуряна. Драматическая лирика и героика в послевоенной *симфонии*: Мясковского (27-й), Прокофьева (7-й), Шостаковича (10-й).

Негативные тенденции в среде руководства культурой в послевоенные годы. **Постановления партии по вопросам кино, театра, литературы и музыки (1946-1948 гг.)** с критикой «формализма и космополитизма» в искусстве. Первый съезд союза композиторов (1948), посвященный обсуждению Постановления ЦК ВКП (б) «Об опере В. Мурадели «Великая дружба». Необоснованное осуждение и резкая критика ведущих советских композиторов – Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Шебакина, Попова и др. Официальный запрет на зарубежную классику XX века. Культурная изоляция советской музыки. Устойчивая тенденция обязательной конфронтации советского и западного искусства.

Тема 4. Тенденции развития советской музыкальной культуры в период 1960-1970-х годов

Общие черты «хрущевской оттепели» в различных видах искусства и в музыке. Освоение новых техник композиторского письма молодым поколением музыкантов. Неофольклоризм. Полистилистика. Жанровые тенденции: синтез и смешение жанров, тяготение к камерности.

XX съезд партии (1956), доклад Хрущева о преодолении культа личности как переломный момент в истории советского общества. Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «От всего сердца» (1958).

Общие черты «хрущевской оттепели» в литературе, живописи, театре, музыке 50-60-х годов. Падение «железного занавеса», широкое знакомство с достижениями мирового искусства XX века; возвращение забытых и запрещенных имен художников и их произведений начала XX века. Приход нового поколения молодых творцов с установкой на радикальное обновление художественных концепций, форм и средств.

Драматический театр: постановки режиссеров О. Ефремова (театр «Современник»), А. Эфроса, Г. Товстоногова (Ленинградский БДТ), Ю. Любимова (Театр драмы и комедии на Таганке).

Литература и поэзия: открытие поэзии начала XX века (Блок, Брюсов, Ахматова, Цветаева, Пастернак и др.); возвращение романов Булгакова, Замятина, Зощенко, Пильника. Публикация «лагерной» и военной прозы В. Гроссмана («Жизнь и судьба»), А. Солженицына («Один день Ивана Денисовича»), В. Шаламова («Колымские рассказы»), В. Некрасова («В окопах Сталинграда»). Новое поколение поэтов-публицистов Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Б. Ахмадулиной и др. «Авторская песня» поэтов Б. Окуджавы, А. Галича. В. Высоцкого и др. «Деревенская» проза В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Белова, В. Шукшина, В. Быкова и др.

Музыка: возвращение запрещенных произведений русского зарубежья Рахманинова, Стравинского, Прокофьева; зарубежной музыки XX века – Шенберга, Берга, Веберна и др. Реабилитация произведений советских музыкантов 1920-30-х годов: Шостакович («Катерина Измайлова», балеты).

Заметные события рубежа 1950-60-х годов, повлиявшие на культурную ситуацию в области музыкального искусства: Первый Международный конкурс им. Чайковского (1958), концерты Г. Гульда с музыкой нововенцев; приезд в Россию И. Стравинского (1959, 1962), Л. Ноно (1964).

Смена творческих поколений музыкантов. Конфронтация двух направлений художественного творчества: традиционного и новаторского. Тяготение к традиции старшего поколения в музыке Шостаковича, Свиридова, Кабалевского, Хренникова, Пейко и др. Композиторская молодежь,

осваивающая новые техники композиторского письма: А. Волконский, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина, Н. Каретников, Р. Щедрин, Б. Тищенко, С. Слонимский, Г. Уствольская, В. Сильвестров, А. Пярт и др. Поколение, вошедшее в историю под именем *«шестидесятники с установкой на новаторство, обновление художественных тем, образов, идей, музыкальной стилистики»*.

Примеры освоения и использования *новых техник композиторского письма* – *додекафонии, серийности, сонористики и алеаторики* в музыке 1960-70-х годов: «Солнце инков» Денисова (1964), «Концерт-буфф» Слонимского (1964), «Сюита зеркал» А. Волконского (1960), «Некролог» (1960) и Первая симфония (1964) А. Пярта, «Мистерия», «Спектры», «Эсхатофония» В. Сильвестрова (1965-66) «Шум и тишина» (1974), «Юбилеи» (1979) С. Губайдулиной.

Новое отношение к фольклору: *неофольклоризм* («новая фольклорная волна») в творчестве Г. Свиридова («Курские песни», «Поэма памяти С. Есенина» и др.); Р. Щедрина (концерты «Озорные частушки», «Звоны», «Хоровод»); опера «Не только любовь», хоровые партитуры «Поэтория», «Казнь Пугачева», «Запечатленный ангел»; В. Гаврилина («Русская тетрадь», «Перефоны», «Скоморохи»); Н. Сидельникова («Свадебные песни»); С. Слонимского («Песни вольницы», опера «Виринея»); В. Салманова («Лебедушка»); в хоровой музыке В. Калистратова, А. Ларина, Л. Пригожина и др.

Стилевой плюрализм, приведший к созданию техники *«полистилистики»* (термин А. Шнитке) – диалога исторических и «чужих» композиторских стилей в авторском произведении. Игра музыкальных ассоциаций и аллюзий, аналитичность композиторского творчества и восприятия музыки. Цитата, аллюзия, коллаж – приемы полистилистики; их проявление в Первой симфонии и Concerto grosso №1 А. Шнитке.

Преобразование жанровой системы музыкального искусства: *синтез жанров, смешанные жанры*. Вокальная симфония (Шостакович, Вайнберг, Локшин); симфония с приемами инструментального театра (Первая симфония Шнитке); опера-балет («Ярославна» Тищенко); опера-оратория («Боярыня Морозова» Щедрина).

Тенденция камерности, психологической индивидуализированности в музыкальном театре. «Камерный музыкальный театр» под руководством Б. Покровского; моно-опера, дуо-опера («Записки сумасшедшего», «Белые ночи» Ю. Буцко, «Бедные люди» Г. Седельникова, «Дневник Анны Франк» Г. Фрида). Балеты Щедрина, Гаврилина. Театр хореографических миниатюр Л. Якобсона, Б. Эйрмана.

Камерный вариант симфонии и концерность как стилистическая разновидность симфонического жанра (Концерто grosso Шнитке, концерты для оркестра Щедрина, Слонимского, симфонии Вайнберга, Тищенко).

Тема 5. Особенности отечественной музыкальной культуры последних десятилетий XX - начала XXI века (1980 - 2000)

Отечественная музыкальная культура после распада СССР. Стилиевые тенденции музыки последних десятилетий: неоромантизм, минимализм и новая простота, направления постмодерна (полистилистики). Возрождение русской духовной музыки. Противостояние академической музыки и массовой музыкальной поп-культуры. «Третье направление». Отечественная музыкальная периодика и интернет-ресурсы, посвященные современной академической музыке.

Отечественная музыкальная культура после распада СССР. Общая ситуация в музыкальном искусстве в 1980-2000-х годы во многом определяется завершением почти семидесятилетнего периода «советской музыки». Смена социальных ориентиров, постепенное сведение «на нет» государственных заказов в области искусства, диктуемых «сверху» идеологически актуальных тем и заданий к датам «красного календаря»; возвращение искусства в лоно общечеловеческих ценностей, вечных тем и сюжетов. Декларирование «абсолютной» свободы творчества: отмена государственного контроля за каким-либо видом художественной деятельности, возможность работы композиторов в любых жанрах, техниках и стилях. Другая сторона творческой свободы – незащищенность художника в условиях стихийного рынка, зависимость исполнения его произведений от частных заказов и спонсоров. Современные условия неотлаженного, противоречивого законодательства, нестабильных отношений государства с культурой, не вполне сформировавшегося рыночного механизма, которые делают выживание академической музыки и ее творцов весьма проблемным. Коммерциализация музыкальной культуры. Оттеснение академической музыки на дальнюю периферию музыкального рынка, потеря классической музыкой статусности «высокого» искусства. Звучание современной отечественной музыки, как правило, в рамках специализированных фестивалей (например, международного фестиваля «Альтернатива», с 1992 г.) и концертов. Формирование альтернативных союзу композиторов организаций, защищающих и поддерживающих интересы современных отечественных музыкантов: организация АСМ-2, Ансамбля современной музыки. Отъезд многих отечественных музыкантов с мировым именем за рубеж: А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, Р. Щедрин, Г. Канчели, Н. Корндорф и др.

Стилиевые тенденции. После поисков и экспериментов в музыкальной стилистике 1960-70-х годов (увлечения новыми техниками письма) – тяготение к традиции, культурной памяти (*неоклассицизм, необарокко, неоромантизм*). Технологические изыски и сложность музыкального языка отторгается «широким» слушателем, исполнителями и композиторами; музыканты ищут «новой простоты». Вместо эстетики действия, факта, игры – эстетика размышления, созерцания, медитативности. Иная категория новизны в музыке:

усиление личностного, субъективного начала, ценность неповторимой авторской концепции, монологического высказывания. Отход от традиционной системы музыкальных жанров, преобладание *авторских жанровых решений* («Автопортрет», «Музыка для города Кётена» Р. Щедрина, «Медитации», «Сказки» В. Сильвестрова, «Слышу ... умолкло...» С. Губайдулиной).

Период рубежа XX-XXI веков – *эпоха постмодерна*: использование и смешение разнообразных средств и приемов, актуализация техники *полистилистики*. Построение музыкального произведения на игре ассоциаций, аналитичности мышления, нарочитого смешения перспектив и пространств исторического времени. Сознательный отказ от авторства: провозглашение «конца времени композиторов» (В. Мартынов, 2002). Распространение форм *хепенинга* (театрализованное музицирование) и *перформанса* (представление, коллективная акция, которая может включать элементы пантомимы, танца, музыки, поэзии, видео, кино, инсталляции): например, коллективный проект «Страсти по Матфею-2000».

Неоромантизм как заметная стилевая тенденция камерной музыки последних десятилетий XX века. Ностальгические мотивы утраченной красоты, гармонии, эмоциональной открытости. Балеты Щедрина «Анна Каренина», «Чайка», балет А. Шнитке «Пер Гюнт», хоровой цикл «Романсеро о любви и смерти» Н. Сидельникова, «Рубайят» С. Губайдулиной.

«Минимализм», «новая простота» – стилистические направления, возникшие как преодоление излишней усложненности, интеллектуальности музыки 1960-1970-х годов. Музыкальные композиции, использующие элементарный звуковой материал – попевки из нескольких звуков, аккордов и их «бесконечные» варианты и повторения, «простые» мелодии: «Тихие песни» В. Сильвестрова, «О» И. Соколова. Силевые источники минимализма: восточная (индийская) медитативная музыка (А. Батагов, Молитвы и танцы, 2001; Музыка для 35 Будд 2001; Колесо Учения, 2002; Эзотерические Танцы Кали-Юги для инструментального ансамбля В. Мартынова, 1995); древнерусское богослужбное пение («Плач пророка Иеремии, Opus Posthumum, 1993 В. Мартынова, 1992;) музыка к кинофильмам («Страна глухих», 1998; «Мой сводный брат Франкенштейн», 2004 А. Айги).

1000-летие Крещения Руси (1988) и возрождение русской духовной музыки. Фестивали духовной музыки, возвращение закрытых и запрещенных к исполнению произведений П. и А. Чесноковых, Н. Черепнина, Н. Гречанинова, С. Рахманинова. Создание современной отечественной традиции духовной музыки как знак духовного ренессанса: Г. Свиридов, В. Мартынов, Г. Дмитриев, Р. Щедрин, А. Шнитке, С. Губайдулина, Н. Каретников, В. Кикта.

Уход из жизни, завершение творческого пути крупнейших композиторов-классиков советской музыки второй половины XX века – Г. Свиридова, А. Шнитке, Э. Денисова, В. Гаврилина. *Новое поколение композиторов*, достойно представляющих современную отечественную музыкальную культуру: В. Тарнопольский, Е. Подгайц, М. Ермолаев, Н. Корндорф, В. Лобанов, Т. Сергеева, Е. Фирсова, В. Рябов, С. Беринский и др.

Тотальное наступление *масскультуры*. Вытеснение академической музыки на периферию музыкальной жизни. Превращение классической музыки прошлого в придаток поп-музыки. Коммерциализация классики (концерты «трех теноров», Н. Басков, Л. Казарновская), мюзикл как самый популярный жанр музыкального театра.

На полюсе академической музыкальной культуры: открытие *новых музыкальных театров* («Геликон-опера» Бертмана, «Новая опера» Колобова), международного Дома музыки; укрепление благодаря государственным Грантам в области искусства оркестровых коллективов под управлением Федосеева, Плетнева, Спивакова, Башмета и др. Деятельность В. Гергиева по пропаганде отечественного музыкального искусства.

«Третье направление» – стилистическая тенденция, объединяющая, синтезирующая стилистику академической и популярной музыки: М. Таривердиев, А. Рыбников, А. Журбин, В. Дашкевич и др.

Отечественная музыкальная периодика: альманах «Музыкальная академия», журналы «Музыкальная жизнь», «Музыка и время», «Музыковедение», «Музыка в школе»; газеты «Музыкальное обозрение» и «Культура». Телеканал «Культура», радио «Орфей», «Радио Культура».

Интернет-ресурсы для продвижения классической музыки в массовую аудиторию пользователей: форум радио «Орфей», сайт «Погружение в классику», интернет-портал «Классическая музыка», forumclassica.ru, форум intoclassics.net, оперный портал Belcanto.ru; каталог ссылок classicalmusiclinks.ru, российское интернет-издание OpenSpace.ru и др.

Контрольные вопросы по темам I раздела «Отечественная музыкальная культура XX века (1917 – 2000) по периодам-десятилетиям»

Фактологическая викторина № 1 Отечественная музыкальная культура первой половины XX века

Тема 1. Становление советской музыкальной культуры в 1920-е годы (1917-1932)

1. Идеи и задачи «государственного музыкального строительства». Первые декреты Совнаркома об искусстве. Деятельность Наркомпроса: реформа музыкального образования. Массовое движение музыкальной самодеятельности. Формы музыкального просветительства.

2. Первая волна эмиграции деятелей русской культуры. Русская музыка «в изгнании».

3. Идеологическое противостояние и борьба двух музыкальных организаций 1920-х гг.: РАПМ и АСМ: их эстетические платформы, идеи развития новой советской музыки, музыкальная и критическая деятельность. Причины

прекращения деятельности художественных ассоциаций. Возрождение идеи организации деятелей современной музыки: АСМ-2 в 1990-2000-х годах.

4. Участие музыки в новых художественных формах советской политической и идеологической пропаганды. Массовые действа 1920-х годов: новаторские черты этого музыкально-синтетического жанра. Деятельность театров «Синяя блуза» и ТРАМ. Первые советские хоровые «плакаты» и оратории. Примеры.

5. Художественные идеи русских футуристов 1910-1920-х годов. Футуризм в музыке: поиски, эксперименты и их осуществление.

6. Конструктивизм как стилистическое направление в искусстве 1920-х годов; проявление эстетических идей конструктивизма в музыке. Примеры.

7. Формы коллективного творчества 20-х годов (ПРОКОЛЛ, Персимфас и др.), причины возникновения, результаты коллективной деятельности.

8. Песенное и хоровое творчество 1920-х годов. Темы, идеи, стилистика. Примеры.

9. Советская опера 1920-х годов: первые оперы на революционные и современные сюжеты. Оперы Прокофьева и Шостаковича 1920-х годов.

10. Советский балет 1920-х годов. Новаторские хореографические идеи А. Дункан, К. Голейзовского, Ф. Лопухова, Л. Якобсона. Балеты Р. Глиэра, С. Прокофьева, Д. Шостаковича.

11. Советская симфония 1920-х годов: темы, идеи, стилистика; черты «плакатной симфонии». Симфонии Н.Я. Мясковского, Д.Д. Шостаковича и С.С. Прокофьева (1920-е гг.)

Тема 2. Эпоха создания традиций советской музыкальной классики (1932-1941 гг.)

1. Постановление ЦК ВКП (б) 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Организация Союза композиторов СССР: программные идеи, направленность творческой деятельности. Первый печатный орган Союза композиторов.

2. Общие принципы художественного метода соцреализма в искусстве и его проявления в музыке.

3. Значение массовой песни в 1930-е годы. Основные стилистические направления в развитии этого жанра, темы, адресаты. Примеры песен и их авторов.

4. В чем суть жанровых направлений «песенная опера», «песенная симфония». Назовите конкретные примеры этих явлений.

5. Стилизовое направление в балетном театре 1930-х годов: «хореодрама» или «драмбалет». Примеры балетов, их авторов, постановщиков-балетмейстеров, артистов балета, принимавших участие в их осуществлении.

6. Кантатно-ораториальные жанры 1930-х годов. Исторические и современные темы в оратории и кантате.

7. Произведения С.С. Прокофьева 1930-х годов в разных жанрах: опера, балет, кантата.

8. Произведения Д.Д. Шостаковича 1930-х годов в разных жанрах: симфония, опера, балет. Конфронтация тем, идей и стилистики творчества Шостаковича с основными направлениями искусства соцреализма. Репрессивные статьи о творчестве Шостаковича в газете «Правда» 1936 года.

9. Симфонии Н.Я. Мясковского 1930-х годов: темы, идеи, стилистика.

10. Советская исполнительская школа 1930-х годов – дирижеры, исполнители-инструменталисты, певцы.

Тема 3. Советская музыка в 1940-1950-е годы (1941-1958 гг.)

1. Роль песни в годы Великой Отечественной войны. Примеры патриотических, лирических, шуточных песен и их авторов.

2. Военная тема в симфонии.

3. Военная тема в опере.

4. Военная тема в кантатно-ораториальном жанре.

5. Балет военных лет.

6. Произведения С.С. Прокофьева военных лет в различных жанрах.

7. Произведения Д.Д. Шостаковича военных лет в различных жанрах.

8. Произведения Н.Я. Мясковского военных лет в различных жанрах.

9. Критика формализма и космополитизма в постановлениях партии 1948 года. Первый съезд композиторов СССР. Его итоги и последствия.

10. Военная тема и тема защиты мира в различных жанрах в произведениях послевоенных лет.

11. Последние произведения С.С. Прокофьева (конец 40-х - начало 50-х годов).

12. Произведения Д.Д. Шостаковича конца 40-х - начала 50-х годов в разных жанрах.

Фактологическая викторина № 2

Отечественная музыкальная культура второй половины XX века

Тема 4. Тенденции развития советской музыкальной культуры в период 1960 - 1970-х годов

1. Общие черты «хрущевской оттепели» в искусстве и их проявления в музыкальной культуре. Новое поколение композиторов с установкой на размежевание с требованиями советского официоза и кардинальное обновление музыкальным тем, образов, стилистики.

2. Освоение авангардных техник музыкального письма XX века в творчестве молодых композиторов 1960-70-х годов: додекафония, сонорика, алеаторика, неофольклоризм, полистилистика. Назовите конкретные примеры (композиторы, произведения).

3. Особенности «новой фольклорной волны»: влияние идей и стилистики произведений И. Стравинского и Б. Бартока; новое прочтение жанра «русской песни», жанра частушки в оперных, симфонических, вокально-хоровых жанрах.

4. Новые тенденции в развитии жанров оперы, симфонии, балета в 1960-70-е годы: концертность, камерность, синтетичность, Назовите примеры.

5. Произведения Д.Д. Шостаковича 1960-70-х годов: темы, идеи, стилистика.

6. Произведения Г.Свиридова 1960-70-х годов: темы, идеи, стилистика.

7. Произведения Р.К. Щедрина 1960-70-х годов: темы, идеи, стилистика.

Тема 5. Особенности отечественной музыкальной культуры последних десятилетий XX - начала XXI века (1980 – 2010 гг.)

1. Ситуация, сложившаяся в отечественной музыкальной культуре после распада СССР.

2. Основные стилистические тенденции и направления музыки рубежа XX-XXI веков: неоромантизм, минимализм, новая простота, постмодерн.

3. Формы возрождения русской духовной музыки в конце XX века.

4. Характер противостояния академической музыки и массовой музыкальной поп-культуры на современном этапе.

5. «Третье направление» как поиск выхода из кризиса понимания современной академической музыки.

6. Отечественная музыкальная периодика и интернет-ресурсы, посвященные современной академической музыке.

Литература

Основная:

1. История современной отечественной музыки: Учебник в 3-х вып., Вып.1 (197-1941) / Ред. М. Тараканов. – М.: Музыка, 1995 – 480 с.; Вып. 2 (1941-1958) / Ред. М. Тараканов. – М.: Музыка, 1999. – 477с.; Вып. 3 (1960-1990) / Ред. Е. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – 656 с.

2. История отечественной музыки второй половины XX века / Отв. ред. Т.Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 556 с.

3. Долинская, Е. О русской музыке XX века (60-90-е годы): Учебное пособие по курсу «История современной отечественной музыки» / Е.Б. Долинская. – М.: Композитор, 2004. – 128 с.

4. Лемэр, Франс Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского союза / Франс Ш. Лемэр. – СПб.: Гиперион, 2003. – 528 с.

5. Музыка XX века: Очерки в 2-х ч. / Ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен. – ч. 2., кн. 3 (1917-1945) . – М.: Музыка, 1980. – 589 с.; ч. 2, кн. 4. – М.: Музыка, 1984. – 510 с.

6. Никитина, Л.Д. Советская музыка. История и современность / Л.Д. Никитина – М.: Музыка, 1991. – 278 с.

7. Отечественная музыкальная литература (1917-1985): Учебник для музыкальных училищ в 2-х вып. / Ред.-сост. Е.Е. Дурандина. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1996. – 376 с.; вып. 2. – М.: Музыка, 2002. – 310 с.
8. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: Монография / Ред.-сост. М. Арановский. – М.: Гос. институт искусствознания, 1997. – 874 с.
9. Русские композиторы. История отечественной музыки в биографиях ее творцов: Справочник / Сост., науч. ред. Л.А. Серебрякова. – Челябинск: Урал Л. Т. Д., 2001. – 508 с.
10. Савенко, С. История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке / С. Савенко. – М.: Музыка, 2008. – 232 с.
11. Советская музыкальная литература. – Ч. I. – М.: Музыка, 1977.
12. Тараканов, М. Музыкальная культура РСФСР / М.Е. Тараканов. – М.: Музыка, 1987. – 365 с.

Дополнительная:

1. Асафьев, Б.В. О музыке XX века / Б.В. Асафьев – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.
2. Григорьева, Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. – М.: Сов. Композитор, 1989. – 208 с.
3. Композиторы. Век XX. Краткие биографические сведения о композиторах и их высказывания о музыке / Сост. Н. Хотунцов. – Спб.: Союз художников, 2001. – 192 с.
4. Корабельникова, Л. Судьбы русского музыкального зарубежья / Л. Корабельникова // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: Монография /Ред. – сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 801 – 819.
5. Максименков Л. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936-1938 / Максименков Л.В. – М.: Юридич. Книга, 1997. – 320 с.
6. Мартынов, В. Конец времени композиторов / В. Мартынов. – М., 2002.
7. Музыка из бывшего СССР: Сб. статей в 2-х вып. / Ред. – сост. В. Ценова. – Вып.1. – М.: Композитор, 1994. – 297 с.; вып. 2. – М.: Композитор, 1996. – 336 с.
8. Платек, Я. Подводя итоги. XX век. Музыкальная летопись / Я. Платек. – М.: Композитор, 2000. – 248 с.
9. Польшаева, Е., Старостина, Т. Звуковые открытия раннего русского авангарда / Е. Польшаева, Т. Старостина // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: Монография /Ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 589 – 622.
10. Савенко, С. Послевоенный музыкальный авангард / С. Савенко // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: Монография / Ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 407 – 432.

11. Савенко, С. Сумерки времен / С. Савенко. // Музыкальная академия. – 2000. – № 2.
12. Чередниченко, Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. Чередниченко. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
13. Шахназарова, Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы / Шахназарова Н.Г. – М.: Индрик, 2001. – 128 с.
14. Шевляков, Е.Г. Музыкальный неоклассицизм XX века / Е.Г. Шевляков. – М.: Вузовская книга, 2004. – 188 с.

Раздел II. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

Тема 6. Симфоническая музыка отечественных композиторов XX века

6.1. Классический период развития советской симфонии.

Параметры классического типа европейской симфонии. Особенности традиций русского симфонизма XIX в. Характерные черты советской симфонии первой половины XX века. Симфонизм Н.Я. Мясковского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича.

Европейские и русские традиции жанра симфонии, сложившиеся к началу XX века. Параметры классического канона *европейской симфонии*: смысловая нагрузка жанра – философская концепционность; 4-частный цикл с закрепленными смысловыми значениями общей концепции в каждой из частей: 1ч. Allegro – «человек действующий, активный» (Homo agens), 2ч. Adagio – «человек размышляющий» (Homo sapiens), 3ч. Менуэт, Скерцо – «человек танцующий, отдыхающий» (Homo ludens), 4ч. – «человек общественный» (Homo communis). Понятие «симфонизм» как основа сквозного драматургического развития образной идеи симфонии. Классический состав симфонического оркестра; классические формы, типичные музыкальные формы для каждой из частей симфонии.

Особенности симфонизма *русской классической композиторской школы*. Типы русского эпического (Глинка, «кучкисты», композиторы «беляевского кружка») и драматического (Чайковский, Танеев, Рахманинов и др.) симфонизма. Виды программности в русской симфонической музыке XIX века, соответствующие этим двум типам отечественного симфонизма.

Характерные черты феномена *советской симфонии* первой половины XX века проявление требований метода соцреализма: установка на демократичность жанра, актуальность тем, программность, ориентация на отечественные классические традиции XIX века. Обновление в рамках классического канона.

Мясковский Н.Я. (1981-1950 гг.). Преемственность традиций русского и советского симфонизма, осуществленная в творчестве Н.Я. Мясковского, «летописца развития советской симфонии» (Б. Асафьев). Симфония – основной жанр творчества композитора (27 симфоний). Две стороны творческого стиля Мясковского: *объективного*, с опорой на актуальные злободневные темы, диатонический песенный материал, и *субъективного*, выражающийся в мрачном, беспокойном колорите, хроматическом тематизме симфоний. Этапные симфонии Мясковского: 5-я (1918), 6-я (1923) – размышления музыканта о революции с цитатами русских песен и французских революционных мелодий. Стремление к демократизации жанра через привлечение в симфонию современных тем и песенного тематизма в произведениях 1930-х годов: 12-я «Колхозная» (1931-1932) и 16-я «Авиационная» (1936). 21-я симфония (1940)

как вершина авторских исканий композитора, обретение синтеза объективного и субъективного, внешнего и внутреннего начал. Симфонии военных лет (22 - 27 симфонии).

Прокофьев С.С. (1991-1953 гг.). *Неоклассицизм* как основа симфонизма С.С. Прокофьева. Сочетание традиций и новаторства в симфониях 1920-х годов: 1-й «Классической» (1917) и 2-й «Из железа и стали» (1925), 3-й (1928) на основе тематизма оперы «Огненный ангел» и 4-й (1930) по балету «Блудный сын». Театральность, пластичность, игра – стилистические признаки первых симфоний. 5-я (1944) и 6-я (1947) – симфонии военной тематики, продолжение традиций русского героико-эпического и лирико-драматического симфонизма. 7-я симфония (1952) – итог творчества композитора в этом жанре, классического по форме, современного по содержанию. Взаимодействие симфонизма с музыкально-театральными жанрами как отличительная стилевая черта творческого почерка Прокофьева.

Шостакович Д.Д. (1906-1975 гг.). Главенство жанра симфонии в творчестве Д.Д. Шостаковича (15 симфоний). Традиционная и новаторская трактовка симфонического жанра. Разнообразие композиционных решений; обновление сонатной формы и сонатно-симфонического цикла в целом. Доминанта медленных, «философских» темпов. Философская концепционность симфонической музыки Шостаковича; ведущая роль драматических концепций.

Амбивалентность, многослойность смыслов музыки Шостаковича как документа сложной и противоречивой эпохи, в которой жил композитор: от музыкальной сатиры и пародии на мещанский быт – к трагедии личности, противостоящей государственному и военному насилию, тотальной тупости идеологии. Принцип внутренней подмены смыслов, традиционно романтический прием трансформации тем: смешение высокого и низкого, гротеска с гримасами боли и страданий.

Хронология 15-ти симфоний Шостаковича. 1-я (1925) – дипломная работа, заявка на собственный творческий стиль. 2-я (1927) «Посвящение Октябрю» и 3-я «Первомайская» как примеры «плакатных» симфоний 20-х годов: злободневно-программных, одночастных, с хоровыми финалами. Триада симфоний 30-х годов (№ 4 – 6). Формирование философско-трагедийной концепции симфоний и оптимистическая программность 5-й симфонии. Симфонии военных лет: 7-я «Ленинградская» (1941), 8-я (1943), 9-я (1945) как документальное и эпическое свидетельство о войне. 10-я (1953) – переломный момент в симфоническом творчестве. Возвращение к теме революции в симфониях № 11 «1905 год» (1957) и № 12 «1917 год» (1961). Темы жизни, смерти, бессмертия в трех последних симфониях мастера. Мотив-монограмма DEsCH, цитирующаяся во всех произведениях, как знак размышлений о своем месте в системе мироздания. «Вокальные» симфонии 1960-х годов: апокалипсический гротеск 13-й (1962) на остро публицистические стихи Е. Евту-

шенко и лики смерти в 14-й (1969) на стихи Лорки, Рильке, Аполлинера, Кюхельбекера. 15-я (1971) как возврат к классическому четырехголосному циклу; элементы полистилистики: цитаты из музыки Вагнера, Россини, автоаллюзии.

Международное значение симфонического творчества Шостаковича для развития жанра симфонии в XX веке.

6.2. Тенденции отечественного симфонизма второй половины XX века

Общие тенденции развития симфонического жанра. Поиски альтернативы канону симфонии. Концерт. Камерный и вокальный вариант симфонии. Духовные темы в симфонии. «Диалоги» с классикой.

Общие тенденции. Жанровое и стилистическое разнообразие симфонического жанра во второй половине XX столетия: обновление в рамках классического канона жанра; поиски альтернативы канону; гибридные, синтетические симфонии; возрождение жанра – предшественника симфонии – *concerto grosso*; авторские симфонические композиции. Сохранение, при объективной внешней изменчивости, смыслового центра жанра симфонии: симфония как концепционный, философский взгляд на мир, жанр «высокой», интеллектуальной музыки. Симфонический жанр, как своеобразная модель мира, фиксирует изменения, произошедшие в отношениях Человека и Мира. В стилевом отношении симфонические произведения конца XX-начала XXI века отличает: 1) интертекстуальность (присутствующий диалог/полилог разных видов музыкальных культур и стилей); 2) сонористичность (преобладающий способ звукоорганизации); 3) медитативность (глубинная процессуальность).

Поиски альтернативы канону симфонии. Установка на «дестабилизацию» жанра симфонии, массовый отказ от канона. Поиски атипичных решений. **1-я симфония А. Шнитке** («симфония-антисимфония», 1972). Опыт «тотальной» полистилистики: алеаторика всех видов, вплоть до свободной импровизации, цитаты-коллажи, пространственные эффекты, стилистические антитезы, наложение «живого» звучания на запись, сверхмногоголосие, приемы инструментального театра.

Концерт. Повышенный интерес к жанрам сольного и оркестрового (*concerto grosso*) концерта. Разнообразие форм, участников концерта. Яркие художественные феномены солистов-инструменталистов – Ю. Башмета, М. Ростроповича, Г. Кремера, Ф. Липса, М. Пекарского, Н. Петрова и др., «спровоцировавших» появление серий концертов: для альта (Денисов, Шнитке, Р. Бунин, Ермолаев, Леденев. Б. Чайковский), виолончели (Баншиков, Беринский, Буцко, Леман, Вайнберг, Б. Чайковский, Шнитке), скрипки (Эшпай, Шнитке, Денисов, Беринский), ударных (А. Вустин), баяна (Губайдулина).

Интерес к смешанным, политембровым составам солистов концерта: Концерт для органа, клавесина, челесты и фортепиано Ю. Буцко (1970), «Славянский концерт» для органа и струнного оркестра С. Слонимского (1978),

Концерт для духовых Н. Каретникова (1965), Концерт тринадцати для духовых и ударных В. Артемова (1967).

Концерт для оркестра в творчестве **Р. Щедрина и А. Шнитке**. Особое внимание к концертному жанру как следствие поисков альтернативы жанровым канонам симфонизма. Родовые качества концерта – игра, состязательность, импровизационность, – лежащие в основе идеи «инструментального театра».

Авторская индивидуальность в трактовке жанра концерта: *неофольклоризм* концертов Щедрина: Концерт № 1 «Озорные частушки», № 2 «Звоны», № 3 «Старинная музыка российских провинциальных цирков», № 4 «Хороводы», «Стихира». *Полистилистика* (необарокко, неоклассицизм, неоромантизм) в concerto grossi Шнитке (№ 1 - 6).

Концерт для оркестра «Озорные частушки» Р. Щедрина (1963). Идея превращения частушки в главный фактор композиционной системы. Совпадение состязательности концертного жанра с природой народных гуляний – деревенских посиделок с соревновательным пением частушек. «Лоскутное одеяло» из самых разнообразных частушек: использование в партитуре пинежских, уральских, пензенских, сибирских частушек, рязанских плясовых. Прием театрализации: соревновательные соло различных инструментов оркестра. Соединение вариантности коротких частушечных попевок с эстрадно-джазовой стилистикой. Джазовая импровизационная стихия в органичном соединении с изобретательностью частушечных «выступлений». В состав оркестра введены ложки, в звучании использованы необычные приемы игры на инструментах (на струнных – смычком по нотным пюпитрам, на валторне – хлопки по мундштуку и т.д.).

Concerto grosso № 1 А. Шнитке (1976-1977). Опора на жанровую модель эпохи барокко: струнный состав оркестра, деление на tutti и soli, чередование частей по принципу темпового контраста. Приемы полистилистики и необарокко в концерте Шнитке; *цитата*: тема-аббревиатура ВАСН как стержневая тема всего произведения; *аллюзия* (намек) стиля барокко: тематизм токкаты и рефрена рондо, полифонические приемы развития (различные виды техники канона); *коллаж*: тема Прелюдии, тема танго из Рондо. Смысловые оппозиции музыки барокко (гармонии и красоты) и современной музыки (разрушения и дисгармонии). Шестичастная композиция концерта с внутренней логикой: Прелюдия (I) и Постлюдия (VI) как обрамление, Токката (II) и Рондо (V) как жанровые, моторные части с динамичным развитием: Речитатив (III) и Каденция (IV) как исповедальные монологи оркестра и солистов.

Камерная симфония. Отказ от масштабных симфонических полотен. Одна из заметных тенденций, проявившихся во всех музыкальных жанрах второй половины XX века, в том числе и в симфонии, – *камерность*. *Монологичность* художественных концепций; повышенное внимание к деталям, психологическим нюансам; трактовка оркестра как ансамбля солистов; театрализация симфонических концепций (*инструментальный театр*). Использование одночастной композиции симфонии. Симфонии Г. Канчели, А. Тертеряна, С. Губайдулиной, Э. Денисова, В. Артемова.

Вокальная симфония. Тенденции синтеза жанров, также проявившаяся в разных музыкальных жанрах, характерна для **вокального варианта симфонии**. 13 и 14 симфонии Д. Шостаковича, 2-я симфония А. Шнитке, однадцать симфоний А. Локшина. При многообразии жанровых решений: симфония-оратория, симфония-месса, симфония-вокальный цикл – предпочтение отдается сольному слову, личностному, субъективному высказыванию.

Религиозная, духовная тематика в симфонических произведениях отечественных композиторов второй половины XX века. Н. Караманов, цикл из 10 симфоний «Совершишася» на тексты «Евангелия»; Симфонии Г. Уствольской: № 2 «Истинная вечная благодать», № 3 «Иисусе мессия, спаси нас», № 4 «Молитва», № 5 «Амен»; «Offertorium» («Жертвоприношение») С. Губайдулиной.

Созерцательная, медитативная тематика с опорой на минимализм: 5-я симфония В. Сильверстова (1980-1982), 4-я симфония А. Тертеряна (1976), *Tabula rasa* А. Пярта (1977).

Заметная стилевая тенденция симфонизма конца XX века – **«диалог с классикой»**. Два уровня возможных решений: цитирование узнаваемых фрагментов «чужого» стиля и стилизация, аллюзия на стиль (необарокко, неоклассицизм, неоромантизм). 1-я симфония Н. Сидельникова в четырех портретах: «Вивальди», «Равель», «Берг», «Стравинский»; «Романтическая музыка» Р. Щедрин; симфонии и *concerto grossi* А. Шнитке.

Тема 7. Жанр оперы в творчестве отечественных композиторов XX века

7.1 Советская опера первой половины XX века.

Традиции русской оперы XIX века. Эксперименты и поиски 1920-х годов. Опера «Нос» Д.Шостаковича. Феномен советской оперы эпохи соцреализма: «песенная опера». Опера «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича. Советская опера военных лет. Опера «Война и мир» С. Прокофьева.

Традиции русской классической оперной школы. Основные разновидности оперного жанра, сформировавшиеся в XIX веке, и их развитие в отечественной опере XX века (героико-эпическая, историческая опера; лирико-психологическая, бытовая драма; фольклорная опера; комедийная и сатирическая опера).

Характерные черты феномена **советской оперы эпохи соцреализма**: установка на демократичность, песенность стилистики, выбор современных, актуальных тем, связь с советской литературой и драматургией; ориентация на классические оперные традиции XIX века. Оперные театры и их репертуар на протяжении XX столетия. Отечественные оперные режиссеры и вокалисты XX века.

Эксперименты и поиски 1920-х годов в жанре оперы. «Перекройка» классических произведений на современный лад: «Тоска» – «Борьба за коммуну», «Гугеноты» – «Декабристы». Первые советские оперы на тему рево-

люции и Гражданской войны: «За красный Петроград» А. Гладковского и Е. Пруссака, «Прорыв» С. Потоцкого, «1905 год» А. Давиденко и Б. Шехтера. «Современническая» опера как синтез советской агитоперы и новаторски идей АСМ: «Лед и сталь» Дешёва, «Плотина» Мосолова, «Северный ветер» Книппера и др.

Опера Д.Д. Шостаковича «Нос» (1928) – смелая опера-сатира, опера-гротеск. Развитие традиции русских сатирических опер Мусоргского и Римского-Корсакова. Общеввропейская тенденция гротесковой, пародийной оперы первых десятилетий XX века: музыка французской «шестерки»; оперы Кшенека, Стравинского, молодого Прокофьева. Влияние режиссуры В. Мейерхольда: черты театра представления в опере «Нос» Шостаковича.

Опера 1930-х годов. После поисков и экспериментов 1920-х годов – ориентация на классические традиции русской оперы в 1930-х годах. Дискуссии о путях развития советской оперы на страницах журнала «Советская музыка» в 1933, 1935, 1936 и 1940-х годах. Формирование эстетического канона советской оперы: актуальность, современность темы, доступность сюжета, демократичность музыкального языка. Воплощение этих качеств в «*песенной опере*», как приоритетного жанра советского музыкального театра. Вехи развития песенной оперы 30-х годов: «Тихий Дон» И. Держинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Семен Котко» С. Прокофьева. Типические черты песенной оперы: использование песен в качестве основы характеристики героев и массовых сцен; обилие песенно-хоровых эпизодов, демократизация оперного языка и драматургии.

Опера Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (1934). Резкий контраст с ведущим направлением советской «песенной оперы» 1930-х годов. Необычность жанрового решения оперы – «трагедия-сатира» как отражение характерного «двоемирия» музыкального стиля композитора. Развитие оперных традиций Мусоргского и Чайковского. Отличие трактовки образа Катерины Д. Шостаковичем от трактовки образа литературной героини в повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Влияние режиссерской школы Станиславского: черты «*театра переживания*» в опере Шостаковича. Сквозное музыкально-психологическое развитие образа Катерины. Приемы музыкальной трагедии и сатиры в опере. Разгромная статья об опере Шостаковича в газете «Правда» «Сумбур вместо музыки» (1936); изъятие оперы из репертуара театров. Возобновление постановок оперы Шостаковича (во второй редакции «Катерина Измайлова») в 1960 - 70-х годах. Современная жизнь оперы Д. Шостаковича в театрах всего мира. Постановка первой редакции «Леди Макбет Мценского уезда» в 2000-х годах в оперных театрах Италии, Испании, Нидерландов, Америки и др.; современные отечественные постановки в театре «Геликон-опера» (реж. Д. Бертман, 2000), Новосибирском оперном театре (дир. Т. Курентзис, 2008), Мариинском театре (2011, совместно с Израильской оперой).

Опера военных лет. Героико-историческая и патриотическая тема в оперных произведениях советских композиторов военных лет и первого по-

слевоенного десятилетия. Оперы И. Держинского («Надежда Светлова», «Кровь народа»), Б. Кабалевского («Под Москвой», «В огне», «Семья Тараса»), Ю. Мейтуса («Молодая гвардия»). Вершина оперного театра в воплощении военно-патриотической темы в операх С. Прокофьева «Война и мир» (1944) и «Повесть о настоящем человеке» (1947).

Опера С.С. Прокофьева «Война и мир» (1944). История создания, трудная постановочная судьба оперы. Развитие традиций русской героико-патриотической, историко-эпической оперы Глинки, Бородина, Мусоргского и др. Соотношение оперы Прокофьева с романом Толстого. Две драматургические линии оперы: лирико-психологическая («частная» жизнь, Наташа, Андрей) и героико-патриотическая (война, массовые народные сцены, Кутузов). Система сквозного лейтмотивного развития в опере.

7.2 Тенденции развития отечественного оперного театра второй половины XX - начала XXI века.

Неофольклоризм в оперном жанре. Разновидности психологической драмы. Обращение к русской литературной классике. Духовные темы в опере. Оперные театры и тенденции современного оперного репертуара. Рок-опера и мюзикл в отечественном театре.

Смена стилистических и жанрово-тематических ориентиров в советской опере 1960-х годов. Отход от превратившихся в штамп критериев оперного искусства соцреализма.

«Неофольклоризм» в операх Р. Щедрина («Не только любовь») и С. Слонимского («Виринея»). Жанр частушки как основа музыкальной стилистики и драматургии в опере «Не только любовь» (1961). Традиции русской фольклорной оперы Римского-Корсакова, Стравинского. Традиции русской «деревенской» прозы Распутина, Белова, Астафьева, Шукшина. Жанр русской фольклорной оперы-лубка и его характерные черты. Связь стилистики оперы Щедрина с другими произведениями композитора «неофольклорного» периода.

Психологическая драма как основной жанр современного музыкального театра. В сфере *большой исторической оперы-драмы*: «Петр I» А. Петрова, «Пугачев» В. Кобекина, «Мария Стюарт» и «Иван Грозный» С. Слонимского, «Мертвые души» Щедрина. Варианты *лирической драмы* у Э. Денисова – «Пена дней, Н. Каретникова – «Тиль», Р. Щедрина – «Лолита». Большое разнообразие черт психологической оперы в *камерном музыкальном театре*; появление моно-опер: «Записки сумасшедшего», «Из писем художника» Ю. Буцко, «Дневник Анны Франк» Г. Фрида, «Письма любви» В. Губаренко; оперы-дуэты: «Бедные люди» Г. Седельникова, «Белые ночи» Ю. Буцко. Сосредоточие на внутреннем мире человека, тонкая психологизация образов, уход от прямолинейности и стереотипов, сложившихся в советской опере 1930 - 50-х годов.

Заметная тенденция современного оперного театра – *обращение к русской литературной классике*, сюжетам Пушкина, Гоголя, Достоевского, Че-

хова и др. Злободневные, социальные темы советской оперы прежних десятилетий вечными темами любви, добра, жизни и смерти. «Пир во время чумы» (А. Николаев, В. Кобекин, Н. Корндорф), «Портрет» (М. Вайнберг), «Шинель», «Коляска», «Ванька», «Братья Карамазовы» (А. Холминов) и др.

Возрождение жанра *оперы-оратории*, темы *духовных исканий* в опере – «Очарованный странник» (2002), «Боярыня Морозова» (2006) Р. Щедрина; в театральной мистерии – «Литургия оглашенных» А. Рыбникова (1992), «Плач Иеремии» В. Мартынова (1992).

Премьеры российских опер за рубежом: «Пена дней», «Мистерия апостола Павла» Э. Денисова, «Лолита» Р. Щедрина, «Жизнь с идиотом», «Доктор Фаустус», «Джезуальдо» А. Шнитке.

Появление *новых оперных театров*, ярких оперных режиссеров и дирижеров: «Камерный оперный театр» под руководством Б. Покровского; «Новая опера» под руководством Е. Колобова; «Геликон-опера» под управлением Д. Бертмана; Мариинский театр оперы и балета под руководством В. Гергиева. «Детский оперный театр» им. Н. Сац под руководством Г. Исаакяна.

Репертуар современных оперных театров. Постановка классических отечественных и зарубежных опер в смелой режиссерской интерпретации: «Евгений Онегин» Д. Чернякова, «Золотой петушок» К. Серебренникова в Большом театре, «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Бертмана в Геликон-опера, «Царская невеста» Д. Грымова в центре Г. Вишневской, «Сказки Гофмана» В. Бархатова в Мариинском театре и др. Достаточно редкие постановки современных опер, написанных в последние годы: «Дети Розенталя» Л. Десятникова (2005) в Большом театре, «Гамлет (датский) (русская) комедия» В. Кобекина (2008) в музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, «Вишневый сад» Ф. Фенелона (2011) в Большом театре.

Рок-опера и мюзикл. Поиски альтернативы академической опере в сфере современного молодежного театра. Адаптация на русской сцене *европейских и американских мюзиклов*. «Лицензионные» спектакли 1990-2000-х годов: «Иисус Христос – суперстар», «Волосы», «Метро», «Чикаго», «Собор Парижской Богоматери», «Кошки», «Иствикские ведьмы», «Красавица и чудовище» и др. Причины успехов и провалов бродвейских мюзиклов на отечественной сцене.

Отечественные мюзиклы. Первый мюзикл на отечественной сцене – зонг-опера А. Журбина «Орфей и Эвридика» (1974). Вершинные мюзиклы первого периода – рок-оперы «Звезда и смерть Хоакины Мурьеты» (1976, новая ред. 2007), «Юнона и Авось» (1981) А. Рыбникова, поставленные в театре им. Ленинского комсомола под руководством М. Захарова.

Мюзиклы 2000-х: «Норд-ост» Васильева и А. Иващенко (2001), «12 стульев» И. Зубкова (2003), «Граф Монте-Кристо» Р. Игнатьева (2008), «Обыкновенное чудо» Г. Гладкова (2010), «Граф Орлов» (2012). Киномюзиклы: «Стиляги» режиссера В. Тодоровского (2008).

Стилевые признаки жанра мюзикла:

Мюзикл – пример синтетического жанра. Мюзикл в большей степени представляет собой театральную форму, в которой музыка является одним из средств музыкально-сценического монтажа наряду с хореографией, пластикой, постановочными эффектами и т.д. Доминирует песенная форма, отсутствуют развернутые финалы актов, ансамбли редки, часто встречаются сцены солиста или нескольких солистов с хором.

Мюзикл общается наиболее современным языком звучания рок-музыки, поп-музыки, джаза, а также бытовой и реже классической музыки. Музыкальные композиции и зонги из мюзиклов нередко становятся хитами популярной музыки. Именно поэтому мюзикл привлекателен для массового зрителя и слушателя.

Мюзиклу свойственна насыщенность действием. Этому подчиняется все: реплика, музыкальные номера, танцевальные па и т.д. Вокальные и танцевальные сцены непосредственно вырастают из действия и его развивают. Они обязательно внутренне мотивированы и необходимы.

Жанр мюзикла в целом ориентирован на развлекательность. Благодаря этому обстоятельству постановка мюзикла считается прибыльным, коммерческим предприятием. Для бродвейского стиля проката характерен «поточный» метод, когда каждый день играется один и тот же мюзикл. Вот почему именно мюзикл стал главным жанром американского театра, а на отечественной сцене его постановки коммерчески убыточны и нередко терпят провал. Для успешной постановки мюзикла необходима деятельность продюсера (например, А. Цекало и его компания «Русский мюзикл»).

Театральные площадки для постановок мюзиклов: молодежные драматические театры (например, Ленком), Театр эстрады, Театр оперетты, Московский дом молодежи в Москве. Открытие первого Театра мюзикла в Москве (2012, руководитель М. Швыдкой).

Тема 8. Жанр балета в творчестве отечественных композиторов XX века

8.1 Жанр балета в творчестве советских композиторов первой половины XX века.

Новаторство «русских балетов» С. Дягилева и их влияние на развитие мировой хореографии XX века. Тенденции развития балетного жанра в советской культуре по периодам-десятилетиям. «Танцсимфония» 1920-х годов. «Хореодрама» или «драмбалет» 1930-х годов. Преодоление кризиса хореодрамы в 1950-х одах.

Русский балет С. Дягилева, или Ballets russes, – балетная компания, основанная в 1911 году русским театральным деятелем и искусствоведом Сергеем Дягилевым. Выросшая из «Русских сезонов» 1908 года, она функционировала на протяжении 20-ти сезонов до смерти Дягилева в 1929 году и пользовалась большим успехом за рубежом, особенно во Франции и Великобритании.

Антреприза Дягилева оказала большое влияние на развитие не только русского балета, но и мирового хореографического искусства в целом. Будучи талантливым организатором, Дягилев обладал чутьём на таланты. Пригласив в компанию целую плеяду одарённых танцовщиков и хореографов – Вацлава Нижинского, Леонида Мясина, Михаила Фокина, Сержа Лифаря, Джорджа Баланчина, он обеспечил уже признанным артистам возможность для совер-

шенствования. Над декорациями и костюмами дягилевских постановок работали его соратники по «Миру искусства» Леон Бакст и Александр Бенуа. Позднее Дягилев, с его страстью к новаторству, привлекал в качестве декораторов передовых художников Европы: Пабло Пикассо, Андре Дерена, Коко Шанель, Анри Матисса и многих других – и русских авангардистов: Наталью Гончарову, Михаила Ларионова, Наума Габо, Антуана Певзнера. Не менее плодотворным было сотрудничество Дягилева с известными композиторами тех лет: Рихардом Штраусом, Эриком Сати, Морисом Равелем, Сергеем Прокофьевым, Клодом Дебюсси, и в особенности с открытым им Игорем Стравинским.

Основное направление хореографии сезонов Дягилева – стремление раздвинуть рамки классического балета. Эксперименты с танцевальными формами Нижинского опережали время и потому были не сразу приняты зрителями. *М. Фокин* добавил движениям «богатую пластику», а продолжатель заложенных им принципов *Л. Мясин* обогатил хореографию «ломаными и вычурными формами». *Дж. Баланчин* же окончательно отошёл от правил академического танца, придав своим балетам более стилизованное и экспрессионистское звучание.

Балеты, написанные для антрепризы Дягилева *И.Ф. Стравинским*: «Жанр-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913, 1920), «Аполлон Мусагет» (1928) и др.; *С.С. Прокофьевым*: «Сказка о Шуте, семейных шутов перешутившего» (1920), «Стальной скок» (1927), «Блудный сын» (1929).

Балет 1920-х годов. Поиски новых тем, образности, новой хореографии. Современный танец, сочетающий элементы акробатики, гимнастики, физкультурных движений, эстрадной эксцентрики. *Конструктивистские* тенденции в балете: «Стальной скок» С. Прокофьева; «Болт» и «Золотой век» Д. Шостаковича. «Школа современного танца» А. Дункан.

Обновление стиля и лексики хореографических постановок в деятельности балетмейстеров Ф. Лопухова и К. Голейзовского. Создание *танцевальной симфонии* («*танцсимфонии*») – принципиально нового жанра, утвердившегося в балетном театре XX века. Постановки балетов на небалетную, чаще всего классическую симфоническую музыку. Бессюжетная, обобщенная хореографическая образность в балетах на музыку 4-й симфонии Бетховена («Величие мироздания», 1922, Лопухов), Мусоргского («Ночь на лысой горе», 1924, Лопухов), сюиты «Пер Гюнт» Грига («Ледяная дева», 1927, Лопухов); 1-й симфонии и 10 сонаты Скрябина, произведений Дебюсси, Метнера, Р. Штрауса (Голейзовский).

Первые советские балеты на современные революционные темы с использованием опыта агиттеатра: «Красный вихрь» («Большевики») В. Дешёва (1924), «Смерч» Б. Бера (1927), «Красный мак» Р. Глиэра (1927).

«Хореодрама» или «драмбалет» как ведущее направление советского балета **1930-х годов.** Обращение к шедеврам мировой литературы как драматургической основе балетного спектакля. Важнейшие представители направ-

ления – хореографы Р. Захаров, Л. Лавровский, В. Вайнонен. Артисты балета 1930-х годов – Г. Уланова, М. Семенова, Н. Дудинская, В. Чабукиани, К. Сергеев, А. Ермолаев и др.

Стилевые, типические черты хореодрамы. Классическая литературная основа с обращением к «вечным темам», соединяющим философское и психологическое, социальное и этическое начало; развитие балета в направлении драматического театра.

Насыщение музыки балета симфоническим развитием, разветвленная система лейтмотивного развития, сложное взаимодействие и разработка сквозных музыкальных образов.

Новый синтез классического танца и пантомимы; основа лексики спектакля – хореографический «речитатив» (пантомима); увеличение роли танца-действия; иллюстративность: задача передачи смысловой наполненности слова в движении.

Монопольность хореодрамы в балетном искусстве 1930-х годов, сохранение этого направления в 1940-50-х годах.

Балеты Б. Асафьева в жанре драмбалета: «Бахчисарайский фонтан», «Граф Нулин», «Кавказский пленник» – по произведениям А. Пушкина, «Утраченные иллюзии» – по роману О. Бальзака, «Пламя Парижа».

«Ромео и Джульетта» (1936) С.С. Прокофьева – вершина данного направления. Трудности первой постановки новаторского балета Прокофьева (1940). Первые исполнители главных ролей: Г. Уланова, К. Сергеев, А. Лопухов, балетмейстер-постановщик – Л. Лавровский. Многочисленные современные хореографические версии постановок балета (Р. Нуриев, А. Прельжокаж и др.)

Балет 1940-50-х годов. Перемещение центров балетного искусства – театров Москвы, Ленинграда, Киева во время войны в эвакуацию: Пермь, Оренбург, Самару и др. Стремление избежать обращения к теме войны в хореографии – постановка «солнечных» балетов: «Золушка» С. Прокофьева (1944), «Гаянэ» А. Хачатуряна (1942), «Алые паруса» В. Юровского и др. Воплощение темы войны средствами хореографического искусства в послевоенные годы: «Ленинградская симфония» на музыку Д. Шостаковича (1961, в постановке И. Бельского), «Встреча» на музыку 9-й симфонии Д. Шостаковича (1962, в постановке К. Боярского).

Поиски героической образности в послевоенные годы: «Медный всадник» Глиэра (1949), «Жанна д'Арк» Пейко (1957), «Спартак» Хачатуряна (1953), «Тропой грома» Кара Караева (1959). Линия сказочного фольклорного балета: «Каменный цветок» С. Прокофьева (1948-50), «Конек-Горбунук» Р. Щедрина (1955).

Преодоление кризисных черт хореодрамы в постановке трех балетов 1950-х годов: «Спартак» Хачатуряна в постановке Л. Яacobсона (1956), «Каменный цветок» С. Прокофьева в постановке Ю. Григоровича (1957), «Отелло» А. Мачавариани в постановке В. Чабукиани (1957). Смена эстетического канона большого спектакля в творческом вечере «Хореографические миниатюры» Л. Яacobсона (1958); открытие «Театра хореографических миниатюр» (1970).

Три основные хореографические версии балета «Спартак» Хачатуряна: Л. Яacobсона (1956), И. Моисеева (1958), Ю. Григоровича (1968), характери-

зующие тенденции отечественной хореографии этого периода. Убедительная постановка Ю. Григоровича, в хореографической версии которого балет «Спартак» идет на сцене Большого театра более сорока лет. Звездная плеяда советских танцовщиков 1950-60-х годов: М. Лиєпа, М. Плисецкая, Е. Максимова, В. Васильев, М. Лавровский, Т. Бессмертнова и др.

8.2 Тенденции развития балетного театра во второй половине XX века.

Тематическое и стилевое разнообразие балетных спектаклей. Выдающиеся хореографы и их балетные стили. Балеты Р.К. Щедрина и В.А. Гаврилина. Contemporary Dance рубежа XX-XXI веков. Тенденции современного хореографического репертуара.

Ситуация «многоязычия» в балетном театре. Тематическое и стилевое разнообразие спектаклей. Среди основных **жанровых разновидностей балета** – героическая трагедия («Икар»), лирическая трагедия («Анна Каренина»), хореографическая симфония-оратория («Пушкин. Размышление о поэте»), балет-буфф («Ревизор»), комедия-фарс («Сотворение мира»), лирическая комедия «Любовью за любовь»).

Новое поколение хореографов, которые становятся законодателями балетных стилей 1960-90-х годов: Ю. Григорович, О. Виноградов, И. Бельский, Н. Касаткина и В. Васильев, Б. Эйфман, Дм. Брянцев и др.

Весомость вклада **Ю. Григоровича** в развитие отечественного балетного театра. Стил ь его спектаклей: господство синтетического симфонизированного танца (лейтдвижения), впитавшего элементы хореоклассики, эстрады, акробатики, балета на льду.

Стилевые признаки современной хореографии. Главенство танца над пантомимой. Балетмейстерский театр. Диктат хореографа над музыкой: составление своей собственной музыкальной партитуры балета с использованием произведений различных композиторов (Б. Эйфман. «Чайковский» на музыку Чайковского, Шостаковича, Шнитке). Театр «Хореографических миниатюр» Р. Якобсона, Балетный театр Б. Эйфмана; постановка балетов на небалетную (симфоническую, камерную, вокальную) музыку.

Черты современного балета, схожие с процессами в оперном театре: *стремление к классическим сюжетам* (литературной основе) и *симфонизации* балетной музыки. Сюжеты Чехова и Толстого в балетах Щедрина; Шекспира – «Макбет» Молчанова; Булгакова – «Мастер и Маргарита» А. Петрова и др.

Жанровый синтез в балете: А. Петров «Пушкин. Размышления о поэте» (балет – оратория – симфония); введение хора в балет: «Ярославна» Тищенко, «Икар» Слонимского, «Пер Гюнт» Шнитке.

Балеты Р.К. Щедрина. Усиление роли индивидуального, монологического начала в балете. Серия балетов Р.К. Щедрина, созданных и поставленных в расчете на индивидуальность М. Плисецкой: «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой».

«*Анна Каренина*» (1971) – балет-монодрама. Черты неоромантизма в балете; цитаты из музыки Чайковского – аллюзии на стиль русской романтической музыки XIX столетия. Резкая конфронтация «двух музык» в балете – современной и романтической.

Балеты В.А. Гаврилина. Появление нового синтетического жанра «*тедебалет*»: «*Анюта*» В.А. Гаврилина (1980, по А. Чехову, хореограф-постановщик В. Васильев, режиссер А. Белинский). Черты неофольклоризма в стилистике балета: городской бытовой танец XIX века как основа характеристики главных персонажей и событий балета. Рождение целого направления в творчестве Гаврилина: одноактные балеты – «Дом у дороги», «Подпоручик Ромашов», «Женитьба Бальзамина».

Рубеж XX-XXI веков. Как международная тенденция – появление и бурное развитие *современной хореографии (Contemporary Dance)* в стиле «модерн» и «постмодерн» на рубеже XX-XXI веков. Отечественные школы современной хореографии в Челябинске и Екатеринбурге. Фестивали современного танца в Москве и Петербурге.

Современный танец (Contemporary Dance) – направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX-начала XXI веков, сформировавшиеся на основе американского и европейского танца модерн и танца постмодерн. В данном направлении танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики. Средствами этого выступает синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Современный танец – это плавильный котел, в котором собраны все пластические приемы, которые накопило человечество (элементы разных видов танца — балета, народных, эстрадных, а также пантомима, йога, тай-чи), плюс видео, театр, музыка, рисунок. Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела.

Екатеринбург. По общему признанию – столица российского контемпорари-дэнс. Ветеран российского контемпорари-дэнс – легендарный екатеринбургский театр «Провинциальные танцы» (Лев Шульман – основатель, Татьяна Баганова – хореограф, художественный руководитель). «Арт-фабрика» Ольги Паутовой. Проект «Киплинг». Школа и факультет современного танца при университете.

Челябинск. Признанный за рубежом Театр современного танца Ольги Поны. Пластическая группа «Море Лаптевых».

Москва. Кинетический театр Александра Пепеляева. «Камерный балет Москва», театры «ПО В С Танцы», Zero. С 2001 года агентство театров танца «ЦЕХ» ежегодно проводит в Москве летнюю школу, фестиваль российских театров танца, круглогодичный проект «Перформания». Цель – развитие отечественного контемпорари.

Санкт-Петербург. Театр танца «Игуан» (Михаил Иванов и Нина Гастева). Школа джаз-модерн-танца и танцевальная компания «Каннон-данс» (Вадим и Наталья Каспаровы).

Тенденции в репертуаре современных балетных театров. Реконструкция балетов, поставленных прославленными хореографами прошлого – М. Петипа, А. Горского, А. Мессерера, Дж. Баланчина (Ю. Бурлака, Большой театр). Современные постановки классических балетов, в том числе советских: «Болт», «Светлый ручей» Д. Шостаковича (2004), «Анна Каренина» Р. Щедрина (2007) в Большом и Мариинском театрах в постановке А. Ратманского.

Заказ и постановка современных балетов отечественных композиторов: «Утраченные иллюзии» Л. Десятникова в постановке А. Ратманского (2007).

Широкие контакты с современным европейским и американским балетом. Балеты современных западных хореографов – М. Бежара, Дж. Ноймаера, Раду Поликтару, Иржи Килиана, Начо Дуато, У. Форсайта и др., поставленные с участием отечественных исполнителей на сценах Большого и Мариинского театров, музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, Михайловского театра. Приглашение в качестве художественного руководителя балетной труппы Михайловского театра в Санкт-Петербурге известного испанского хореографа Начо Дуато (2011).

Тема 9. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество отечественных композиторов XX века

Исторические традиции русской хоровой музыки. Основные темы и стилевые тенденции развития советской хоровой музыки по периодам-десятилетиям первой половины XX века. Тенденции хоровой музыки второй половины XX века: неофольклоризм, возрождение духовной музыки. Хоровое творчество Г. Свиридова, В. Гаврилина.

Богатейшие **традиции русской хоровой культуры**; их преемственность в советской музыке. Традиции русского фольклорного хорового пения. Традиция русской духовной хоровой музыки. Хоровая музыка русских классических опер. Жанры светской хоровой музыки XIX века: кантата, оратория, хоровой цикл на стихи русских поэтов. Певческие традиции русско-советской хоровой школы. Хоровые коллективы и дирижеры первой половины XX века: А. Юрлов, К. Птица, Н. Данилин, М. Пятницкий и др.

Хоровая музыка первой половины XX столетия. Особое внимание к хоровым жанрам в **1920-е годы**. Воплощение идей народности, коллективизма, всеобщности в самой специфике хоровой музыки. Хоровая песня в творчестве композиторов РАПМа; коллективная оратория «Путь Октября» композиторов ПРОКОЛЛа. Идея **хорового театра**, возникшая в 20-е годы и ее современное звучание. Хоровое творчество А. Кастальского, А. Давиденко. Ориентация на массового исполнителя, опора на реальные хоровые навыки народа, на интонации традиционного фольклора и новой революционной песни. Расцвет самодетельного театрально-хорового творчества 1920-х годов.

1930-е годы. Эпическое восприятие истории России, идей революции и социалистического строительства. «Александр Невский» Прокофьева, «Емельян Пугачев» Ковалёва, «На поле Куликовом» Шапорина. Опора на традиции оперно-хорового эпоса русских композиторов XIX века. Формирование канонической стилистики «славительных» кантат государственного советского официоза, посвященных юбилеям вождей коммунистической партии, государства и т.п. «Кантата к 20-летию Октября» и «Здравица» (к юбилею Сталина) С. Прокофьева, «Поэма о Сталине» А. Хачатуряна.

1940-1950-е годы. Хоровая музыка военных лет. Героико-историческая и патриотическая тема в кантате и оратории: кантата «Киров с нами» Н. Мясковского, оратория «Сказание о битве за русскую землю» Ю. Шапорина (1943), «Народная священная война» М. Ковалю, «Священная война» Ю. Левитина, «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» (1943) С. Прокофьева.

Тема защиты мира в **послевоенных кантатах и ораториях**. Оратория «На страже мира» (1950) и кантата «Расцветай, могучий край» С. Прокофьева, оратория «Песнь о лесах» и кантата «Над Родиной наше солнце сияет» Д. Шостаковича.

Возрождение традиций русской хоровой культуры а`cappella в хорах В. Шебалина на стихи Пушкина, Лермонтова, Исаковского.

Формирование и развитие мощной традиции советской хоровой самодеятельности: хоровые ансамбли и коллективы на заводах, фабриках, учебных заведениях. Смотры и фестивали самодеятельного хорового искусства.

Хоровые жанры в 1960-2000-х годах.

Хоровое творчество **Г.В. Свиридова** как отражение тенденций развития отечественных хоровых жанров второй половины XX века. Темы Родины, отечественной истории XX века, русской природы, народных обрядов в «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956), «Патетической оратории» (1959). Неофольклоризм «Курских песен» (1964). Возрождение жанра хорового концерта: «Концерт-вокализ памяти А. Юрлова» (1973), «Пушкинский венок» (1987). Русская поэзия как область поэтических предпочтений композитора: А. Пушкин, С. Есенин, А. Блок, Б. Пастернак, А. Прокофьев. Духовное «завещание» Г. Свиридова: «Песнопения и молитвы», «Неизреченное чудо» (на литургические тексты, 1990-е годы).

Неофольклорные тенденции в хоровой музыке. Движение за подлинность исполнения русского фольклора: фольклорный ансамбль Д. Покровского. Использование материала фольклорных экспедиций, подражание аутентичной манере исполнения и т.д. в синтезе с современной техникой композиторского письма в хоровых произведениях **Р. Щедрина**: «Частушечная кантата» из оперы «Не только любовь» (1961), оратория «Ленин в сердце народном» (1969), «Поэтория» (1968), «Не белы снега» из оперы «Мертвые души» (1976); действах **В. Гаврилина**: «Скоморохи» (1967), «Свадьба» (1978-1981), «Перезвоны» (1982), «Пастух и пастушка» (1983). Жанр хорового концерта: «Русский концерт» В. Калистратова, «Лебедушка» и «Добрый молодец» В. Салманова, «Тихий Дон» С. Слонимского. Театрализация хоровых композиций на народные темы: Калистратов, Гаврилин, Лапин, Рубин, Леде-нев и др.

Возрождение отечественной **духовной музыки** в конце XX столетия: фестивали духовной музыки, ансамбли духовной музыки. Возвращение духовной музыки Бортнянского, Березовского, Чайковского, Рахманинова, Гречанинова, Танеева, Кастаньского, Архангельского. Создание современной духовной музыки: *литургической* – «Всенощное бдение» Г. Дмитриева (1989), «Реконструкция знаменной и строчной литургии» В. Мартынова (1980-1983)

и *нелитургических* – «Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци» А. Шнитке (1986), «Запечатленный ангел» Р. Щедрин (1988). «Апокалипсис» (1991) В. Мартынова, «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Э. Денисова (1992), «Русские страсти» А. Ларина (1990-1991), «Литургия оглашенных» А. Рыбникова (1992) и др. Предназначенность современных духовных песнопений скорее для концертных залов, чем для церкви. Обращение русских композиторов к жанру латинского реквиема: Карманов, Денисов, Шнитке, Артемов, Мартынов.

Возрождение жанра духовного концерта: Салманов, Свиридов, Слонимский, Калистратов, Рубин, Леман, Фалик (1960-70-е гг.); Тормис, Шнитке, Холминов, Щедрин (1980-90-е гг.).

Ведущие *хормейстеры второй половины XX века*: В. Чернушенко, Б. Тевлин, В. Минин, В. Полянский и др.

Крупные *хоровые форумы современности*: хоровой фестиваль им. Танеева во Владимире, «Невские хоровые ассамблеи» в Санкт-Петербурге, «Поющая Россия» в Москве и др.

Тема 10. Камерно-инструментальная и камерно-вокальная музыка отечественных композиторов XX века

Тенденции развития камерной музыки по периодам-десятилетиям. Камерные вокальные и инструментальные жанры как «лаборатория» музыкальных средств для больших жанров: симфонии, оперы, оратории – апробирование тем, стилистики, жанровых решений. Роль камерной музыки в современной музыкальной культуре.

Возросшая роль камерных жанров как одна из показательных черт музыки XX века.

1920-е годы. Особая роль камерно-инструментальных коллективов в просветительской работе. Демократизация камерной музыки, популяризация классической камерной музыки Чайковского, Бородина, Танеева. Камерно-инструментальное творчество советских композиторов; претворение традиций и их обновление в новых исторических условиях, освоение новых интонаций. Лучшие произведения этого периода: Квартеты Глазунова, Шебалина, Глиэра; «Мимолетности», «Сказки старой бабушки», 5-я соната Прокофьева; 1-я соната и «Афоризмы» Шостаковича.

Трудности положения традиционных *камерно-вокальных жанров* (песня-романс): несовместимое столкновение романтической традиции и требования времени: отражение тем современности, направленности общей картины камерно-вокальной музыки 1920-х годов. Примеры, обозначающие полюса этого периода: «Александровские песни» Ан. Александрова; плакат для баса «Про Ленина» А. Давиденко; «Четыре газетных объявления» А. Мосолова.

1930-е годы. Пестрота стилевых поисков уступает место стилевой традиции. Восстановление классической системы жанров. Преобладающий жанр

квартета; возобновление интереса к лирико-психологическим темам. Квартеты Мясковского (5, 6); Шебалина (3,4); Прокофьева и Шостаковича (1-й), Фортепианный квинтет Шостаковича.

Изменение отношения к камерной вокальной музыке; особое внимание к классической русской поэзии. Юбилеи Пушкина и Лермонтова как стимул появления выдающихся произведений: 6 романсов на стихи Пушкина Г.В. Свиридова; 12 романсов на стихи Лермонтова Н.Я. Мясковского. Романсовое творчество В. Шебалина, Ю. Шапорина, Ан. Александрова.

1940 – 1950-е годы. Возрастание роли камерно-инструментальных жанров в годы войны. Камерный ансамбль как одна из распространенных форм исполнения музыки в условиях военного времени. Потребность в камерной музыке как обращение к внутренней, личностной сфере. Две группы камерных сочинений: конфликтно-драматическая (фортепианное трио, 2-й квартет и 2-я соната Шостаковича; фортепианное трио и соната для фортепиано Свиридова); эпическая (квартеты и фортепианные сонаты Прокофьева, Мясковского, Шебалина).

В послевоенные годы интерес к камерно-инструментальным жанрам в творчестве Шостаковича (3-6 квартет, прелюдии и фуги); Мясковского (10-13 квартеты), Прокофьева.

В годы войны вытеснение жанра романса массовой песней. Привлечение в романсовый жанр «военной» поэзии Н. Тихонова, А. Суркова, К. Симонова и др. Вокальный цикл как самостоятельная ветвь камерно-вокальной музыки. Вокальная лирика Шостаковича («Шесть романсов на стихи английских поэтов», «Из европейской народной поэзии»). Вокальные циклы Г. Свиридова («Страна отцов», «Песни на слова Р. Бернеса», «У меня отец-крестьянин»).

1960-2000-е годы. Камерные жанры последней трети XX века как «арена борьбы» различных стилевых традиций, средоточие экспериментов в области музыкально-выразительных средств. Сохранение за камерными жанрами роли альтернативы «большим» жанрам симфонии, концерта, музыкального театра.

Контрастное взаимодействие двух жанрово-стилевых традиций. Первая – *классико-романтическая* традиция, представленная сочинениями Д. Шостаковича, Б. Чайковского, М. Вайнберга. Вторая традиция – *музыкальный авангард*. Первое его поколение представлено музыкой Г. Уствольской и А. Волконского. Продолжение авангардных тенденций в творчестве Щедрина, Шнитке, Денисова, Каретникова, Тищенко, Губайдулиной, Кнайфеля и др. Поколение 1980-2000-х, выдвинувшее *минималистскую репититивную технику* как альтернативу звуковой сложности 1960-70-х годов. (В. Мартынов, Н. Корндорф, В. Екимовский, А. Кнайфель). Направление *инструментального театра* в камерной музыке 1980 – 2000-х годов (В. Тарнопольский, В. Шуть, М. Еромолаев).

В вокальной музыке классико-романтическая тенденция как продолжение развития жанра монографического цикла в творчестве Шостаковича («Семь стихотворений А. Блока», «Шесть стихотворений М. Цветаевой»,

«Сюита на стихи Микеланджело Буонаротти»); Свиридова («Петербургские песни» на стихи Блока, «Отчалившая Русь» на стихи Есенина).

Неофольклоризм в камерно-вокальной музыке: «Русская тетрадь» В. Гаврилина, «Плачи» Э. Денисова, «Песни вольницы» С. Слонимского. Неопримитивизм, минимализм в вокальной лирике: «Тихие песни» В. Сильвестрова, «Твой облик милый» на стихи Пушкина Э. Денисова.

Тема 11. Массовые музыкальные жанры в отечественной музыкальной культуре XX века

История советской массовой песни по периодам-десятилетиям: темы, стилистика, авторы и исполнители. Эстрадная песня как феномен второй половины XX века. Современные тенденции массовых жанров: рок и поп-музыка.

Советская массовая песня. Жанры массовой песни для русской профессиональной музыки. Песня как летопись эпохи. Тесная связь периодизации развития жанра песни с историей советского общества.

1920-е годы. Предшественники массовой песни – революционная песня, народная (крестьянская, городская, солдатская) песня. Первые массовые песни – обновленные варианты народных или революционных мелодий; их перетекстовка: сочинение новых текстов на популярные мелодии. Создание советскими композиторами новых современных песен, откликающихся на актуальные темы современности. Массовые песни Д. Васильева-Буглая, Дм. и С. Покрасс, Ю. Хайта, А. Матюшина, А. Давиденко. Стилистическая особенность песни 1920-х годов – объединение героики и лирики. Требование массовости и доступности песни в творчестве композиторов ПРОКОЛЛа. Песни А. Давиденко.

1930-е годы. Расцвет жанра массовой песни. Ведущая роль песни в системе музыкальных жанров как наиболее мобильного источника новых образов и новых музыкальных интонаций. Тенденция проникновения песни в «большие» жанры оперы и симфонии. Расширение жанровой палитры: песни-гимны, молодежные, спортивные марши, комсомольские песни, шуточные и лирические песни-баллады и др. Новые каналы бытования песенного жанра: звуковое кино, радио.

Роль песни в идеологическом и патриотическом воспитании, в создании образа советского человека 1930-х годов. *Песни-гимны* («Песня о Родине», «Марш энтузиастов», «Спортивный марш» Дунаевского, «Гимн партии большевиков» А. Александрова); *оборонные песни* («Каховка», «Враг не пройдет», «Если завтра война»); *песни новой советской деревни* («Вдоль деревни зелеными просторами» В. Захарова); *городские бытовые песни* («Катюша» М. Блантера, «Песня о встречном» Д. Шостаковича, «Спят курганы темные» Н. Богословского, «Песня о Москве» Т. Хренникова и др.).

Развитие хорового самодеятельного и профессионального исполнительства. Роль коллективов Русского народного хора им. Пятницкого, Краснознаменного ансамбля песни и пляски Красной Армии, «Театра-джаз» под управлением Л. Утесова в пропаганде советской массовой песни.

Всенародная популярность песни 1930-х годов. Творчество И.О. Дунаевского.

1940-50-е годы. Защита Родины – главная тема песенного творчества военных лет. *Героико-патриотическая песня* («Священная война» Александрова, «Заветный камень» Мокроусова, «Ой туманы мои, растуманы» Захарова, «Моя Москва» Дунаевского и др.). Преимущественное развитие лирической и шуточной тематики в песенном жанре военных лет. Военные песни В. Соловьева-Седого. Исполнители военной песни: К. Шульженко, Л. Русланова, М. Бернес. *Послевоенная песня*. Воспоминания о войне («Ехал я из Берлина» Дунаевского, «Враги сожгли родную хату» Блантера, «Где же вы теперь, друзья-однополчане?» Соловьева-Седого, «Дороги» Новикова и др.). *Песни борьбы за мир* («Гимн демократической молодежи» Новикова, «Мы за мир» Туликова, «Летите, голуби» Дунаевского, «Родина слышит» Шостаковича). Лирические песни послевоенного времени («Подмосковные вечера» Соловьева-Седого, «Что так сердце растревожено» Хренникова, «Ой, цветет калина» Дунаевского и др.).

1960-е годы. Новые мастера песенного жанра: А. Пахмутова, В. Баснер, А. Петров, А. Островский, М. Таривердиев, А. Эшпай и др. Обновление песенного жанра в связи с переменами в духовной атмосфере страны.

Публицистическая песня («Песня о тревожной молодости» Пахмутовой, «Я люблю тебя, жизнь» Э. Колмановского, «Красная гвоздика» А. Островского). *Молодежные песни* (песни А. Пахмутовой: «Главное, ребята, сердцем не стареть», «Таежные звезды», «Геологи» и др.). *Патриотическая лирика* («С чего начинается Родина?» Баснера, «Течет Волга» Фрадкина, «Русское поле» Френкеля). *Песни о войне и мире* («Бухенвальдский набат» Мурадели, «Хотят ли русские войны?» Колмановского, «Пусть всегда будет солнце» Островского, «Журавли» Френкеля, «На безымянной высоте» Баснера). *Песни о комсомоле* («И на Марсе будут яблони цвести» Мурадели, «Я верю, друзья» Фельцмана, «Присядем, друзья» Блантера, «Я – Земля» Мурадели, «Нежность» Пахмутовой). *Песни бардов* («авторская», «самодеятельная», «гитарная» песня). Первые барды – профессиональные поэты и литераторы Б. Окуджава, Н. Матвеева, А. Галич. Поколение бардов шестидесятников: Ю. Ким, А. Якушева, В. Городницкий, Ю. Визбор, Е. Клячкин, Ю. Кукин. Песни В. Высоцкого. Бардовская песня как альтернатива официальной массовой песне.

1970-е годы. Изменение в предназначении жанра массовой песни: до 1960-х годов массовая песня ориентирована на коллективное исполнение, после 1970-х песня обращена к массовому слушателю, но предназначена для сольного исполнения. Формирование феномена популярной *эстрадной песни*. Популярность талантливых певцов-исполнителей, чьи голоса составили облик песни 70-х годов: Л. Зыкина, Э. Хиль, И. Кобзон, М. Магомаев, М. Кри-

сталлинская, Т. Миансарова, О. Воронец, Э. Пьеха и др. Появление фигуры композитора-певца, исполнителя собственных песен: А. Пугачева, В. Кузьмин, И. Николаев и др. Авторы песен, чье творчество позволяет сделать вывод о направленности песенной лирики 70-х: М. Таривердиев, Д. Тухманов, А. Пахмутова, Г. Гладков, А. Зацепин, Е. Мартынов, В. Шаинский и др.

Появление явления и понятия «*молодежная музыка*». Первые ВИА (вокально-инструментальные ансамбли): «Поющие гитары», «Песняры», «Веселые ребята»; рок-группы («Машина времени», «Аквариум»). Молодежная музыка как протест против официальной эстрады. Рок как язык нового поколения, музыка, которую молодежь создавала сама для себя. Принципиальное любительство «молодежной музыки».

Стилевое расслоение массовых жанров.

Современное состояние массовых музыкальных жанров. 1980-2000-е годы.

Формирование отечественного шоу-бизнеса. Сеть коммерческих радиостанций, частных студий звукозаписи, предприятий по производству компакт-дисков, аудио- и видеокассет, музыкальные каналы телевидения. Доминирование развлекательной коммерческой поп-музыки (сленговое понятие – «попса») как наиболее прибыльной сферы шоу-бизнеса. Фигура создателя музыки, композитора-профессионала, заменяется фигурой исполнителя – эстрадной «звездой». «Фабрики звезд», «Народных артистов», «Фактор-А» (проекты ТВ). Ведущее положение в производстве массового музыкального продукта аранжировщика, звукорежиссера, клипмейкера. Приоритетное положение продюсера – организатора создания музыки, ее исполнения и коммерческого проката.

Стилевая пестрота и одновременно унифицированность и стандартность популярной музыки. Ностальгия по утраченному «золотому» веку массовой советской песни (проекты ТВ «Старые песни о главном», «Песни нашего века»). Телевизионные программы «Песня года» и «Золотой граммофон» как зеркало массового музыкального вкуса современного общества. Особая популярность жанра мюзикла как направления современного музыкального театра.

Мобильность и динамичность массового музыкального искусства как залог его дальнейшего развития по векторам различных музыкальных вкусов и запросов людей разных социальных групп.

Контрольные вопросы по темам II раздела «Музыкальные жанры отечественной музыки XX века»

Фактологическая викторина № 3 «Симфоническая музыка отечественных композиторов XX века»

1. Назовите параметры классического европейского типа симфонии XVIII-XIX веков.

2. Каковы особенности традиций русского классического симфонизма XIX века?

3. Назовите характерные черты феномена советского симфонизма первой половины XX века.

4. В чем заключаются особенности феномена «плакатной» симфонии 1920-х годов? Приведите примеры.

5. В чем особенности «песенной» симфонии 1930-х годов? Назовите примеры.

6. Определите роль Н.Я. Мясковского в становлении советской симфонии. Назовите особенности симфонического стиля Н.Я. Мясковского.

7. Значение симфоний Мясковского №№ 5, 6, 8, 12, 16, 19, 21, 27 для творчества композитора и для истории советской симфонии в целом.

8. 21-я симфония Мясковского: время создания, место этой симфонии в контексте творчества композитора и в истории жанра советской симфонии. Идеи, темы, образы произведения. Строение симфонии.

9. Неоклассические черты симфоний С.С. Прокофьева. Хронология создания его семи симфоний.

10. 1-я «Классическая симфония» С.С. Прокофьева: время и идея создания, место произведения в творчестве композитора, строение симфонии.

11. 7-я симфония С.С. Прокофьева: время создания, темы, образы, идеи симфонии: строение произведения.

12. Значение симфоний Д.Д. Шостаковича для развития жанра симфонии в XX веке.

13. Черты симфонического стиля Д.Д. Шостаковича. Хронология создания его пятнадцати симфоний.

14. 5-я симфония Д.Д. Шостаковича: время создания, темы, образы, строение симфонии.

15. 11-я симфония «1905 год» Д.Д. Шостаковича: время создания, темы, идеи, образы, строение симфонии. Программные названия частей симфонии; цитаты революционных песен.

16. Назовите тенденции и примеры развития отечественного симфонизма второй половины XX века: камерные, вокальные симфонии, поиски альтернативы канону симфонии.

17. Чем вызван интерес композиторов второй половины XX века к жанру concerto grosso. Примеры.

18. «Озорные частушки» Р. Щедрина: время создания, стилевое направление неофольклоризм и его претворение в концерте.

19. Concerto grosso № 1 А. Шнитке. Время создания, строение произведения; проявление полистилистики в концерте.

Музыкальная викторина № 1

«Симфоническая музыка отечественных композиторов XX века»

1. Мясковский, Н.Я. Шестая симфония (ми бемоль минор, соч. 23, в четырех частях для большого оркестра и хора, 1923 г.).

2. Мясковский, Н.Я. Двадцать первая симфония (соч. 51, fis-moll, одна-частная, 1940 г.).

3. Прокофьев С.С. Первая симфония «Классическая» (ре мажор, в четырех частях, 1916-1917).

4. Прокофьев С.С. Седьмая симфония (до диез минор, в четырех частях, 1951-1952).

5. Шостакович Д.Д. Пятая симфония (ор. 47, ре минор, в четырех частях, 1937).

6. Шостакович Д.Д. Одиннадцатая симфония «1905 год» (ор. 103, соль минор, в четырех частях, 1957).

7. Шнитке А.Г. Первая симфония (в четырех частях, 1969-1972).

8. Шнитке А.Г. Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (в шести частях, 1977).

9. Щедрин Р.К. Концерт для оркестра «Озорные частушки» (одночастный, 1963).

Фактологическая викторина № 4

«Жанр оперы в творчестве отечественных композиторов XX века»

1. Назовите основные жанровые разновидности русской классической оперы XIX века. Какие из них получили дальнейшее развитие в XX веке? Примеры.

2. Назовите характерные черты феномена советской оперы эпохи соцреализма. Примеры.

3. В чем особенности развития оперного театра XX века по следующим периодам-десятилетиям: 1920-е; 1930-е; 1940-50-е; 1960-70-е; 1980-2000-е годы.

4. Оперное творчество С.С. Прокофьева. Хронология создания, жанровые разновидности, литературные источники его оперных произведений. Черты оперного стиля С.С. Прокофьева.

5. Опера «Война и мир» С.С. Прокофьева: время и история создания редакций постановок оперы; сопоставление с романом Л.Н. Толстого. Музыкальная стилистика оперных сцен «Войны и мира». Роль лейтмотивов в опере. Строение и содержание картин №№ 1, 2, 8, 10, 12 в опере.

6. Оперное творчество Д.Д. Шостаковича; традиции и новаторство в оперном стиле двух опер Шостаковича.

7. Опера «Нос» Д.Д. Шостаковича: время создания, строение, содержание опер. Сопоставление с повестью Н.В. Гоголя. Приемы музыкальной сатиры и гротеска в опере.

8. Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») Д.Д. Шостаковича: время и история создания редакций и постановок оперы. Сравнение с повестью Н. Лескова. Музыкальные черты «трагедии» и «сатиры» в опере. Узловые моменты в развитии образа Катерины.

9. Тенденции развития оперного жанра во второй половине XX века: психологическая драма (большая и камерная); обращение к классической литературе; духовные темы в опере.

10. Опера «Не только любовь» Р. Щедрина: время создания, темы, образы, содержание оперы. Черты неофольклоризма в музыкальной стилистике оперы.

11. Жанры рок-оперы и мюзикла в отечественном оперном театре второй половины XX века. Особенности их создания, постановок на отечественной сцене. Стилиевые черты этих жанровых разновидностей оперы. Современное состояние жанра. Примеры.

12. Рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова: время создания, история постановки; строение оперы, характеристика персонажей, лейтмотивы оперы.

13. Тенденции современного оперного репертуара в ведущих отечественных музыкальных театрах.

Музыкальная викторина № 2

«Жанр оперы в творчестве отечественных композиторов XX века»

1. Шостакович Д.Д. Опера-сатира «Нос» (1927-1928): Вступление, картины 1- 4

2. Шостакович Д.Д. опера (трагедия-сатира) «Леди Макбет Мценского уезда»(1932, 2-я ред. «Катерина Измайлова», 1962): 1 д. – 1 и 3 картины; 4 д.

3. Прокофьев С.С. опера «Война и мир» (1942-1946): Эпиграф, картины 1, 2, 8, 10, 12.

4. Щедрин Р.К. опера «Не только любовь» (1961): 2 д. – № 10,11 «Маленькая частушечная кантата», № 16,17 «Песня и пляска Варвары Васильевны».

5. Рыбников А.Л. рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1975).

Фактологическая викторина № 5

«Жанр балета в творчестве отечественных композиторов XX века»

«Кантатно-ораториальная и хоровая музыка отечественных композиторов XX века»

1. Назовите отличительные признаки русского балетного театра начала XX века на примере балетов дягилевской антрепризы в Париже (композиторы, балетмейстеры, танцовщики, примеры балетов). Балеты И. Стравинского, С. Прокофьева.

2. Поиски и эксперименты в области балета в отечественном театре 1920х годов («танцсимфонии» Лопухова, Голейзовского, Якобсона; современные темы в советском балете; система «свободного танца» А. Дункан). Балеты Д. Шостаковича, Р. Глиэра.

3. В чем заключаются особенности «хореодрамы» или «драмбалета» как основного направления советского балетного театра 1930-50-х годов (идеи, сюжеты, музыкальная и хореографическая стилистика)? Балеты Б. Асафьева, С. Прокофьева, А. Хачатуряна. Более подробно и конкретно знать балеты «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна (время созда-

ния постановок балета, сюжет, музыкальная драматургия, характеристика действующих лиц).

4. Тенденции развития отечественного балетного театра 1960-80-х годов (на примере балетов Ю. Григоровича, Р. Щедрина – М. Плисецкой, В. Гаврилина). Более конкретно знать балеты «Анна Каренина» Р. Щедрина, «Анюта» В. Гаврилина (время создания постановок балета, сюжет, музыкальная драматургия, особенности хореографии).

5. Тенденции развития современного отечественного балета конца XX - начала XXI века: тематическое и стилевое разнообразие балетных спектаклей; выдающиеся хореографы второй половины XX века и их балетные стили.

6. Направление Contemporary Dance рубежа XX-XXI веков. Тенденции современного хореографического репертуара в ведущих музыкальных театрах страны.

7. Традиции русской хоровой культуры XVIII-XIX веков, оказавшие влияние на развитие жанров хоровой музыки в XX столетии.

8. Значение и особенности хоровых жанров в советской музыкальной культуре.

9. Тенденции развития хоровых жанров в 1920-е годы (жанры массовых хоровых песен, «хорового плаката» А. Кастальского и др.; первые советские оратории).

10. Жанр классической советской кантаты-оратории 1930-х годов: темы, стилистические особенности. Особенности «славительных», юбилейных кантат 1930-х годов. Хоровое творчество С. Прокофьева, Ю. Шапорина, М. Ковалю.

11. Хоровые кантаты и оратории, посвященные теме войны и защите мира (1940-50-е гг.).

12. Хоровое творчество Г.В. Свиридова: темы, жанры, стилевые особенности хорового письма, поэтические предпочтения. Хоровые произведения Свиридова на стихи С. Есенина, А. Блока, А. Пушкина, Б. Пастернака, В. Маяковского, А. Прокофьева. Время создания, образы и идеи, строение произведений: «Поэма памяти Сергея Есенина», «Пушкинский венок». Особенности трактовки фольклора на примере «Курских песен». Духовные произведения Г. Свиридова.

13. Хоровое творчество В. Гаврилина: темы и образы, жанры хоровой музыки, особенности хорового письма, приемы «хорового театра». Более подробно знать симфонию-действие «Перезвоны» (время создания, особенности жанра, смысл обозначения «по прочтению Шукшина», приемы хорового письма).

14. Неофольклорные тенденции в хоровой музыке второй половине XX в.

15. Тенденции возрождения отечественной духовной музыки в конце XX столетия. Хоровой концерт А. Шнитке на стихи Г. Нарекаци.

16. Назовите известные хоровые коллективы и имена выдающихся хоровых дирижеров советской музыкальной культуры. Современные тенденции развития хорового исполнительства: назовите коллективы, дирижеров, отечественные хоровые конкурсы и фестивали.

Музыкальная викторина № 3
«Балетная и хоровая музыка отечественных композиторов XX века»

1. Прокофьев С.С. Балет «Ромео и Джульетта» (1936) 1 д., 1 к. № 1, 2, 3, 10; 2 к. № 13, 15, 16, 19 – 21; II д., 3 к. № 34; III д. № 47.
2. Хачатурян А.И. Балет «Спартак» (1954): Адажио Спартака и Фригии; Вариации Эгины.
3. Щедрин Р.К. Балет (лирические сцены) «Анна Каренина» (1971): II д. № 11 Скачки, № 12 Пуск ездовых. № 13 Падение Вронского; Признание Анны.
4. Гаврилин В. Телебалет «Анюта» (1982)
5. Свиридов Г.В. «Поэма памяти Сергея Есенина» (1957): № 1, 2, 4.
6. Свиридов Г.В. «Курские песни» (1964): № 1, 2, 3
7. Свиридов Г.В. «Пушкинский венок» (1979): № 1, 2, 3
8. Гаврилин В. Хоровая симфония-действие «Перезвоны» (1982): № 1, 8, 12.
9. Шнитке А.Г. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци (1984-1985): № 1, 4.

Литература

Основная:

1. История современной отечественной музыки: учебник в 3-х вып., Вып.1 (197-1941) / ред. М. Тараканов. – М.: Музыка, 1995 – 480 с.; Вып. 2 (1941-1958) / ред. М. Тараканов. – М.: Музыка, 1999. – 477с.; Вып. 3 (1960-1990) / ред. Е. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – 656 с.
2. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т.Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 556 с.
3. Долинская, Е.Б. О русской музыке XX века (60-90-е годы): учебное пособие по курсу «История современной отечественной музыки» / Е.Б. Долинская. – М.: Композитор, 2004. – 128 с.
4. Лемэр, Франс Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского союза / Франс Ш. Лемэр. – СПб.: Гиперион, 2003. – 528 с.
5. Музыка XX века: Очерки в 2-х ч. / ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен. – Ч. 2., кн. 3 (1917-1945). – М.: Музыка, 1980. – 589 с.; ч. 2, кн. 4. – М.: Музыка, 1984. – 510 с.
6. Никитина, Л.Д. Советская музыка. История и современность / Л.Д. Никитина – М.: Музыка, 1991. – 278 с.
7. Отечественная музыкальная литература (1917-1985): учебник для музыкальных училищ в 2-х вып. / ред.-сост. Е.Е. Дурандина. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1996. – 376 с.; вып. 2. – М.: Музыка, 2002. – 310 с.
8. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: монография / ред.-сост. М. Арановский. – М.: Гос. институт искусствознания, 1997. – 874 с.

9. Русские композиторы. История отечественной музыки в биографиях ее творцов: справочник / сост., науч. ред. Л.А. Серебрякова. – Челябинск: Урал Л. Т. Д., 2001. – 508 с.
10. Савенко, С. История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке / С. Савенко. – М.: Музыка, 2008. – 232 с.
11. Советская музыкальная литература. – Ч. I. – М.: Музыка, 1977.
12. Тараканов, М. Музыкальная культура РСФСР / М.Е. Тараканов. – М.: Музыка, 1987. – 365 с.

Дополнительная:

Тема 6. Симфоническая музыка отечественных композиторов XX века

1. Аксенов, В. Музыка XX века: Очерки в 2-х ч. / В. Аксенов, М. Арановский, Б. Ярустовский; ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен. – Ч. 2., кн. 3 (1917-1945). – М.: Музыка, 1980. – С. 108-191.
2. Арановский, М.Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: Исследовательские очерки / М.Г. Арановский. – Л.: Сов. композитор, 1979.
3. Арановский, М. Симфония и время / М. Арановский // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: монография / ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С.303-370.
4. Ивашкин, А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии / А. Ивашкин // Музыкальная академия. – 1995. – № 1.
5. Никольская, И. Русский симфонизм 80-х годов: некоторые итоги / И. Никольская // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 39-46.
6. Сабинаина, М. Шостакович-симфонист / М. Сабинаина. – М., 1976.
7. Тараканов, М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке / М. Тараканов. – М., 1988.
8. Тараканов, М. Стилъ симфоний Прокофьева / М. Тараканов. – М., 1968.
9. Тараканова Е. Работа со старинной моделью (А. Шнитке. Concerto grosso № 1) / Е. Тараканова // Музыка России. – Вып. 9. – М., 1991. – С. 231-253.
10. Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В.Н. Холопова. – М.: Композитор. – 2000.
11. Шнитке, А.Г. Полистилистические тенденции в современной музыке / А.Г. Шнитке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М., 1990. – Приложение.

Тема 7. Жанр оперы в творчестве отечественных композиторов XX века

1. Баева, А. Опера / А. Баева // История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960-1990) / ред.-сост. Е.Б. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – С. 186 – 255.

2. Боброва, М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX - начала XXI века: автореф. дис... канд. искусствоведения / М.С. Боброва. – Ростов-на-Дону, 2011. – 21 с.
3. Богданова, А. Оперы и балеты Шостаковича / А. Богданова. – М., 1979.
4. Данько, Л. Оперы Прокофьева / Л. Данько – Л., 1963.
5. Лихачева, И. Музыкальный театр Родиона Щедрина / И. Лихачева – М., 1977.
6. Полякова, Л. Советская опера / Л. Полякова. – М., 1968.
7. Сабина М. Заметки об опере / М. Сабина // Советская музыка на современном этапе: статьи, интервью / сост. Г.Л. Головинский, Н.Г. Шахназарова. – М., 1981. – С. 70 – 100.
8. Тараканов, М. Русская опера в поисках новых форм / М. Тараканов // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: монография / ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 265 – 302.
9. Черкашина, М. «Мертвые души» – в партитуре и на сцене / М. Черкашина // Музыка России. – М. – 1983. – № 3.
10. Ярустовский, Б. Опера / Б. Ярустовский // Музыка XX века: Очерки в 2-х ч. / ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен. – Ч. 2., кн. 3 (1917-1945). – М.: Музыка, 1980. – С. 192 – 238.

Тема 8. Жанр балета в творчестве отечественных композиторов XX века

1. Архангельский, А. Балет без правил: Главный герой современного танца – человеческое тело / А. Архангельский // Огонек [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ogoniok.com/4899/34/>
2. Богданова, А. Оперы и балеты Шостаковича / А. Богданова. – М., 1979.
3. Катанова, С. Балеты Прокофьева / С. Катанова. – М., 1962.
4. Косачева, Р. Балет / Р. Косачева, Ю. Розанова // Музыка XX века. Очерки в 2-х ч. / ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен. – Ч. 2., кн. 3 (1917-1945). – М.: Музыка, 1980. – С. 239 – 286.
5. Куриленко, Е.Н. Балет / Е.Н. Куриленко // История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960-1990) / ред.-сост. Е.Б. Долинская – М.: Музыка, 2001. – С. 256 – 317.
6. Лихачева, И. Музыкальный театр Родиона Щедрина / И. Лихачева – М., 1977.
7. Лопухов, Ф. Шестьдесят лет в балете / Ф. Лопухов. – М., 1966.
8. Музыка и хореография современного балета: сб. статей. – Л., 1974.
9. Рахманова, М. Сергей Дягилев и «экспансия» русского искусства / М. Рахманова // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: монография / ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 623 – 654.
10. Светлов, В.Я. Современный балет / В.Я. Светлов. – СПб.: Планета музыки, 2009. – 288 с.

11. Советский балетный театр (1917 – 1967): сб. статей. – М., 1976.
12. Суриц, Е. Хореографическое искусство 1920-х годов / Е. Суриц. – М., 1979.
13. Якобсон, Л. Творческий путь балетмейстера, его балеты, миниатюры, исполнители / Л. Якобсон. – Л., 1965.

Тема 9. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество отечественных композиторов XX века

1. Аркадьев, М. Лирическая вселенная Свиридова / М. Аркадьев // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: монография / ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 251 – 265.
2. Белова, О. Хоровая симфония-действие / О. Белова, Г. Белов // Советская музыка. – 1988. – № 1.
3. Георгий Свиридов. Сборник статей // сост. Д. Фришман. – М., 1971.
4. Георгий Свиридов. Статьи и исследования / сост. Р. Леденев. – М., 1979.
5. Книга о Свиридове: Размышления. Выступления. Статьи. Заметки. – М., 1983.
6. Гуляницкая Н.С. «Запечатленный ангел» Р. Щедрина – музыкально-поэтическое высказывание / Н.С. Гуляницкая // Поэтика музыкальной композиции ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 113. – М., 1990.
7. Земцовский, И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. Земцовский. – Л.; М., 1978.
8. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. статей / сост. А. Белоненко. – М., 1990.
9. Паисов, Ю. Современная русская хоровая музыка / Ю. Паисов. – М., 1991.
10. Рахманова М. Русская духовная музыка в XX веке / М. Рахманова // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века: монография / ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 371 – 406.
11. Свиридов, Г. Музыка как судьба / Г.В. Свиридов. – М., 2002.
12. Сохор А. Ораториально-кантатная и хоровая музыка / А. Сохор // Музыка XX века. Очерки в 2-х ч./ ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен. – Ч. 2., кн. 3 (1917-1945) . – М.: Музыка, 1980. – С. 312 – 345.
13. Степанова, И.В. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество / И.В. Степанова // История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960-1990) / ред.-сост. Е.Б. Долинская – М.: Музыка, 2001. – С. 318 – 364.
14. Тевосян, А. Концерт в трех частях памяти В.Гаврилина / А. Тевосян // Музыкальная академия. – 2000. – № 1.
15. Тевосян, А. По прочтении Шукшина (хоровая симфония-действие «Перезвоны» В. Гаврилина) / А. Тевосян // Музыка России. – Вып. 7. – М., 1989.

Приложения

Приложение 1

Сведения о композиторах¹

НИКОЛАЙ ЯКОВЛЕВИЧ МЯСКОВСКИЙ 1881-1950

Этика творчества. Все привлекало в этом человеке: красота, одухотворенность лица, благородство облика, строгая выправка военного, даже сдержанная, несколько суховатая манера держать себя. Николай Яковлевич Мясковский, основоположник советской симфонической школы, всей своей жизнью и преданным отношением к музыке заслужил высокий титул, которым, кроме него, общественное мнение наградило только С.И. Танеева. В конце жизни его, вслед за высокочтимым предшественником, называли «музыкальной совестью Москвы». Действительно, человек четких жизненных ориентиров и нравственных представлений, он привнес в музыкальное искусство XX века сам дух профессиональной композиторской этики в синтезе традиций петербургской и московской школ. На стезю музыкального сочинительства Мясковский встал как никто из его собратьев по творческому цеху поздно. Консерваторский диплом свободного художника он получил в возрасте тридцати лет, а музыкальное образование начал в двадцать пять, пережив до этого мучительный период сомнений и раздумий о выборе жизненного пути. Неуверенность, вызванная излишне критическим отношением к своим музыкальным и композиторским возможностям, будет сопровождать Николая Яковлевича практически всю жизнь. И этой особенностью своего мироощущения и психологического самочувствия он опять-таки будет напоминать Сергея Ивановича Танеева, которому не раз за жесткую самокритичность выговаривали его наставники – П.И. Чайковский и Н.Г. Рубинштейн.

Бескомпромиссный и очень принципиальный музыкальный критик, Н.Я. Мясковский нуждался в поддержке и оценке своего композиторского творчества со стороны профессионалов, которые, в свою очередь, мнением Мясковского дорожили бесконечно. Мясковскому довелось быть объективным свидетелем бурных событий своего мятежного времени и одновременно их активным участником, а также «лирическим героем», субъективно переживающим драматический опыт эпохи. «Я и окружающий меня мир» – эту концепцию композитор наиболее ярко смог выразить в симфоническом жанре. Именно эта вечная для искусства тема и классические формы, в которых она была воплощена, позволили творчеству Мясковского стать своеобразным мостиком между классической эпохой русской музыки XIX века и культурой XX столетия.

Начало. Николай Яковлевич Мясковский родился 20 апреля 1881 года в крепости Ново-Георгиевск Варшавской губернии. Мальчику предстояло наследовать профессию отца – военного инженера. О стезе же музыканта никто не мог и помыслить. Его детские музыкальные впечатления связаны, в первую очередь, с музы-

¹ Сведения о композиторах составлены на основе материала кн. «Русские композиторы. История отечественной музыки в биографиях ее творцов: Справочник / Сост., науч. ред. Л.А. Серебрякова. – Челябинск: Урал Л. Т. Д., 2001. и Интернет-ресурсов.

кальным театром в Казани, где ребенок впервые услышал «Князя Игоря» Бородина, «Жизнь за царя» Глинки, оперетты Ж. Оффенбаха и И. Штрауса. От Бородина остались «смутные» воспоминания, а Глинка, по словам композитора, его «ошеломил».

Музыка в быту семьи военного, которая переезжала с места на место, большого значения не имела. Перед тем как в 1895 году обосноваться в Петербурге, они жили в Оренбурге (с 1888), через год переехали в Казань, где Мясковский начал учиться в реальном училище. В 1893 году отец получил назначение в Нижний Новгород. Когда Коле было девять лет, умерла его мама, и воспитательницей мальчика, его брата и трех сестер стала тетя, сестра отца Еликонида Константиновна. С появлением новой хозяйки дома музыка более часто стала звучать в повседневном обиходе семьи. Бывшая хористка Мариинского оперного театра, Еликонида Константиновна рассказывала мальчику о своей работе, об оперных спектаклях, нередко играла, пела. Она же стала обучать племянника игре на фортепиано, но вследствие тяжелой нервной болезни не могла заниматься с ним систематически. Атмосфера семьи сделала Николая замкнутым, что для чувствительного и восприимчивого подростка являлось своеобразным способом самозащиты.

В Нижнем Новгороде вслед за старшим братом Сережей он был отдан в закрытое учебное заведение – Нижегородский кадетский корпус. Музыкальные занятия оказались ограничены участием в кадетском хоре, о фортепиано же мечтать не приходилось – инструмент все время занимали старшие ученики.

В 1895 году Мясковского перевели во 2-й Петербургский кадетский корпус. Отец преподавал в Петербургской военно-инженерной академии. Праздничные дни и каникулярное время кадет мог уже проводить в кругу своей семьи, среди сестер (старший брат Сережа умер).

Уроки музыки. По настойчивой просьбе будущего композитора в дом был приглашен учитель музыки Стунеев. Его Якову Константиновичу порекомендовал сослуживец, Ц.А. Кюи. Музыкант скромного пианистического и педагогического мастерства, Стунеев все же смог научить Мясковского читать с листа, разбираться в музыкальной литературе, познакомил его с классическим репертуаром. Вместе с учителем Мясковский в четыре руки переиграл все симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, пьесы Шуберта и другие произведения. Вместе с двоюродным братом К. Б. Брандом он составил камерный ансамбль – скрипка и фортепиано. За одно лето юноша выучился играть на скрипке и с начала учебного года записался в симфонический оркестр кадетского корпуса.

Молодой музыкант чувствовал все большее тяготение к творчеству, мучительно воспринимая казенную военную обстановку. С 1896 года он начинает брать уроки композиции у Н.И. Казанли – руководителя кадетского оркестра. Отец не препятствует музыкальным занятиям сына, но все же уговаривает его продолжить военное образование и не оставлять службу, приводя в пример и Н.А. Римского-Корсакова, и Ц.А. Кюи, и А.П. Бородина, которые совмещали композиторский опыт со своим основным профессиональным делом.

В итоге Мясковский заканчивает Военно-инженерное училище, получает диплом военного инженера и, ожидая перевода в Москву, обращается с просьбой к Римскому-Корсакову порекомендовать ему в первопрестольной преподавателя для занятий по композиции. Профессор Петербургской консерватории называет С.И. Танеева, но при встрече с «мировым учителем» Мясковский постеснялся показать ему свои опусы, и Танеев посчитал, что молодому военному нужно начать с азов.

Таким образом, Николай Яковлевич оказался в учениках у Р.М. Глиэра и в течение полугода (в 1903-м) прошел с ним весь курс гармонии. Решение задач по гармонии он совмещал с инженерными заданиями, работая иногда до четырех часов ночи. Этот период оказался весьма непростым для Мясковского. Постепенно обретая профессиональный фундамент, он все более колебался в оценке своих композиторских возможностей. Можно только удивляться чуткости и деликатности отца, который старался советом и моральным участием поддержать сына. Живое внимание к нему проявляли и друзья по училищу, вселяя уверенность относительно его музыкального дарования.

Консерватория. В начале 1904 года благодаря хлопотам отца Мясковский был переведен в саперный батальон под Петербургом. К этому времени он твердо решил стать вольнослушателем консерватории. Сначала под руководством И.И. Крыжановского, ученика Римского-Корсакова, он изучал теорию музыки. Затем, втайне от начальства поступив в 1906 году в консерваторию, снова прошел курс гармонии у Лядова и под руководством Римского-Корсакова изучал контрапункт. Двадцатипятилетний военный, выглядевший старше своего возраста, оказался за одной партой с пятнадцатилетним вундеркиндом Прокофьевым, и на всю жизнь этих столь разных людей связала искреннейшая дружба. Только в 1908 году военное командование удовлетворило просьбу Мясковского об отставке. В это время через И.И. Крыжановского – одного из организаторов Вечеров современной музыки, участником которых был и Мясковский, – композитор сближается с кругом поэтов-символистов, на тексты которых за период с 1901 по 1914 год пишет не менее пятидесяти романсов. Новая поэзия привлекала Мясковского богатством оттенков лирических состояний героя, тонкой нюансировкой образных миров. Кроме того, поэзия символистов была насыщена философской проблематикой, вводила в атмосферу интеллектуальных исканий современного человека.

Дебют. В 1908 году Мясковский написал симфонию № 1, в которой по-своему пытался осмыслить и претворить традиции Чайковского, Глазунова, Танеева. Показав симфонию Глазунову, автор получил от щедрого в поддержке талантов директора стипендию. Благодаря этой стипендии он и смог завершить обучение в консерватории. Окончив консерваторию в 1911 году, Николай Яковлевич отказался занять место директора Воронежского музыкального училища и остался в Петербурге. К этому времени относятся два значительных события в его жизни: он знакомится с дирижером Константином Соломоновичем Сараджевым, который станет первым исполнителем многих его произведений, и начинает сотрудничать с журналом «Музыка», ответив согласием на приглашение его издателя Владимира Владимировича Держановского. За три довоенных года в «Музыке» было напечатано сто четырнадцать статей и заметок Мясковского. Его имя приобретало все больший вес в музыкальных кругах.

Первая мировая. С началом войны Николай Яковлевич был призван в армию в звании поручика саперных войск. Занятия музыкой оставались несбыточной мечтой: «...Я не знаю ничего, кроме солдат, занятий, команд, бумаг...» – из письма Прокофьеву (2; 48). В ноябре 1914 года его направили на австрийский фронт. Он писал: «К черту войну всякую... Вообще, я, кажется, привезу с войны кое-какой характер (если только привезу самого себя) – становлюсь жесток, холоден, тверже в мыслях» (2; 48). Своих друзей Мясковский просил присылать ему на фронт музыкальные вести, книги, которые урывками пытался читать, стараясь как-то осмыс-

лить окружающий его хаос. Получив тяжелую контузию под Перемышлем, в 1916 году из действующей армии он был переведен на строительство крепости в Ревель (в настоящее время Таллинн). Жизнь там оказалась вполне сносной, и Николай Яковлевич достаточно быстро восстановил свое здоровье и душевное равновесие. Наступал 1917 год...

Музыка времени. Мясковский пользовался большим уважением среди солдат, в период революционных волнений он был избран ими в полковой комитет. Армию Мясковский не оставил и уже в Красной Армии прослужил до конца Гражданской войны – до 1921 года. Специалистов не хватало. В декабре 1917-го Мясковский перешел на службу в Петроград, в Морской генеральный штаб, и, окунувшись в атмосферу любимого города, почувствовал неодолимую тягу к творчеству. В часы ночных дежурств в помещении Адмиралтейства он исписывал нотные страницы, стараясь выразить все прочувствованное и передуманное, пережитое за эти годы. За короткий срок в 1918 году он создал две симфонии: Четвертую, трагическую, которая явилась непосредственным откликом на военные события, на «близко пережитое», и Пятую – свою первую эпическую концепцию. «Война сильно обогатила запас моих внутренних и внешних впечатлений и вместе с тем почему-то повлияла на некоторое просветление моих музыкальных мыслей», – выскажется композитор впоследствии в «Автобиографических заметках» (2; 54).

В связи с переводом всех ведомств, в том числе и военных, в новую столицу, Мясковский вынужден был переехать в Москву, чему не был рад. Вынашивая в это время замысел оперы по «Идиоту» Ф.М. Достоевского, он чувствовал, что здесь эту «петербургскую» историю не напишет. Какое-то время пожив у четы Держановских, Мясковский поселился в небольшой отдельной комнате в Колокольниковом переулке. Огорченной семье друзей он объяснил особенности своей натуры: «Я слишком привык и слишком люблю одиночество... Как это ни нелепо, но я убедился, что иногда с трудом переношу длительное общение даже с самыми настоящими, искренними, нужными мне друзьями. Какой-то мной овладевает необоримый порыв к полному, почти аскетическому духовному и материальному уединению, и чем старше я становлюсь, тем сильнее во мне какие-то внутренние позывы, тем чаще нападает на меня такое состояние» (2; 62).

Композитор-симфонист. В эти годы Мясковский активно включается в строительство новой культуры. Его друг, москвич Павел Александрович Ламм, привлекает его к работе в музсекторе, где решались важные издательские вопросы. В 1922 году Николай Яковлевич провел лето в Клину, где завершил работу над своей знаменитой Шестой симфонией. Переключки с Шестой симфонией П.И. Чайковского возникали не случайно. Военные и революционные катаклизмы последних лет переплавились в творческом сознании композитора в масштабный замысел со сложной многотемной композицией, включающей и праздничные мелодии Французской революции, и тему смерти – «Dies irae», и напев русского заупокойного стиха «О расставании души с телом».

Шестая симфония потрясла слушателей, быть может, явившись самым значительным произведением 20-х годов в русской музыке. Ее появление было тем более важно, что внутренне она противостояла радикальной эстетической идеологии «левого» Пролеткульта, отстаивая приоритет великих традиций русской и мировой музыкальной культуры. На ее премьере 4 мая 1924 года в Большом театре (дирижировал Н. С. Голованов) многие видные музыканты, по свидетельству очевидцев, плакали.

Мировая известность. В 1924 году была создана Ассоциация современной музыки, деятельность которой поддержал Мясковский. Благодаря АСМ новинки зарубежной музыки становились известны в Советском Союзе. Одновременно и музыкальная общественность за рубежом получила возможность познакомиться с симфоническими опусами Николая Яковлевича. Его произведения звучали в Европе и в Америке; кроме того, концертирующие пианисты охотно включали в свои программы фортепианные сонаты и пьесы композитора. Музсектор Госиздата опубликовал ряд его вокальных сочинений и печатал партитуры симфоний.

С.С. Прокофьев, почитавший талант друга, видел, что его музыка завоевывает слушателя за границей и использовал свои творческие связи, чтобы организовать поездку Мясковского за рубеж. Все усилия Сергея Сергеевича, однако, ни к чему не привели. В конце 20-х - начале 30-х годов Мясковский делает попытки изучения философского наследия классиков марксизма-ленинизма. Результатом этих штудий является «выравнивание» философско-мировоззренческой позиции самого композитора, следствием чего стало написание им массовых песен, маршей для военных оркестров – ни то, ни другое Мясковский не считал своей композиторской удачей.

Музыкально-общественная деятельность Н.Я. Мясковского в этот период весьма разнообразна. Он помогал устраивать концерты советской музыки в России и за рубежом, входил в состав многочисленных комиссий, как член жюри принимал участие во всесоюзных конкурсах пианистов (1937) и дирижеров (1938), входил в состав художественных советов по делам искусства, комитетов по присуждению Государственных премий в области литературы и искусства (1939-1948).

Особую роль Николай Яковлевич сыграл в судьбе С.С. Прокофьева. Он убеждал друга вернуться на родину, давал ему конкретные рекомендации и наставления о том, с чем и как ему нужно приехать, какое произведение будет лучше воспринято советской публикой.

Хранитель традиций. В 1940 году Мясковский был уже автором двадцати одной симфонии. Последняя предвоенная симфония по праву считается жемчужиной его творчества. «Единственный подлинный симфонист», – говорил о Мясковском Б.В. Асафьев, который уже в 1926 году присвоил ему титул «первейшего композитора России». В августе 1941 года по решению правительства вместе с другими деятелями культуры Мясковский покинул Москву. Их гостеприимно встретил Нальчик. Потом был Тбилиси. Из Тбилиси москвичей отправили в Баку, а затем морем через Каспий перевезли в Красноводск. Конечным пунктом назначения стала столица Киргизии – Фрунзе, но как только германские войска были отброшены от Москвы, Н.Я. Мясковский принялся хлопотать о своем возвращении. 15 декабря 1942 года он вновь оказался в столице.

Поскольку очень многие профессора Московской консерватории еще не вернулись из эвакуации, Мясковскому приходилось выполнять двойную и тройную педагогическую нагрузку. Кроме того, он участвовал в восстановлении филармонической жизни столицы. После окончания войны, когда огромное напряжение военных лет спало, Николай Яковлевич почувствовал себя плохо. Не в состоянии заниматься сочинением, он пересматривал свои старые партитуры, внося уточнения и изменения. В 1949 году Мясковскому сделали операцию, после которой его здоровье до некоторой степени восстановилось. Вернулось желание писать. За летние месяцы композитор в эскизах сочинил Тринадцатый квартет, три фортепианные сонаты и Двадцать седьмую симфонию, ставшую поистине его «лебединой песней».

В мае 1950 года Мясковский перенес еще одну операцию, но она уже не могла ему помочь. Он быстро угасал. Вечером 8 августа 1950 года, дома, в окружении сестер и близких друзей, Николай Яковлевич скончался.

Замечательный мастер крупной формы и тонкий лирик, умный и чуткий музыкант, выдающийся художник, сформированный эпохой «серебряного века» и прошедший «в ногу с веком» значительную творческую эволюцию, он открыл новые возможности классической европейской симфонии в XX столетии, внося в ее развитие беспрецедентный по количеству и смысловому разнообразию вклад.

Основные сочинения:

- **для оркестра** – 27 симфоний (1908–1949), 3 симфониетты, симфоническая притча «Молчание» (по Э. По, 1909), симфоническая поэма «Аластор» (по П. Шелли, 1912), увертюры и др.; концерты для скрипки (1938) и для виолончели (1944) с оркестром;

- **камерно-инструментальные ансамбли** – 13 струнных квартетов (1930 – 1949), сонаты и др.;

- **для фортепиано** – 9 сонат (1909-1949), циклы «Причуды» (1917-1922), «Воспоминания» (1927), «Пожелтевшие страницы» (1906–1928), «Стилизации» (9 пьес в форме старых танцев, 1946), «Из прошлого» (6 импровизаций, 1906–1946), пьесы и др.;

- **песни и романсы** (на стихи Е. Баратынского, К. Бальмонта, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, Ф. Тютчева, М. Лермонтова и др. – свыше 100) и др.

Читать о композиторе:

1. Мясковский Н.Я. Собрание материалов. – М., 1964. Т. 1–2.
2. Гулинская З.К. Н.Я. Мясковский. – М., 1985.
3. Иконников А. Художник наших дней. Н.Я. Мясковский. – М., 1982.
4. Кудряшов Ю. Н.Я. Мясковский. – М., 1987.
5. Кунин И.Ф. Н.Я. Мясковский. – М., 1981.
6. Ламм О. Страницы творческой биографии Н. Я. Мясковского. – М., 1989.
7. Интернет-ресурсы: официальный сайт Н.Я. Мясковского. Режим доступа: <http://www.myaskovsky.ru>

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ ПРОКОФЬЕВ 1891-1953

Создатель новой музыкальной эстетики. Начало XX столетия – взрывчатое, бурное время (в том числе и в искусстве), и в движущийся, изменчивый, вихревой поток его Прокофьев ворвался как нечто неповторимое и ярко новаторское. Неудивительно, что представители Серебряного века, с их тягой к мистическим озарениям, не приняли его музыку, и только немногие из них смогли увидеть в нем «создателя новой эстетики: грубой вещественности, лапидарности, стихийной первозданности». Мясковский о ранних опусах Прокофьева писал: «Вот сочинения, от которых веет первобытной силой и свежестью. С каким наслаждением и вместе удивлением наталкиваешься на это яркое и здоровое явление в ворохах современной изнеженности и анемичности!» (2; 293)

Современники порой не воспринимали жесткость прокофьевских звуко сочетаний, опрокидывавших привычные представления об аккорде как гармоническом согласии тонов; эмансипация диссонанса представала в его музыке в предельно обнаженной форме (к примеру, «страшные» аккорды «Скифской сюиты»). Мелодика с широчайшим регистровым диапазоном, резкими скачками – все воспринималось как смелое крушение основ академизма в искусстве.

Парадоксы Прокофьева. При взгляде с определенной временной дистанции можно, однако, уловить странные, но вполне закономерные парадоксы. За жесткими, порой гротесковыми образами музыки композитора (например, в «Сарказмах») скрываются тщательно запрятанные чувства, своего рода ностальгия по безвозвратно утраченному. «Такая ностальгия никогда не принимала у Прокофьева столь откровенного выражения, как это было у Рахманинова, но она ощущалась как подтекст его лирических озарений – той линии творчества, которая долго оставалась непоощренной и незамеченной» (12; 189). Более того, «противоречия» проявлялись и в том, что при всех новациях Прокофьев сохранил верность устойчивой тональности, четкой классической форме, а в ритме – организующей роли регулярной пульсации тактового размера, дав повод к упрекам в консерватизме со стороны убежденных приверженцев авангарда.

Парадоксальная структура прокофьевского музыкального мира за «внешностью антиромантика», «бунтаря» скрывает цельную личность, стремившуюся к гармоничному единству современного и традиционного. Творец светлого, жизнелюбивого искусства, композитор действительно вполне может быть охарактеризован строками из поэмы Маяковского «Облако в штанах», воспринимающимися как его иносказательный портрет:

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

И сегодня, в начале нового века, верность этой характеристики представляется еще более несомненной. Когда Евгения Кисина в одном из интервью спросили, что ему особенно близко в наследии Прокофьева, известный пианист ответил: «Сказать, что мне особенно близко, трудно: все грани его музыки прекрасны. Но есть здесь одна совершенно необычная вещь. У нас у всех, видимо, бывают какие-то неудачи, сомнения, просто плохое настроение. И вот в такие минуты, даже если я не играю и не слушаю Прокофьева, а просто думаю о нем, я получаю невероятный заряд энергии, испытываю огромное желание жить, действовать» (6; 94).

Действительно, творчество Прокофьева настолько обращено «к солнцу, к полноте жизни», к целокупности бытия, что даже удивительно, как XX, «вывихнутый в суставах век» мог породить подобное явление. Где истоки этой гармонии? Может быть, в личности композитора, в его мировосприятии, а может быть, в атмосфере детства, в его Сонцовке, само название которой символично (позже оно откликнется в названии альбома, который, как известно, вел Прокофьев, – «Что вы думаете о солнце?»). Этот солнечный свет был неистребим, и Прокофьев пронес его через все коллизии своей нелегкой жизни.

1891-1903: *Счастливое детство.* Сергей Сергеевич Прокофьев родился 23 апреля 1891 года в имении Сонцовка Екатеринославской губернии. Сергей Алексеевич Прокофьев – отец будущего композитора, – окончив Московский университет и Петровско-Разумовскую сельскохозяйственную академию, согласился на предложение помещика Сонцова быть управляющим его южного имения. От отца передавалась сыну любовь к природе (сохранилась детская тетрадь, в которой мальчик записывал, когда и какие цветы расцветают в Сонцовке) и активный, несколько неугомонный характер. В «Автобиографии» композитора среди прочего находим следующий любопытный фрагмент: «Я кувыркался на постели моего отца. Вокруг стоят родные. В передней звонок – приехали гости. Все бегут встречать. Я продолжаю кувыркаться и, слетев с постели, ударяюсь лбом о железный сундук. Нечеловеческий рев, все бегут обратно. Удар был здоровенный – шишка на лбу сравнялась только к тридцати годам. Когда, уже молодым человеком, я дирижировал в Париже, художник Ларионов трогал ее пальцем и говорил: "А может, в ней-то и весь талант!"» (3; 25)

Мать, Мария Григорьевна, была незаурядной женщиной. Воспитание сына (занятия музыкой, иностранными языками) всецело находилось в ее руках. Не было дня, чтобы мальчик не подходил к роялю и не пытался что-то фантазировать. Однажды он подал матери листок бумаги, заявив: «Вот, я сочинил рапсодию Листа». Пришлось маме объяснить, что сочинить рапсодию Листа нельзя, потому что рапсодия – это пьеса, а Лист – как раз тот человек, который ее сочинил. И, кроме того, «нельзя писать музыку на девяти линейках без перегородочек, так как она пишется на пяти линейках с перегородочками» (3; 30). Этот случай подтолкнул Марию Григорьевну к тому, чтобы системно объяснять сыну принципы нотного письма. Она стала записывать небольшие Сережины пьесы: рондо, вальсы, песенки, «Индийский галоп» (сочиненный им в пять лет и многим известный). Самым сильным впечатлением детства явилась поездка с родителями в Москву и посещение оперного театра, где мальчик услышал «Фауста» Гуно, «Князя Игоря» Бородина и увидел «Спящую красавицу» Чайковского. Вернувшись домой, Сережа попытался сочинить что-либо в этом духе. Так у десятилетнего композитора появились первые опусы в жанре оперы – «Великан» и «На пустынных островах» («Великан» даже был поставлен в имении дяди, А.Д. Раевского).

Систематические занятия музыкой. В декабре 1901 года Сережу вновь привезли в Москву – к С.И. Танееву, выдающемуся музыканту, профессору Московской консерватории. Отметив дарование мальчика, Танеев посоветовал начать с ним серьезные и систематические занятия музыкой. По рекомендации Танеева в Сонцовку на лето прибыл молодой музыкант, окончивший Московскую консерваторию с золотой медалью. Это был Рейнгольд Морицевич Глиэр (впоследствии известный советский композитор, автор балетов «Красный цветок», «Медный всадник», Концерта для голоса с оркестром и других сочинений).

Глиэр занимался с Сережей фортепиано, импровизацией, теорией композиции, гармонией, основами музыкальной формы. Не только педагог, но настоящий друг, он разделял с мальчиком его детские забавы (шахматы, крокет, постановки домашних спектаклей), помог Сереже написать оперу «Пир во время чумы», симфонию, ряд пьес и сам повел его к Танееву, когда осенью Мария Григорьевна привезла сына в Москву. Сергей Иванович похвалил симфонию, сказав: «Браво, браво! Только вот гармонизация довольно простая. Все больше... хе-хе... первая да пятая да чет-

вертая ступени!» Это замечание Танеева не прошло даром. «...Когда лет через восемь я сыграл Танееву одно из последних сочинений (этюды, ор. 2), он недовольно проговорил: "Что-то уж много фальшивых нот..." Я тогда напомнил ему относительно "хе-хе", и Танеев, не без юмора, взявшись за голову, воскликнул: "Неужто это я толкнул вас на такую скользкую дорогу!"» (3; 86) Было решено отдать сына в консерваторию. Сережа серьезно готовился к вступительным испытаниям (решал задачи по гармонии, писал оперу «Ундина»). Из Сонцовки «уезжал весело... экзаменов не боялся, предвкушал много интересного».

1904-1914: Годы учебы. Председателем комиссии на вступительных экзаменах был Н.А. Римский-Корсаков. Все поступающие в консерваторию были гораздо старше тринадцатилетнего юноши, но у кого было по две пьесы, у кого – чуть больше... Сергей же поразил всех: он вошел, сгибаясь под тяжестью двух папок, в которых лежали четыре оперы, симфония, две сонаты и довольно много фортепианных пьес. «Это мне нравится», – сказал Римский-Корсаков (3; 156).

В консерватории Прокофьев учился у Н.А. Римского-Корсакова (инструментовка) и А.К. Лядова (композиция, контрапункт). Студенческая жизнь складывалась непросто, так как молодого человека постоянно тянуло к новациям, а это не всегда вписывалось в академическую систему обучения. Мастер тончайших миниатюр, человек добрый и остроумный, Лядов был очень строг в педагогической работе. Он не приветствовал радикальных увлечений своих учеников, нередко говоря Сергею: «Я не понимаю, зачем вы у меня учитесь? Поезжайте к Рихарду Штраусу, к Дебюсси!» – и это у него звучало как «идите к черту!» (3; 368). Да и к заданиям Римского-Корсакова молодой человек относился порой небрежно и, сдавая впоследствии экзамен по инструментовке, еле «проскочил» его. Весной 1909 года Прокофьев получает статус композитора. Обе дипломные работы – Шестая соната (раннее сочинение, не помеченное опусом, впоследствии утерянное) и новый вариант финальной сцены из «Пира во время чумы» – были встречены холодно. Образование, однако, на этом не кончилось.

«Бой роялей». Композитор продолжает обучение в классе А.Н. Есиповой (фортепиано) и Н.Н. Черепнина (дирижирование, оркестровка). В консерваторские годы он особенно сближается с Н.Я. Мясковским. Непохожие по характеру, жизненным привычкам, они оба были одержимы музыкой, и последнее их объединяло (юношеские профессиональные отношения переросли впоследствии в дружбу всей жизни).

То было время жадного впитывания всего нового. Молодые люди много играли в четыре руки, посещали Вечера современной музыки, сочиняли.

Музыка очень скоро стала для Прокофьева содержанием и формой его существования, заполнив все внутреннее и окружающее пространство. Интересны в этом смысле даже чисто бытовые факты. «В одно сухое осеннее утро я шел на репетицию, звонко отстукивая каблуками по пустынному тротуару. Из бокового переулка появился полковник и, постукивая шпорами, пошел сзади меня. По военной привычке, чувствуя мой мерный шаг, он попал в ногу со мной, и в течение некоторого времени топ-топ-топ моих каблуков слились с дзинь-дзинь-дзинь его шпор. Мне сначала это понравилось, а потом захотелось пойти синкопой. Получилось топ-дзинь-топ-дзинь. Полковник, который, вероятно, был занят собственными мыслями, вдруг заметил, что идет не в ногу, и выправился. Через два шага я опять перешел на синкопу. То обстоятельство, что он никак не мог попасть в ногу, видимо, стало раз-

дражать его: шпоры зазвякали нервнее, и я увидел, что полковник пересекает улицу и переходит на противоположный тротуар» (3; 298).

Весной 1914 года Прокофьев окончил консерваторию. «Я решил окончить по фортепиано первым», – писал композитор. Ввиду болезни Есиповой он самостоятельно выучивает программу (включая в нее свой Первый концерт) и блестяще сдает экзамен. Большинством голосов ему присуждают Первую премию имени А. Рубинштейна (рояль «Шредер»), Сражение («бой роялей», как в шутку называл Прокофьев экзамен) завершилось победой.

1914-1918: Стремительный взлет. К моменту окончания консерватории уже многое было написано: Токката (ор. 11), Десять пьес (ор. 12), Вторая соната, Баллада для виолончели и фортепиано, опера «Маддалена». Прокофьев вступает в творческий период, названный Мясковским «вулканически-пламенным»; многие обозначали его как период «бури и натиска». Смысл этих определений сводится к одному: молодой композитор стремительно завоевывает одно из ведущих мест в музыкальном мире Петербурга, Москвы и даже за рубежом.

Успешно окончив консерваторию, Прокофьев совершает поездку в Лондон (то был обещанный матерью подарок), где происходит его первая встреча с С. Дягилевым, одним из основателей группы «Мир искусства», организатором «Русских сезонов» в Париже. Знакомство с Дягилевым открывает Прокофьеву двери многих музыкальных салонов. Он едет в Рим, Неаполь, где с успехом проходят его фортепианные вечера.

В канун Первой мировой войны композитор возвращается в Россию, переполненный творческими замыслами. Он работает над балетом «Ала и Лоллий» на сюжет С. Городецкого, но затем перерабатывает материал в «Скифскую сюиту» для оркестра, пишет фортепианный цикл «Сарказмы», вокальную сказку «Гадкий утенок» (по Г.-Х. Андерсену), оперу «Игрок» (по Ф. Достоевскому). Премьеры его сочинений нередко сопровождаются скандалами. Петербургская публика не вынесла «варваризмов» «Скифской сюиты», а по поводу «Сарказмов» Прокофьев писал Мясковскому: «Народ хватается за голову; одни – чтобы заткнуть уши, другие – чтобы выразить восторг, третьи – чтобы пожалеть бедного автора, когда-то много обещавшего» (7; 322).

Накануне революции он встречается в Москве с М. Горьким, В. Маяковским, поэтами-футуристами Д. Бурлюком и В. Каменским, которые восторженно принимают созвучную времени музыку молодого композитора. Летом 1917 года Прокофьев живет в Ессентуках (мятежи на Дону отрезали его от Москвы и Петрограда). За эти месяцы «кавказского плена» появились Концерт для скрипки с оркестром, Третья и Четвертая фортепианные сонаты, фортепианный цикл «Мимолетности» и «Классическая симфония».

Возвратившись в революционный Петроград, Прокофьев дал несколько концертов: на одном из них впервые под руководством автора прозвучала «Классическая симфония», отразившая «солнечный экстаз» этих лет. Беззаботность, юмористические оркестровые эффекты, рельефность контрастных образов, облегченность фактуры – все воскрешало в этом произведении гайдновский дух.

1918-1933годы: Годы пребывания за границей. В мае 1918 года Прокофьев уезжает в заграничное концертное турне (Япония, Америка, затем ряд европейских стран, Куба), которое растянулось на долгие пятнадцать лет.

Жизнь Сергея Сергеевича вне России не была легкой. Его музыку не всегда принимали, слыша в ней некий «пролетарский налет». Резкие рецензии были направлены и на исполнительскую деятельность. Пианизм композитора сравнивали с механической игрой без градаций, «говорили о стальных пальцах и мускулах». При интенсивном концертном выступлении Прокофьев всегда находил время для сочинения. Именно в зарубежный период обогатилась эмоциональная палитра его музыки, включавшая жесткий драматизм Второй симфонии, комедийно-игровое начало «Любви к трем апельсинам» (опера по К. Гоцци), острую экспрессивность «Огненного ангела» (опера по В. Брюсову) и Третьей симфонии, искреннюю, поэтическую лирику «Блудного сына» (балет на библейскую тему), мелодические откровения Второй скрипичной сонаты. Разумеется, были другие сочинения, которые вели не к «смягчению стиля» (как говорил сам Прокофьев), а в иные сферы, – урбанистический балет «Стальной скок», несколько абстрактная музыка «Трапеции» или фортепианные пьесы «Вещи в себе».

Постепенно к блистательным именам художественного мира Запада прибавляется и его имя. Прокофьев общается с С. Рахманиновым, М. Равелем, композиторами «Шестерки», П. Пикассо, А. Матиссом, Чарли Чаплином, дирижерами Л. Стоковским, С. Кусевицким, А. Тосканини, продолжает сотрудничество с Дягилевым, который начинает сезон 1921 года премьерой балета «Сказка о шуте, семерых шутков перешутившего». «В театре был весь музыкальный Париж. И публика, и пресса приняли «Шута» очень хорошо», – вспоминал композитор. Спектакль прошел великолепно: программу украшал портрет Прокофьева работы Матисса, декорации, костюмы и постановка принадлежали М. Ларионову. Позднее со знаменитым импресарио были поставлены балеты «Стальной скок» и «Блудный сын».

Обладая яркой индивидуальностью и независимостью взглядов, Прокофьев не все принимал в окружающем его современном музыкальном мире. Он критически относился ко многим произведениям композиторов «Шестерки», остался равнодушным к «нововенской» школе А. Шёнберга, даже к некоторым сочинениям И. Стравинского, который всегда был для него совершеннейшим мастером.

«О том, как поссорились Игорь Федорович с Сергеем Сергеевичем». Отношения Стравинского и Прокофьева были далеко не однозначными. Немногочисленные высказывания Стравинского о Прокофьеве порой удивляют своей разноречивостью и колеблются от утверждения «преклонения перед Прокофьевым» до признания «некоторой шаткости культурного его облика». Аналогичным было и отношение Прокофьева к Стравинскому: от восторженного восприятия его первых «русских» опусов до почти полного непризнания сочинений «неоклассического» периода. Глубокой дружбы между великими художниками не сложилось, и причиной тому был, по сути, пустяк, о котором упоминает в своих мемуарах Л. И. Прокофьева. Она пишет, что в 1926 году после одного из концертов Стравинский был приглашен на прием к мадам Гроссман, представительнице фирмы «Плейель». В гостевом альбоме хозяйка попросила сделать запись, и Стравинский нарисовал свою руку, обведя пальцы карандашом. Через несколько дней после своего концерта Прокофьев был также приглашен к мадам. «Просматривая альбом, он неожиданно заметил рисунок руки Стравинского, который очень позабавил его. На обороте листа Прокофьев сделал следующую запись: "Когда я начну обучаться игре на духовых инструментах, то нарисую свои легкие"» (4; 70). Прокофьев поступил как озорной ребенок, не желая никого обидеть, но один французский журналист, увидев

эту запись, опубликовал ее в газете, и Сергею Сергеевичу пришлось объясняться с Игорем Федоровичем. Хотя «перемирие» произошло, факт этот оказался причиной их сдержанных отношений.

«Я не могу жить в изгнании». В последние годы жизни за границей композитором были созданы одноактный балет «На Днепре», Четвертый и Пятый фортепианные концерты, струнный квартет и другие сочинения. С постоянным вниманием Прокофьев следил за событиями, происходившими в музыкальной жизни Советского Союза (трижды он приезжал на родину с концертами и на премьеры своих произведений — оперы «Любовь к трем апельсинам» и балета «Сказка про шута»: в 1927, 1929 и 1932 годах), ибо мысль о возвращении постепенно все более проникала в его сознание. Известный французский критик Серж Море вспоминал: «В 33-м году я навестил Прокофьева... Он казался ушедшим в себя и усталым...» После премьеры «Симфонической песни» отзывы были не блестящие. Серж Море пытался поддержать друга, на что Прокофьев ответил: «Вы плохой критик. Потому что вы, по-моему, предпочитаете музыкантов музыке. Я скажу вам правду. Я не могу жить в изгнании... Мои земляки и я носим землю с собой; конечно, не всю, а только совсем немного — ровно столько, сколько сначала делает лишь чуть больно, потом все больше, больше и больше, пока не сломит. Я должен вернуться...» (2; 51)

1933-1953 годы: Возвращение. В 1933 году Прокофьев окончательно возвращается на родину и сразу оказывается в самой гуще творческой жизни страны. Он выступает на страницах газет «Вечерняя Москва», «Известия», журнала «Советская музыка», выступает с концертами, пишет кантату «К 20-летию Октября», Шестую фортепианную сонату, Первую скрипичную сонату, «Детскую музыку» (двенадцать легких пьес для фортепиано). Превосходную идею своеобразного путешествия в страну музыкальных инструментов симфонического оркестра предложила композитору режиссер Детского музыкального театра Н. Сац, и Прокофьев создал удивительную по яркости музыкальных образов симфоническую сказку «Петя и волк» (позднее У. Дисней экранизировал ее).

Работоспособность, творческая отдача, дисциплина труда и пунктуальность Прокофьева были поразительными. «"Ровно в час"... Нарушение договоренности, "чуть позже" или "чуть раньше", — недопустимо. Говорят, бывало и так, что если к нему домой приходили прежде назначенного срока, он сам выходил на звонок, выразительно подносил к носу "нарушителя" часы и снова захлопывал дверь... Выглядело это не очень вежливо, но впечатляло. И все знали: кто-кто, а он-то имел право на эту невежливость, потому что ценность каждой его рабочей минуты стоила часов и дней, пролетающих зазря у тех, кому любо ждать "рабочего настроения"» (9; 179).

Первой крупной работой этого времени стал балет «Ромео и Джульетта» (1935). Обращение к шекспировскому сюжету и сама ткань произведения были столь необычными, что артисты отзывались о музыке как о «неудобной». Постановка затянулась на пять лет. Артисты все больше вживались в новую балетную драматургию, основанную не на дивертисментном начале, а на сквозном развитии действия трагедии, на ярком показе психологически сложных многогранных образов. Г. Уланова — первая исполнительница партии Джульетты — впоследствии писала: «Его музыка — родоначальник и душа танца, его Джульетта — моя любимая героиня, средоточие того света, гуманизма, духовной чистоты и возвышенности, которые пленяют едва ли не в каждом произведении Прокофьева» (5; 57). Жизнь подарила Прокофьеву радость общения с выдающимися людьми XX века: Д. Шостаковичем, В. Мейерхольдом, И. Грабарем, П. Кончаловским. Встреча с С. Эйзен-

штейном стала для гениального музыканта эпохальной. Эйзенштейн предложил Прокофьеву «поработать вместе над фильмом "Александр Невский"». Высокое режиссерское мастерство Эйзенштейна вдохновило Прокофьева на создание буквально «зримой» музыки к кинокартине. В свою очередь, режиссера поражало в композиторе умение схватить самую суть сценической ситуации. Через полгода после выхода фильма на экран Прокофьев написал одноименную кантату (где использовал музыкальные эпизоды картины), создав стройную, совершенную по форме музыкальную фреску.

Военные годы. Перед войной, вслед за «Александром Невским», Прокофьев сочиняет оперы «Семен Котко» (по В. Катаеву), «Дуэнья» (по Р. Шеридану), Шестую фортепианную сонату. Во время Великой Отечественной войны композитор с семьей эвакуируется в Нальчик, а затем в Тбилиси. В этот период он пишет сюиту «1941», музыку к фильму Эйзенштейна «Иван Грозный», оперу «Война и мир», Пятую симфонию, балет «Золушка», Седьмую и Восьмую сонаты для фортепиано и другие сочинения. Это кажется необъяснимым, но военные годы оказываются для Прокофьева, как и для ряда других отечественных авторов, временем чрезвычайной творческой активности.

Послевоенные годы должны были вернуть утраченную гармонию бытия, но они обернулись для композитора еще одним тяжелым испытанием. Резко ухудшается его здоровье (прогрессирующая гипертония), а главное, он попадает в жерло советской идеологической мясорубки (известное постановление 1948 года о борьбе с «антинародным формализмом» в искусстве).

Эпилог. Завещание Мастера. С 1949 года Прокофьев ведет жизнь аскета. Он почти не выезжает с дачи, но даже при строжайшем медицинском режиме пишет оперу «Повесть о настоящем человеке» (по Б. Полевому), балет «Каменный цветок» (по П. Бажову), Девятую фортепианную сонату, ораторию «На страже мира» и многое другое. Последним сочинением, которое довелось композитору услышать в концертном зале, стала Седьмая симфония (1952). Этот замечательный симфонический цикл, где все светится одухотворенно-чистыми красками, стал подлинным музыкальным завещанием Мастера.

Около полувека продолжалась творческая деятельность Прокофьева. И конечно, однозначно определить его место в многоликой системе направлений, течений, тенденций, образующих весьма пестрый музыкальный ландшафт нашего столетия, невозможно, тем более что Прокофьев «сам стал живым олицетворением такой многоликости». И все же некоторые ведущие приоритеты ясно проявляются. Они связаны прежде всего с отношением композитора к «сверхнаправлению» искусства XX века – модернизму: с одной стороны, Прокофьев, без сомнения, был одним из зачинателей этого глобального явления мировой культуры, с другой – весь его творческий путь есть, по сути, преодоление разрушительной силы модернистского искусства, господствующего в эпоху гигантских социальных потрясений, и утверждение нравственной чистоты, высокой красоты и духовности. «Я – проявление жизни, которая дает мне силы сопротивляться всему недуховному» – эта мысль как лейтмотив пронизывает многочисленные высказывания композитора о назначении художника, отражая суть его творческих исканий.

Основные сочинения:

- **оперы** – «Мадалена» (1911; 2-я ред. 1913), «Игрок» (1916; 2-я ред. 1927), «Любовь к трем апельсинам» (1919), «Огненный ангел» (1919-1927), «Семен Кот-

ко» (1939), «Дуэнья» («Обручение в монастыре», 1940), «Война и мир» (1941-1943; 2-я ред. 1946-1952), «Повесть о настоящем человеке» (1947-1948);

- **балеты** – «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1915–1921), «Стальной скок» (1925), «Блудный сын» (1929), «На Днепре» (1930), «Ромео и Джульетта» (1936), «Золушка» (1944), «Сказ о каменном цветке» (1948-1950);

- **для симфонического оркестра** – 7 симфоний (1916–1952), симфония-концерт для виолончели с оркестром (1952), «Скифская сюита» (1914), симфоническая сказка «Петя и волк» (1936), симфоническая сюита «Вальсы» («Два пушкинских вальса», 1946), различные сюиты, поэмы, увертюры и др.;

- **вокально-симфонические произведения** – халдейское заклинание «Семеро их» (1917), кантаты «К 20-летию Октября» (1937), «Александр Невский» (1938), «Здравица» (1939), сюита «Зимний костер» (1949), оратория «На страже мира» (1950);

- **для фортепиано** – 9 сонат (1907-1953), «Сарказмы» (1914), «Мимолетности» (1917), «Сказки старой бабушки» (1918), «Детская музыка» (1935), концерты для фортепиано с оркестром (1911-1932);

- **для голоса с фортепиано** – «Гадкий утенок» (1914), Пять стихотворений А. Ахматовой (ор. 27, 1916), Шесть песен (ор. 66, 1935), Семь песен (ор. 79, 1939), Обработки русских народных песен (ор. 104, 1944);

- **концерты с оркестром** — 5 для фортепиано (1911–1932), 2 для скрипки (1917, 1935), 2 для виолончели (1938, 1950);

- **камерно-инструментальные ансамбли** – 2 квартета (1930, 1941) и др.;

- **музыка для театра и кино** – «Поручик Киже» (1934), Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1942-1945) и др., спектакли: «Египетские ночи» (1934), «Борис Годунов» (1938), «Евгений Онегин» (1936) и др.

Читать о композиторе:

1. Сергей Прокофьев: Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. – М., 1991.
2. С.С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. – М., 1961.
3. Прокофьев С.С. Автобиография. – М., 1982.
4. Варунц В. Страницы биографии. Из публицистики // Сов. музыка. 1991. №4.
5. Данько Л. Сергей Сергеевич Прокофьев: Популярная монография. – Л., 1983.
6. Кисин Е. Огромное желание жить // Сов. музыка. 1991. № 4.
7. Мясковский Н. Собрание материалов: В 2 т. – М., 1964. Т. 2.
8. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. – М., 1973.
9. Розинер Ф. Токката жизни. – М., 1978.
10. Савкина Н. Сергей Сергеевич Прокофьев. – М., 1982.
11. С.С. Прокофьев: Человек. События. Время: Альбом / Сост. И. Нестьев, – М., 1981.
12. Тараканов М. С.С. Прокофьев: Многообразие художественного сознания // Русская музыка и XX век, – М., 1997.

Читать о творчестве композитора:

1. Гаккель Л. Фортепианное творчество С.С. Прокофьева. – М., 1960.
2. Данько Л. Оперы Прокофьева. – Л. 1963.
3. Дельсон В. Фортепианные концерты С. Прокофьева. – М., 1961.

4. Катанова С. Балеты Прокофьева. – М., 1962.
5. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. – М., 1973.
6. Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты Прокофьева. – М., 1962.
7. Тараканов М. Стилъ симфоний Прокофьева. – М., 1968.
8. Холопова В. Холопов Ю. Фортепианные сонаты Прокофьева. – М., 1967.
9. Черты стилия Прокофьева: сб. теоретических статей. – М., 1962.
10. Электронное периодическое издание Открытый текст. Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/prokofiev/>.

ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ **1906-1975**

Портрет художника. Уже в период советской культуры Шостакович был возведен в ранг ее классиков. «Знаменосец всепобеждающего гуманизма», «выразитель передовых идей и высоких идеалов в искусстве», композитор, вобравший «в себя все то, чем живет народ, человечество», запечатлевший «дела и помыслы современников» «с огромной силой эстетического обобщения и образной правды», – таковы привычные характеристики, прилагаемые к мастеру при жизни. Однако творческое наследие Д. Д. Шостаковича воспринимается нами сейчас в гораздо более широком контексте – как авторское слово об истории и судьбе человека. Знаменая связь с благородными традициями русской демократической культуры (Е. Мравинский), одновременно оно несет на себе печать интеллектуализма, гуманизма и реализма века нынешнего.

В своем творческом поиске Шостакович смещается из сферы социальных проблем XIX столетия к проблеме экзистенции столетия XX, от эстетики и социологии искусства к онтологии и философии личности. В гуманизме Шостаковича также следует искать более глубокие философские истоки, берущие начало в антропоцентризме эпохи Возрождения. Неоднократно он подчеркивал, что главным объектом искусства является человек: «Художник может показать миллионам людей то, что делается в душе одного человека, и одному человеку открыть то, чем наполнена душа человечества. Для искусства это равные величины» (5; 476).

Гамлетовская интонация творчества Шостаковича как нельзя лучше характеризует гуманизм композитора. В рамках светского мировоззрения ставятся и разрешаются религиозные проблемы добра и зла, природа которых гениально обрисована музыкальными средствами. Соединение абсолютного слуха музыканта с духовным слухом человека позволяет создавать полотна, становящиеся документальными свидетельствами эпохи, ее симфоническим летописанием. В них правдиво все: и поиск мировоззрения, называемого Шостаковичем философским оптимизмом (как попытка обрести позитивный смысл жизни); и непреодолимый страх перед насилием и смертью; и обнаженность эмоционального, психического мира художника; и сама действительность – банально-пошлая, беспощадно-жестокая, возвышенно-трагическая, бесконечно разнообразная и упоительно прекрасная.

Если попытаться оценить значение творчества Шостаковича на фоне страшных вызовов эпохи, очевидцем которой ему назначено было быть судьбою, то оно являет собой попытку (иногда отчаянную, кажущуюся то ли подвигом, то ли юродством) сохранить духовно-ценностное ядро культуры. Культуры, которая яростно

истреблялась и не менее яростно насаждалась, но уже с другими этическими и эстетическими установками. Экспрессивно-эмоциональная обнаженность музыки Шостаковича, граничащая с натурализмом, – это не художественный прием, не технико-стилистическое средство, а экзистенциальная правда героя, живущего и выживающего в атмосфере, далекой от духовного и эстетического совершенства и даже благополучия.

Неблагополучие мира героев произведений Шостаковича – это портрет искаженной реальности. От музыкальной сатиры и пародии на мещанский быт – к трагедии личности, противостоящей государственному и военному насилию, тотальной тупости идеологии и, наконец, неотвратимому ужасу индивидуальной смерти и небытия...

Музыкальные образы невозможно воспроизвести адекватно в словесном описании. В случае с наследием Шостаковича это осложняется своеобразным двойным эффектом многих его достаточно «читаемых» и рельефных тем. Они многослойны – и эмоционально, и драматургически. Для восприятия и понимания музыки композитора необходимо обладать «оптическим» слухом. Подобной декодировки и расшифровки требует и его жизнь – скрытая внутренняя и репрезентативная внешняя. Их наложение и создает тот оптический фокус существования, в котором только и может стать зримым подлинный образ художника.

Родом из детства. Дмитрий Шостакович родился 25 сентября 1906 года в Петербурге. Его отец, Дмитрий Болеславович, выпускник физико-математического факультета Петербургского университета, работал в Главной палате мер и весов, затем управлял лесными и торфяными разработками на Неве и Ириновской железной дороге, служил инженером на заводе. Мать, Софья Васильевна Кокоулина (дочь управляющего золотым прииском в Якутии), была пианисткой. Консерваторию она не окончила, преподавала; в 1902 году вышла замуж. Дед композитора, Болеслав Петрович Шостакович, по своим воззрениям был близок русской революционно-демократической интеллигенции. Его жена, Варвара Гавриловна Калистова, разделяла убеждения мужа, общалась с семьей Чернышевского. За свою причастность к революционной деятельности Болеслав Шостакович был арестован и по приговору сослан в Томскую губернию. Через пять лет ему разрешили поселиться в Иркутске, где он, порвав со своими сподвижниками по революционному террору, со временем стал городским головой.

Революционный фон сопровождает жизнь маленького Мити, чутко улавливающего голоса и интонации времени. Тихий мальчик, которого бойкие сестры Маруся и Зоя даже обижали, оказывается очень самостоятельным в своих путешествиях по городу. В доме много музицируют, в соседней квартире часто исполняются квартеты. В девять лет мать начинает обучать сына игре на фортепиано. Он сопротивляется, не хочет учить ноты, однако материнская педагогика побеждает. Главная цель родителей, впрочем, – общекультурное развитие детей. И хотя у мальчика обнаруживаются абсолютный слух и замечательная память, никто не думает всерьез о профессии музыканта.

В 1915 году Шостакович становится учеником музыкальных курсов И. А. Гляссера, много давших ему в плане музыкального развития. Достаточно сказать, что одиннадцатилетний пианист играл все прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» Баха. В этом же году Митю отдают в коммерческое училище М.А. Шидловской, но учеба, видимо, не ладилась, и в 1917 году его переводят в 13-

ю гимназию. После Октябрьской революции Шостакович учится в 108-й школе, где музыке уделяли большое внимание. Дмитрий и Мария Шостаковичи принимали участие в концертах.

Занятия у Гляссера уже мало что могли дать Шостаковичу, и он стал брать уроки у А.А. Розановой, у которой когда-то занималась мать. «...Летом 1919 года, видя мои упорные попытки к сочинению, меня повели к А.К. Глазунову.... Глазунов сказал, что композицией заниматься необходимо. Авторитетное мнение Глазунова убедило моих родителей учить меня, помимо рояля, композиции. Он посоветовал поступить в консерваторию», – будет вспоминать композитор (5; 17).

Ученик консерватории. Осенью 1919 года, блестяще выдержав экзамен, Шостакович поступил в консерваторию. Вскоре от А.А. Розановой он перешел в класс Леонида Владимировича Николаева. Выдающийся педагог, Николаев был учителем Владимира Софроницкого, Марии Юдиной, Павла Серебрякова и многих других замечательных пианистов. Его педагогика строилась на разумном и сознательном отношении как к инструменту и пианистическому состоянию исполнителя во время игры, так и к тексту. Сочетание рационально-научного и эмоционально-художественного в подходе к занятиям неизменно давало высокие результаты. К тому же Л.В. Николаев имел прекрасную теоретическую подготовку (его учителями по теории и сочинению были С.И. Танеев и М.М. Ипполитов-Иванов). Впоследствии Шостакович, высоко ценивший советы Николаева, сожалел, что его педагог не вел также класс сочинения. По композиции Шостакович занимается у Максимилиана Осеевича Штейнберга, ученика и зятя Н.А. Римского-Корсакова, наследника его прекрасной академической школы мастерства и творчества. «Учился я с большим увлечением, я бы сказал восторженно», – признавался композитор. Действительно, Шостакович – один из самых прилежных, старательных и серьезных учеников. «Исключительно яркое, рано обрисовавшееся дарование. Достоинство удивления и восхищения. Прекрасная техническая фактура, интересное, оригинальное содержание (5+)» (5; 20). Это запись А.К. Глазунова, который, предвидя в Шостаковиче большого, может быть, гениального композитора, просил помощи у Наркомпроса для семнадцатилетнего тяжело заболевшего музыканта, говоря о значении его музыки для «мирового искусства»!

В консерваторские годы значительно расширился круг знакомств Шостаковича. Он посещал собрания кружка, где бывали Б.В. Асафьев, В.В. Щербачев, пианистка Н.О. Голубовская. В гости из Москвы приезжали В.Я. Шебалин, с которым потом Шостакович был дружен, Л.Н. Оборин. Здесь молодой композитор показывал свои ранние работы – фортепианные прелюдии, «Фантастические танцы». Посещал он также и кружок студентов композиторского факультета. В эти годы Шостакович «пристрастился» к футболу, даже чуть позже окончил школу... футбольных судей, писал отчеты о футбольных матчах. Азартность, эмоциональный накал, задор молодости мы встречаем и в его первых произведениях.

В феврале 1922 года от пневмонии умер отец Мити, и заботы о семье легли на его плечи. Вскоре он сам заболел туберкулезом. Поездка в Крым на лечение потребовала денег, а поскольку средств, добываемых для Шостаковича Глазуновым, не хватало, Дмитрий Дмитриевич устроился работать пианистом-киноиллюстратором. Тяжелая работа утомляла, хотя Шостакович прекрасно импровизировал. На вызовы судьбы приходилось отвечать. Хрупкий, на вид совсем мальчик, он проявлял необходимую волю, справляясь со всеми непростыми обстоятельствами.

В 1923 году Шостакович окончил консерваторию по классу фортепиано. При технически безукоризненном исполнении все же наибольшее внимание молодой пианист уделял художественной концепции, и в этом чувствовалась и воля педагога, и его собственная выношенная художественная установка.

Творческий дебют. В 1925 году Шостакович завершил обучение и на композиторском факультете. В качестве дипломной работы им была написана Первая симфония. С майской премьеры 1926 года начинается счастливая концертная судьба этого произведения. Публика, вызвав автора, устроила ему овацию. При некоторой пестроте стиля, симфония звучала новаторски, слышно было и оркестровое мастерство, и тематическая изобретательность композитора. После консерватории Дмитрий Дмитриевич поступает в аспирантуру, в которой занимается у М.О. Штейнберга до 1930 года, а также вступает в Ассоциацию современной музыки (АСМ), становясь ее активным участником. В этот период помощь и покровительство молодому композитору и его семье через знавшего Шостаковича М.Н. Тухачевского оказывает командующий Ленинградским военным округом Б.М. Шапошников.

«После окончания консерватории передо мной встала проблема: кем быть – пианистом или композитором? Побороло второе» (5; 36). Действительно, пианистическая карьера для Шостаковича сложилась не так удачно, как ему бы хотелось. Выступая в 1927 году в Варшаве на Международном конкурсе им. Шопена, он, вопреки собственным ожиданиям и уверенности друзей, получил вместо ожидаемого звания лауреата почетный диплом. Победителем же и обладателем первой премии стал Лев Оборин. В итоге Шостакович-пианист ограничил в 30-е годы свой репертуар собственными сочинениями.

Конец 20-х - начало 30-х в творческой судьбе Шостаковича отмечены поиском художественных идей и музыкальных средств их воплощения. Композитор пробует работать в разных жанрах, упорно ищет свои пути. В его становлении как оригинального мыслителя и одного из самых образованных и умных музыкантов своего времени немалую роль сыграл его выдающийся друг Иван Иванович Соллертинский – лектор, а затем художественный руководитель Ленинградской филармонии. Он открыл для Шостаковича музыку поздних романтиков, Брамса, Малера, познакомил с симфоническим творчеством Брукнера. В 1944 году Соллертинского не стало. В память об удивительном друге было написано Фортепианное трио – одно из лучших камерных сочинений композитора.

Театральные опыты. В этот же период Шостакович активно работает в сфере театральной музыки. Художественный эксперимент в театральном искусстве проходил под знаком режиссерских опытов В.Э. Мейерхольда. Это была его эпоха. Опера Шостаковича «Нос» по Гоголю (1927-1928) явно связана со стилистикой «условного театра», о чем говорит и принцип быстро сменяющихся эпизодов, и техника «монтажа», и динамика, неожиданность контрастов. В 1928 году состоялось знакомство Шостаковича с Мейерхольдом. Композитор жил в его московской квартире, сочинял оперу «Нос». Мейерхольд, который был чрезвычайно интересен Шостаковичу своим «стремлением идти вперед», заказал ему музыку к «Клопу» В. Маяковского. Автор остался доволен работой Шостаковича, но писать предложенную режиссером музыку для «Бани» Маяковского композитор отказался, и совместных спектаклей больше не получилось. А вот для Ленинградского ТРАМа он написал музыку к нескольким спектаклям. Сотрудничал он также и с театром им. Е.

Вахтангова, впервые соприкоснувшись с темой Гамлета (в постановке трагедии Шекспира ленинградским режиссером Н.П. Акимовым). Два балета Д. Шостаковича, «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931), большого успеха не имели. Постановку и музыку критиковали, особенно «Болт». Зато сюиты из балетов, изобилующие изобретательным юмором, театральной комедийностью, часто исполнялись и нравились слушателям.

Театральная страница творчества в этот период дополняется композиторскими опытами в сфере киномузыки – Шостакович сочиняет музыку к первым звуковым фильмам начала 1930-х годов: «Одна», «Златые горы», «Встречный», «Трилогия о Максиме» и др. Вообще он не делил музыку на высокие и низкие жанры, не выказывал музыкального снобизма, с одинаковой увлеченностью и отдачей работая в разных направлениях музыкального искусства.

От сатиры к трагедии. На волне интереса к театральной музыке молодой композитор задумывает оперу на сюжет Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Работа продолжалась два года. Первый спектакль был поставлен в 1934 году в Ленинградском Малом оперном театре. Превосходное исполнение содействовало успеху. Москва также хорошо приняла новое произведение Шостаковича, хотя отзывы на него были чрезвычайно разнообразны: от восторженных до сугубо критических. «Трагедия-сатира» – именно так определил жанр «Катерины Измайловой» сам композитор. Задуманная им как первая часть трилогии о судьбе женщины, эта опера должна была представлять трагедию сильной личности, одаренной натуры, которая вступает на путь зла, борясь за свои права в надежде на счастье и любовь. В своей героине Шостакович видел сходство с Катериной из драмы А.Н. Островского «Гроза». Сочувствуя ей и стараясь музыкальными средствами оправдать, он создал необычайно глубокий, исполненный подлинного трагизма образ сильной, глубоко и тонко чувствующей женщины. По существу, «Катерина Измайлова» – после «Бориса Годунова», «Хованщины» Мусоргского и «Пиковой дамы» Чайковского – явилась первым опытом национальной музыкальной драмы в новое время.

В ту пору композитору было двадцать пять – двадцать шесть лет и, переживая чувство глубокой влюбленности, в период написания «Катерины Измайловой» он женился на Нине Васильевне Варзар. Возможно, с этим событием и связана столь глубокая интерпретация и возвышенная идеализация героини оперы. По профессии Нина Васильевна была астрофизиком. Сын Шостаковичей Максим стал дирижером, дочь Галина – биологом.

«Катерина Измайлова» осталась одним из любимых произведений композитора, поэтому когда 28 января 1936 года газета «Правда» опубликовала редакционную статью «Сумбур вместо музыки» об этой опере (и следом, 6 февраля того же года, статью «Балетная фальшь» – о балете «Светлый ручей»), для Шостаковича это явилось настоящим ударом. Начинался планомерный процесс «воспитания» и «перевоспитания» композитора. Функции «педагога» взяла на себя власть, боровшаяся с формализмом, натурализмом и прочими отступлениями от «эстетики» социалистического реализма.

Более ни одного произведения в оперном или балетном жанре Шостакович не написал, хотя некоторые замыслы и пытался осуществить. С середины 30-х годов основным направлением его творчества становится инструментальная музыка. Жанр симфонии для композитора, подобно Чайковскому, носит личностный, исповедальный характер. Симфония явилась для него художественной формой фило-

софской рефлексии над основами жизни человека, включенного в конкретную картину современности.

Главная партия. Несмотря на то, что Шостаковича многие, в частности В.Э. Мейерхольд, старались поддержать, травма была слишком велика. Постепенно характер, внутреннее самоощущение художника трансформируются, приспосабливаясь к режиму существования в двойном измерении. Вместе с «текстом» возникает «подтекст», который образовывается благодаря общему социально-политическому и культурному «контексту» эпохи.

Одной из своих музыкальных вершин, Пятой симфонии (1937), Шостакович предпослал программу, сформулировав ее уже эзоповым языком как идею становления личности и «утверждения оптимизма как мировоззрения». Впрочем, среди хора, горячо приветствовавшего симфонию, раздавались и скептические реплики – стоит ли доверять композитору, смог ли он так быстро пересмотреть свое мировоззрение, одуматься?

Гениальностью композитора нужно было гордиться, а его всемирную славу – использовать. Методику «кнута и пряника», «короткого поводка», психологически отточенную в лагерных лабораториях, мастерски перенесли на Шостаковича. Система духовно-идеологического контроля взяла в оборот своей машины его живую творческую мысль. Композитор и поддавался – и не поддавался. Исполнял все, что ему поручали, занимался общественной работой... Официальные вехи творческой жизни Шостаковича говорят о планомерном, достаточно успешном пути признания и почета; налицо своеобразная «забота» власти о композиторе. С 1937 года он преподаватель, с 1939-го – профессор Ленинградской консерватории. В 1942-м, после знаменитой «Ленинградской» симфонии, он попадает под водопад государственных премий (СССР, РСФСР, Ленинская). Переехав в Москву, преподает в Московской консерватории (1943-1948). Является секретарем Союза композиторов СССР (с 1957), Союза композиторов РСФСР (1960-1968), членом Совета Комитета защиты мира (с 1949), Славянского комитета СССР (с 1942), Всемирного комитета защиты мира (с 1968). В этом ряду и почетное членство в различных международных академиях искусств, почетное докторство в университетах мира; Международная премия Мира (1964).

По роду своей общественной деятельности Дмитрий Дмитриевич регулярно выступает с различными статьями и отзывами. Непременная атрибутика тех лет – приветственные речи и слова. Большинство из этих текстов писали за него другие. Сам же он сознательно отстранялся. В монотонном, маловыразительном чтении, как правило, присутствовал подтекст. «Д.Д. очень не любил говорить о себе, о своих произведениях. На разного рода предварительных показах ограничивался самыми скудными комментариями, главным образом – о форме, о тональностях. Думаю, что появлявшиеся в печати более обстоятельные комментарии у него, как правило, выуживали или писали за него с учетом конъюнктуры и с применением всех ходовых аргументов и слов, но когда он публично говорил что-то о себе, его лояльность, кротость становились порою карикатурой, пародией на лояльность... В этих случаях, если даже кто-то подготавливал для него тезисы или полный текст, он нередко давал почувствовать нелепость произносимого» (7; 28).

Шостакович вообще не раскрывался. Известны случаи, когда он звонком приглашал к себе людей, к которым испытывал симпатию или некоторое доверие, и просил «посидеть» с ним молча. Через некоторое время, поблагодарив, провожал,

часто до самого лифта, подчеркнуто вежливо и заботливо. В этом «умолчании» говорилось и слышалось больше, чем в бесконечно тиражируемых текстах: «В разговорах он предельно лаконичен; реплики отрывисты, часто с ироническим подтекстом; общераспространенную привычку к стандартам, к общим словам, к чесанию языка он внешне не отвергает, поскольку его правило — вежливая лояльность, но если вынужден участвовать, то в его беглых репликах можно уловить самопародию (мол, если хотите видеть портрет собственной дурости, так вот я ее вам представлю в виде лицедейства)» (7; 26).

Очевидность смысла. Психопатологические свойства личности Шостаковича — нервность, возбудимость, скрытность, — которые складывались постепенно в устойчивый тип поведения, обострились со смертью жены (Нина Васильевна умерла в 1954 году. В 1962-м Шостакович женился на Ирине Антоновне Супинской, литературном редакторе музыкального издательства) и усугублялись болезнью. Однако все это компенсировалось его врожденной добротой, исключительной воспитанностью и подчеркнуто скромным, предельно корректным обращением и манерой себя вести. Придя куда-либо, Шостакович мог, едва ли не подобострастно раскланиваясь, первым начать здороваться за руку с совершенно незнакомыми ему людьми, стирая тем самым грань между обычной вежливостью и каким-то театральным обставленным юродством.

Такая парадоксальность была свойственна и его музыке. Масштабность, философская доминанта замысла, трагедийность раскрывались посредством этого смешения высокого и низкого, в параде гротеска с гримасами боли и страданий: «Идиотская беспечность, наглая пошлость вдруг окрашивались драматическим ощущением насилия, отчаяния. Сосредоточенная скорбь соседствовала с площадным, хитро подмигивающим, подчас хамским весельем, но это хамское "веселье" как бы запутывалось в собственной бессмыслице, в движении "никуда". И этим "никуда", вопросительным знаком, непредсказуемой судьбой бурлящих жизненных сил все и заканчивалось, вернее — обрывалось», — писал Д. Житомирский, знавший Шостаковича, о своем восприятии Девятой симфонии.

После направленного против «формализма» в советской музыке Постановления ВКП (б) от 10 февраля 1948 года «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели» иным Шостакович уже быть не мог.

Наращение трагедийности — вот драматургическая линия жизни композитора, которого к тому же все более мучает нездоровье. «Я буду жить долго», — нередко произносит он как заклинание. Морфология смерти — это его Четырнадцатая симфония. Дмитрий Дмитриевич скончался в больнице в августе 1975-го. Альтистая соната — его последнее сочинение — воспринимается как катарсис, как тихая кода всей творческой жизни музыкального мыслителя и трагического героя эпохи.

Основные сочинения:

- **оперы** — «Нос» (по Н.В. Гоголю, 1928), «Леди Макбет Мценского уезда» (1932; «Катерина Измайлова», 1962), «Игроки» (по Н.В. Гоголю, не оконч.);
- **балеты** — «Золотой век» (1930), «Болт» (1931), «Светлый ручей» (1935);
- **музыкальная комедия** «Москва — Черемушки» (1958);
- **для солиста, хора и оркестра** — оратория «Песнь о лесах» (1949), кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952), «Казнь Степана Разина» (1964);
- **для симфонического оркестра** — 15 симфоний (1925–1971);

- **концерты с оркестром** – 2 для фортепиано (1933, 1957), 2 для скрипки (1948, 1967), 2 для виолончели (1959, 1966);

- **камерно-инструментальные ансамбли** – сонаты для скрипки (1968), альты (1975), виолончели с фортепиано (1934), 2 фортепианных трио (1923; памяти И.И. Соллертинского, 1944); 15 струнных квартетов (1938-1974) и др.;

- **для фортепиано** – 2 сонаты (1926, 1942), 24 прелюдии (1933), 24 прелюдии и фуги (1951) и др.;

- **вокально-хоровая музыка** – хоры а cappella; романсы и песни; вокальные циклы – в т. ч. «Из еврейской народной поэзии» (1948), Семь стихотворений А. Блока (1967), Шесть стихотворений М. Цветаевой (1973), Сюита на стихи Микеланджело (в 11-ти частях, 1974) и др.;

- **музыка к спектаклям драматического театра и кинофильмам** – в том числе «Встречный», «Трилогия о Максиме», «Гамлет», «Король Лир» и др.

Читать о композиторе:

1. Д. Шостакович о времени и о себе. – М., 1980.
2. Д. Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи, – СПб., 2000.
3. Арановский М.Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. – М., 1997.
4. Богданова А. В. Оперы и балеты Шостаковича. – М., 1979.
5. Гордость советской музыки / Ред. – сост. М. Яковлев. – М., 1987.
6. Данилевич Л. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. – М., 1980.
7. Житомирский Д. Шостакович // Муз. академия. 1993. № 3.
8. Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. – М., 1976.
9. Электронное периодическое издание «Открытый текст». – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich>.

АРАМ ИЛЬИЧ ХАЧАТУРЯН 1903-1978

Арам Ильич Хачатурян – крупнейший советский композитор, дирижер и общественный деятель. Его творчество вносит новую, свежую струю в отечественное искусство XX века, подкупает неповторимой, удивительно красочной палитрой восточных образов. Мироощущению композитора свойственны радостные, солнечные, оптимистические краски. «Это Рубенс нашей музыки» (Б. Асафьев).

Тбилиси. Первые музыкальные впечатления. Хачатурян родился 6 июня (24 мая) 1903 года в Тбилиси. В начале века этот город являл собой пестрое смешение практически всех традиционных культур Закавказья. Первые музыкальные впечатления Хачатуряна связаны с искусством народных певцов: ашугов, сазандаров, ханенде, – соединивших в своем творчестве лучшие черты музыки армян, азербайджанцев, грузин, персов. Первым знакомством Хачатуряна с профессиональной музыкой стала опера одного из основоположников композиторской школы Закавказья З. Палиашвили «Абессалом и Этери». К этому же времени относятся его первые опыты музицирования в любительском духовом оркестре, где будущий композитор, не зная нот, играл по слуху.

Профессиональное образование: М. Ф. Гнесин и Н. Я. Мясковский. В 1921 году, после революционных событий, Хачатурян уезжает в Москву, где поступает на биологическое отделение физико-математического факультета Московского университета. Вскоре, однако, убедившись в непреодолимом влечении к музыке, он оставляет университет и поступает в музыкальный техникум имени Гнесиных. Сначала профессиональное образование Хачатуряна проходило в классе виолончели (профессор А. Борисяка), а затем – в классе композиции под руководством профессора М. Ф. Гнесина, о котором Арам Ильич впоследствии вспоминал с огромной признательностью и теплотой.

Следующий этап на пути становления Хачатуряна как композитора приходится на 1929-1934 годы – время обучения в Московской консерватории. Молодой музыкант занимается под руководством Р.М. Глиэра и С.Н. Василенко (инструментовка), а кроме того, посещает класс Н.Я. Мясковского (сочинение), сумевшего передать ему лучшие традиции русской и западноевропейской классики. Обучение в консерватории и первые композиторские опыты были сопряжены для Хачатуряна с большими трудностями: сказывалось отсутствие первоначального теоретического образования, профессиональной школы, иная национальная культура, наконец, возраст (на момент поступления в консерваторию ему было уже двадцать шесть лет). Но трудолюбие и целеустремленность помогли композитору преодолеть все сложности.

Проба пера. Уже в консерваторские годы Хачатуряна интересует музыкальное творчество разных народов, и прежде всего близкая ему музыка армян, грузин, узбеков. К этому времени относятся его первые опыты обработки народных мелодий, камерные произведения, навеянные фольклорными впечатлениями. Лучшее сочинение в консерваторские годы – симфоническая «Танцевальная сюита», в которой тонко соединились восточная красочность и академическая строгость формы. Итог учебы в консерватории – Первая симфония, вышедшая далеко за пределы обычной дипломной работы и ставшая заметным явлением в музыкальной жизни 30-х годов.

Успех Первой симфонии окрылил молодого композитора. Участь в аспирантуре у Н.Я. Мясковского, Хачатурян изучает национальный фольклор, собирает материал для новых произведений (Симфоническая поэма, 1938; балет «Счастье», 1939). Вершинами же творчества 30-х годов стали два сольных концерта, фортепианный (1936) и скрипичный (1940), обозначившие творческое кредо композитора: яркость, сочность музыкальных образов с опорой на фольклорные источники и с отчетливой танцевальной основой при отсутствии драматически заостренных конфликтов.

Патриотизм 40-х годов. Следующая важная веха в творчестве композитора – 40-е годы, отмеченные патриотической тематикой; в этот период создаются Три концертные арии для голоса с оркестром, Русская фантазия (1944), замыкающий триаду инструментальных концертов виолончельный концерт (1946), а также ставший классическим балет «Гаянэ» (1942) – первое армянское музыкально-сценическое произведение в этом жанре. Однако центральным сочинением этого периода и крупным достижением творчества Хачатуряна в целом стала монументальная трагедийная *Вторая симфония с колоколом* (ми минор, 1943), посвященная событиям Великой Отечественной войны. В годы войны композитор создает также музыку Государственного гимна Армении (1944).

«Спартак». В 1951 году Хачатурян становится профессором Московской консерватории и Музыкально-педагогического института имени Гнесиных; начинается

разносторонняя педагогическая, дирижерская, общественно-просветительская деятельность. В 50-е годы композитор гастролирует не только по городам СССР, но и по различным странам Европы и Америки. Во время поездки в Рим у него рождается замысел одного из несомненных шедевров советского балета и хореографического театра XX века в целом – балета «Спартак» (завершен в 1954, поставлен Ленинградским государственным театром оперы и балета им. С.М. Кирова в 1956). В 1959 году за создание этого балета Хачатурян был удостоен Ленинской премии. Гражданские мотивы, столь ярко проявившиеся в музыке балета, свойственны и другим произведениям этого периода: «Симфонической поэме», новой редакции балета «Гаянэ».

Последние годы. В поздний период творчества Хачатурян тяготеет к большей свободе, идущей как от традиционного исполнения армянских, грузинских, азербайджанских народных песен и инструментальных жанров, так и от характерного для советской музыки 60-70-х годов устремления к философско-медитативному типу высказывания. Он повторяет в эти годы свою триаду концертов 30-40-х годов, но уже в другой жанровой разновидности: в 60-е годы появляются *концерты-рапсодии для скрипки* (1961), для *виолончели* (1963) и для *фортепиано* (1968) с оркестром, в которых талант композитора входит в новую стадию мастерства и зрелости. Сохраняется танцевальная основа образов, яркость восточных красок, экспрессивная эмоциональность, но проявляются и новые качества: жизненная мудрость, стремление к обобщениям, желание высказаться от первого лица.

Наряду с крупными сочинениями, Хачатурян уделял большое внимание и *детскому репертуару*; в фондах телевидения и радио до сих пор хранятся записи встреч композитора с воспитанниками детских садов, школ. Для них написано немало инструментальных пьес и песен («Пионерка Оля», «О чем мечтают дети» и др.).

Хачатурян-педагог. Педагогическая деятельность Хачатуряна в Московской консерватории и Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных способствовала рождению блестящей плеяды молодых композиторов, в числе которых – А. Эшпай, Ан. Виеру, Р. Бойко, М. Таривердиев; композитор оставался верен заветам М.Ф. Гнесина и Н.Я. Мясковского, стараясь пробудить самобытное дарование ученика, предоставить возможность для самовыражения. Почти все творчество Хачатуряна пронизано национальными мотивами многовековой армянской культуры; его сравнивали не только с Рубенсом, но и с Мартиросом Сарьяном. Традиции народной музыки поддерживали и развивали многие национальные композиторы: Комитас, Палиашвили, Спендиаров, создавшие немало талантливых произведений (оперы, камерные, хоровые сочинения). Заслуга Хачатуряна состоит в том, что он первым из композиторов Закавказья использовал в своем творчестве крупные симфонические формы и, обогатив ими национальную музыку, поднял ее на более профессиональный уровень, сделал ее достоянием мировой музыкальной культуры.

Основные сочинения:

- **балеты** – «Счастье» (1939), «Гаянэ» (1942), «Спартак» (1954; пост. 1956);
- **симфонические произведения** – 3 симфонии (1934, 1943, 1947), симфонические сюиты из балетов «Гаянэ» и «Спартак» (1943, 1955) и др.
- **концерты** - фортепианный (1936), скрипичный (1940), виолончельный (1946); концерты-рапсодии для скрипки (1961), виолончели (1963) и фортепиано (1968) с оркестром;

- камерно-инструментальные сочинения; обработки народных песен; фортепианные произведения; педагогический репертуар, песни (в т.ч. гимн Армянской ССР, 1944);
- *музыка к спектаклям драматического театра* – «Валенсианская вдова» Лопе де Веги (1940), «Маскарад» Лермонтова (1941), «Лермонтов» Лавренева (1954), «Макбет» Шекспира (1958) и др.;
- *музыка к кинофильмам* «Пэпо» (1935), «Зангезур» (1938), «Русский вопрос» (1948), «Сталинградская битва» (1949), «Отелло» (1955), «Набат мира» (1962) и др.

Читать о композиторе:

1. Хачатурян А. Статьи и воспоминания. – М., 1986.
2. Арутюнов А. А. Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык, стиль, традиция. – М., 1983.
3. Мартынов И. Арам Хачатурян. – М., 1956.
4. Персон Д. Арам Хачатурян. Жизнь и творчество. – М., 1964.
5. Тигранов Г. А. Хачатурян – М., 1987.

ГЕОРГИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ СВИРИДОВ **1915-1998**

Последний представитель русской классической музыки – так иногда говорят о Георгии Васильевиче Свиридове. Насколько это верно, определит история музыкального искусства века XXI, но то, что композитор, которого очень рано стали относить к когорте признанных классиков советской музыки, необъяснимым образом сохранил свою веру и мироощущение православного человека, – не только удивительно, но и бесспорно. В выступлениях и высказываниях Свиридова сквозь глянец идеологического благополучия всегда проступала живая мысль и духовная озабоченность человека, искренне тревожащегося о душевном здоровье своего современника. И в музыке он считал главной ее катарсическую, очищающую и облагораживающую функцию: «Хочется со всей силой напомнить об этически возвышающей функции музыкального искусства, о том, что музыка предназначена для духовного совершенствования человека» (1; 381). Не случайно он сравнивает духовно-нравственный статус музыкального искусства с культовым бытием, пребыванием творческого духа в святом месте. Пусть автор делает оговорку – такова дань времени, – но смысл остается понятным: «Когда я думаю о музыке, мне вспоминается, что она исполнялась в соборах и церквях. У нас другие цели, другие задачи, иными чертами определяется наше искусство. Но мне хочется, чтобы к ней было такое же святое, такое же трепетное отношение, чтобы в ней искал, а главное, находил ответы наш слушатель на самые важные, самые сокровенные вопросы своей жизни, своей судьбы» (1; 377-378).

Интонационный язык эпохи. Свиридов не инструментальный композитор – центральное место в его творчестве занимают жанры, связанные со словом. В речи и слове он нашел то неисчерпаемое интонационное и смысловое богатство, которое насыщало его произведения каким-то духовным объемом, делало глубинно содержательными и всегда актуальными.

«Русская музыка всегда теснейшим образом была связана со словом, в первую очередь – со словом поэтическим ... всегда тяготела к песенности. ... Именно песен-

ная музыка самым тесным образом связана с человеческой речью. Ранее всего в этом виде творчества кристаллизуется то, что можно назвать интонационным языком эпохи. А ведь первейшая задача композитора как раз и заключается в том, чтобы неустанно искать музыкальную речь своего времени. Так было во времена Даргомыжского и Мусоргского, так обстоит дело и сейчас. Музыка нуждается в поэзии, но и поэзия нуждается в музыке, – заключает Свиридов. – В особо ответственные исторические моменты искусство всегда стремится к подобному единению» (1; 379). Творчество Свиридова как никогда остро ставит проблему традиций и новаторства. Как можно было, не прибегая к ультрасовременным техническим экспериментам, ставшим в XX веке знаменем времени, работая с простыми, архаичными структурами музыкального языка, в бытовых жанрах песни и романса, сохраняя все признаки последних, оказаться новатором «первой величины»? На этот вопрос композитор дал необыкновенно мудрый, свиридовский, ответ: «Истинное новаторство заключается прежде всего в новой постановке идейно-художественной проблемы, которую художник должен подметить в окружающей жизни. Я бы сказал, что новаторство – это жизнь, помноженная на зоркость и талант художника, а отнюдь не изобретение невиданных формальных систем ладов, отдельных созвучий. ... Гигантские темы современности требуют от художников новых, монументальных средств и форм...» (1; 378). Свое композиторское кредо Георгий Васильевич как-то сформулировал, выступая по радио в конце 60-х годов. Он сказал, что желал бы, чтобы музыка его была проста и доступна, но раскрывала вещи сложные и серьезные. И этому он следовал неукоснительно с первых шагов своей профессиональной деятельности.

Мастер-ученик. Будущий композитор родился 3 декабря 1915 года в маленьком уездном городке Фатеже Курской губернии. К своей малой родине Георгий Васильевич питал самые светлые чувства. Образ жизни и быт горожан мало чем отличались от слободского или деревенского. С малых лет мальчика окружали народные песни, танцы, звучание инструментальных наигрышей. Пел он и в церковном хоре. Детство, пришедшееся на годы Гражданской войны, принесло много горя. В 1924 году погиб отец, и семья вынуждена была переехать в Курск. Там-то Георгий самостоятельно начал учиться игре на балалайке и стал участником оркестра русских народных инструментов при Клубе торговых служащих. В 1929 году он поступил в курскую музыкальную школу, где занимался в фортепианном классе В. Уфимцевой. Учительница и ее муж оказали большое влияние не только на музыкальное, но и на общее развитие мальчика. В 1932 году Свиридов приезжает в Ленинград и поступает в Центральный музыкальный техникум (в настоящее время Музыкальное училище им. М.П. Мусоргского). Учащемуся фортепианного класса профессора Браудо пришлось очень нелегко в северной столице. Играя на фортепиано в кинотеатрах и ресторанах, юноша зарабатывал крохи, которых едва хватало на жизнь. Неустроенный общежитский быт, постоянные недоедания повлекли за собой болезни. Но творческая энергия и желание учиться помогали преодолевать все трудности.

В конце первого года обучения Георгий подал заявление о принятии его на теоретико-композиторское отделение. Сочинение музыки было его мечтой. Три года он занимался в классе профессора М. Юдина. Его первые произведения нередко исполнялись на ученических концертах, а некоторые уже звучали по радио и на сцене Малого зала консерватории.

Вокальный цикл из шести романсов на слова Пушкина, написанный выпускником техникума в конце 1935 года, не только принес известность двадцатилетнему композитору, но и оказался одной из знаковых вех в его творческой судьбе. Талант Свиридова стал настоящим музыкальным открытием советского искусства.

Пушкинский цикл очень быстро стал одним из самых исполняемых. Он привлекал богатством образности, многообразием лирических оттенков: от философского размышления до созерцания картин русского пейзажа. Присутствие скрытого драматизма придавало динамику всему сочинению. Юбилейный пушкинский 1937 год утвердил вокальный цикл Свиридова в ранге лучших произведений отечественной традиции на пушкинские темы!

Пришло и официальное признание – в 1936 году Свиридова принимают в члены Союза советских композиторов. В этом же году он поступает в Ленинградскую консерваторию, где по классу композиции занимается сначала у П.Б. Рязанова, а после его отъезда – у Д.Д. Шостаковича. Учеба в консерватории и общение с маститыми музыкантами позволили Свиридову глубже войти в русскую культуру. Он знакомится с образцами классического музыкального наследия, с опытами современных композиторов, много читает; самым активным образом ищет средства выражения своих музыкальных идей, осваивает инструментальные и вокальные жанры, в том числе и кинотеатральные (оперетта «Настоящий жених», музыка к кинофильму «Поднятая целина» режиссера Ю. Райзмана); делает обработки народных песен, сочиняет хоровые песни. Особо его привлекает камерная вокальная музыка.

Удачей тех лет стал вокальный цикл, впоследствии названный композитором «Слободская лирика». Шесть песен на стихи А. Прокофьева – первый опыт работы Свиридова с образцами советской поэзии. Песни вводили в атмосферу жизни слободской молодежи, правдиво характеризовали строй ее мыслей и чувств.

Время окончания Ленинградской консерватории совпало с началом Великой Отечественной войны. Свиридова посылают в Уфу, в военное училище, но в 1942 году по слабости зрения демобилизуют. С этого момента он, как и многие ленинградцы, живет в Новосибирске. Здесь же находятся и эвакуированные ленинградские театры и филармонии.

Свиридов много работает. Патриотические интонации звучат в его массовых песнях, музыке к пьесам К. Симонова «Русские люди» и Н. Погодина «Кремлевские куранты». Написана первая музыкальная комедия на героико-патриотическую тему «Раскинулось море широко». Суровый, остро драматический характер присущ и произведениям инструментального жанра – Фортепианной сонате памяти наставника композитора И. Соллертинского, Фортепианному трио, в котором осмысливается трагический опыт военных лет.

Музыкальные открытия. В 1944 году Свиридов возвращается в Ленинград. В конце 40-х его интересы в основном лежат в области инструментального творчества. 50-й год знаменуется появлением *вокальной поэмы «Страна отцов» на стихи армянского поэта А. Исаакяна*, и в период своей творческой зрелости композитор сосредоточивается на камерном, хоровом и вокально-симфоническом жанрах. Круг поэтических имен представлен поэзией *Пушкина, Блока, Есенина, Маяковского, Исаакяна, Бернса*. Как правило, написанию большого вокального цикла или поэмы предшествует работа в области вокальной миниатюры. Свиридов создает романсы, где находит главную интонацию того или иного поэта.

Вообще же для него характерно долгое, скрупулезное прорабатывайте своих сочинений, доработка их после определенного периода «вылеживания». По всему видно, что проблеме художественной цельности своих творений Свиридов придает огромное значение. «Я даю сочинению "отлежаться". Рассматриваю его со всех сторон и безжалостно отсекаю все, что кажется мне лишним... Не нужно бояться еще и еще раз переделывать сочинение. Не бояться работы!...» (1; 380)

В этом стремлении есть что-то от цеховой этики старых мастеров, для которых музыка являлась священной обязанностью служения Высшей Истине, служения Богу, поэтому, когда в 90-е годы Свиридов стал писать циклы духовных хоровых произведений, не возникло никаких недоумений по поводу участия художника в новом направлении музыкального искусства, очень быстро заимевшего привкус моды. Для Свиридова это было логическое продолжение и своеобразное обобщение его музыкальной веры и жизненной философии.

В 50-60-е годы композитор обрел свой художественный стиль и этико-культурную позицию. В сочетании лирики и эпоса рождались исторически точные и реалистичные образы людей из народа: путника, землепашца, влюбленного («*Страна отцов*»), веселого парня Робина и солдата Вилли («*Песни на слова Р. Бёрнса*»). Свиридов умел обрисовать любой национальный характер, тем самым приближая слушателя к пониманию национально-исторического своеобразия разных культур. Он в настоящем смысле слова открывал современнику законы и природу жизни человека в культуре, во времени-пространстве человеческой истории.

Естественно, что центральной темой творчества Свиридова стала Русь – Россия, родина. Срезы истории, картины бытия народа и человека представляли в образах поэзии С. Есенина («*Поэма памяти Сергея Есенина*») и В. Маяковского («*Патетическая оратория*»). Закономерным кажется появление в 1964 году знаменитых «*Курских песен*» Г. Свиридова – семичастного цикла для смешанного хора и симфонического оркестра. На основе подлинных фольклорных образцов родного края из книги А.В. Рудневой «Народные песни Курской области», которая была опубликована в 1957 году, он создал глубоко оригинальное произведение с ясной драматургической идеей, бережно сохранив и по-новому высветив ладово-гармоническое своеобразие народно-песенного музыкального мышления. Поражаешься видению композитора. Поэтические и музыкальные тексты необыкновенным образом преобразуются в органическую ткань произведения, где искомый синтез поэзии, слова и музыки обретает какой-то стереофонический эффект – видится, слышится, звучит и понимается по смыслу объемно, исключительно жизненно.

В 70-е годы Пушкин, Блок и Есенин по-прежнему остаются любимыми поэтами Свиридова. Углубляется философская составляющая его творчества. *Хоры из музыки к драме А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»* воспроизводят образы древнерусского искусства. Явные связи с пластами русского религиозного искусства обнаруживают и *хоровые поэмы «Ночные облака», «Песни безвременья» (1981) на стихи Блока, хоровой концерт «Пушкинский венок», вокальный цикл - поэма для голоса и фортепиано «Отчалившая Русь» на стихи Есенина*. Возникшие позже, в 1992-1993 годах, *два цикла духовных хоров на литургические тексты под названием «Песнопения и молитвы» и «Неизреченное чудо»* продолжили главную тему творчества Свиридова в исконно русской музыкальной стилистике и образности.

Итоги века. Глубинная внутренняя связь композитора с отечественной культурой с 50-х годов проступает все очевиднее. Размышляя о судьбе России, Свири-

дов обращал внимание на трагедию разрушения традиций. В сочинении 1964 года «Маленький триптих», где в первой части струнные имитировали церковный хор, слушателей поразила внезапно прерванная динамика второй части, о которой композитор сказал: «Это взрыв большой колокольной» (5; 3). Остается, однако, надежда – надежда на возрождение духовной силы человека, живущего на родной земле: в финале возникал тихий трогательный пейзаж.

Когда-то, прослушав кантату Свиридова «Курские песни», Д.Д. Шостакович сказал: «Нот мало, а музыки очень много» (5; 4). Вероятно, духовное значение и содержание творчества Георгия Васильевича Свиридова также неизмеримо больше сказанного и написанного о нем, и представляется, что с течением времени это будет все более очевидным.

Композитор умер в канун Рождественского сочельника в 1998 году.

Основные сочинения:

- **музыкальные комедии** – «Раскинулось море широко» (1943), «Огоньки» (1951);

- **для голоса, хора и оркестра** – «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956), «Патетическая оратория» (слова В. Маяковского, 1959), «Курские песни» (слова народные, 1964), «Деревянная Русь» (слова С. Есенина, 1964), «Снег идет» (слова Б. Пастернака, 1965), «Весенняя кантата» (слова Н. Некрасова, 1972), и др.;

- **хоровая музыка** – хоры а capella; хоры с сопровождением – 5 хоров на слова русских поэтов (1958), 3 хора из музыки к драме А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973), Концерт памяти А. Юрлова (1973), хоровой концерт «Пушкинский венок» (1979) «Ночные облака» (слова А. Блока, 1980), 4 хора из «Песни безвременья» (слова А. Блока, 1981), хоровая поэма «Ладога» (слова А. Прокофьева, 1981), «Песнопения и молитвы» и «Неизреченное чудо» (на литургические тексты, 1993) и др.;

- **для голоса с фортепиано** – поэмы «Страна отцов» (слова А. Исаакяна, 1950), «Светлый гость» (слова С.Есенина, 1971), «Отчалившая Русь» (слова Есенина, 1977), «Петербург» (слова А. Блока, 1997), циклы романсов и песен на слова Пушкина, Лермонтова, Блока, Есенина, Шекспира, Бёрнса и др.;

- **для оркестра** – Симфония для струнного оркестра (1940), Музыка для камерного оркестра (1964), сюита «Время, вперед!» (1965), «Маленький триптих» (1966), «Метель» (муз. иллюстрации к повести А. Пушкина, 1974) и др.;

- **камерно-инструментальные ансамбли, произведения для фортепиано;**

- **музыка к спектаклям драматического театра и кинофильмам.**

Читать о композиторе:

1. Георгий Свиридов: Гордость советской музыки / Ред.-сост. М. Яковлев, – М., 1987.

2. Г. Свиридов. Статьи и исследования / Сост. Р. Леденев. – М., 1979.

3. Г. Свиридов. Музыка как судьба / Сост. А. Белоненко. – М., 2002.

4. Аркадьев М. Лирическая вселенная Свиридова // Русская музыка и XX век / Ред. – сост. М. Арановский. – М. 1997.

5. Книга о Свиридове: Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / Сост. А. Золотов. – М., 1983.

6. Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сборник статей / Сост. А. Белоненко. – М., 1990.
7. Полякова Л. Неизреченное чудо // Муз. академия. 1993. № 4.
8. Сохор А. Г. В. Свиридов. – Л., 1965.
9. Электронное периодическое издание «Открытый текст». – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/sviridov/>

РОДИОН КОНСТАНТИНОВИЧ ЩЕДРИН

1932

Сюрпризы творчества. Произведения Р. Щедрина воспринимаются порой как «целый букет сюрпризов» – неожиданностей, которые могут опрокинуть тщательно выверенные теоретические обобщения. Ищущий новатор, удивительно интересная личность, в которой, как в ярко талантливой натуре, «замешано» все: и возвышенное, и земное, композитор зачастую будоражит воображение слушателей дерзкими замыслами, непредвиденными решениями. В интервью он однажды заметил: «Я не люблю затворничества, я жизнелюб. Меня интересует целый ряд простых вещей: я люблю ходить на футбол, выпить хорошего пива из бочки, поехать на озеро, половить рыбу, покататься на коньках и лыжах...» (1; 8) Но тут же выстраивается и другой ряд – «высоких» интересов: концерты, встречи и диспуты, сотрудничество с крупнейшими театрами и оркестрами мира, работа в Баварской и Берлинской академиях искусств (членом которых он является) и, конечно же, сочинительство. Композиторский рейтинг Р. Щедрина сегодня необычайно высок. В последнее время он поразительно много написал, словно оправдывая свою очередную шутку: «После шестидесяти – не успех, а успеть» (вариация высказывания М. Цветаевой).

«Хранитель Ордена профессионализма». Многогранность его натуры, его изобретательность как в зеркале отражаются в творчестве. В свое время Р. Щедрин единственный из плеяды российских «шестидесятников» написал мюзикл; первым ввел в академические инструментальные жанры частушку (в Первом фортепианном концерте), пошел на коллажный контакт с джазом (во Втором фортепианном концерте), а в сверхсложном Третьем концерте «интонационной отдушиной» стала фортепианная классика – фрагмент Первого концерта Чайковского, который, по желанию солиста, может быть заменен на отрывок из любого репертуарного концерта (Грига, Рахманинова, Шопена, Шумана, Скрябина, Прокофьева...). «И все это поле немереное разных музык словно таинственной рукой свыше преобразуется в законченную композицию каждой новой вещи. Тут вступает в свои права никому не подвластное Мастерство... Р. Щедрин оказывается хранителем Ордена профессионализма» (7; 11).

Родовая связь. Одно из произведений Р. Щедрина, «Российские фотографии», открывается номером под названием «Старинный город Алексин». С этим городом у композитора существует родовая связь: отец, Константин Михайлович Щедрин, родился на берегах Оки, в селенье Воротцы, откуда и переехал в Алексин. «У отца была фантастическая музыкальная память (на его примере будущий композитор охотно поверил в легенды о памяти Моцарта, Глазунова). Музыкальные способности Константина Щедрина в свое время были замечены Верой Николаевной Пашенной, случайно попавшей в тот маленький городок. Она была ими так восхище-

на, что дала свои деньги, чтобы юный Константин был привезен в Москву учиться музыке. Так благодаря знаменитой актрисе Родиону Щедрину выпало родиться в Москве» (7; 11).

1932-1949 годы: Детство и юность. Родион Щедрин появился на свет в 1932 году. Отец будущего композитора, окончив Московскую консерваторию у С.Н. Василенко, преподавал в Московском хоровом училище, руководителем которого являлся выдающийся музыкант А.В. Свешников. Будучи блестящим лектором, Константин Михайлович вел в училище теоретические предметы; кроме того, он играл на скрипке, а его старшие братья – на виолончели и фортепиано. В исполнении семейного трио еще ребенком Щедрин слушал музыку Брамса, Чайковского, Рахманинова. Так началось его музыкальное развитие, Чайковский же навсегда остался одним из любимых его композиторов. Начальным образованием Щедрина по фортепиано руководила М.Л. Гехтман.

Отечественная война прервала обучение. Принятый в ЦМШ, Родион вместе с семьей вынужден был эвакуироваться в Самару (Щедрины ехали туда в октябре 1941 года, под бомбами). Здесь, в Самаре, Шостакович дописывал свою Седьмую симфонию. Он был председателем Союза композиторов, а отец Щедрина – ответственным секретарем. В 1945 году молодой человек поступил в Московское хоровое училище, ставшее для него настоящей профессиональной школой. Знакомство с шедеврами хоровой литературы, постоянный анализ разных жанров классической музыки привели к осмыслению познаваемого в первых композиторских опытах. Так появились хоры а cappella (среди них – «Тиха украинская ночь» на слова Пушкина), обработки русских народных песен из сборника Лядова, Поэма для фортепиано. Обращению к фортепианной музыке способствовали его успешные занятия с известным педагогом Г.М. Динором.

1950-1959 годы: Студенческие годы. В 1950 году Щедрин поступил в Московскую консерваторию, в класс Ю.А. Шапорина (композиция) и Я.В. Флиера (фортепиано). Уже тогда Шапорин предсказал своему ученику большое будущее: «Многого можно ожидать от Родиона Щедрина – одного из самых талантливых среди нынешней композиторской молодежи» (9; 82).

Щедрин пробует свои силы в разных жанрах. В консерваторские годы им сочинены фортепианные программные пьесы («Юмореска», «В подражание Альбенису», «Двухголосная инвенция» и «Basso ostinato») и этюды, два квартета, Симфоническая поэма, Фортепианный квинтет. То было время сильного, «взахлеб», увлечения И. Стравинским, С. Прокофьевым, современной литературой: «Не боясь упреков во всеядности, даже эклектизме, исповедуя ту истину, что все, что я видел, слышал, чувствовал, осязал, – все оказало на меня влияние» (3; 8). В связи с этим Щедрин любил вспоминать слова Гёте, который говорил: «Все, что до меня, – мое».

Огромную роль в формировании творческой индивидуальности и стиля композитора сыграл фольклор. В 1951 году Щедрин побывал в глухих уголках Белоруссии, о чем впоследствии писал: «Много чего я там навиделся и наслышался. И, наверное, больше всего – самых разнообразных частушек. Так вот эти впечатления, в том числе и акустические, по-видимому, как-то аккумулировались во мне, пронизали всю мою сущность – и душу, и мозг, и темперамент, и руку... И я уже просто не мог обойтись без частушки в моем первом крупном сочинении» (3; 9).

Этим сочинением оказался *Первый концерт для фортепиано с оркестром*, прозвучавший на выпускном экзамене в консерватории в исполнении автора. Про-

изведение поразило солидную аудиторию цветисто-броским звучанием «Семеновны» в финале и общей динамикой, токатностью образов (в том же 1955 году концерт был отмечен премией на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве).

Фольклорные истоки отчетливо проявились и в балете *«Конек-Горбунок»*. В народном складе выдержаны не только образы народа, Ивана и его вероломных братьев Данилы и Гаврилы, но и сказочного Конька-Горбунка, а в конце балета и самой Царь-девицы — существа загадочного, из далекой неведомой страны. Общая атмосфера света и мягкого юмора, перекликаясь с настроением сказки Ершова, касается даже таких событий, как смерть царя Гороха. Вместе с тем это сочинение выявило и другую грань таланта Щедрина — «дух лицедейства, когда композитор в чем-то уподобляется искусному режиссеру, направляющему музыкальное действие словно из-за кулис» (5; 11). Балет сразу привлек внимание яркостью, самобытностью образов и через пять лет после его завершения был поставлен на сцене Большого театра (композитором составлены две оркестровые сюиты, куда вошли наиболее значительные и красочные номера, сделаны переложения четырех номеров балета для фортепиано).

С 1955 по 1959 год Щедрин — аспирант консерватории по классу Шапорина. Лучшим достижением этих лет явилась Первая симфония, отмеченная премией на консерваторском конкурсе.

Опыт современности: неофольклор. Совершенное выражение русское фольклорное начало (и прежде всего интонационные богатства жанра частушки, «умеющей заснять кусок жизни, заострить ее сатирические грани») нашло в двух произведениях этих лет — опере *«Не только любовь»* и в концерте для оркестра *«Озорные частушки»*, явившимся пиком первого десятилетия творчества композитора.

Тематическим материалом произведения становится многослойный частушечный комплекс. «Среди основных тем концерта Щедрина мы встречаем пинежскую частушку "Куда ветер не дует", рязанские плясовые припевки "Я елецкого пляшу", уральскую частушку "Дорога мне подруга", сибирскую частушку "Ваталинка", элементы инструментального сопровождения сибирской частушки "Нагорная" и пензенской "Хорошо мне с милым в поле"» (2; 79). Перечисляя частушечный состав концерта, Комиссинский добавляет: «Приемы развития, к которым прибегает здесь Щедрин, в какой-то мере перекликаются с приемами монтажного "нанизывания" мотивов, "лоскутности" у Стравинского» (Там же).

Точно угадана композитором и наиболее подходящая эмоциональному духу частушек форма концерта-соревнования, где поочередно солируют все инструменты, как бы «выхваляясь» друг перед другом, подобно персонажам деревенского песенного турнира. Частушка, с ее броской лубочной характеристичностью, оказала воздействие и на тембровое мышление художника. Задуманные как «озорные», «Частушки» отличаются богатой композиторской выдумкой: препарированное фортепиано выполняет функцию своеобразного «кудреватого» сопровождения на гармошке или балалайке; высокие сигналы валторн, глиссандо тромбонов, «свистящие» пассажи скрипок передают задиристую разноголосицу «участников веселья», слиящихся «перекричать» друг друга.

Таким образом, «вся стилистика, манера интонирования, способ концертирования представляют воспроизведение типологических форм деревенского

музыкального быта. Инструментальный концерт превращается в театрализованное действие с жанровыми народными сценками, живыми "персонажами", народным говором, полным лукавства и юмора. Достигнут высочайший уровень овладения ресурсами выразительных возможностей жанра, что и сделало "Озорные частушки" рубежным сочинением» (4; 183).

Опера «Мертвые души». Фольклорная линия в творчестве композитора продолжала развиваться, но в ней происходило постепенное движение от «частушечности» к многожанровой объемности стиля в «Поэтории», «Звонах» (позднее в «Величании», «Хрустальных гусях», «Вологодских свирелях»). «Этот процесс был напрямую инспирирован у Щедрина изменением отношения к проблеме народности искусства, подходом к ней как отражающей духовные, нравственные ценности народного мирозерцания. Но этот же процесс наталкивал Щедрина и на выход из собственно фольклорного, что вызывалось обращением к общенациональным проблемам развития русской духовной культуры» (4;178). В этом отношении наиболее примечательна лирико-драматическая линия, отчетливо прозвучавшая в театральных жанрах: балетах «*Анна Каренина*», «*Чайка*», «*Дама с собачкой*» (главную партию в которых исполняла выдающаяся русская балерина Майя Плисецкая, жена композитора), опере «Мертвые души», которые преподнесли публике также немало неожиданностей.

Обращение к капитальному творению Гоголя – поэме «Мертвые души» – поставило перед композитором множество проблем: передачи прозаичности гоголевских диалогов, сплетений драматургических линий, развернутости композиции, но главная сложность коренилась в глубинных свойствах «Мертвых душ», на которые намекало определение жанра, данное писателем. Гоголь назвал произведение поэмой, подчеркнув тем самым характерное соединение эпического начала с лирической окраской повествования. Щедрина удалось блестяще раскрыть суть поэмы, обращаясь к драматургии параллельного монтажа, основанного на сопоставлении «нижнего», сюжетного ряда повествования и «верхнего» – надсюжетного, вобравшего авторский лирико-философский комментарий.

«Нижний» ряд представляет основное действие оперы, где выступают на всеобщее обозрение персонажи «Мертвых душ». В их обрисовке композитор стремится не столько к созданию детально отшлифованных портретов, сколько к постижению характера через выразительность отдельного штриха или схваченной на лету яркой детали. Это может быть и особый тембр голоса (тусклый и грузно-утяжеленный у Собакевича, гнусавый – у Плюшкина, «порхающий» – у Лизаньки Маниловой), и характерный интонационный оборот (хлопотливое «кудахтанье» Коробочки, бойкий, «бодряческий» тон Ноздрева), и неповторимый пластический рисунок персонажа (старческий шаг с замедлениями и расстановками у Плюшкина).

Другой, «верхний» ряд – рельефно выделенный крупным планом, периодически вторгающийся в драматургию оперы подобно рефрену, – раскрывает гоголевскую тему России в таком естественном воплощении души народа, как русское песнетворчество (одетое, правда, в «современный наряд»). Песенные рефрены музыкально воссоздают развернутую во времени систему лирических отступлений поэмы Гоголя. Пытаясь охватить авторский замысел в целом, понимаешь всю правоту суждений В. Белинского о «Мертвых душах», которые «не раскрываются с первого чтения»; и опера Щедрина также требует внимательного вслушивания и изучения.

«Самое-самое для меня – это Бах». Опера «Мертвые души» демонстрирует универсализм художника, который широко использует новые средства, выработанные

ные композиторской практикой XX века, и одновременно опирается на фольклор и модели искусства прошлого.

«Как-то за рубежом меня спросили о самом-самом-самом-самом... И я ответил, что самое-самое для меня – это Бах», – сказал в одном интервью композитор. Действительно, развитие неоклассической линии в музыке Щедрина – это своего рода длительное, связанное с разными этапами художественного становления «восхождение» к Баху. Первой ласточкой щедринского неоклассицизма стала концертная пьеса *«Basso ostinato»* с весьма вольной интерпретацией барочного жанра вариаций на неизменный бас. Сохраняя общую идею таких вариаций, композитор придает басу подчеркнутую нестабильность. Выдержана лишь идея мерных шагов, напоминающих джазовую формулу «буги-вуги». Влияние джаза проявилось и в подчеркнутой «графичности» свободного голоса, насыщенного синкопированными ритмами, триольным движением, репетициями звуков... Такая мозаика интонаций и ритмов рождает у слушателей ощущение квазиимпровизационного развертывания материала. Последующими неоклассицистскими опусами явились *«Прелюдии и фуги» для фортепиано*, первая тетрадь которых была завершена в 1963 году (диезные тональности), вторая — в 1970-м (бемольные тональности). Временной промежуток между частями, безусловно, сказался в общей тенденции перехода автора от жанровости, что так ярко проявилось в первой части (прелюдия № 3 – сицилиана, № 9 — сарабанда, № 4 – куранта), к большей условности и обобщенности полифонических пьес во второй. И все же композитор явно стремился сохранить единство художественно-эстетической концепции цикла, о чем свидетельствует обрамляющая арка: двадцать четвертая прелюдия представляет собой зеркальное отражение первой. На этом пути «восхождения» к Баху следует назвать *«Полифоническую тетрадь»*, *«Музыку для города Кётена»* и, конечно, *«Музыкальное приношение»* – размышление «в круге вечности», длящееся более двух часов.

В аннотации к первому исполнению произведения в Ленинграде (5 апреля 1984) Щедрина писал: *«"Музыкальное приношение" для органа, трех флейт, трех фаготов, трех тромбонов написано к трехсотлетию со дня рождения И.С. Баха. В сочинении несколько раз использованы многократно питавшая фантазию музыкантов тема В-А-С-Н и фрагменты из его органной прелюдии a moll. Тон сочинения повествовательный, неспешный, близкий к тому роду несуетного музицирования, который был принят в эпоху Баха»*. Говоря о различной реакции публики на его новое детище, композитор вспоминал: *«Когда произведение впервые исполнялось в Москве, многие уходили с концерта (я имею в виду абонементную публику). Меня корили за длинноты. А Эрик Тавастшерна – известный, авторитетный музыкальный ученый и критик из Финляндии, присутствовавший на концерте, – сказал, что это сочинение замечательное, только в нем есть один недостаток оно слишком коротко. Так что трудно угодить сразу всем»* (1; 6).

Щедрина всегда занимала проблема музыкального времени и его психологического восприятия, но, вероятно, в этом «храмовом произведении» автор стремился воплотить состояние пребывания, длительного погружения в мир духовных переживаний и раздумий.

Взгляд, обращенный к миру. Творения Р. Щедрина неизменно приковывают к себе пристальное внимание слушателей. Фестиваль «Музыка и время», посвященный юбилею мастера (1997) и прошедший в четырех городах России – Самаре, Нижнем Новгороде, Москве и Санкт-Петербурге, – стал значительным событием в

отечественном музыкальном искусстве. Одно из свидетельств тому – полные залы на всех концертах, в которых звучали новые сочинения композитора, ныне живущего в Мюнхене: «Concerto dolce» для альта, струнного оркестра и арфы, «Два танго Альбениса», Соната для виолончели и фортепиано, «Величание» для симфонического оркестра, Концерт для виолончели с оркестром, Вторая соната для фортепиано, Терцет для скрипки, виолончели и фортепиано. А наряду с неизвестными российской публике произведениями – те, которые давно знакомы и любимы: симфоническая сюита из оперы «Не только любовь», концерты для оркестра – «Звоны» (№ 2) и «Хороводы» (№ 4), «Три пастуха» для флейты, гобоя и кларнета, «Кармен-сюита», «Стихира» для симфонического оркестра и ряд других сочинений.

Такой широкий резонанс убеждает в том, что «нутро настоящего артиста повернуто не столько к себе, сколько к миру». У Родиона Щедрина это осознано как важнейшая задача творчества: «Как заставить публику слушать музыку? Как ее гипнотизировать, чтобы произведение игралось не один раз? Такая мысль мною владеет фанатически, я все время об этом думаю. Существует некая драматургия восприятия, и я ощущаю ее биологическим инстинктом. Конечно, музыка должна быть привлекательной для профессионалов (как-то Альфред Шнитке расспрашивал меня о подробностях моей оркестровки). Какие существуют ныне современные открытия — все их перевариваю, и аудитория хорошо это понимает. И все-таки помню, что пишу-то для слушателей — не хочу рвать с ними, не хочу уходить, чтоб не заблудиться, стараюсь быть на той ветви культуры, которая не оторвалась от самого дерева. Можно произнести как девиз: большое искусство должно иметь большую аудиторию, музыка должна всегда оставаться музыкой» (7; 14).

В этом девизе сфокусирована вся эстетика выдающегося художника современности.

Основные сочинения:

- **оперы** – «Не только любовь» (по мотивам рассказов С.П. Антонова, 1961), «Мертвые души» (по роману «Мёртвые души» Н.В. Гоголя, 1976), «Лолита» (по одноимённому роману В.В. Набокова, 1994); «Очарованный странник» (по одноименной повести Н.С. Лескова, 2002) «Боярыня Морозова» (русская хоровая опера для 4 солистов, смешанного хора, трубы, литавр и ударных по мотивам «Жития протопопа Аввакума» и «Жития боярыни Морозовой», 2006); **мюзикл** «Нина и 12 месяцев» (на японском языке по сказке С.Я. Маршака, 1988).

- **балеты** – «Конек-Горбунок» (1955), Кармен-сюита (1967), «Анна Каренина» (1971), «Чайка» (1980), «Дама с собачкой» (балет-дуэт, 1985);

- **для симфонического оркестра** – 2 симфонии (1958, 1965), концерты «Озорные частушки» (1963), «Звоны» (1968), «Автопортрет» (1984), «Стихира» на 1000-летие Крещения Руси (1987), «Хороводы» (1989), «Российские фотографии» (1994), «Хрустальные звоны» (1994), «Величание» (1995), «Два танго Альбениса» (1996), 2 сюиты из балета «Конек-Горбунок» (1955, 1965);

- **для камерного оркестра** – Камерная сюита (1961), «Музыка для города Кётена» (1984), «Геометрия звука» (1987), «Фрески Дионисия» для девяти инструментов (1981), «Музыкальное приношение» для органа и духовых инструментов (1983);

- **концерты** – 3 для фортепиано с оркестром (1954, 1966, 1973), для трубы с оркестром (1993), для виолончели с оркестром («Sotto voce concerto», 1994), для скрипки с оркестром («Concerto cantabile», 1997), для альта с оркестром («Concerto dolce», 1997);

- **камерно-инструментальные произведения** – Эхо-соната для скрипки соло (1985), «Балалайка» для скрипки соло без смычка (1997), Пастораль для кларнета и фортепиано (1997);

- **для фортепиано** – пьесы (1952–1961), Прелюдии и фуги (I том – 1963, II том – 1970), «Полифоническая тетрадь» (1972), «Тетрадь для юношества» (1981);

- **вокально-симфоническая музыка** – «Бюрократиада» (1963), «Поэтория» (1968), «Ленин в сердце народном» (1969);

- **хоры**, в том числе на слова А. Пушкина, А. Твардовского, А. Вознесенского, хоровая музыка – Поэма «Казнь Пугачева» на стихи А. Пушкина (1981), Русская Литургия «Запечатленный ангел» по Н. Лескову (1988), «Алый парус» для детского хора на слова А. Грина (1997) и др.;

- **музыка для кино** («Коммунист», 1957; «Высота» 1957; «Нормандия – Неман» 1960; «Анна Каренина» 1968; «Сюжет для небольшого рассказа», 1969, и др.) и **театра** («Темп» Н. Погодина, 1955; «Мистерия-буфф» В. Маяковского, 1957; «Дамоклов меч» Н. Хикмета, 1959; «Гроза» Н. Островского, 1961; «Теркин на том свете» А. Твардовского, 1966, и др.).

Читать о композиторе:

1. Щедрин Р. Автобиографические записи. – М., 2008.
2. Григорьева А. Родион Щедрин: Я не ощущаю в себе перемен // Муз. академия. 1993. № 2.
3. Комиссинский В. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина, – М., 1978.
4. Прохорова И. Родион Щедрин: Начало пути. – М., 1989.
5. Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960— 1980-х годов, – СПб., 1998.
6. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина, – М., 1980.
7. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М., 2000.
8. Холопова В. Неизвестный Щедрин // Муз. академия. 1998. № 2.
9. Черкашина М. Родион Щедрин. Эскизы к портрету // Муз. современник – М., 1983. Вып. 4.
10. Шапорин Ю. Избранные статьи. – М., 1969.

АЛЬФРЕД ГАРРИЕВИЧ ШНИТКЕ 1934-1998

Музыка и бытие. Еще недавно в энциклопедических словарях можно было прочесть о том, что Альфред Шнитке является одним из ведущих мастеров современной музыки. Сегодня же завершившееся XX столетие уже включило его в сонм лиц, портретирующих последний век двухтысячелетней христианской истории, однако нам, современникам композитора, и сейчас невозможно «вычесть» его из бурной, драматически напряженной действительности. Он являлся одним из тех, кто, вслушиваясь во время, экзистенциально переживал его. Процесс сочинения для него был тождественен пребыванию в мире. Спаянность внутреннего и внешнего, субъективного и объективного, прошлого и настоящего образуют специфический музыкальный мир Шнитке.

Шнитке – философ и теоретик в музыке. Его художественные идеи вырастают из его манеры философского размышления. И в этом тоже – лицо века XX, теоретизирующего о своих эстетических взглядах и открыто манифестирующего художественные концепции. Однако тенденции века двунаправлены. Наряду с резким размежеванием с эстетическими достижениями прошлого большое значение имеет «собираание» его артефактов – тем, образов, смыслов, языков, стилей, техник и технологий. Посредством отбора семантических художественных единиц с присущими им средствами изображения, выражения и формами бытования, современные художники и композиторы осуществляют преемственность исторических пластов времени, воскрешают память о прошлом для века нынешнего. В сопряжении этих фрагментов реальности – архаичного и модернового, сакрального и профанного, элитарного и массового, профессионального и фольклорного – рождаются образы человека и мира, высеченные во всей их объемной трагедийности, разорванности, иллюзорности и одновременно жестокой правдивости.

Комментарии к веку. Музыка Шнитке – это единство текста и комментария к нему, единство существования и рефлексии – отстраненно-философского размышления над основами бытия. Как справедливо отмечают исследователи-гуманитарии, философы, культурологи, искусствоведы, комментирование стало эстетической нормой последнего столетия. Культура отчаянно сопротивляется антикультуре, возникающей как раковая опухоль, разрушающей ее человекотворческую органику и наступающей на живое целое агрессией беспамятства, примитивизма, неоязычества, безличной энергией масскульта, социальным хаосом и деградацией ценностей. Историзация мышления – один из способов самосохранения культуры, восстановления ее иерархичности, активизации духовного самосознания. В этом контексте искусство музыки для Шнитке – это способ духовного выживания человечества и сохранения культуры, это искусство бытия человека именно как человека культуры, а не как человека-толпы, идеологии или «социального животного».

Центральная тема творчества Шнитке – личность в объеме измерений истории и культуры. Отсюда формулируются и задачи: «Правильный путь – это индивидуальное переосмысление, но с учетом всего ранее накопленного» (8; 257), что можно определить как опыт жизни человека, спасающего себя заботой о культуре. Сохранение ценностного ядра личности равно задаче сохранения ценностного ядра самой культуры. Не случайно главные темы произведений Шнитке: «художник – мир», «настоящее – прошлое», «логика – интуиция», «высокое – низкое», «музыка – духовность» (8; 254) – расположены вдоль центральной духовно-философской оси: человек – культура, творец (творчество) – культура.

Стремление к объемному видению проблем характеризует интеллектуальную установку композитора. Он убежден: «Те, кто бережет свое время для одного дела, достигает в нем меньшего, чем те, кто заинтересован смежными делами, – эстетическое зрение последних приобретает дополнительные измерения, они видят больше, правильное, объемнее...» (8; 255). При этом работа композитора заключается в «серьезном отборе жизненных явлений» (Там же).

Интеллектуализм XX века имеет под собой практическую базу рациональной, урбанистической, жестковременной организации жизни человека, включенного в социальные, политические и экономические процессы глобального масштаба. Но интеллектуализм произрастает и от иных – гуманитарных корней, общей суммы знаний культуры, ее духовного опыта. Очевидно, что художник тяготеет ко второй

природе, хотя как человеку своего времени ему не чужда и технократическая рациональность. Каким же был путь его вхождения в пространство культуры и истории?

Вехи творческой биографии. Альфред Гарриевич Шнитке родился 24 ноября 1934 года в семье Гарри Викторовича Шнитке и Марии Иосифовны Фогель, происходивших из поволжских немцев, в городе Энгельсе (в настоящее время Саратовская область). Отец был журналистом и переводчиком с немецкого языка, мать работала сотрудником московской газеты «Neues Leben». Брат Виктор и сестра Ирина впоследствии тоже выбрали гуманитарную стезю. Виктор Гарриевич стал литературным работником и переводчиком – его стихи послужат поэтической основой одного из произведений композитора. Ирина Гарриевна свяжет свою жизнь с педагогикой, начав преподавать немецкий язык.

Гуманитарные университеты Альфреда Шнитке – русская классическая литература и искусство, поэзия, музыка, современная культура Германии. В зрелом возрасте определяются духовные предпочтения композитора – нравственно-философские романы Ф. Достоевского, Л. Толстого, Т. Манна.

Путь Шнитке – это путь профессионального музыканта. В 1958 году он оканчивает Московскую консерваторию, а в 1961-м – аспирантуру по классу сочинения. Он ученик Евгения Кирилловича Голубева – композитора и педагога, который учился у Николая Яковлевича Мясковского. Среди наиболее известных выпускников Голубева – Т.П. Николаева, А.Н. Холминов, Г.М. Шантырь, А.Я. Эшпай, А.И. Головин, И.М. Красильников. От Голубева и Мясковского композиторская родословная Альфреда Шнитке тянется к великим петербуржцам – Н.А. Римскому-Корсакову и А.К. Лядову. В основе педагогической традиции, заложенной этой школой, – открытость новому при серьезнейшем изучении достижений и опыта прошлого и опоре на него. После окончания аспирантуры в течение одиннадцати лет, с 1961 по 1972 год, Альфред Гарриевич преподает в Московской консерватории на кафедре инструментовки.

Шнитке всегда выделяла активная эстетическая позиция. Теоретический импульс великого «нововенца» А. Веберна сказался в музыкально-философских опытах композитора. Он пишет статьи, выступает с докладами и сообщениями на секции симфонической и камерной музыки Московской организации Союза композиторов РСФСР, принимает участие в фестивалях, дает интервью, рассказывает о своих замыслах и работе над произведениями в различных беседах. Шнитке входит в члены правления Союза композиторов СССР, является членом Клуба кинематографистов (с 1962 он много и плодотворно пишет музыку для игрового и анимационного кино). По мере того как его произведения приобретают известность, пополняется и список членства в различных международных академиях. Шнитке – член-корреспондент Академии искусств в Западном Берлине (1982), член-корреспондент Академии искусств ГДР (1986), Баварской академии искусств (1986), Королевской шведской академии музыки (1987)... На родине ему присваивают звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, он становится лауреатом Государственной премии РСФСР им. Н.К. Крупской (1986).

Постепенно имя Альфреда Шнитке, вместе с именами двух других советских композиторов – Э. Денисова и С. Губайдулиной, обретает ведущее значение для определения наиболее авангардного направления отечественного музыкального искусства, стоящего вне рамок требований «социалистического реализма», и в 60-70-е

годы он находится в положении «внутреннего диссидента», хотя нельзя сказать, что творчество его отгорожено от слушателя непроницаемой завесой цензуры и произведения его не исполняются. В 1974 году в Нижнем Новгороде состоялся первый авторский фестиваль музыки Шнитке, прошедший с огромным успехом. На фестивале, наряду с другими произведениями, впервые исполнялась его монументальная, новаторская по замыслу и музыкальному языку *Первая симфония*. Написанная в результате работы с М. Роммом над фильмом «Мир сегодня», она представила грандиозную звуковую панораму современной действительности с использованием множества цитат из музыки классической, массовой и бытовой, с применением элементов инструментального театра и хеппенинга. *Полистилистика* (сочетание и взаимодействие разных исторических и индивидуальных стилей внутри одного произведения), программно избранная в ней в качестве главного метода композиции, надолго станет художественным языком и основой драматургии многих сочинений Шнитке — его последующих симфоний, инструментальных концертов, *Concerti grossi* и др.

В 1985 году, летом, композитора постиг первый тяжелый недуг, после чего последовало длительное восстановление здоровья. Наступившие перемены в стране изменили и жизнь Альфреда Гарриевича. Он выехал из Москвы и поселился вместе с семьей — женой Ириной Федоровной и сыном Андреем — в Германии.

В октябре 1994 года к шестидесятилетию А. Шнитке в Москве был устроен грандиозный фестиваль, в котором принимали участие лучшие музыканты современности: Мстислав Ростропович, Гидон Кремер, Юрий Башмет, Геннадий Рождественский, Михаил Плетнев, Валерий Полянский. Сам композитор по состоянию здоровья приехать не смог. В июне 1994 года с двумя кровоизлияниями в мозг его положили в госпиталь. Последние годы жизни прошли в борьбе с болезнью.

На Западе композитор принял католическое вероисповедание, но после кончины, согласно своему завещанию, был привезен в Москву и захоронен по православному обычаю.

Самосознание художника. В статьях и в многочисленных высказываниях композитора точкой отсчета всегда оставалась культура, представленная творчеством художников прошлого и настоящего. Шнитке-теоретику искусствознание обязано появлением и широким распространением термина «*полистилистика*» с выделением принципов, называемых автором «*принцип цитирования*» и «*принцип аллюзии*». По этой теме Шнитке выступал с несколькими сообщениями, в том числе и на Международном музыкальном конгрессе в Москве в 1971 году. Композиторское же открытие Шнитке, вслед за И. Стравинским и некоторыми другими композиторами первой половины XX века, состояло в разрушении эстетической гегемонии и преодолении художественной ограниченности одного, единого стиля и в извлечении новых смыслов из разных стиливых взаимодействий. Если в начале 60-х годов молодому композитору как профессионалу, умеющему хорошо делать музыку, было интересно с равной творческой отдачей работать в различных музыкальных жанрах — «высоких» и «низких» — от рок-музыки, джаза, салонной пьесы, молодежной песни до стилизации классики, то позднее эта жанровая разноголосица была осознана им как существенный факт самосознания культуры. Самоощущение современного человека, воспроизводимое на уровне музыкального сознания, есть мир, «раздираемый противоречиями», приходящий к «ностальгической идее невозможности того идейного и формального совершенства, которым отличалась запад-

ноевропейская музыка XIX века» (8; 41). Напряжение, возникающее при взаимодействии стилей, создает некое энергетическое поле, в ареале коего заново рождается мысль как небанальное, еще никем не сказанное слово, очищенное от предписаний, которыми себя сковывает композитор-додекафонист, сериалист, экспрессионист, импрессионист и т.д. «...Я всегда против вериг и обетов, которыми композитор себя ограничивает, это не приводит к хорошему» (8; 44).

Из этого требования проистекает и еще одно качество композиторской индивидуальности Альфреда Шнитке – эволюционность и высокая степень концепционности. Все произведения Шнитке драматургически «прочитываются». Установка на неуклонное обновление языка при обязательном обновлении (расширении, углублении, уточнении, пересмотре, радикальном изменении) концепции получила специфическое название «*драматургия потока*». Нет ни одного сочинения композитора, которое было бы написано вне традиции. Симфонии, хоровой концерт, кантата, инструментальные концерты, сонаты, камерно-инструментальные ансамбли, возрожденный музыкантом жанр *Concerti grossi* – все отсылают к определенным правилам и закономерностям изложения и развития материала, если даже последний представлен всего одним звуком со своими обертонами (как в электронной пьесе «Поток», созданной в Московской экспериментальной студии электронной музыки в 1969). Постулируемый композитором «эkleктический универсализм современного музыкального обихода» – это нейтральное поле возможностей, где продуманные автором траектории столкновений элементов стиля и просто неартикулированных частиц образуют искомую им «симфонию» смыслов и значений, понять которую можно только в ситуации проживания-погружения в мистику рождения произведения. Поэтому-то от сочинений Шнитке остается ощущение сакрального действия: слушатель изначально, драматургически, позиционно, как участник (сопричастник) включен в процесс рождения – со-творения, со-переживания. Профанная сфера в произведениях Шнитке все явственнее вытесняется сакральной. Происходит сакрализация культуры, возвращение ее в реальность литургии, дословно – в общее делание.

В этом смысле творческая эволюция художника проделывает характерный для века XX путь: приход к истине и тайне бытия, находящейся в плоскости религиозного откровения, через культуру. «Как культ открывает дух молитвы, **трезвение**, хотя в крайних своих проявлениях способен обернуться мертвенным догматизмом, так и культура приводит не только к всеядности, бездумной игре, но и научает самоопределению, творческому диалогу. На рубеже тысячелетий культура вновь приходит к осознанию "предкосмического состояния человечества" (А. Шнитке), психологической ломке, ощущению конца эпох, а потому важным оказываются искания именно духовно-нравственных синтезов, "симфоний" этического рода» (2; 41). Таким образом, рационализм опрокидывается в иррациональность, реальное – в иллюзорное, жизнь – в смерть и дальше в то, что после жизни и смерти, – в вечное бытие, как в Эпilogе балета Шнитке «Пер Гюнт», где, как написано в либретто, действие происходит вне мира: «Сольвейг узнает Пера. Пер узнает Сольвейг».

«Я не в состоянии словесно передать вообще идею четвертого измерения, которое лишь "мерцает" – то исчезая, то появляясь. Эпilog "Пер Гюнта" – попытка выразить эти тени четвертого измерения. Иного не дает и не может дать мне эта жизнь. Но я утопически чувствую, что четвертое измерение – реальность иного, чем земной, типа, новый виток» (4; 32).

В творчестве Альфреда Шнитке мы, вероятно, действительно имеем опыт слышания и музыкальной фиксации этого «четвертого измерения» – измерения вечности, прорыв в которую композитор совершил через духовный опыт вживания в культуру, в историю, в человека и человечность. Последнее не поддается охвату, поскольку равно самой жизни и поиску истины о ней.

Основные сочинения:

- **балеты** – «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (по мотивам Гоголя, 1985), «Пер Гюнт» (1987); сценическая композиция «Желтый звук» (1974);

- **оперы** – 1991 – Жизнь с идиотом (по В. Ерофееву, 1991), Джек-уальдо (1993), История доктора Иоганна Фауста (1994).

- **кантаты** – «Солнечное пение» (слова Ф. Ассизского, 1976), «История доктора Иоганна Фауста» (1983); «Реквием» (1975);

- **для оркестра** – 9 симфоний (1972–1998), «In memoriam» (1978), «Пассакалия» (1980), «Ритуал» (1985); 6 Concerti grossi (1977-1993)

- **концерты с оркестром** – 2 для фортепиано, 4 для скрипки, для гобоя, арфы и струнных, для альта, 2 для виолончели, «Диалог для виолончели», «Монолог для альта» (1989), «Концерт на троих» (1994), камерно-инструментальные ансамбли;

- **для хора** – «Миннезанг» (1980), хоровой концерт (на стихи Г. Нарекаци из «Книги скорбных песнопений», 1985), хоровой концерт «Стихи покаянные» (1988) и др.;

- **сочинения для фортепиано**,

- **музыка к спектаклям драматического театра, кино и телефильмам** (ок. 60), в том числе, «Белорусский вокзал», «Агония», «Восхождение», «Экипаж», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» и др.

Читать о композиторе:

1. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Музыкальная культура народов. Традиции и современность. – М., 1973.

2. Вобликова А. Литургические симфонии А. Шнитке в контексте соотношения культа и культуры // Муз. академия. 1994. № 5.

3. Ивашкин А. Беседы с А. Шнитке. – М., 1994.

4. Ивашкин А. «Пер Гюнт»: четыре круга одного пути // Сов. музыка. 1991. № 1.

5. Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Муз. академия. 1995. № 1.

6. Пантиелев Г. Пять симфоний Альфреда Шнитке // Сов. музыка. 1990. № 10.

7. Савенко С. Портрет художника в зрелости // Сов. музыка. 1981. № 9.

8. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М., 1990.

9. Холопова В. Альфред Шнитке и мир Томаса Манна // Муз. жизнь. 1992. № 11 – 12.

10. Холопова В. Слушая Альфреда Шнитке сегодня // Муз. академия. 1995. № 2.

11. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. – М., 1993.

ВАЛЕРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ГАВРИЛИН 1939-1999

Профессия – композитор. Он принадлежал к поколению советских композиторов, заявивших о себе в начале 60-х. Его детство омрачено войной, молодость связана с хрущевской оттепелью, становление как художника и яркое раскрытие таланта происходило в непростые 70-80-е годы. Узнали же Гаврилина, недавнего выпускника консерватории, в 1965 году как автора *«Русской тетради»*, ставшей событием в отечественной музыке того времени.

Одно из главных свойств композиторского дарования Валерия Гаврилина проявляется в способности завоевывать аудиторию яркой, броской, запоминающейся музыкой, всегда образно-характеристичной, обаятельной, живой и, что особенно важно на фоне звуко-технических экспериментов XX века, пленяющей своей естественной мелодичностью. Интересы композитора проявлялись и в хоровой, и в вокальной, и в симфонической, и в камерно-инструментальной музыке. Гаврилин – талант родниковый. Его природа – это природа русского самородка, получившего волею судьбы профессиональную огранку. Хорошо зная и понимая народный характер, он создал ряд замечательных произведений, в которых центральной темой звучал «голос народной жизни во всем ее многообразии» (В. Белов). В «русских» сочинениях Валерия Гаврилина находит свое отражение мысль Глинки, что музыку создает народ, а композиторы ее лишь аранжируют.

С появлением *«Скоморохов»* и позже *«Перезвонов»* – произведений, определенных автором как вокально-симфонические действия, – Валерий Гаврилин занял одно из ведущих мест в плеяде современных отечественных композиторов. Его балетная музыка, получившая огромную известность, упрочила славу мастера.

Жизнь как судьба. Композитор родился 17 августа 1939 года в Вологде. Детские его годы прошли в деревне Перхурьево (Вологодской области). Мальчик впитывал красоты северорусской земли и музыкально-поэтического творчества народа, проникался любовью к незамысловатому и нелегкому быту крестьян.

Родители Валерия Гаврилина были педагогами. В 1941 году его отец погиб на Ленинградском фронте. Так получилось, что в 1950 году Валерий с сестрой попали в детский дом. Находился он в пригороде Вологды, на рабочей окраине, в селе Ковырино. Отношения с детьми у мальчика не ладились. Был он маленьким, худеньким, очень домашним, робким, общих забав и игр сторонился. Пел в хоре, но, как позже говорил, плохо, играл в оркестре народных инструментов на басовой домре, тоже без особых успехов. Зато сразу пленился красотой нотных строчек, которые заворожали его своей стройностью, и впервые испытал желание писать и сочинять музыку. Своей дальнейшей композиторской судьбой Валерий Гаврилин обязан концертмейстеру детского дома – Татьяне Дмитриевне Томашевской. Она приглядывалась к этому странному ребенку, прислушивалась и наконец решила показать его ленинградскому педагогу и пианисту Ивану Михайловичу Белоземцеву. У мальчика оказались великолепные музыкальный слух, память, чувство ритма, и его определили в интернат – школу-десятилетку при Ленинградской консерватории, записали в класс кларнета; одновременно он стал посещать класс композиции.

По окончании школы-десятилетки Валерий Гаврилин продолжил образование в консерватории. Изучал фольклор в классе его крупнейшего знатока Ф.А. Рубцова, композицию – под руководством О.А. Евлахова. Как и многие, за годы учения на-

писал ряд обязательных сочинений – два квартета, циклы пьес для фортепиано, сонаты, сюиту для оркестра «Тараканище». Трудности возникли с обязательным вокальным сочинением. По словам композитора, он не мог привыкнуть к академической манере пения – она его сместила своей неестественностью. Народные же распевы Валерий Александрович очень любил, но они требовали психологической включенности в материал, а переживший голодные годы композитор с тяжелым сердцем вспоминал надрывные, протяжные бабьи песни, больше походившие на причитания и плачи.

На третьем курсе нужно было представить вокальный опус, иначе могли и отчислить. Так появилась «*Немецкая тетрадь*» на стихи Г. Гейне, созданная на «нейтральном» вокально-жанровом материале. Опыт оказался положительным. Молодой композитор по-настоящему увлекся. «Немецкая тетрадь» стала репертуарным произведением, и впоследствии, в 1972 году, Валерий Гаврилин создал вторую тетрадь, а в 1976-м – и третью. В своем раннем сочинении он обратился к поэзии Генриха Гейне и к романтической традиции вокальной классики XIX века, что было нехарактерно для советской музыкальной лирики. Драматургическую основу цикла составляет конфликт романтического идеала с прозаической реальностью жизни. Уже в этом цикле проявились основные стилистические черты музыки Гаврилина – хрупкость, возвышенность, мягкий юмор, театральная зримость образов.

В этом смысле вторая тетрадь продолжает театральную линию творчества Гаврилина. Не случайно ее называют монооперой, где либреттистом – соавтором Гейне – становится сам композитор. Театрально-драматургическая природа его таланта нашла свое яркое выражение и в знаменитой «Русской тетради», написанной на подлинные народные тексты, с глубоким знанием народной музыки и характеров.

В 1965 году на заседании Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР рассматривалось заявление выпускника консерватории о принятии его в члены Союза. Именно «Русская тетрадь» стала для Валерия Гаврилина пропуском в круг серьезной музыки и маститых композиторов. К заявлению автора «Русской тетради» были приложены восторженные отзывы его учителей, которые с энтузиазмом настаивали на включении своего недавнего ученика в профессиональный союз. Профессора О. А. Евлахов, Т. Г. Тер-Мартirosян и особенно В.Н. Салманов разглядели в молодом композиторе необычайно яркое, самобытное дарование.

«Главное в "Русской тетради" не песни, а мир, который в них отражен, народные характеры, поэтические чувства любви и верности, страдания обманутой девушки, природа и быт. Сквозь песни видны люди, чьи судьбы в них запечатлены, видна сама жизнь», – даст оценку произведению Валерия Гаврилина известный музыковед А. Сохор (5; 165).

Музыка как действо. В конце 60-х-70-е годы композитор активно сотрудничает с театром, работает с выдающимися отечественными театральными режиссерами – Г. Товстоноговым, И. Владимировым, В. Эренбергом, Г. Опорковым в Ленинграде и с москвичами – А. Ремизовой, М. Ульяновым. Из «скоморошских» эпизодов в спектакле И. Владимирова по пьесе В. Коростылева «Через сто лет в березовой роще» выросло замечательное действо «Скоморохи» – четырнадцатичастное произведение с весьма своеобразным замыслом, в котором композитор раскрылся как музыкальный драматург-новатор.

Точная сатира, гротеск, сарказм, искрометное озорство отличают эмоционально-смысловую палитру «Скоморохов». Мастерски используя прием коллажа, Гав-

рилиин создал галерею портретов тех русских композиторов, которые, по его мнению, являлись глашатаями народной правды: «В "Скоморохах" я дал портреты великих русских композиторов от Глинки до Мусоргского, Шостаковича, Свиридова. По внутреннему моему замыслу они и есть главные "скоморохи" действия, каждый со своей болью, волнующей темой», – объяснит идею произведения Валерий Александрович (5; 169).

В 70-е годы волнующей для композитора оказалась тема войны. Вокально-симфоническая поэма *«Военные письма»* сочетала в себе черты разных жанров – симфонизированного вокального цикла, психологической драмы, театра-диалога. Интонационный строй этого произведения — песенный, тогда как форма близка жанру действия. Не случайно на основе поэмы был создан телефильм, а затем музыкальный спектакль. Постепенно Валерий Гаврилиин продвигался к сочинению произведений крупной формы, находя свои собственные варианты масштабного оформления музыкальной идеи, которая составляла драматургическую канву замысла. Здесь и вокально-симфонический цикл *«Земля»*, и вокально-симфоническое действие *«Свадьба»*.

Качество гаврилиинской музыки во многом определяется преемственностью традиций. То, что получило название «гаврилинского фольклора» (композитор побывал не в одной экспедиции, серьезно изучал, в частности, фольклорное наследие северных областей), являет собой нерасторжимую связь современного мышления с сокровищами древнего певческого искусства. Бесспорно, что главным событием начала 80-х годов стала хоровая симфония-действие для хора без сопровождения *«Перезвоны»*. Из инструментального состава композитор включил только ударные и соло го-боя. Симфония содержит также партию чтеца. У нее есть программный подзаголовок: «По прочтении Шукшина», но сюжетность в этом произведении опосредованная. Скорее, она есть диалог-раздумье композитора и писателя о самых простых и самых трудных истинах. Жизнь и смерть, любовь и разлука, печаль и радость, грех и раскаяние, мать и сын, человек и природа, отчизна, душа, совесть – вот тематический спектр этого грандиозного симфонически-хорового действия. Шукшинская правда о народе и его жизни вдохновила композитора на создание обобщенного музыкально-философского полотна, многопланового и разножанрового по составу. Наслоение времен, многообразие эмоциональных сфер и мифологических подтекстов образуют богатую полифонию смысловых пластов, представляя монолитную спаянность фрагментов народной жизни, что производит впечатление нерушимых стен древнего собора. Колокольные тембры отсылают слушателя к истокам русской духовности в ее народном понимании. Высокая нравственно-духовная идея, заложенная в произведении, особенно актуально звучала в 80-е годы, когда правда жизни старательно скрывалась за «парадным фасадом». Образы шукшинско-гаврилиинских героев воссоздавали истинный образ, казалось, навсегда потерянной России. «Это написано кровью сердца, – скажет о "Перезвонах" Георгий Свиридов. – Живая, современная музыка глубоко народного склада и, самое главное, современного мироощущения, рожденная здесь, на наших просторах» (5; 181).

Творчество как жизнь. В середине 80-х большую популярность обрела музыка из гаврилиинского балета *«Анюта»* по чеховской «Анне на шее». Поставленный в 1986 году в Большом театре балет, в котором танцевали Е. Максимова, В. Васильев, М. Цивин, М. Лавровский, имел огромный успех как у слушателей и зрителей, так и у музыкальных критиков. Музыка Гаврилиина помогла замечательной балерине Ека-

терине Максимовой создать глубоко лирический, романтизированный образ героини. В партитуре балета проявились лучшие качества гаврилинского дарования, а «Тарантелла» и «Марш» – характерные танцы, несущие важную драматургическую нагрузку, – буквально разошлись по оркестрам, теле- и радиоэфиру. Мастерство Валерия Гаврилина как театрального композитора в полной мере раскрылось и в других балетных произведениях.

Добрый и светлый человек, Валерий Гаврилин всегда отличался какой-то вдумчивой серьезностью и своим небанальным отношением к простым истинам жизни. Не случайно его всегда привлекала тема женской судьбы и женской доли. К нему, обладавшему совсем не интеллигентской внешностью, лишенному всякой внешней аристократичности, старшие коллеги почему-то не могли обратиться на «ты». Он действительно слушал жизнь сердцем, нежным и любящим, и даже его самая «веселая» музыка – зажигательная «Тарантелла» – имеет легкий привкус печали.

Валерия Александровича Гаврилина не стало в 1999 году. 24 января 2000 года Международный астрономический союз присвоил имя «Gavrilin» малой планете, зарегистрированной в международном каталоге под № 7369. Имя В.А. Гаврилина присвоено также Вологодской областной филармонии.

Основные сочинения:

- **опера** – «Утешения» (по Г. И. Успенскому, 1972);
- **балеты** – «Анюта» (по А. П. Чехову, фильм-балет 1982, балет 1986), «Дом у дороги» (по А.Т. Твардовскому, телефильм-балет, 1984), «Подпоручик Ромашов» (по А.И. Куприну, 1985), «Женитьба Балзыминова» (по А.Н. Островскому, 1989);
- **вокально-хоровые произведения: действия** – «Скоморохи» (для мужского хора, солиста и оркестра, стихи В. Коростылева, 1967), «Свадьба» (для солистки, смешанного хора, балета и оркестра, стихи А. Шульгиной, В. Гаврилина, народные, 1978-1981), «Перезвоны», хоровая симфония-действие (для солистов, смешанного хора, гобоя, ударных и чтеца, стихи В. Гаврилина, А. Шульгиной, народные, 1982), «Пастух и пастушка» (для солистов, большого хора, смешанного инструментального ансамбля, по В.П. Астафьеву, слова народные и В. Гаврилина, 1983); **вокально-симфоническая поэма** «Военные письма» (стихи А. Шульгиной, 1972), **вокально-симфонический цикл** «Земля» (стихи А. Шульгиной, 1974), **кантаты** – «Закливание» (стихи А. Шульгиной, 1977) и «Здравица» (стихи В. Максимова, 1977); **вокальные циклы** – 3 «Немецкие тетради» (слова Г. Гейне, 1961, 1972, 1976), «Русская тетрадь» (слова народные, 1965), «Времена года» (слова народные и С. Есенина, 1969), «Вечерок»: Ч. 1 – «Альбомчик» (стихи А. Шульгиной, В. Гаврилина, народные, 1975), Ч. 2 – «Танцы, письма, окончание» (стихи А. Ахматовой, И. Бунина, С. Надсона, В. Гаврилина, А. Шульгиной, 1975);
- **музыка к спектаклям** драматического театра и **кинофильмам** (более 40) и др.

Читать о композиторе:

1. В. Гаврилин О музыке и не только... Записи разных лет / Сост. Н.Е. Гаврилина и В.Г. Максимов. – СПб. 2003.
2. В. Гаврилин. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. Сборник. – СПб., 2005.

3. Белинский А. Соловей: О музыке В. Гаврилина // Лит. газета. 1994. № 38.
4. Белова О. В. Гаврилин // Композиторы Российской Федерации. – М., 1984. Вып. 3.
5. Белова О., Белов Г. Хоровая симфония-действие // Сов. музыка. 1988 № 1.
6. Генина Л. Все позабудется – любовь останется // Муз. академия. 1999. №4.
7. Петрушанская Р. Верность себе, верность призванию (В.А. Гаврилин) // Петрушанская Р. Советские композиторы – лауреаты премии Ленинского комсомола. – М., 1989.
8. Петрушанская Р. Дарование есть поручение // Муз. жизнь. 1999. № 11.
9. Тевосян А. По прочтении Шукшина // Музыка России, – М., 1981). Вып. 7.
10. Тевосян А Концерт в трех частях памяти В. Гаврилина // Муз. академия. 2000. № 1.
11. Тевосян А. Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. – СПб., 2009.

РЫБНИКОВ АЛЕКСЕЙ ЛЬВОВИЧ

1945

Детские годы. Музыкальное образование. Алексей Рыбников родился в творческой семье – его отец был скрипачом, а мать – художницей. С первых дней жизни мальчика окружали музыка, рисунки и эскизы, выполненные рукой его мамы. В то же время в числе самых ярких детских впечатлений – кинематограф. В ближайшем от дома кинотеатре Алеша с друзьями пересмотрел все демонстрировавшиеся там трофейные фильмы – одно из первых сочинений Рыбникова, фантазия «Багдадский вор», написана под воздействием образов из одноименного и популярного в те годы фильма.

Одаренность ребенка подметили его близкие, и мама отвела Алешу в музыкальную школу. Хотя он сдавал экзамен сразу в два заведения – Центральную музыкальную школу при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и Московскую среднюю специальную музыкальную школу им. Гнесиных, и был принят в оба, родители выбрали ЦМШ. Однако композицию, которую Алексей не оставлял всё это время, в школе не преподавали, и тогда отец мальчика познакомил сына с выдающимся композитором XX века – Арамом Хачатуряном, который предложил Алеше заниматься в его классе.

Окончив в 1962 году музыкальную школу, Рыбников поступает в консерваторию, где продолжается его тесный контакт с учителем, в классе которого Алексей обучается затем и в аспирантуре. В 1969 году Рыбников был принят в Союз композиторов. После этого в течение нескольких лет Алексей преподает на кафедре теоретических дисциплин и ассистирует в классе Хачатуряна, но затем оставляет преподавательскую деятельность.

Формирование композиторской индивидуальности. Уже в консерватории судьба поставила молодого композитора перед выбором: либо принять существовавшие тогда нормы в искусстве, либо искать свой путь в творчестве. Рыбников выбрал второе. «Если ты хочешь писать настоящие вещи, нельзя лгать самому себе» – вот его кредо. В эти годы формируется индивидуальный авторский почерк, по

которому любое произведение Рыбникова узнается буквально с первых тактов. Ему присущи по-особому щемящие и пронзительные темы, высокое благородство мелодических линий, выпуклость, почти визуальность образной сферы.

Несмотря на то, что период 60-70-х годов в творчестве Рыбникова проходил под знаком классических симфонических традиций (композитор пишет камерные произведения для фортепиано; концерты для скрипки, для струнного квартета и оркестра, для баяна и оркестра русских народных инструментов, «Русскую увертюру» для симфонического оркестра и многие другие), уже с 1965 года Алексей создает музыку для кино. Первым опытом становится короткометражный фильм «Лёлька» режиссера Павла Арсенова (1966).

Сотрудничество с кинематографом. Композиторский дебют в кинематографическом жанре оказался настолько удачным, что за ним последовали одно за другим приглашения от режиссеров.

Все последующие десятилетия будет продолжаться тесное и плодотворное сотрудничество с кинематографом. С 1979 Алексей Рыбников – член Союза кинематографистов. За четыре десятилетия в кинематографе Рыбниковым написана музыка более чем к сотне фильмов. Несмотря на общее, действительно огромное количество киноработ, некоторые стали своеобразными вехами в творчестве Рыбникова. Среди них музыка к фильмам: «Остров сокровищ» (1971) Евгения Фридмана; «Большое космическое путешествие» (1974) Валентина Селиванова, песни, прозвучавшие в фильме (на тексты Игоря Кохановского), получили моментальную известность; «Приключения Буратино» (1975), после выхода на экраны фильма про Буратино был выпущен музыкальный альбом, и пластинки едва успевали поступать в продажу, как их мгновенно раскупали – всего за год продали миллион виниловых дисков; «Про Красную Шапочку. Продолжение старой сказки» (1977), режиссера Леонида Нечаева; «Вам и не снилось...» (1980), режиссер-постановщик Илья Фрэз; «Тот самый Мюнхгаузен» (1981) Марка Захарова; «Русь изначальная» (1986) Геннадия Васильева, с которым Рыбникова объединила не одна совместная работа того периода; «Мы» («Алло, вы нас слышите?», 1990), фильм латвийского режиссера-документалиста Юриса Подниека, своей откровенностью и правдой о современном мире он произвел эффект разорвавшейся бомбы, а в 1991 году был удостоен премии «Золотой лев» на Венецианском фестивале; «Дети из бездны» (2000) режиссера Павла Чухрая; «Звезда» Николая Лебедева, фильм, принесший композитору все мыслимые отечественные награды за музыку в кино, а также Государственную Премию РФ.

Рок-оперы. Первая рок-опера А. Рыбникова «Звезда и смерть Хоакина Меркеры» по одноименной поэме чилийского поэта П. Неруды в переводе П. Грушко впервые была поставлена в 1976 году в Московском театре имени Ленинского комсомола. Режиссером «Звезды и смерти» был Марк Захаров, в свое время и предложивший Рыбникову работу над этим проектом. Музыкальное новаторство, сила и убедительность молодого композитора, его тонкое восприятие, казалось бы, чуждой мелодической культуры и привнесение на отечественную драматическую (!) сцену мира рок-музыки, с его жесткими ритмами, с одной стороны, вызвали долгое неприятие цензурой (спектакль не принимали 11 раз, после чего постановку все-таки разрешили). С другой стороны, спектакль сразу же побил все рекорды популярности и признания. В 1977 году «Мелодия» выпустила двойной альбом «Звезды и смерти», занявший I место в хит-параде лучших грамзаписей.

Затем последовала опера-мистерия «Авось» (1979) известная широкому кругу публики, как «Юнона» и «Авось». В ней соединились основополагающие элементы музыкального мышления Рыбникова – традиции русской духовной музыки, крестьянский фольклор, жанры массовой «городской» музыки, с образными, идейными и эстетическими приоритетами музыканта – идеей искупления человеком своих грехов, его проступков и необходимостью ответить за них, возможностью спасения в Божьей любви и прощении. Первоначально, музыкальная сфера была тесно переплетена с текстами из православного молитвослова и псалмов. Затем мощный эмоциональный стимул дали поэма поэта Андрея Вознесенского «Авось» и тексты его стихов. Либретто оперы стало вместилищем духовного и светского начал. Ленкомовская «Юнона и Авось» (премьера – в 1981 году) заметно отличается от оригинального произведения, хотя бы потому, что в ней практически иной сюжет. Как и прежняя постановка – «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона и Авось» Захарова родилась, чтобы стать манифестом. Это провозглашение самостоятельности мышления, это оригинальность прочтения западных гранок жанра рок-оперы. Стремление Захарова сделать постановку менее религиозной по смыслу, более «роковой» по звучанию сыграла театру и самой опере в ее новой версии (не рыбниковской) на руку, хотя объективно это уже другое произведение – не то, что у композитора. Акценты сместились: в центре оказался не страждущий человек, с его смятением, болью, поиском себя, своей души, а любовная история.

В 1988 году Алексей Рыбников основал Производственно-творческое объединение «Современная опера» при Союзе композиторов СССР. Этот театр, разместившийся в маленьком, отремонтированном им за свой счет подвале на Арбате, стал для композитора творческой мастерской. У москвичей появился новый театр с залом на 40 мест, с лабораторией светозффектов, с уникальной компьютерной световой системой.

В 1992 году на сцене театра состоялась премьера музыкальной мистерии А. Рыбникова «Литургия оглашенных», которая затем в течение двух сезонов была сыграна здесь 70 раз. «В "Литургии оглашенных" весь смысл – в словах, – считает композитор. – Это подведение итога развития человеческого интеллекта, выраженного в поэтической форме». Композитор сам составлял либретто из текстов, созданных за последние три тысячи лет: в нем соединились тексты и стихи величайших поэтов эпохи Возрождения, российских писателей и стихотворцев Серебряного века, пророчества и откровения о грядущем конце света...

Что было потом? Успех, признание, восхищение, непрекращающиеся спектакли, собирающие в ограниченном пространстве 40-местного помещения самых видных представителей культуры, искусства, затем гастроли в Америке. «Литургия» обрела свой круг ценителей.

Творчество 2000-2010-х годов. В этот период, как и прежде, Алексей Рыбников продолжает работать с вдохновением и энтузиазмом. Последние несколько лет отмечены внушительным количеством серьезных киноработ. Это музыка к картинам «Эффект ириса» (Изгнанник, 2004), режиссера Н. Лебедева, кинокомедии «Заяц над бездной» (2005) Тиграна Кеосаяна, телефильму Павла Лунгина «Дело о мертвых душах», картине «Андерсен. Жизнь без любви» Эльдара Рязанова (2006), фильмам «Волкодав из рода Серых псов» (2007) Николая Лебедева, «Отец» (2007) Ивана Соловова; «1612» (2007) Владимира Хотиненко и другим кинолентам.

В этот же период состоялась премьера *Пятой симфонии* композитора – «Воскрешение мертвых» (2005) для солистов, хора, органа и большого симфонического оркестра. В оригинальном сочинении музыка переплетена с текстами на четырех языках (греческом, иврите, латыни и русском), взятыми из книг ветхозаветных пророков. Вокально-симфоническими средствами Рыбников создает картину, оживающую в воображении и повергающую последовательно в отчаяние (Первая часть – воскрешение мертвых, призвание их на Страшный суд), скорбь (Вторая часть – оплакивание всех погибших), в Третьей части – ужас перед силами зла, вызванными по воле Высшего судии и поверженными им, и общее ощущение могущества Бога, трепет и одновременно радость предчувствия вечной жизни – в Четвертой части.

В 2007 году композитор представил на суд публики два своих новых произведения – *Concerto Grosso «Синяя птица»* – работа, навеянная пьесами Метерлинка, и «*Северный сфинкс*». В музыке последнего ощущается дыхание эпохи начала XIX века — времени правления Александра I, оживают картины придворной жизни, встают грозные призраки крестьянских бунтов. В 2008 году на Фестивале симфонических оркестров мира в Москве В. Гергиев дирижировал премьерой 6 симфонии А. Рыбникова, имевшей большой успех. «Я почувствовал, что симфоническая музыка вновь стала актуальной, что она может эмоционально захватывать современного слушателя», – сказал композитор в одном из интервью.

В 2011 году композитор закончил работу над оперой «1812 год» по роману «Война и мир» Л. Толстого. О жанровом своеобразии произведения композитор в интервью сказал: «Я не хотел писать оперу. Думаю, получилась музыкальная драма. XXI век тем и примечателен, что в нем случаются самые немыслимые смешения стилей и форм. Вот и у меня все смешалось. Это и драматический спектакль, и современная опера, где артисты поют в микрофоны, и классическая опера, где микрофоны не используются. Есть и большой симфонический оркестр, и электронная музыка – когда действие приобретает условный характер и как бы отрывается от того исторического времени. Есть и разговорные диалоги, и пение, и речитативы. При этом музыка звучит постоянно, не прекращаясь ни на секунду».

Алексею Рыбникову удастся принимать активное участие в разнообразных культурных проектах. Его общественная и творческая деятельность отмечены Православной Церковью – Рыбников был удостоен ордена святого благоверного князя Даниила Московского, и светскими организациями. Среди последних событий — присуждение звания лауреата российской независимой премии поощрения высших достижений литературы и искусства «Триумф».

Основные произведения:

- ***музыка к кинофильмам*** – более 100;
- ***симфонические произведения*** – 6 симфоний (1967-2008); *Concerti grossi* «Северный сфинкс» (2006), «Синяя птица» (2006) и др.
- ***музыкальные спектакли Театра А. Рыбникова:***
«Литургия оглашенных» («Мистерия оглашенных»), 1983-1989. Первая постановка – 1992;

Мюзикл «Красная Шапочка», тексты песен Юлий Ким, тексты интермедий Александр Рыхлов, постановка Театра Алексея Рыбникова в 2007-2008;

Мюзикл «Буратино», либретто Софьи Троицкой, тексты песен Юрий Энтин, постановка Театра Алексея Рыбникова в марте 2006 года;

Рок-опера «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты», 1975, первая постановка на сцене театра Ленком – 1976. Восстановлена театром Рыбникова в 2007 году.

Рок-опера «Юнона и Авось»: первая премьера прошла в Храме в Филях, и спектакль назывался «Авось» (1979), затем первая постановка – в театре в 1982 уже под легендарным названием «Юнона и Авось». Премьера обновлённой версии состоялась в июле 2009 года во Франции.

Читать о композиторе:

Официальный сайт А. Рыбникова. – Режим доступа:
<http://www.alexeyrybnikov.ru/>

Аннотации к произведениям

Симфонии отечественных композиторов XX века

Мяковский, Н.Я. Шестая симфония

(ми бемоль минор, соч. 23, в четырех частях для большого оркестра и хора, 1923 г.)

Шестая симфония принадлежит к высочайшим вершинам философско-трагедийного симфонизма Н.Я. Мяковского. Образный строй симфонии предопределен особенностями исторического момента, в который она создавалась, и глубоко личными переживаниями художника. Трудности, порожденные Гражданской войной, интервенцией, хозяйственной разрухой, а также смерть двух близких людей очертили круг трагических и жизненных переживаний, в котором рождалась тема будущей симфонии. Сыграли свою роль и художественные впечатления от романтической драмы Э. Верхарна «Зори» с идеей «жертвенного» понимания революции.

В этой симфонии впервые в крупном симфоническом жанре были отражены события русской революции. Своеобразной программностью Шестой симфонии объясняется и ее масштабность, и ее образно-интонационные, тематические связи между частями, использование сквозных тем и интонаций, привлечение различных музыкальных цитат.

Смятенность, драматическая напряженность, доходящая до трагического пафоса, – основное настроение *Первой части* (сонатная форма). Такова *главная тема*, которая своей мятежностью и порывистостью сразу вовлекает в стремительный водоворот. Спокойнее на первый взгляд сфера второй, так называемой *побочной партии*. Однако уже здесь появляется элемент, который получит огромное развитие во всей симфонии. Это интонация вздоха, стоны, плача. Правда, она носит характер светлый и ласковый. Вторая тема побочной партии (ее начинает валторна) воспринимается как порыв к прекрасному, к далекому идеалу, к мечте.

В драматической *разработке* преобладает натиск грозной силы, сметающей все на своем пути. Кульминация разработки совпадает с началом *репризы* – главная тема звучит у «ревушей» меди в большом динамическом расширении. Борьба не закончена. Она продолжается в развернутой *коде*, возвращающей к драматическим образам разработки. Завершается первая часть эпизодом словно бы мерного траурного шествия.

Вторая часть (сложная трехчастная форма) продолжает развивать настроение смятения, тревоги, беспокойства. Только она переводит все в план зловещего, мрачного скерцо, где господствуют причудливые скачки и синкопы, характерные сумрачные тембры засурдиненной меди, бас-кларнета, тремолирующих тарелок. Стремительному вихрю основного раздела противостоит *трио*. Нежную пасторальную мелодию запекает флейта, но ее тут же сменяет эпизод, построенный на интонациях причитания, стоны. Эта печальная музыка (в чистом, но холодноватом тембре засурдиненных струнных и челесты) напоминает одновременно плачи Юродивого в «Борисе Годунове» Мусоргского и тему средневекового напева *Dies irae* («День гнева»), который неоднократно использовался композиторами как своеобразная музыкальная эмблема смерти.

Светлые флейтовые наигрыши, звучащие как островки безмятежности, не могут противостоять натиску тревожной основной темы Скерцо.

Третья часть (сложная трехчастная форма) – лирический центр симфонии. Здесь приостанавливается, замедляется движение, наступает полоса раздумий, размышлений. Как и другие части, *Andante* изобилует различным музыкально-тематическим материалом, интонационными ассоциациями. Так вслед за тяжелой, сосредоточенной музыкой вступления звучит уже знакомый «призыв-мечта» из побочной партии Первой части. *Главную тему Andante* начинает кларнет. Эту певучую, широко распевную мелодию сменяет опять-таки знакомый по Скерцо эпизод причитания-стона (на сей раз у челесты с кларнетами). Развернутое развитие по своему напряженному, драматическому характеру родственно разработке Первой части. В *репризе* тем не менее возвращается светлое, несколько созерцательно-возвышенное настроение. Все темы и фрагменты тем из других частей звучат здесь особенно умиротворенно, лирическая просветленность, душевное успокоение окончательно устанавливается в коде.

Финал симфонии – часть наиболее грандиозная, сложная – и в смысле композиции, и в отношении всей концепции в целом. После созерцательной и немного замкнутой, субъективной лирики *Andante* особенно ярко и празднично воспринимается начало Финала с его сочными трубными фанфарами. Бурлит музыка широких улиц, площадей, «выплескивается» наружу народное веселье. 6 валторн в унисон «раструбом» вверх начинают первую тему Финала – французскую революционную песню *Карманьола*. На смену ее нарядной танцевальности приходит маршевая строгость другой песни времен Французской революции – «*Ca ira*» (в изложении медной группы, как бы воспроизводящей уличный духовой оркестр). Праздничное веселье прерывается повелительными ораторскими возгласами – и утверждается вторая образно-интонационная сфера, противоположная революционно-песенной. Здесь на первый план выступают лейт-интонации вздохов и стонов, доходящие до своего кульминационного выражения. А на смену цитатам из революционного фольклора приходят цитаты совсем иного плана. В басах проходит мелодия *Dies irae* в ее чистом, хрестоматийном виде. А затем кларнет запекает основную тему этого эпизода – *старинный русский стих «О расставании души с телом»*. Эта скорбная, протяжная народная песня в сочетании со все усиливающимися вздохами-стономы представляет полярный контраст с революционно-песенной стихией. *Карманьола* и «*Ca ira*» вернутся еще раз. Но в возвращении их нет ни торжества, ни ликования. На гребне драматической кульминации вступает *хор*. Он разделен на две группы. Одна поддерживает «вопли»-причитания всего оркестра; другая ведет самую тему смерти, выросшей из этих «воплей»:

*Что мы видели? Диву дивную,
Диву дивную, телу мертвую.
Как душа-та с телом расставалася,
Расставалася да прощалася.
Как тебе-та, душа, на суд Божий идтить,
А тебе-та, тело, во сыру мать-землю.*

После этого погребального отпевания колорит просветляется, тучи расходятся. И как некий этический идеал «выплывает» (у флейты, затем кларнета) кантиленная, хрупкая *тема Andante*. Она вся устремлена куда-то вверх, полна спокойной уверенности, умиротворенности.

Б.В. Асафьев писал: «В Шестой симфонии Мясковский, как чуткий художник, живущий в эпоху колоссального напряжения жизненных сил и столь же колоссальных покушений смерти на жизнь, поставил рядом: неистово мятущийся поток жизни, дерзкий и вызывающий, и за ним тень, властную тень уничтожения. А кончил симфонию на трагическом вопросе, извечно смущающем людей: каково умирать?».

***Мясковский, Н.Я. Двадцать первая симфония
(соч. 51, fis-moll, одночастная, 1940 г.)***

Образец зрелого стиля Н.Я. Мясковского, вершина «песенного» симфонизма в творчестве композитора. Тематизм симфонии, с одной стороны, характеризует интонационная связь с жанровыми истоками песенных мелодий – русских народных и массовых советских песен 1930-х годов, с другой – характерный для Мясковского-симфониста интонационный комплекс хроматического тематизма. Сочетание этих музыкальных языковых пластов представляет в симфонии синтез двух сторон разного мира музыки Мясковского: эпического – объективного, светлого, лирического и драматического – субъективного, сумрачного, наполненного душевными переживаниями.

Форма симфонии: сонатная (Allegro ma non troppo) с медленным вступлением и заключением («прологом» и «эпилогом», по терминологии самого автора).

Вступление («пролог») основана на трех темах, чередующихся по принципу ababc. *Первая тема* (a), которую одногласно проводит кларнет, интонационно связана с русскими протяжными лирическими песнями. *Вторая тема* (b), которую композитор называет главной, хроматически неустойчива, содержит интонации вопроса, сомнения, мучительного раздумья, развивается полифонически. *Третья тема* (c) – заключительная, драматическая по характеру.

Темы сонатного allegro: *главная партия* – маршевая, напористая, волевая; *связующая*, основанная на второй теме вступления, сумрачная; *побочная* – песенная, гимническая (как тема «Родины»). После завершения экспозиции следуют сжатая драматическая разработка на материале главной партии и реприза с повтором тем экспозиции. Побочная в репризе вливается в заключение «Эпилог», где первая и вторая темы вступления звучат в заключительном контрапункте.

Характер музыки этой небольшой симфонии (17 минут) определяется общей певучестью мелоса, придающем целому лирическую трепетность и искреннюю задушевность. Б.В. Асафьев писал, что сущность творчества Н.Я. Мясковского может быть выражена в одном слове – ч е л о в е ч н о с т ь: «Никто, как Мясковский, не выражает в своем творчестве этой идеи и никто, как он так мучительно ее не переживает».

Прокофьев С.С. Первая симфония «Классическая» (1916-1917)

О замысле и характере «Классической симфонии» С. Прокофьев писал: «Мне казалось, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и хотелось сочинить: симфонию в классическом стиле. А когда она начала клеиться, я переименовал ее в «Классическую симфонию»: во-первых, так проще; во-вторых,

из озорства, чтобы подразнить «Гусей» и в тайной надежде, что в конечном счете обыграю я, если симфония так классической и окажется».

Классицистские черты симфонии:

- 1) классический четырехчастный цикл,
- 2) классический состав оркестра,
- 3) классические музыкальные формы в каждой части – сонатная, трехчастная,
- 4) классицистский тип мировосприятия, заключенный в образах симфонии – гармоничный, жизнерадостный, оптимистичный, «солнечный».

5) В стилистике музыкального языка классицистские черты (мелодия, гармония, метроритм) оказываются переосмысленными, поданными сквозь призму более сложной стилистики XX века.

1 часть (*Allegro, ре мажор*). Сонатная форма. Образы: игровое движение, полное озорства, веселого скоморошества. Гл.п. – заметна общность с будущей темой Джульетты-девочки. П.п. – танцевальная, шаловливая, с элементами жеманного старинного танца (гавота).

2 часть (*Larghetto, ля мажор*). Трехчастная форма с оттеняющим контрастом в середине. Главный образ – лирический ноктюрн, с элементами балетной танцевальности.

3 часть, Гавот (*Non troppo allegro, ре мажор*). Трехчастная форма. Известно, что Прокофьев начинал работу над симфонией именно с Гавота, который стал интонационным и образным источником всей симфонии. Часто исполняет все симфонии в различных переложениях. Контраст галантно важный крайних разделов с более женственным образом трио.

4 часть, Финал (*molto vivace, ре мажор*). Форма рондо. Синтезирует скерцозные образы всей симфонии. Стремительное движение, атмосфера бодрости и солнечного света.

Прокофьев С.С. Седьмая симфония (1951-1952)

Последнее полностью завершенное произведение композитора, своего рода «Завещание» мастера. Седьмая симфония – самая лирическая у Прокофьева. Раскрытию разных граней лирики посвящены три первые части и кода жанрово-скерцозного финала, в которой возвращается материал 1 части. Мечтательность и сказочность – еще одна особенность образной сферы симфонии. Симфония писалась по заказу детской редакции Всесоюзного радио. С. Прокофьев много музыкальных произведений посвятил миру детства, это – симфоническая сказка «Петя и волк», фортепианные циклы «Детская музыка» и «Сказки старой бабушки», балет «Золушка», хоровые произведения «На страже мира» и «Зимний костер».

1 часть (*Moderato, до диез минор*). Сонатная форма, но не в темпе классического *Allegro*, а в умеренном, почти медленном темпе, что придает музыке особую эпичность и повествовательность. Гл.п. – лирико-эпическая, суровая, в духе воспоминаний или сказаний о годах военных испытаний. Поб.п. – песенно-гимническая, в 1970-е годы была музыкальной заставкой всесоюзной программы «Время» как символ Родины, России. Закл.п. – сказочная, что подчеркнуто оркестровыми тембрами колокольчиков и треугольника, хрупкой и изысканной мелодией. Аналогичный образ – в балете «Золушка», «тема часов». Эта же тема звучит и в коде финала (4 части) как завершающий образ симфонии.

2 часть Вальс (*Allegretto, фа мажор*). Двойная трехчастная форма. В XX веке Прокофьев мог быть назван «королем» вальса», потому что часто писал в этом жанре и создал выдающиеся образцы: вальсы из «Золушки» и «Войны и мира», «Пушкинские вальсы». Вальс в Седьмой симфонии содержит много контрастных – лирических, скерцозных – многоэлементных тем, что сближает его с балетной музыкой Глазунова, самого Прокофьева.

3 часть (*Andantino espressivo, ля-бемоль мажор*). Трехчастная форма с элементами вариаций. Основная лирическая тема перенесена Прокофьевым из музыки к спектаклю «Евгений Онегин», где она связана с образом Татьяны. В лирических интонациях темы проступает сходство с ноктюрном. В средней части иная жанровость – танцевальная.

4 часть, финал (*Vivace, ре-бемоль мажор*). Форма рондо. Основная сфера – образы счастливого детства. Озорные, веселые, карнавальные темы сменяют друг друга в стремительном движении. Рефрен – излюбленный Прокофьевым галоп; центральный эпизод – «пионерский» марш, напоминающий аналогичный марш из его сказки «Петя и волк». Кода финала приобретает обобщенный философский характер благодаря возвращению двух тем 1 части симфонии: поб.п. и закл. п. Побочная партия («тема Родины») достигает в звучании высот гимнического апофеоза, а заключительная («сказочная») со спокойствием, мудростью и некоторой загадочностью подводит всему итог.

Шостакович Д.Д. Пятая симфония (ор. 47, ре минор, 1937)

1930-е годы стали периодом зрелости Шостаковича-симфониста. В этот период созданы: триада симфоний (№ 4-6); 1-й фортепианный концерт, симфоническая партитура оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Симфоническая музыка Шостаковича этого периода значительно отличается и от советских симфоний 1920-х годов с их прямолинейной плакатностью, иллюстративной программностью и от советского «песенного» симфонизма 1930-х годов. Симфонии Шостаковича 1930-х годов знаменовали собой возрождение в советской музыке традиций высокого философского симфонизма, характеризующихся концептуальностью замысла, острой конфликтностью музыкальной драматургии, трагедийностью.

5-я симфония с момента создания утвердилась как произведение мирового значения. Ее основная тема – утверждение личности, которой свойственна активность, мужественность, многомерное восприятие сложности жизни. Сам автор подчеркивал: «Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре замысла этого произведения, лирического по своему складу от начала и до конца». Б.В. Асафьев отмечал, что в ней «все личное трепещет, как пульс современности». Характерна современная трактовка данного произведения как документа эпохи сталинских репрессий, аналогичного по документальности 7-й «Ленинградской» симфонии, запечатлевшей ужасы гитлеровского нашествия.

Симфония четырехчастна. Строеение цикла имеет закономерность: 1 и 3 части экспонируют медитативно-лирические образы, где доминирует субъективное начало, 2 и 4 части рисуют картины объективного мира, воссоздают звуковые реалии действительности.

1 часть (*Moderato, ре минор*). Сонатная форма. Характерные черты симфонического стиля Шостаковича в трактовке сонатной формы: 1) медленный темп пер-

вой части, не действие, а, скорее, размышление, монолог; 2) отсутствие традиционного конфликта между темами экспозиции – гл.п. и п.п.; 3) резкий контраст между экспозиционным и разработочно-репризным разделом формы в целом; 4) прием трансформации тем, данных в экспозиции в одном образном строе, на прямо противоположный в разработке и репризе.

Экспозиция. Гл.п. – три тематических элемента, разворачивающихся в медленном рондообразном чередовании. По образному смыслу – трагический монолог со своей драматической вершиной-кульминацией. П.п. – в трехчастной форме, более статична. Образ – высокой мечты, далекого, несбыточного идеала.

Разработка. Начало – с резкой трансформации темы п.п., трактуемой здесь как тема «зла». Драматическое развитие приводит к кульминации разработки – «маршу зла», где «тема-оборотень» (п.п.) трансформируется до полной противоположности. Начало *репризы* подхватывает генеральную кульминацию разработки и дает наложение гл.п. и п.п. в двойном каноне. Реприза дает трансформацию гл.п.: от лирического монолога – к трагическому восклицанию.

2 часть Скерцо (*Allegretto, ля минор*). Сложная трехчастная форма с трио. Вносит момент жанрового контраста. Здесь господствуют трехдольные танцевальные ритмы, близкие лендлеру, вальсу, испанским танцам. Грубоватый «мужской» юмор крайних разделов контрастирует с женственным лукавством и грацией в трио.

3 часть (*Largo, фа-диез минор*). Сонатная форма с чертами рондо и вариаций. Лирико-драматическая кульминация симфонии. В развитии можно усмотреть направленность: от сдержанных чувств, камерности – к эмоциональной открытости, страстной исповедальности.

4 часть Финал (*Allegro non troppo, ре минор – мажор*). Свободно трактованная рондо-сонатная форма. По программе Шостаковича, в финале симфонии «оптимизм побеждает как мировоззрение». Идея, созвучная советскому искусству 1930-х годов («Марш энтузиастов») и сталинским лозунгам эпохи: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Но звучание «оптимистичной» музыки (по Шостаковичу) воспринимается сегодня неоднозначно. В финале главенствуют окрашенная жизнеутверждающей волей маршевых шествий тема рефрена и п.п. – ликующая, напористая и фанфарная.

Шостакович Д.Д. Одиннадцатая симфония «1905 год» (ор. 103, соль минор, 1957)

11-я симфония открывает последний период в творчестве композитора, отмеченный обращением к открытой программности, синтетичности выразительных средств и драматургических приемов. К теме революции Шостакович возвращается вновь спустя три десятилетия после симфоний 1920-х гг.: Второй («Посвящение Октябрю», 1927) и Третьей («Первомайской», 1929). На новом этапе творчества обращение к этой теме дает иное, философское осмысление событий революции и ее жертв.

Симфония четырехчастна, все части имеют *программные названия*, которые выстраивают *сюжетную логику цикла*:

1 часть «Дворцовая площадь» – воссоздает место действия;

2 часть «9-е января» – картина мирной рабочей демонстрации и ее расстрела;

3 часть «Вечная память» – реквием, осознание сущности событий;

4 часть «Набат» – действие, призыв как идейный итог цикла.

Тематический материал 11 симфонии основан на *цитатах*:

1 часть – темы песен «Слушай» и «Арестант»;

2 часть – темы их хоровой поэмы Шостаковича «Девятое января» – «Гой ты, царь наш, батюшка» и «Обнажите головы»;

3 часть – темы песен «Вы жертвою пали» и «Здравствуй, свободы вольное слово»;

4 часть – темы песен «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка», тема из оперетты Свиридова «Огоньки».

Содержание симфонии.

1 часть («Дворцовая площадь», *Adagio*, соль минор). Трехчастная композиция. Крайние части – тематический комплекс застывшей в ожидании Дворцовой площади: (3 темы): аккордовая, соло литавр и фанфара трубы. Средний раздел – темы песен каторги и ссылки «Арестант» и «Слушай».

2 часть («9 января», *Allegro*, Соль минор). Форму определяет драматическое соотношение двух программных ситуаций: мирного шествия и расстрела. Первый раздел построен на теме мольбы «Гой ты, царь наш, батюшка». Второй раздел – фугато на эту же тему, с авторскими «комментариями» с темой «Обнажите голову». Тема «Дворцовой площади» звучит дважды: перед началом расстрела мирной демонстрации (2-й раздел) и в конце всей части – как кода.

3 часть («Вечная память», *Adagio*, соль минор). Трехчастная форма. Крайние разделы построены на теме «Вы жертвою пали». Средний раздел – на теме «Здравствуй, свободы вольное слово» и теме «Обнажите головы».

4 часть. Финал («Набат», *Allegro non troppo*, си минор – соль минор). Первый раздел – активное начало с темы «Беснуйтесь, тираны», развитие приводит к появлению тем «Обнажите головы» и соло литавр из первой части. Второй раздел связан с темой «Варшавянки», темой Свиридова. В кульминации звучит главная тема из части «9 января». Эпилог (кода) симфонии звучит на двух темах – «Обнажите головы» и «Дворцовая площадь». Завершает симфонию грандиозное оркестровое crescendo – как апогей гневного протеста против свершившегося злодеяния.

Шнитке А.Г. Первая симфония (1969-1972, первое исполнение – 1974)

Первая симфония явилась важнейшим рубежом в творчестве, отражением собственного философского взгляда на жизнь и искусство. Вот как композитор говорит о концепции произведения: «...наше существование строится на двух уровнях – низком и высоком, и человек живет на этих двух уровнях не оттого, что он беспринципен и не может выбрать. В самой жизни присутствуют два этих крайних плана, которые находятся в постоянном взаимодействии. В 1972 году я написал Первую симфонию, в которой попытался это взаимодействие самым открытым образом представить, совместить два уровня нашей жизни. Эту симфонию я писал четыре года и старался выразить в ней все, что я думаю о музыке – о симфонической форме, о музыкальной технологии. Здесь получилось несколько музыкальных слоев – есть слой серьезного языка, есть слой языка мнимосерьезного с использованием цитат из лучших образцов мировой музыки – тут и Пятая симфония Бетховена, и Первый концерт Чайковского, и Похоронный марш Шопена... Эти образцы я ввел в свою симфонию в искаженном виде, искаженном путем многократного цитирования».

Жанр произведения сам А. Шнитке определяет как «симфония – антисимфония». Исследователи пишут о симфоническом цикле Первой симфонии: «В четырехчастном цикле симфонии автор не столько воспроизводит классическую форму, ее дух и смысл, сколько отрицает ее, спорит с прошлым. *I часть, Moderato, – квазисонатная форма. II часть, Allegretto, — скерцо-хеппенинг. III часть, Lento, – серьезная медленная часть, с вкраплениями „всякой всячины“ из-за сцены. IV часть – сквозная политематическая композиция с кодой, тематически подытоживающей цикл.*»

Первая симфония, созданная на основе музыки к фильму М. Ромма «И все-таки я верю», – это своеобразная «коллажная хроника» с элементами инструментального театра.

В языке симфонии, в этом «вавилонском звуковом столпотворении» (С.И. Савенко) сталкиваются «духовые марши и вальсы для балов» (Шнитке), джазовая импровизация и высокая философия симфонического обобщения. Здесь емко представлен весь арсенал средств выразительности 70-х годов: алеаторика всех видов, цитаты-коллажи, пространственные эффекты, стилистические конфликты, наложение «живой музыки» на запись, сверхмногоголосие, инструментальный театр.

Согласно партитуре, оркестранты вбегают на сцену, наигрывая на инструментах, причем в очень быстром темпе (начинают деревянные духовые, за ними следуют медные и струнные); наконец, место занимает дирижер, и действие начинается. Во II части (скерцо) оркестранты (духовая группа) вновь покидают сцену – и тогда звуки музыки слышны из-за кулис. Есть даже момент, когда музыканты оркестра читают газеты... под взмах дирижерской палочки! В финале (вступление) духовики выходят на сцену с разными одновременно звучащими темами: марш Шопена, «Смерть Озе» Грига и др. В конце финала возникает записанная на пленке тема «Прощальной симфонии» Гайдна: музыканты прощаются под звуки коды. Разнородность материала симфонии сменяется конечным оркестровым унисоном «до». Вся атрибутика театрализованного действия симфонии прекрасно соответствует духу этой музыки, вобравшей в себя звуки классики и джаза, карнавала улицы и карнавальных масок, – так в представлении композитора выглядит тот звуковой хаос, в котором существует современный человек.

Первая симфония Шнитке органично вписывается в контекст искусства *постмодернизма*, которое заключается в стремлении «передать свое восприятие хаотичности мира сознательно организованным хаосом художественного произведения». «Мне очень интересно писать сочинения, где не все лежит на поверхности, – писал А. Шнитке. – Я пришел к выводу: чем больше всего в музыке «запрятано», тем более это делает ее бездонной...».

Шнитке А.Г. Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977)

Партитура концерта являет характерный пример полистилистической композиции, показательной для художественных ориентиров отечественной музыки 70-80-х годов и индивидуального стиля Шнитке в частности. Идея соревнования, заключенного в жанре барочного *concerto grosso*, усилена здесь «состязанием» контрастных по стилю тем, образов, настроений. В качестве смысловых стилизованных оппозиций здесь выступают музыка *современная* – с доминантой хроматики и *ретро* –

возвышенная, в стиле барокко и нарочито сниженная, банальная в стиле ресторанной прикладной музыки.

Черты стиля барокко в концерте: 1) деление оркестра на солирующую и тугийную группы; 2) опора на струнную группу инструментов; 3) чередование частей по принципу темпового контраста: быстро – медленно – быстро; 3) использование жанровых моделей барокко – прелюдия, токката, рондо; 4) огромная роль полифонической техники, разнообразие канонических приемов которое позволило исследователям назвать этот концерт маленькой энциклопедией канона; 5) использование интонационных и гармонических комплексов барокко – монограммы ВАСН, лейтинтонации секунды (Прелюдия), золотой секвенции (рефрен Рондо).

В Concerto grosso *шесть частей: I. Прелюдия, II. Токката, III. Речитатив, IV. Каденция, V. Рондо, VI. Постлюдия.* Цикл имеет концентрическую закономерность: Прелюдия и Постлюдия служат обрамлением; Токката и Рондо – две крайние жанровые части, построенные на театрализованном эффекте «соревнования»; Речитатив и Каденция – страстные монологические высказывания – «от имени» оркестра и «от имени» солистов.

Основной философский смысл, который читается в полистилистических контрастах-столкновениях стиля барокко и современных типов тематизма в данном произведении, заключается в идее разрушения гармонии и красоты, которое происходит в современном мире, утрате духовных ценностей «золотого» века эпохи Высокого барокко, воплощенных в музыке Баха, Генделя, Вивальди. Эта идея декларируется автором в Прелюдии, которую открывает «тема старинных часов» (так называет ее автор) у «приготовленного» фортепиано – по существу, тема «времени», и мучительные «вечные» интонации вопроса – у двух солирующих скрипок. Развитие идеи столкновение времен достигает своей кульминации в V части – «Рондо», где рефрен – «тема барокко», который построен на типичном для барочного стиля красивом приеме канонической золотой секвенции, сталкивается с темами эпизодов, «разрушающих» эту гармонию и красоту. В качестве одной из контрастных тем – центральный эпизод Танго – чувственный, обольстительный и одновременно – банальный, на грани ресторанной пошлости (тема взята из музыки к фильму «Агония» о Г. Распутине). Прием коллажа здесь имеет эффект стилистического столкновения сниженно-банального и духовного, идеального. Символично, что в конце части – генеральной кульминации – вновь появляется «тема часов» (тема времени), которая ставит точку в этом «споре» времен. Следующая за этим Постлюдия – характерный пример концепции коды у Шнитке: здесь звучат реминисценции тем концерта, но в трансформированном, «осколочном» виде – флажолеты скрипок словно воплощают хрупкость и иллюзорность бытия.

Щедрин Р.К. Концерт для оркестра «Озорные частушки» (1963)

Концерт для оркестра «Озорные частушки» явился ярчайшим образцом неофольклорного периода творчества Р.К. Щедрина. В это же время написаны и другие произведения с использованием частушечного материала: Первый концерт для фортепиано с оркестром (1954), опера «Не только любовь» (1961). Свое увлечение частушками – весьма не обычного материала для композиторского творчества в серьезных жанрах – Щедрин объясняет своим ярким впечатлением от фольклорных экспедиций. «Как раз перед написанием этого концерта, – вспоминает сам компози-

тор, – я все лето провел в Белоруссии, в сорока километрах от железной дороги, в совершенной глуши – охотился, рыбачил. Много чего я там навидался и наслышался. И, наверное, больше всего самых разнообразных частушек. Да и сам подпевал местным красавицам, стараясь подладиться под их исполнительский стиль. Так вот эти впечатления, в том числе и чисто акустические, по-видимому, как-то аккумулировались во мне. Подобные ощущения, полные зыбких намеков, полутонов, недосказанности, невозможно облечь в четкие словесные формулировки. Да и есть ли в этом нужда?.. Во всяком случае, и сейчас, по прошествии двадцати с лишним лет, я помню, что впечатления того белорусского лета пронизали всю мою сущность – и душу, и мозг, и темперамент, и руку... И я уже просто не мог обойтись без частушки в моем первом крупном сочинении. Теперь иной раз услышишь про фольклор: все открыто, все исчерпано. Чушь! Как Волгу кружкой не испить. Несмотря ни на какие разговоры, каждое новое поколение будет находить в фольклоре неповторимые красоты».

В «Озорных частушках» Щедрин использовал пинежские, уральские, пензенские, сибирские частушки, рязанские плясовые. Блистательная партитура этого инструментального опуса доказывала большие возможности частушки как жанра «самого портативного», наиболее «подвижной области современного русского песенного творчества» (из авторской аннотации). Щедрин, используя частушки в виде исходного тематического материала симфонического концерта, встал перед задачей создания нового типа симфонизма, соответствующего специфике этого необычного материала. И этот метод, истоки которого лежат в творчестве Глинки («Камаринская»), Стравинского («Петрушка», «Весна священная»), был найден – это изобретательное и варьирующее и остроумная вариантность элементарных частушечных попевок и их бесконечных комбинаций. Техника такого рода музыкальной ткани может напомнить народное искусство печворк, или лоскутного одеяла – пестрого, яркого, красочного, сотканного из бесчисленного множества крохотных лоскутков.

Сам жанр концерта, означающий состязание, как нельзя лучше соответствует традициям деревенских гуляний с неизменными частушками и присутствующим во время их исполнения духа соревнования. Эта блестящая пьеса для оркестра поражает необычайной манерой, в которой поданы частушечные мотивы, необычным их сочетанием, противопоставлением, благодаря которому эти мелодии живут и активно действуют, дополняя друг друга.

Разнообразные частушечные мотивы представляют сразу множество различных образов. Создаётся впечатление, что целое общество молодых людей, певцы и певуньи, встретившись на деревенской околице или клубе, где царит атмосфера живого состязания, соревнуются в импровизациях. Таким образом, в рамках концертной формы возникает блестящая сцена, в которой вместо этих певцов «соревнуются» музыкальные инструменты. Яркие оркестровые тембры, яркие и разнообразные мелодические темы, то певучие, то остроритмические, создают праздничную картину.

Партитура «Озорных частушек» богата блистательными соло почти всех инструментов оркестра. Особенно интересно использованы соло медных духовых. Едва ли не центральное место здесь занимает тщательно подготовленный дуэт трубы и тромбона. Так, комическая экспрессивность любовных «страданий» (труба) и степенный ответ томно глиссандирующего тромбона метко воссоздают атмосферу частушечного диалога, подчёркивая и специфическую манеру исполнения, и характерные черты эстетики деревенского музицирования.

Оркестр дополнен деревянными ложками, струнные в отдельных эпизодах ударяют смычком по деревянным пюпитрам, валторнист хлопает по инструменту ладонью, пианист покрывает струны рояля бумагой. Инструменты «выпевают» куплеты, строфы, но нигде эти строфы, куплеты не повторяются дословно – всегда они гибко и изощрённо изменяются. Создаётся впечатление, что все музыканты один за другим «заражаются» всеобщим весельем и начинают импровизировать, стремясь, перещеголять друг друга в остроумии. В конце, шумно радуясь, все дружно играют вместе.

Эта оркестровая пьеса явно имеет черты театрально-сценической партитуры. Недаром «Озорные частушки» приглянулись хореографам. На музыку концерта были поставлены балеты в Ленинграде – хореографами Л. Якобсоном (в Кировском театре), И. Укусниковым (Ленинградском камерном балете) и Нью-Йорке – выдающимся хореографом XX века Дж. Баланчиным.

Оперы отечественных композиторов XX века

Шостакович Д.Д. Опера-сатира «Нос» (1927-1928)

либретто Е. Замятина, Г. Ионина, А. Прейса и Д. Шостаковича

Опера «Нос» – первая опера Д.Д. Шостаковича, написанная им под влиянием режиссерских приемов театра В.Э. Мейерхольда. Шостакович высоко ценил спектакли Мейерхольда «Маскарад» Лермонтова, «Лес» Островского, «Ревизор» Гоголя и др. Тесное сотрудничество и личное общение композитора и режиссера происходило во время работы над спектаклем «Клоп» Маяковского. Первая постановка оперы «Нос» планировалась в режиссуре Мейерхольда.

Согласно самому Шостаковичу, сюжет «Носа» был им выбран, потому что давал возможность создать сатиру на эпоху Николая I. «Музыка в этом спектакле не играет самодовлеющей роли, – писал композитор. – Здесь упор на подачу текста. Добавлю, что музыка не носит нарочито пародийной окраски. Нет! Несмотря на весь комизм происходящего на сцене, музыка не комикует. Считаю это правильным, так как Гоголь все комические происшествя излагает в серьезном тоне. В этом сила и достоинство гоголевского юмора. Он не острит. Музыка тоже старается не острить».

Черты режиссуры Мейерхольда в опере Шостаковича:

1) прием радикального переосмысления классики (девиз – «Классика дыбом»): свободное обращение с текстом фантазмагорической повести Гоголя с добавлением фрагментов из других произведений писателя – «Старосветских помещиков», «Майской ночи», «Женитьбы», «Ночи перед Рождеством», «Женитьбы», «Тараса Бульбы» и др.;

2) приемы театра «представления» – персонажи-маски, актер играет отношение к своему персонажу;

3) принципы монтажной драматургии спектакля с особым многоплановым ритмом контрастных эпизодов и сцен; полифонические приемы организации драматургического пространства;

4) приемы музыкальной пантомимы (2-я картина «Набережная», Антракт ударных, 7-я картина «Окраина Петербурга»).

Приемы музыкальной сатиры и гротеска в опере Шостаковича:

1) столкновение образа и персонажа: майор Ковалев, типичный «герой-любовник», охарактеризованный псевдо лирическими монологами, и одновременно – самодовольный пошляк, жалкий обыватель, который теряется, попав в нелепую ситуацию утраты собственного носа; майор Ковалев и его собственный Нос, разгуливающий по городу в мундире статского советника: герой и его двойник, карикатура, претендующая на самостоятельное существование;

2) несовпадение вокального тембра и персонажа: Квартальный – воплощение силы и власти, партия которого поручена не грубому «солдафонскому» басу, а визгливо-напряженному тенору-альтино;

3) окарикатуренные приемы вокала: хрюканье (Ковалев), визги и кудахтанье (Прасковья Осиповна), утрированная вокализация и прозаический разговор и т.д.

4) пародийное использование жанров: гротескная интерпретация в звучании бытовых жанров галопа, вальса, чувствительного романса и т.д.; абсурдный (и уникальный в оперной литературе) октет дворников (басов), читающих – каждый свое – объявления в газетной экспедиции;

5) трактовка оркестра: сам Шостакович пояснил. Что он «симфонизировал гоголевский текст не в виде «абсолютной», «чистой симфонии, а исходя из *театральной симфонии...*». Необычен состав оркестра: камерный по составу, он дополнен обширной группой ударных инструментов (характерное знамение времени – популярность шумовых оркестров), которым поручен отдельный антракт в первом действии, и «несимфонических» инструментов – домры, балалайки.

Постановки оперы

Первоначально постановка оперы планировалась в Большом театре под режиссурой Мейерхольда, но Мейерхольд отказался из-за занятости другими постановками. Первая постановка осуществлена в Малом оперном театре Ленинграда в 1930 г. (дир. – С. Самосуд, реж. – Н. Смолич. В период 1930-1931 годов опера была показана 16 раз, но под давлением общественного мнения её исключили из репертуара.

В 1962 году партитура «Носа» была издана венским издательством «Universal Edition», после чего оперу стали ставить в различных зарубежных театрах. В СССР опера вернулась лишь в 1974 году в постановке Московского камерного музыкального театра под управлением Г. Рождественского (реж. – Б. Покровский). В 2004 году опера была поставлена в Мариинском театре (дир. – В. Гергиев, реж. – Ю. Александров).

Содержание оперы

Действие первое

Вступление. Иван Яковлевич бреет Ковалёва.

Картина первая. Цирюльня Ивана Яковлевича. Иван Яковлевич просыпается и завтракает. В хлебе он обнаруживает нос. Прасковья Осиповна закатывает ему скандал. Неожиданно становится темно, в темноте виден призрак квартального надзирателя, затем становится светло. Прасковья Осиповна требует, чтобы Иван Яковлевич немедленно вынес нос из дома.

Картина вторая. Набережная. Иван Яковлевич пытается выбросить нос, но ему повсюду попадаются знакомые. Наконец ему удаётся швырнуть нос в реку, тут же к нему приближается квартальный и начинает расспрашивать, что он только что сделал. Наступает тьма.

Антракт ударных инструментов.

Картина третья. Спальня Ковалёва. Платон Кузьмич просыпается и обнаруживает пропажу носа. Он одевается и пускается на поиски.

Картина четвёртая. Казанский собор. Нос в мундире статского советника горячо молится. Ковалёв приближается и пытается вразумить Нос, но Нос отрицает свою связь с Ковалёвым. Пока Ковалёв отвлекается на заигрывание с дамой, Нос незаметно уходит. Опомившись, Ковалёв беснуется.

Действие второе

Вступление. Ковалёв на извозничьих дрожках у ворот полицмейстера. Привратник сообщает, что полицмейстер только что уехал. Ковалёв распоряжается везти его в газетную экспедицию.

Картина пятая. Газетная экспедиция. Ковалёв пытается подать объявление о пропаже Носа, но чиновник не верит ему. Тогда Ковалёв показывает лицо. Чиновник советует описать это происшествие в «Северной пчеле» и предлагает Ковалёву понюхать табак. Ковалёв приходит в ярость и убегает. Дворники подают объявления.

Антракт ударных инструментов.

Картина шестая. Квартира Ковалёва. Лакей Ковалёва поёт под балалайку. Ковалёв приходит, бранит лакея и произносит печальный монолог.

Действие третье

Картина седьмая. Окраина Петербурга. На сцене стоит пустой дилижанс. Квартальный распределяет десять полицейских в засаду. Дилижанс постепенно наполняется пассажирами. Появление хорошенькой торговки с бубликами возбуждает полицейских, они уводят её за сцену, квартальный тем временем засыпает. Когда дилижанс трогается, ему навстречу выбегает Нос. Кучер стреляет по Носу, но не попадает. Пассажиры выскакивают из дилижанса. Старая барыня бежит за Носом. Убегая от неё, Нос спотыкается о квартального, тот просыпается и свистит, на свист прибегают полицейские. Пассажиры и полицейские сообща ловят Нос. Нос отстреливается. Все окружают Нос и бьют его, от побоев он принимает прежний вид. Квартальный заворачивает нос в бумажку и вместе с полицейскими покидает сцену.

Картина восьмая. Квартиры Ковалёва и Подточиной. Квартальный возвращает Ковалёву нос. Ковалёв в благодарность даёт ему денег. Но вскоре его радость омрачается: нос не пристаёт к лицу. Иван бежит за доктором. Доктор осматривает Ковалёва, заявляет, что ничем не может помочь, и уходит. Приходит Ярыжкин. Ковалёв признаётся ему, что винит во всём штаб-офицершу Подточину. Ярыжкин советует написать ей обличительное письмо. Подточина получает письмо и читает его вместе с дочерью. Ещё до того, как они заканчивают читать, Ковалёв получает её ответ и читает его вместе с Ярыжкиным. Из ответа он заключает, что Подточина не виновата.

Интермедия. Петербург. На улице толпятся обыватели, слыхавшие, что где-то здесь прогуливается нос майора Ковалёва. Вновь прибывший объявляет, что нос в магазине Юнкера. Все бегут туда, но ничего не обнаруживают. Очередной вновь прибывший утверждает, что Нос гуляет в Летнем саду. Все устремляются в Летний сад, там Носа тоже нет. В сад заявляется Хозрев-Мирза, заинтересованный слухами о Носе. Не обнаружив Носа, он удаляется. Полицейские разгоняют толпу.

Эпилог

Картина девятая. Квартира Ковалёва. Проснувшись, Ковалёв с радостью застаёт нос на своём месте. Он пляшет в экстазе. Иван Яковлевич приходит и бреет Ковалёва.

Картина десятая. Ковалёв гуляет по Невскому проспекту, обмениваясь любезностями со знакомыми. По их реакции он всё сильнее убеждается, что нос действительно на месте. В числе прочих во время прогулки он встречает Подточиных. Распрощавшись с ними, он приглашает симпатичную торговку манишками нанести ему визит.

***Шостакович Д.Д. опера (трагедия-сатира) «Леди Макбет Мценского уезда»
(1932, 2-я ред. «Катерина Измайлова», 1962)
Либретто А. Прейса и Д. Шостаковича***

Вторая опера Шостаковича, по мысли композитора, должна была открыть оперную трилогию, повествующую о судьбе русской женщины в разные эпохи: от народовольческого движения до советского времени. Замыслу не суждено было осуществиться.

В основу оперы положена одноименная повесть видного русского бытописателя конца XIX века Н. Лескова. Композитора привлек в ней центральный образ сильной женщины, сопротивляющейся атмосфере «свинцовых мерзостей жизни». Шостакович писал: «Из всех моих героев в «Леди Макбет» люблю я только Катерину Львовну. Ее судьба – судьба талантливой, выдающейся женщины, поставленной эпохой в кошмарные условия. Все ее преступления я пытаюсь объяснить именно этим». Такая трактовка образа главной героини является сугубо композиторской, так как у Лескова, чья повесть основана на реальной криминальной истории, Катерина – порождение зла, исчадие ада (шекспировский образ Макбет).

Отличия либретто оперы от текста повести Лескова:

1. В повести любовники, Катерина и Сергей, совершает три убийства: Бориса Тимофеевича, Зиновия Борисовича и малолетнего племянника (Фёдора Лямина), причем третье убийство мотивировано исключительно корыстью и совершается с наибольшим хладнокровием. В либретто детоубийства нет, и племянник со своей матерью отсутствуют среди действующих лиц.

2. В повести Катерина беременеет от Сергея и успевает по ходу действия родить ребёнка и отказаться от него при отправке на каторгу. В либретто Катерина тоскует в браке из-за отсутствия ребенка, от любовника она не беременеет и не рождает – бросать ей некого.

3. Соответственно, в либретто нет таких действующих лиц, как племянник Зиновия и его мать и перипетий с беременностью Катерины, поэтому из либретто выпадает и намеченная в повести драма сестры Бориса Тимофеевича, которая после отправки на каторгу убийц её собственного сына взяла на воспитание их ребёнка.

4. Либреттисты добавили отсутствующий у Лескова мотив любовных «планов» Бориса Тимофеевича на свою сноху Катерину.

5. В повести Борис Тимофеевич порет Сергея тайно, причем последний, не желая огласки того, что пойман выходящим от Катерины, соглашается: «Моя вина – твоя воля ... Говори, куда идти за тобой, и тешься, пей мою кровь». В либретто он подвергается публичному истязанию на глазах Катерины (что дает последней дополнительный мотив к ненависти).

6. Либреттистами введена сатирическая сцена в полицейском участке в III действии оперы.

Музыкальная драматургия оперы

Действие оперы разворачивается в трех планах: лирико-трагедийном (линия Катерины Львовны), сатирическом (купеческая среда, полицейские) и эпическом (сцены каторги IV действия). «Я пытался дать психологическую характеристику основным действующим лицам трагедии и в то же время в ряде сцен обрисовать социальный фон Руси той эпохи», – пояснял автор.

В отличие от оперы «Нос», выдержанной в рамках авангардной оперной сатиры, вторая опера Шостаковича связана с великой русской оперной традицией. «Мое глубокое убеждение, – писал автор, – что в опере должны петь. И все вокальные партии в «Леди Макбет» певучи и кантилены».

Музыкальная характеристика Катерины имеет сквозное развитие по сюжету оперы, отражая различные состояния ее души в нескольких сольных ариозо. В I действии, 1 картине – монолог «Ах, тоска какая, хоть вешайся» и следующим за ним ариозо «Муравей таскает соломинку», в 3 картине ариозо «Я однажды в окошко увидела» – как тоскующая в несчастливой семейной жизни; в IV действии – «В лесу, в темной чаще есть озеро» – как оказавшаяся на дне своего черного греха. В стилистике вокальной партии Катерины многое связано с традицией русских оперных героинь и русского бытового романса XIX века. Огромную роль в трагической линии оперы играют оркестровые Антракты (например, Антракт между 4-й и 5-й картинами, Пассакалья).

Сатирические, гротескные сцены в опере решены через стилистику сниженных бытовых жанров (чувствительного галантерейного романса, канкана, галопа и др.). В сатирическом ключе даны персонажи: муж Катерины Зиновий Борисович (его ничтожество – в тембре тенора-альтино); купец-деспот свекор Борис Тимофеевич (лейтмотив шагов); любовник Сергей (лживые сладкие монологи-обольщения), поп, отпевающий отравленного свекра, полицейские, приказчики и др.

Эпические сцены каторги построены на обрамляющей IV действие хоровой песне «Версты». Хоровая сцена воскрешает традиции Мусоргского: стиль русской народной хоровой песни, индивидуализированная характеристика солистов хора – Каторжника и Каторжницы, наполненная движением сцена глумления над Катериной.

Постановки оперы

Премьера оперы с большим успехом прошла в 1934 году в двух оперных театрах: ленинградском Малом оперном (дирижёр С.А. Самосуд, режиссёр Н.В. Смоллич), и московском театре им. Станиславского и Немировича-Данченко (режиссёр В.И. Немирович-Данченко).

В 1936 году после посещения спектакля И.В. Сталиным в газете «Правда» появляется редакционная статья «Сумбур вместо музыки» с резкой критикой оперы Шостаковича, после которой опера была изъята из репертуара всех театров. Композитору была нанесена тяжелая психологическая травма: после «Леди Макбет» Шостакович не реализовал ни одного оперного замысла.

В 1962 году в период «хрущевской оттепели» Шостакович делает 2-ю редакцию оперы. В 1963 году новая редакция увидела свет в московском музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко (дир. Проваторов). В 1966 году был снят одноименный фильм (режиссёр М. Шапиро, в главной роли Г. Вишневецкая).

На сегодняшний день первая редакция оперы Шостаковича – наиболее востребованная в репертуарах оперных театров всего мира. Некоторые из них: Лондон

(1987), Милан (1992), Амстердам (1994), Нью-Йорк, Париж (1995), Мариинский театр (Санкт-Петербург, 1996), Геликон-опера (Москва, 2000; в XXI веке: в постановке М. Кушея – Амстердам (2006), Париж (2009), Мадрид (2011), в постановке Т. Чхеидзе – Москва (Большой театр, 2012), худрук. Т. Курзентис – Новосибирск (театр оперы и балета, 2012).

Содержание оперы

Действие первое

Картина 1. Спальня в доме богатого купца Зиновия Измайлова. Екатерина Львовна (Катерина), молодая жена Измайлова, хорошо выспалась и выпила чаю с мужем. Изнывая от тоски и одиночества, она безуспешно пытается вновь заснуть, размышляет о бессмысленности своей замужней и обеспеченной жизни.

Её свёкор Борис Тимофеевич просит на ужин грибов и попрекает Екатерину бездетностью, на что та замечает, что вина в том не её. Свекор предостерегает её от возможной измены мужу.

Борис Тимофеевич наказывает снохе потравить крыс в амбаре. «Сам ты крыса! / Тебе бы отравы этой!» – бормочет Катерина.

Узнав, что на мельнице прорвало плотину, Зиновий Борисович собирается в поездку. Он представляет отцу нового работника, Сергея. Борис Тимофеевич заставляет работников прощаться с хозяином, а Катерину – дать мужу клятву верности.

Кухарка Акси́нья рассказывает о Сергее: «Какую хочешь бабу до беды доведет».

Картина 2. Катерина застаёт сцену развлечения дворни с Акси́ней, вступает за кухарку и грозит поколотить зачинщика Сергея. Сергей предлагает барыне «побороться»; в разгар борьбы появляется Борис Тимофеевич, грозит Катерине рассказать о сцене мужу, а дворню гонит на работу.

Картина 3. Одиночество Катерины, томящейся в спальне, нарушает Сергей, пришедший под предлогом «книжку попросить» и склоняющий её к физической близости.

Действие второе

Картина 4. Борису Тимофеевичу не спится, ему везде мерещатся воры. Он вспоминает, как в молодости тоже не спал, «но по другой причине! / Под окнами чужих жён похаживал». Обходя дом, он замечает свет в окне невестки и решает зайти к ней, но слышит голос и видит, что «опоздал Борис Тимофеевич». Он останавливает и допрашивает Сергея, после чего созывает людей. На глазах Катерины Сергея избивают и запирают в кладовую.

Борис Тимофеевич зовет Катерину и просит подать ему второй ужин – он получает ужин, приправленный крысиным ядом. Старик падает в агонии, и Катерина забирает у него ключи от кладовой. Попу, пришедшему исповедать умирающего, Катерина объясняет, что старик ночью поел грибков: «многие, их поевши, умирают...».

Картина 5. Сергей удручен предстоящим приездом Зиновия Борисовича: он не хочет быть тайным любовником Катерины. Она успокаивает его, но самой ей чудится проклинающий отравительницу призрак свёкра. За дверью раздаются шаги – это вернулся муж; Катерина прячет любовника. Заметив на кровати мужской пояс, Зиновий Борисович набрасывается на жену с побоями. На крик Катерины выходит Сергей, и они душат Зиновия Борисовича и прячут труп в погреб.

Действие третье

Картина 6. Катерине не даёт покоя совершённое убийство: даже в день свадьбы с Сергеем она стоит у погребца, и это тревожит Сергея: «люди заметят». Дождавшись отъезда новобрачных в церковь, около погребца появляется «Задрипаный мужичонка», ищущий выпить. Он взламывает замки и, обнаружив труп Зиновия Борисовича, бежит в полицию доносить.

Картина 7. Сцена в полицейском участке. Квартальный оскорблён, что его не пригласили на свадьбу Измайловой. Задрипаный мужичонка сообщает, что «у Измайловых труп в погребе». Оживившиеся полицейские направляются к Измайловым.

Картина 8. Свадебный пир. Пьяные гости со священником во главе славят новобрачных. Внезапно Катерина замечает, что замок на погребце сбит. Понимая, что убийство бывшего мужа обнаружено, она решает сбежать с Сергеем. Но в ворота уже стучат. Катерина сама протягивает полицейским руки, Сергей пытается сбежать с деньгами, но его задерживают и новобрачных ведут в острог.

Действие четвертое

Картина 9. Этап каторжан, среди которых Катерина и Сергей, останавливается на отдых. Катерина упрашивает часового пропустить её к Сергею, но тот грубо гонит её: «А кто до каторги меня довёл?» Сергей пробирается к молодой каторжнице Сонетке, домогается её любви, но та требует в плату новые чулки. Сергей обманом выманивает чулки у Катерины, чтобы тут же отдать их Сонетке. Каторжницы осыпают брошенную любовницу насмешками. Часовой усмиряет их, но Катерина уже не замечает происходящего вокруг.

Катерина подходит к Сонетке и, столкнув её в воду, бросается следом. Обе тонут.

Прокофьев С.С. опера «Война и мир» (1942-1946, 2-я ред. 1953)

Либретто С. Прокофьева и М. Мендельсон-Прокофьевой

Сравнение содержания либретто оперы С.С. Прокофьева с романом Л.Н. Толстого.

Действие оперы охватывает меньший период времени, чем в романе (1809-1812). Опера не могла вместить огромного объема картин жизни русского общества той эпохи, показать множество судеб, их переплетений, хронику жизни нескольких семей. Прокофьев выбрал из необъятного романа Толстого лишь то, что считал наиболее важным, сосредоточив внимание на *двух темах – теме мирной жизни и теме войны*. Очень важным для понимания языка оперы является сохранение в либретто *прозаического текста Толстого*, имеющего ярко выраженную индивидуальность повествования.

Две части оперы, соответствующие двум темам, состоят из 13 картин: I часть (картины 1 – 7) – «мир», история отношений Наташи и Андрея; II часть (картины 8 – 13) – война, Бородинское сражение, смерть Андрея.

Музыкальная драматургия и стилистика оперы.

Два сюжетных плана воссозданы в опере различными музыкальными приемами и средствами. *Картины «мира»*, лирико-психологические сцены решены в камерной, детализированной манере письма, продолжающей традиции лирических опер Чайковского. Напротив, *война* – картины Бородинского сражения, пожара Мо-

сквы, массовые народные сцены выписаны крупным планом, в стиле хоровых сцен исторических опер Глинки, Бородина, Мусоргского. Следуя русской оперной традиции, в «военной» части оперы Прокофьев вводит музыкальный *контраст «своих»* (русских) и *«чужих»* (французов). «Русская» музыка представлена широкими кантиленными мелодиями, массовыми народными сценами, солдатскими хорами; «французская» – сухими, «нервными» речитативами, диалогами военачальников и солдат, «суетливой» ритмичкой оркестровой сопровождения. Есть в опере и традиционный для исторической оперы *главный Герой*, берущий на себя ответственность за судьбу России, – Кутузов.

Прокофьев пользуется еще одним традиционным оперным приемом – *системой лейтмотивов*. Историю отношений Наташи и Андрея характеризуют несколько лейтмотивов. Три из них впервые появляются в 1 картине оперы: тема Наташи, тема «Весеннего обновления» и тема любви «веры в возможность счастья». Еще одна тема, приобретающая знаковое значение, появляется во 2 картине – тема первого вальса Наташи, который она танцует с Андреем. Все темы затем возвратятся в сцене их последнего свидания в 12 картине, в сцене смерти Андрея. В сценах военных действий также есть символические повторяющиеся темы: Три из них впервые звучат в 8 картине: тема войны (народного бедствия), тема солдатского хора «Как пришел к народу наш Кутузов», тема Кутузова; еще одна тема – тема Родины (тема арии Кутузова о Москве в 10 картине, звучащая в 12 картине – сцене смерти Андрея и в хоровом финале оперы).

История постановок оперы.

Первые исполнения оперы (1-я ред. – 11 картин) – концертные в 1944 и 1945 гг.; 2-я ред. – 13 картин, двухвечерний вариант (оперная диалогия) – поставлена по частям: в 1946 (к.1-8), в 1947 (к. 9-13). Сокращенный одновечерний вариант из 13 картин впервые поставлен в Ленинграде в 1955 году. В этом варианте опера поставлена в Большом театре (1959), театре им. Станиславского и Немировича-Данченко (1957). Двухвечерний вариант поставлен в Пермском театре оперы и балета в 1982 году. Опера многократно ставилась за рубежом. Современные постановки оперы: – Большой театр, Москва (1995), Мариинский театр, Санкт-Петербург (2001), Кельнский оперный театр, Германия (2011), Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко (2012, к 200-летию Бородинского сражения).

Содержание оперы

I часть

Хоровой эпиграф, Текст: «Силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию».

1 картина.

«Отрадное». Имение Ростовых в Отрадном. В гостях у графа проездом князь Андрей Болконский. У открытого окна он случайно слышит разговор двух девушек в комнате наверху. Это дочь графа Наташа, очарованная чудной весенней ночью, беседует со своей кузиной Соней. Восторженное настроение Наташи передается князю, пленяет его, пробуждает в нем мечты о счастье.

1-я картина – экспозиция образа Андрея и Наташи. Трехчастная композиция сцены: крайние разделы – два монолога Андрея, средняя – дуэт Наташи и Сони. В инструментальном вступлении к картине звучит *лейттема Наташи*; в 1-м ариозо Андрея «Светлое весеннее небо... разве это не обман?» – *лейттема «весеннего об-*

новления» на словах «Там всё зазеленело, и береза и ольха покрылись молодой листвой». В 2-м ариозо Андрея – еще одна *лейттема* – *любви*, «веры в возможность счастья» на словах «В ней есть что-то совсем, совсем особенное, в этой девочке, которая хотела улететь на небо». Средний раздел – дуэт на слова В. Жуковского «Ручей, виющий по светлому песку» – вызывает прямые ассоциации с дуэтом Лизы и Полины в «Пиковой даме» Чайковского («Уж вечер...», на текст из того же стихотворения Жуковского).

2 картина

«*Бал у екатерининского вельможи*» в Петербурге. Граф Ростов привозит сюда Наташу, для которой это первый выход в большой свет. Среди гостей Пьер Безухов с женой Элен и ее братом Анатолем. Появляется царь Александр I, которого все приветствуют одой Ломоносова. Наташе неуютно и одиноко среди этой светской атмосферы. Девушку замечает Анатолий Курагин и решает обольстить её. Тем временем Пьер, видя грусть Наташи, просит своего друга Андрея Болконского пригласить ее на вальс. Во время танца Андрей вспоминает ночь в имении Ростовых. Он чувствует влечение к Наташе и уже готов предложить ей руку и сердце.

Тема «Вальса Наташи» приобретает в опере роль лейттемы: она звучит в 8 картине в монологе Андрея перед Бородинским сражением и в 12 картине – последней встрече Наташи и Андрея.

3 картина

Наташа стала невестой Андрея, который, повинаясь воле отца, противящегося этому браку, отправился на год за границу. Граф привозит дочь в дом к Болконским, чтобы познакомить ее с родственниками жениха, а сам уезжает к Ахросимовой. Старый князь отказывается выйти к гостям, считая эту семью недостойной его рода. Наташу принимает сестра Андрея Княжна Марья и ведет с ней светскую беседу. Неожиданно появляется в домашней одежде старик Болконский. Он пренебрежительно бросает несколько реплик Наташе, та обескуражена. Возвращается граф. Княжна, желая смягчить ситуацию, старается быть любезной с семейством Ростовых.

4 картина

«*У Элен*». Дом Безуховых. Элен в своей гостиной принимает гостей. Здесь же Наташа. Элен рассказывает девушке, что Анатолий сходит по ней с ума. Затем появляется сам Анатолий и объясняется ей в любви. Он уговаривает ее тайно бежать с ним. Наташа смущена и взволнована. Ей нравится этот пылкий молодой человек. Несмотря на предостережения Сони, она готова решиться на безрассудный поступок.

5 картина

«*У Долохова*». В кабинете Долохова, приятеля Анатолия, друзья обсуждают детали побега. В какой-то момент Долохов пытается образумить друга – ведь тот женат! Однако Курагин готов на все. Его не остановить. Вот уже и ямщик Балага готов везти его к Наташе.

6 картина

«*В доме Ахросимовой*». Комната в особняке Ахросимовой, где граф Ростов, вынужденный уехать по делам, оставил своих дочерей. Горничная Дуняша предупреждает Наташу, ожидающую Анатолия, что Соня выдала ее секрет Ахросимовой. Когда появляется Анатолий, ему преграждает дорогу лакей. Молодой человек вынужден ретироваться.

Ахросимова стыдит Наташу. Та рыдает. Появляется Пьер. Ахросимова рассказывает ему, что Наташа отказала жениху и хотела сбежать с Анатолем. Пьер потря-

сен случившимся. Наташа кидается к нему и просит подтвердить или опровергнуть слова Ахросимовой о том, что Анатолий женат. Пьер вынужден признаться, что это правда. Его охватывает жалость к Наташе. Та умоляет простить ее за то, что она причинила боль князю Андрею. Пьер обещает сказать об этом князю. Неожиданно, в каком-то порыве, он сам признается Наташе в любви, но Наташа не слышит его: она безутешна и пытается покончить с собой, приняв мышьяк. К ней бросаются Ахросимова с Соней.

7 картина

«Кабинет Пьера Безухова». Элен с гостями обсуждают последние новости. Здесь же Анатолий. Возвращается от Ахросимовой Пьер. Гости уходят, но Пьер просит Анатолия задержаться. Происходит бурное объяснение. Пьер требует, чтобы Анатолий сохранил эту интрижку в тайне, отдал ему все письма Наташи и немедленно покинул Москву. Анатолий вынужден подчиниться, он уходит. Вошедший подполковник Денисов сообщает Пьеру, что Наполеон «стянул войска к нашей границе». Оба понимают – грядет война!

II часть

8 картина

«Перед Бородинским сражением». Ополченцы строят укрепления. Андрей Болконский беседует с Денисовым. Эта встреча напоминает ему о Ростовых и Наташе, в которую Денисов был когда-то влюблен. На место сражения приехал Пьер, чтобы наблюдать битву. Андрей сначала опасается разговоров о Наташе, но, постепенно увлекаясь, рассказывает о предстоящей битве. В войсках появляется Кутузов. Андрей прощается с Пьером, который предчувствует, что это их последняя встреча. Кутузов предлагает князю остаться при штабе, но Андрей не хочет бросать свой полк. Начинается сражение.

8 картина – экспозиция образа народа. В инструментальном вступлении звучит *лейттема войны («народного бедствия»)*, которая затем пронизывает ряд эпизодов, звучит в 10 и 11 картинах. Две хоровые сцены: хор смоленских крестьян (*«Черный дым над Смоленском поднимается»*) и хор ополченцев (*«Как пришел к народу наш Кутузов»*) в духе маршевых солдатских песен, эта тема также приобретает в опере лейтмотивное значение. В монологе Андрея и его диалоге с Пьером Безуховым звучат лейттемы Наташи, любви, вальса Наташи. В центре сцены – появление Кутузова, обращение в ополченцам, войскам; в оркестре – эпическая тема Кутузова.

9 картина

Шевардинский редут. Наполеон, стоя на холме, наблюдает за схваткой. Он уверен в победе и мечтает о древней столице Москве. Но известия с поля боя тревожные. Войска постоянно просят подкрепления. Император мрачен. Вино по случаю успеха налито в бокалы, но у Наполеона нет ощущения победы. Неожиданно к его ногам падает ядро. Все в ужасе, но Наполеон продолжает неподвижно стоять.

10 картина

«Военный совет в Филях». Военный совет у Кутузова. Главный вопрос – продолжать ли удерживать Москву или оставить столицу, чтобы затем, восстановив и собрав все силы, отвоевать ее и победить врага? Выслушав генералов, Кутузов принимает решение покинуть Москву.

В центре сцены – ария Кутузова в духе оперных арий русских героев в операх Глинки и Бородина с *темой Родины* (*«Величавая, в солнечных лучах, ты раскинулась перед нами – Москва»*).

11 картина

«Горящая Москва, захваченная неприятелем». Большинство жителей покинуло столицу. Французские солдаты грабят и мародерствуют. Вокруг пылают пожары. Появляется Пьер в кучерском костюме. Он тайком пробрался в столицу с намерением убить Наполеона. Встретив слуг Ростовых, он узнает, что те тоже покинули Москву, бросив свои вещи и погрузив на подводы раненых, среди которых оказался Андрей Болконский.

Французы отдают приказ расстреливать местных жителей, заподозренных в поджогах. Среди тех, кто схвачен ими, оказывается и Пьер. Часть пленных ведут на расстрел. Среди чудом спасшихся Пьер, который знакомится с солдатом Платоном Каратаевым, также оставшимся в живых. Платон заботится о нем, дает ему поесть.

Через пылающий город проходит Наполеон. Он потрясен этим зрелищем. «Это скифы!» – восклицает император, пораженный силой духа русских.

12 картина

«Темная изба в Мытищах». Здесь лежит раненый Андрей. Он бредит, его мучает жажда, одолевают видения. В комнату входит Наташа. Она бросается к нему и умоляет простить ее. Андрей признается, что все еще любит ее. В нем просыпается мимолетная надежда на счастье, но агония усиливается, и князь Андрей умирает.

Картина основана на принципе сквозного развития, где бред и страдания раненного Андрея переходят в видение, а затем реальное появление Наташи, их последний диалог и роковой исход – смерть Андрея. Многоплановая музыкальная драматургия сцены: на первом плане – декламационная партия Андрея, на втором, контрапунктом, тема невидимого хора, тема «бреда» – «Пи-ти, пи-ти, пи-ти». В монологе Андрея звучат лейттемы Родины, Наташи, вальса.

13 картина

«Смоленская дорога». Остатки французской армии, преследуемые русскими войсками, отступают, захватив с собой пленных, среди которых Пьер и Каратаев. Тех, кто не в состоянии идти, французы расстреливают. Эта участь постигает и Каратаева. На французский отряд нападают партизаны во главе с Денисовым и освобождают пленных.

Появляются войска. Среди солдат Кутузов. Фельдмаршал обращается к ним со словами: «Спасена теперь Россия!». Все ликуют.

Щедрин Р.К. опера «Не только любовь» (1961) либретто В. Катаняна по рассказам С. Антонова

Опера создавалась в период увлечения композитора частушечным фольклором, одновременно с концертом для оркестра «Озорные частушки» (1963). Не случайно для своей первой оперы Щедрин выбирает незатейливый сюжет из жизни послевоенной деревни. «Пишу колхозного "Евгения Онегина"» – говорил автор об опере по мотивам рассказов С. Антонова с использованием текстов народных частушек. В этой камерной лирической опере, предназначенной для Большого театра, Щедрин хотел уйти от принятых тогда монументальных постановок в камерную сферу, с переживаниями обыкновенных людей, но до конца переломить обычаи театра 60-х ему все же не удалось.

Однако именно в те годы он сформулировал основной тезис своего творчества: «В искусстве надо идти своим собственным путем. Он может быть и коротким,

и длинным, и широким, и узким, но он должен быть своим». Для стиля Щедрина, в основе которого изначально лежал традиционный фольклоризм, стало характерно совмещение элементов народного искусства и «авангардных» техник (элементы додекафонии, сонористики и т.д.) – так называемый «неофольклоризм».

Краткое содержание оперы.

Действие происходит в послевоенной деревне – мужчин в колхозе мало, заправляют всем хозяйством женщины. Главная героиня – Варвара Васильевна, председатель колхоза. Решительная и властная, в личной жизни она очень одинока. Появление в колхозе вернувшегося из города молодого парня Володи Гаврилова вызывает в ней неожиданное и смущающее ее чувство. Объяснение происходит на вечеринке, которую устроили деревенские парни и девушки, под звуки самодеятельного духового оркестра. Варвара Васильевна, осознав свое чувство, старается его заглушить, чтоб не стать «разлучницей» (у Гаврилова в этой деревне есть девушка Наташа). Конечно, председатель колхоза сумела справиться с непрошенным чувством.

Частушка в опере.

Важнейшую роль в опере играет частушечный пласт: лирические припевки – своеобразные рефрены – пронизывают действие, комментируя его. Один из таких частушечных мотивов – девичья «частушка страдание» – открывает первое действие: «Ой, да скоро, скоро снег растает, вся земля согреется». Центральная сцена с использованием частушки – *маленькая частушечная кантата* в начале второго действия. Кантата состоит из трех разделов: Девичьи частушки «Ой, мы частушек много знаем, знаем тыщи полторы»; Приход парней и общая кода. Частушечная кантата – яркая игровая сцена деревенских посиделок, где парни и девушки соревнуются в пении, поддевая друг друга. Во втором действии как драматическая кульминация звучит сольная сцена главной героини – *Песня и пляска Варвары Васильевны*. Лирическая протяжная песня «По лесам кудрявым, по горам горбатым» – в лучших традициях русских оперных арий; пляска «Ай, чук, чук, чук, наварил дед щук» – отчаянный, на грани истерики, частушечный пляс. Частушка и протяжная лирическая песня, творчески переработанные композитором, не только самоценны сами по себе (в плане певческой интонации, гармонизации, оркестровки), но и являются важным фактором выражения чувств и характера главной героини.

Постановки оперы.

Премьера оперы «Не только любовь» состоялась в Новороссийском театре оперы и балета 5 ноября 1961 года. 25 декабря того же года прошла премьера оперы в московском Большом театре под управлением Е. Светланова. В 1973 году Литовским театром оперы и балета для фирмы «Мелодия» была осуществлена аудиозапись этой оперы. Композитором создана сюита из музыки оперы, которая звучит в концертном исполнении.

В 1972 году важной вехой стало появление оперы на новой театральной сцене Московского камерного музыкального театра режиссера Б. Покровского – в качестве первого спектакля этого театра. В 1981 году постановку оперы осуществили в Московском музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

***Рыбников А. Л. рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1975)
по мотивам драматической кантаты П. Неруды в переводе П. Грушко***

Постановки и записи. Аудиозапись рок-оперы фирмой «Мелодия» (1975). Первая постановка на сцене московского театра Ленинского комсомола, режиссёр

М. Захаров (1976), ставилась на протяжении 18 сезонов. Фильм-опера, режиссёр В. Грамматиков (1982). Рок-опера восстановлена театром А. Рыбникова в 2007 году.

О жанре. «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова и П. Грушко по праву считается первой русской рок-оперой, поставленной на драматической сцене. Американские искусствоведы, впрочем, называют «Звезду и смерть Хоакина Мурьеты» первым в истории России мюзиклом, поскольку и музыка, и хореография, и режиссура этого спектакля соответствуют западным стандартам жанра. На сегодня «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» справедливо считается первым русским мюзиклом, получившим воплощение во всех трех формах, принятых в мировой практике: сначала был выпущен альбом, затем поставлен спектакль, и, наконец, по мотивам спектакля снят кинофильм.

Краткое содержание.

Сан-францисская ярмарка. Балаганщик зазывает посетителей, предлагая полюбоваться на отрубленную голову Хоакина Мурьеты и руку его друга Трехпалого. И когда изумленные посетители балагана ужасаются тому, что увидели, Блаженный рассказывает им историю о чилийском парне, который погиб, сражаясь за честь и справедливость:

О яростном сердце чилийца история эта.

О парне простом и отважном,

А память о нем как секира.

Пора наступила могилу открыть,

Где таится Мурьета.

В гробницу забвенья пробраться,

Где прах его скрыт от мира.

Давайте же вспомним в минуты спокойные эти

О ярости, о боле, о нежности – о Хоакине Мурьете.

Перед нами возникает образ Хоакина Мурьеты, звучит *песня о родном Чили*, перенося нас в его юность, на отроги Кордильер, где он рос в стране гор и вулканов, у бескрайних просторов Тихого океана. В лукавом *напеве нищего шарманичника* звучит печальная ирония: все есть в Чили, а счастья нет... В серые будни чилийского захолустья вторгается «*Золотая лихорадка*»: зазывалы и газетчики зовут бедняков в Калифорнию, где только что открыто золото. Друзья Мурьеты, Трехпалый и Блаженный, соблазняют его мечтами о богатстве. И Хоакин, скорее из желания найти в путешествии «свою Звезду», свою любовь и счастье, решает плыть вместе со всеми. Как отзвук его надежд, ему *слышится голос Звезды* – доброй советчицы, которая обещает ему свою защиту и любовь. И тут же, как вечный враг любви и света, звучит мрачное *пророчество Смерти*, предрекающей всем «звездоловам» гибель. А в таможне – суматоха: шумная толпа искателей приключений соблазняет самого Таможенника отправиться в путь. Возбужденно и отчаянно звучит *хор-прощание*.

На корабле Смерть, незримо сопровождающая Хоакина и его друзей, поет о том, чем кончаются мечты о райской жизни на чужбине. И тут же Блаженный предается грустным размышлениям и задает свои вопросы, на которые нет ответа. Хоакина посещает любовь: он встречает Тересу и влюбляется в нее. Во время венчания Хоакина и Тересы на корабле Смерть издевательски «благословляет» их, но Хоакин слышит лишь голос влюбленной Тересы, которая отныне стала его *Звездой*... Корабль приближается к шумной Калифорнии, куда стекаются разноязыкие толпы золотоискателей.

В таверне «Заваруха» новоприбывших латиноамериканцев, в том числе чилийцев, встречают красотки. Им нравится Хоакин Мурьета, но Блаженный в комических куплетах защищает друга от их «посягательств». Вторжение в таверну рейнджеров вносит в атмосферу веселья мрачные ноты. Мурьета пытается избежать столкновения, но рейнджеры не унимаются. Смерть в облике Главара рейнджеров подливает масло в огонь. Хоакин, не выдержав оскорблений, дает отпор Главарю. Смерть-Главарь радуется этому как началу кровопролития. Рейнджеры решают, что делать с Мурьетой, который пользуется уважением у соотечественников: они опасаются, что Хоакин может стать вожаком притесненных бедняков.

Смерть-Главарь побуждает рейнджеров отомстить Мурьете, расправившись с его любимой женой Тересой. В своей лачуге, ожидая мужа, беременная Тереса поет нежную *колыбельную будущему ребенку*. В дом врываются рейнджеры: они глумятся над Тересой и смертельно ранят ее. Тереса умирает, скорбя о нерожденном сыне, – это трагический реквием несбывшейся человеческой любви, поруганной нежностью! Над телом Тересы ослепленный Хоакин слушает предостережения Блаженного: рушатся все его надежды, их взяла Смерть.

Хоакин клянется отомстить за смерть жены, за страдания друзей. Он вступает в схватку с рейнджерами, и он уже не одинок в своем отпоре насильникам. Смерть глумится над Мурьетой своими наставлениями – «как убивать красивее», а потом целует его: это поцелуй Смерти обрекает Хоакина на гибель. Мурьета, потерявший жену, свою Звезду и надежду, вспоминает в тоскливом напеве родину – Чили. Он идет к могиле Тересы, почти не слыша предупреждения Чилийцев: у могилы его ждут спрятавшиеся в засаде враги. Там его и убивают, а Блаженный задает свои вечные вопросы – на этот раз ему отвечает голос Мурьеты, человека легенды, мятежного повстанца, о котором до сих пор помнят в Латинской Америке.

Содержание (версия аудиодиска)

1. Вступление. 2. Песня Хоакина. 3. Песня Шарманщика. 4. «Золото!» 5. Хоакин и друзья. 6. Ария Звезды. 7. Ария Смерти. 8. Сцена на таможне 9. «Прощай!» 10. Куплеты Смерти «Будет заваруха!» 11. Вопросы Блаженного без ответа. 12. Сцена на корабле. 13. Таверна «Заваруха». 14. Девушки и Хоакин. 15. Драка в таверне «Заваруха». 16. Реплика Смерти. 17. Заговор 18. Песня Тересы. 19. Нападение 20. Колыбельная неродившемуся сыну. 21. Реквием. 22. Клятва Хоакина. 23. Месть Хоакина. 24. Вторая ария Смерти. 25. Воспоминание о Родине. 26. Шествие к могиле Тересы. 27. Эпилог.

Балеты отечественных композиторов XX века

Прокофьев С.С. балет «Ромео и Джульетта» (1936)

Либретто С. Радлова, А. Пиотровского и С. Прокофьева

Балет стал одной из вершин на пути поисков нового типа хореографического спектакля – **«хореодрамы»**. Композитор создал в балете синтез – слияние высокой драмы Шекспира и музыки. Прокофьеву удалось воссоздать в балете шекспировские характеры в их разнообразии и полноте, глубокой поэтичности и жизненности. Специфика балетного жанра требовала укрупнения действия, его концентрации. Отсекая все побочное или второстепенное в трагедии, Прокофьев сосредоточил свое внимание на *центральных смысловых моментах: любовь и смерть; роковая вражда* между двумя родами веронской знати – Монтекки и Капулетти, приведшая к гибели влюбленных.

Драматургия балета объединяет разные принципы – *балетные, симфонические, кинематографические*, находящиеся в тесном взаимодействии. От классического балета в «Ромео и Джульетте» сохраняются многоактность (три акта с эпилогом, 9 картин), номерная структура, включение различных танцев. Требования хореодрамы – каждый жест должен передавать слово – увеличивают в хореографии роль речитатива, пантомимы. Действие в каждом акте складывается из эпизодов-кадров, подчиняясь законам драмы, следуя за главными этапами пьесы Шекспира. Все драматургические линии (любви, вражды, быта) снабжены своими лейттемами, развиваясь по принципам сквозного симфонического развития.

Сквозное развитие трех драматургических линий в балете.

Первая линия – любви Ромео и Джульетты. *Экспозиция*: I акт, № 1 «Вступление», № 2 «Ромео» – с лейттемами любви, Джульетты, любовного танца и Ромео; № 10 «Джульетта-девочка» в форме рондо с тремя темами Джульетты. *Лирическая завязка*: № 16 «Мадригал» (первый танец Ромео и Джульетты), *лирическая кульминация*: №№ 19-21 «Сцена у балкона», «Вариация Ромео» и «Любовный танец». *Драматическая завязка*: III акт, № 39 «Прощание перед разлукой»; *драматическая кульминация*: 8 картина № 47 «Джульетта одна» (героиня принимает яд, данный патером Лоренцо); *трагическая развязка*: № 51 «Похороны Джульетты» (смерть Ромео), № 52 «Смерть Джульетты».

Вторая линия – вражды двух родов Монтекки и Капулетти. *Экспозиция*: I акт, № 5 «Ссора», № 6 «Бой» – с лейттемой вражды. *Кульминация экспозиции* – № 7 «Приказ герцога»; *продолжение экспозиции*: 2 картина № 13 «Танец рыцарей» (тема рыцарей в контрапункте с темой вражды). Драматический перелом: 5 картина № 32 «Встреча Тибальда с Меркуцио»; драматическая кульминация: № 34 «Смерть Меркуцио»; № 35 «Месть Ромео» (смерть Тибальда), № 36 «Финал» (похороны Тибальда). Трагическая развязка: IV акт, № 52 «Смерть Джульетты» (примирение двух родов).

Третья линия – фоновая: улица, быт, народный праздник. *Экспозиция*: I акт, № 3 «Улица просыпается», основная тема которого становится лейттемой этой линии; № 15 «Меркуцио»; II акт, 3 картина танцы народного праздника (№№ 22, 24, 25). Трагическая кульминация: № 34 «Смерть Меркуцио» (темы улицы и Меркуцио). Оттенение трагического контраста смерти Джульетты и подготовки к празднику: III акт, № 48 «Утренняя серенада» и № 48 «Танец девушек с лилиями».

Симфонический тип развития в балете основан на постоянном взаимодействии и переплетении лейттем трех основных драматургических линий, которые находят то в противостоянии, то в трансформации, то в вариантном изменении.

Сюжет (излагается по изданному клавиру).

I акт. 1 картина. Раннее утро на улице Вероны. Появляются прохожие, трактирные служанки готовят столы для посетителей. Из дома Капулетти выходят слуги и любезничают со служанками. Из дома Монтекки также выходят слуги. Начинается драка. Выбежавший на шум племянник Монтекки Бенволио разнимает дерущихся, но Тибальд, который только и ищет случая сразиться с кем-нибудь из враждебного рода, выхватывает шпагу. На шум схватки из обоих домов выбегают родные и слуги, разгорается бой. Появляется герцог Вероны. Он приказывает сложить оружие и объявляет, что отныне поединок в городе карается смертью.

2 картина. Зал во дворце Капулетти и сад перед дворцом. Джульетта шалит, поддразнивает кормилицу, и лишь вошедшая мать прекращает веселую возню. Джульетта теперь – невеста Париса и должна вести себя с достоинством. На бал по

случаю помолвки собираются гости. Начинаются танцы, все просят Джульетту показать свое искусство. Тайком проникший во вражеский дом Ромео не может оторвать от нее глаз. Меркуцио, также пробравшийся сюда в маске, смешит гостей. Воспользовавшись тем, что всеобщее внимание направлено на кузена, Ромео говорит Джульетте о своей любви. Маска спадает с него, и Джульетта видит прекрасное лицо юноши. Ее также охватывает любовь. Тибальд узнает Ромео. Гости расходятся, и кормилица раскрывает Джульетте имя того, кто ее пленил.

3 картина. Лунная ночь. В саду дворца Капулетти встречаются влюбленные – никакая вражда не может стать преградой их чувствам.

II акт. 4 картина. На площади в разгаре карнавальное веселье. Кормилица разыскивает Ромео и передает ему письмо Джульетты. Он счастлив: Джульетта согласна стать его женой. В келью патера Лоренцо приходит Ромео с просьбой обвенчать его с Джульеттой. Лоренцо согласен. Появляется Джульетта, и патер благословляет юную чету.

5 картина. На улицах Вероны продолжается карнавал. Веселятся Бенволио и Меркуцио. Тибальд вызывает Меркуцио на поединок. Ромео пытается остановить их, но Тибальд наносит роковой удар – Меркуцио убит. Ромео мстит за друга: Тибальд также падает мертвым. Ромео должен бежать, чтобы не быть казненным.

III акт. 6 картина. Ромео в комнате Джульетты. Он пришел проститься. С рассветом влюбленные расстаются. Входят родители Джульетты и объявляют, что выдают ее замуж за Париса. Напрасны мольбы Джульетты.

7 картина. Снова келья патера Лоренцо. К нему прибегает Джульетта за помощью. Патер дает ей зелье, выпив которое она погрузится в сон, подобный смерти. Когда ее оставят в фамильном склепе Капулетти, Ромео, предупрежденный патером, придет за ней.

8 картина. Джульетта дает согласие на брак с Парисом, но, оставшись одна, выпивает зелье. Подруги, пришедшие нарядить ее к венцу, застают невесту мертвой.

IV акт. Эпилог. 9 картина. Похороны Джульетты. В усыпальницу прибегает услышавший о страшной вести Ромео – патер Лоренцо не успел предупредить его. В отчаянии юноша выпивает яд. Джульетта просыпается и, увидев мертвого возлюбленного, закалывает себя кинжалом. Появляются старые Монтекки и Капулетти. Потрясенные, они клянутся прекратить роковую вражду.

Постановки балета.

Первоначально заказанный Кировскому театру, затем перешедший в Большой театр, балет встретил сопротивление постановщиков и был отклонен («Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете»). Премьера состоялась за границей в декабре 1938 года, в Брно в отсутствие композитора. В Большом театре балет был поставлен балетмейстером Леонидом Лавровским в январе 1940 года (в главных ролях Галина Уланова, Константин Сергеев). В 1955 году Мосфильм снял сокращённую киноверсию балета (с Галиной Улановой и Юрием Ждановым).

Множество хореографических постановок балета: в Большом театре – Л. Лавровский (1946), Ю. Григорович (1979), Радуга Поликтару (2003), Ю. Григорович (2010); за рубежом – Кеннет Макмиллан (1969), Джон Ноймайер (1971, 1974), Рудольф Нуриев (1977, 1984); Анжелен Прельжокаж (1990) и др.

Хачатурян А.И. балет «Спартак» (1954, первая постановка 1956)
либретто Н. Волкова по роману Рафаэлло Джованьоли

История создания и постановок.

Непосредственным толчком к работе над балетом была поездка музыканта в Италию. Вглядываясь в сооружения Древнего Рима, созданные руками рабов, казармы гладиаторов, Колизей, Хачатурян настраивает свое воображение. Повествуя о событиях рабовладельческого Рима, автор обходится без стилизации и без излишней архаизации, создавая музыку огромного трагедийного пафоса и лирической пронзительности, при этом оставаясь армянским композитором, с присущим ему темпераментом и национально-своеобразным языком. Мелодическая щедрость, сочность оркестровых красок позволили называть Хачатуряна «Рубенсом нашей музыки» (Б. Асафьев).

Три хореографические постановки балета. Премьера «Спартака» состоялась в 1956 году в Кировском (Мариинском) театре Ленинграда в постановке **Л. Якобсона** – одного из самых оригинальных балетмейстеров советского времени, продолжателя традиций Фокина, прославленного мастера хореографической миниатюры. Стремясь отойти от господствовавших в те годы на балетной сцене принципов «драмбалета», Якобсон перенес на сцену скульптурно-пластическую выразительность, увиденную им в экспрессии фигур сражающихся богов и титанов на знаменитом Пергамском алтаре, экспонировавшемся тогда в Эрмитаже. В Большом театре в этой же постановке балет был поставлен в 1962 году.

В 1958 году в Большом театре появилась новая версия балета в постановке одного из самых титулованных мастеров – **И. Муссеева**, прославившегося своим Ансамблем народного танца.

В 1968 году в Москве была осуществлена постановка еще одного мастера советского балета, **Ю. Григоровича**, полемизирующая со спектаклем Якобсона и отличающаяся большим психологизмом, трагической напряженностью. В этой версии балет шел на сцене Большого более 30 лет, постановка Григоровича легла в основу фильма-балета (1970). В главных ролях балета были задействованы лучшие танцовщики Большого театра: В. Васильев, М. Лиєпа, Н. Тимофеева, Е. Максимова, М. Плисецкая и др. Балетмейстер укрупнил и предельно заострил сюжетный конфликт: патрицианский Рим и восставшие рабы во главе со Спартаком, злу и насилию противостоят достоинство и человечность.

Драматургия балета опирается на сквозное развитие образа главного героя: конец I действия – восставший Спартак, конец II – победивший, конец III – гибнущий и словно вознесенный. Музыкальная драматургия скреплена основными лейтмотивами: темой Рима, военачальника Красса, с одной стороны; с другой – темой Спартака, восстания рабов и темой любви Спартака и Фригии. Музыкально-выразительные комплексы балета делятся на несколько контрастирующих групп: воинственно-экспрессивный (Красс, легионеры), чувственно-эротический (Эгина, танцовщицы, гости, сцены римских Вакханалий), героико-романтический (Спартак, Фригия, восставшие рабы).

Содержание балета.

Действие происходит в Римской империи в 73-71 годах до н.э.

В Риме толпы радостно встречают вернувшегося из похода с победой Красса. Среди рабов, впряженных в его колесницу, — Спартак, Фригия и Гармодий. Среди

тех, кто встречает Красса, – куртизанка Эгина. Изнемогая от усталости, Фригия падает, надсмотрщик замахивается бичом, Спартак бросается на него с такой силой, что останавливает колесницу. Народ восхищен его силой и смелостью.

На римском рынке рабов показывают свое искусство египетская танцовщица и молодой грек-мим. В нарядных носилках появляется Красс, с другой стороны рыночной площади – Эгина, которая бросает Крассу цветок. Она покупает красавца Гармодия, хочет купить и Фригию, но та готова поразить себя кинжалом, если ее разлучат со Спартаком. Спартака покупает хозяин школы гладиаторов Лентулл, ему же приходится купить и Фригию, так как Спартак предпочитает убить себя, но не разлучаться с женой.

Цирк. В центральной ложе Красс и Эгина, за ее спиной стоит Гармодий. После пантомимы «Похищение сабинянок» начинаются бои. Последняя схватка – Спартака с самнитом. Зрители требуют добить поверженного самнита, но Спартак вонзает свой меч в песок, отказываясь убить побежденного.

В казарме гладиаторов. Фригия склонилась над умирающим. После тяжелого раздумья Спартак призывает гладиаторов к восстанию. Им все равно суждена смерть. Лучше найти ее в сражении с поработителями, чем на арене, на их потеху. Возглавляемые Спартаком гладиаторы обращают стражу в бегство, выламывают решетки окон и скрываются.

На полях Кампаньи близ Аппиевой дороги мирно проводят время отдыха пастухи. Появляются бежавшие гладиаторы. Пастухи присоединяются к повстанцам.

Во дворце Красса перед пирующими танцуют Эгина с Гармодием. Юноша приносит ее на ложе Красса. Пиршественное веселье нарушают звуки приближающегося боя. Все бегут, Красс велит Гармодию остаться и примкнуть к восставшим. Появляется Спартак с воинами и Фригией.

В лагере Спартака на площади перед его палаткой женщины прислушиваются к шуму затихающей битвы. Спартак в палатке держит совет с вождями отрядов фракийцев, сирийцев, германцев, галлов. Часть военачальников требует похода на Рим, другие, среди которых сам Спартак, хотят вернуться на родину на кораблях. Некоторые начальники в раздражении покидают Спартака. Фригия пытается успокоить его. На площади появляются купцы и гетеры. Начинается торг, веселье. Вышедший из своей палатки Спартак приказывает изгнать посторонних из лагеря. На опустевшей площади появляется старуха, служанка Эгины. Она увлекает за собой охваченного страстью к Эгине Гармодия.

В палатке Красса Эгина танцует перед полководцем. Приводят пленных вождей, отколовшихся от Спартака. Красс приказывает казнить их. Старуха, посланница Эгины, приходит с Гармодием. Красс требует от него сведений о Спартаке, и юноша раскрывает ему планы восставших. По знаку полководца распахиваются тяжелые занавеси, закрывающие огромные окна, и Гармодий видит распятых на крестах гладиаторов.

Морской берег. Видны мачты кораблей пиратов. За камнями скрываются римляне, которых привел Гармодий. Пираты пируют. К ним приходит Спартак. Он подкупает предводителя мешками золота, и тот обещает перевезти на своих кораблях его войска. С уходом Спартака пирушка возобновляется. Появившиеся римляне добиваются того, что пираты уводят свои корабли. При появлении восставших римляне нападают на них из засады. Спартак гибнет в жестоком бою. Красс приказывает удушить Гармодия. Эгина, проходя мимо, небрежно наступает на его тело.

По сигналу отбоя римское войско отходит, на опустевшем поле битвы ночью Фригия отыскивает убитого Спартака и горестно оплакивает его. Уцелевшие фракийцы поднимают его тело на щит. Восходит солнце.

Щедрин Р.К. балет (лирические сцены) «Анна Каренина»(1971)

либретто Б. Львова-Анохина, балетмейстер М. Плисецкая

Музыкальный стиль балета. В 1970-х годах творчество Щедрина вступает в новую фазу. После периода *неофольклоризма*, заметно усиливается лирико-романтическое начало. Балет «Анна Каренина» – одно из первых произведений, в котором проявляются черты *неоромантизма*, ставшего основным направлением творчества композитора в последующие десятилетия. Не случайно симфоническую сюиту из балета Щедрин назвал «Романтической музыкой».

Приемы неоромантизма и полистилистики в балете. Основным музыкальным пластом балета становится стилевая аллюзия на музыку русского романтизма XIX века, прежде всего Чайковского. Щедрин утверждал, что «не могло не быть общности восприятия, оценки, совестливого отношения к жизни, общности «сочувствия» у двух великих русских художников – Толстого и Чайковского». Диалог с Чайковским Щедрин ведет на двух уровнях: цитаты и аллюзии стиля. В балете несколько цитат из музыки Чайковского: интонационный портрет Анны основан на теме Анданта 2-го квартета Чайковского; в сцене бала первого акта звучит цитата из 3-й симфонии (п.п. Allegro), так же ставшая одной из характеристик Анны. Аллюзии стиля пронизывают всю музыкальную ткань балета – мелодическими, гармоническими оборотами, жанровыми формулами отсылая к музыке XIX века.

Приемы цитаты и аллюзии относятся к технике *полистилистики*. В своем балете Щедрин оправданно вводит еще один ракурс полистилистики: «столкновение разных музык» – принцип соотнесения несхожих мелодических идей. В сцене скачек из второго акта балета (№ 12, 13) композитор использует прием одновременного звучания музыки на сцене и музыки в оркестре, подчеркивая этим конфликт «музыки действия» и «музыки внутреннего состояния героев». «Музыка на сцене» – духовой оркестр, играющий бравурную, светски блестящую и холодную музыку; «музыка Анны» – струнная группа оркестра, передающая ее волнение, смятение, а в момент падения Вронского – настоящую истерику несчастной женщины. Щедрин усиливает идею конфронтации двух музык полифоническим наложением «музыки скачек» и «музыки Анны» в финале сцены.

Постановки балета.

Идея создания этого балета появилась у Майи Плисецкой ещё в 1967 году, когда она снималась в художественной фильме «Анна Каренина». Музыку к фильму написал Родион Щедрин. Балерина вспоминала: «На съёмках драматического фильм «Анна Каренина», в котором я выступила в роли княгини Бетси Тверской, мысль о хореографическом воплощении толстовского романа стала ясно витать в воздухе... Музыка, которую Щедрин написал к фильму, была театральна и пластична. Её можно было танцевать...».

Премьера балета, поставленного в хореографии М. Плисецкой, состоялась в 1972 году в Большом театре. В течение 1970-х годов балет был поставлен в нескольких театрах страны – Новосибирске, Ташкенте, Вильнюсе, Одессе, Свердлов-

ске. Версия фильма-балета с Майей Плисецкой и Александром Годуновым в главных ролях создана в 1974 году.

Новая хореографическая версия балета создана А. Ратманским в 2004 году (Датский королевский балет). В 2010 году эта постановка перенесена в Мариинский театр (в главной роли Д. Вишнева и У. Лопаткина, звезды Мариинки).

Музыкальные номера балета:

1. Пролог

Первый акт

2. Станция Николаевской железной дороги. 3. Бал, котильон. 4. Мазурка. Соло Анны. 5. Танец Анны с четырьмя кавалерами. 6. Бологое. Метель. 7. Петербург. Салон Тверской. 8. Раздумья Каренина. 9. Каренин и Анна. 10. Сон Вронского. 11. Анна и Вронский.

Второй акт

12. Скачки. 13. Старт наездников. Падение Вронского с лошади. 14. Двойная жизнь Анны. 15. Болезнь и сон 16. Бегство в Италию.

Третий акт

16. Вступление. Дуэт Анны и Вронского в Италии. 18. Во дворце. 19. Встреча с сыном и монолог Анны. 20. В опере. 21. Последняя встреча с Вронским. 22. Финал. Гибель Анны.

Гаврилин В. Телебалет «Анюта»(1982)

Либретто А. Белинского и В. Васильева по рассказу А. П. Чехова «Анна на шее»

История создания и постановок.

В 70-е годы во всем мире вошли в моду телефильмы-балеты, в отличие от театральных спектаклей, снятых на пленку, телефильмы-балеты создавались изначально для показа на экране. Новый жанр позволил обогатить искусство танца и пластики художественными приемами кинематографа – использовать крупный план, монтаж и многое другое. С другой стороны, от исполнителя требовалось не только танцевальное мастерство и пластическая выразительность, но и драматическое дарование.

Балет В.Гаврилина «Анюта» – первый у нас в стране случай, когда хореографическое произведение переносится с экрана на сцену, а не наоборот, что происходило неоднократно. Телевизионный фильм-балет «Анюта», придуманный и поставленный сценаристом и режиссёром Александром Белинским в 1982 году, имел заслуженный успех не только на родине, но и в Европе. Изящно задуманная история на тему рассказа «Анна на шее» А.П. Чехова родилась у Белинского, когда он услышал Вальс, написанный ленинградским композитором Валерием Гаврилиным. Е. Максимова, исполнительница главной роли в балете, вспоминает: «Вот так, не от литературы, а от музыки родился замысел фильма... Для «Анюты» Александр Аркадьевич (Белинский) вместе с Володиёвым (Васильевым) подбирал музыку буквально по кусочкам из разных произведений Валерия Гаврилина».

Сам В. Гаврилин в интервью газете «Труд» от 14 августа 1986 года признался: «Отношения с балетом у меня складывались любопытно и непредсказуемо... Оказывается, сам того не зная, я уже давно пишу балетную музыку, да ещё помогающую воплотить на сцене чеховские образы! Но если вдуматься, то это не так уж и

удивительно. Чехов – мой любимый писатель, каждый год перечитываю его рассказы. Ранимость, незащищённость, особая деликатность его героев, трагизм неразделённой любви, чистая, светлая грусть, ненависть к пошлости – всё это мне хотелось отразить в музыке. В признании, которое получила эта работа, мне особенно дорого то, что критики и балетмейстеры отмечают сценичность музыки, простор для воображения, который она предоставляет постановщикам. Это, если хотите, одобрение основного моего композиторского кредо: обращать главное внимание на передачу душевного состояния человека».

Музыкальная стилистика балета основана на характерных для В. Гаврилина приемах *неофольклоризма*, в основе которых, в отличие от многих композиторов «Новой фольклорной волны», лежит интерес композитора не к старинному русскому фольклору крестьянской традиции, а к русскому городскому фольклору, в данном случае – танцевальному. Использование в балете музыкальных формул вальса, кадрили, галопа, тарантеллы и других популярных танцев любительских танцевальных вечеров как нельзя лучше и точнее подходит для характеристики персонажей чеховской истории – чиновников, служащих, студентов.

Успех фильма-балета, который был закуплен десятками телеканалов мира, получил приз Интервидения и государственную премию СССР, заставил В. Васильева задуматься о переносе постановки на сцену. Станиславом Горковенко была добавлена музыка, расширены хореографические номера, и в 1986 году родился новый балет, обречённый на долгую сценическую жизнь не только из-за прославленных первых исполнителей и превосходного музыкального материала, но и благодаря компактности спектакля и удобству адаптации заглавной партии для любой балерины. Премьера новой версии балета прошла в Большом театре в 1986 году. Эта же версия поставлена на многих сценах нашей страны и за рубежом. Последняя (по времени) постановка – в Самарском театре оперы и балета (2011).

Продолжением творческого союза замечательных мастеров стал телебалет «Дом у дороги» по мотивам А. Твардовского, поставленный В. Васильевым. В 1986 году Ленинградский театр современного балета под руководством Б. Эйфмана показал балет «Подпоручик Ромашов» по повести А. Куприна «Поединок». В обоих произведениях, ставших заметными событиями нашей музыкальной жизни, проявились особенно явственно трагедийные черты музыки Гаврилина. В марте 1989 года композитор закончил партитуру балета «Женитьба Бальзаминова» по А. Островскому, который нашел свое киновоплощение в фильме А. Белинского.

Краткое содержание балета.

После смерти жены учитель провинциального городка Петр Леонтьевич остается с тремя детьми: взрослой дочерью Анной и младшими сыновьями Петей и Андрюшей.

Тоскуя по безвременно ушедшей жене, Петр Леонтьевич все чаще прикладывает к графинчику с водкой.

Пожилой чиновник Модест Алексеевич сватается к Анне Петровне. Она соглашается на брак с ним, надеясь тем самым вырваться из серой, однообразной, полуголодной жизни и спасти от нищеты свою семью.

Анюта расстается со своей первой любовью – бедным студентом – и переезжает в дом Модеста Алексеевича. Очень скоро она понимает, что блага, на которые рассчитывала, – мираж: муж скуп, холоден, практичен и не намерен помогать родственникам жены.

Наступает Рождество, а вместе с ним и праздничный бал, на котором Анюта покоряет своей молодостью, умом и красотой присутствующих мужчин.

Все наперебой стараются завоевать внимание и симпатию молодой жены Модеста Алексеевича. Богатый барин Артынов, офицеры и, наконец, сам его сиятельство увлечены Анной Петровной. Они готовы все сделать для того, чтобы угодить ей. От успеха, такого неожиданного и скоропалительного, у Анюты кружится голова.

Внимание и любовь высшего общества провинциального городка заставляют ее забыть обо всем: о ненавистном, тупом и глупом, как ей уже кажется, муже, о спивающемся отце, о несчастных братьях, живущих впроголодь, о любимом еще недавно студенте.

Модест Алексеевич сразу же понимает, какую выгоду можно извлечь из достоинств своей жены и поощряет «амуры» супруги.

Карьера и положение в обществе для него выше других интересов. Очень скоро он получает орден Святой Анны и с нетерпением ожидает новых милостей от покровителей своей жены.

Петр Леонтьевич объявляется несостоятельным должником. У него описывают небольшое оставшееся имущество и его самого с детьми выгоняют на улицу в морозную предновогоднюю ночь.

Хоровая музыка отечественных композиторов XX века

Свиридов Г.В. «Поэма памяти Сергея Есенина» (1957) для тенора, хора и симфонического оркестра

История создания «Поэмы». 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». Все сочинение было закончено за две недели.

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.

Свиридов отобрал девять стихотворений и отрывков разных лет: «Край ты мой заброшенный» (1914), «Поет 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).

Главные темы «Поэмы». Слова эпитафия, который Свиридов предпослал «Поэме», в равной степени выражают и чувства и поэта и композитора: «...Более всего Любовь к родному краю Меня томила, Мучила и жгла» (Есенин, «Стансы»). Это произведение – своеобразное «открытие» Свиридовым русского поэта, стихи которого в дальнейшем легли в основу многих его вокальных и хоровых произведений: «У меня отец – крестьянин» (1957), «Деревянная Русь» (1964), «Светлый гость» (1971), «Отчалившая Русь» (1977) и др. Сквозь призму есенинской поэзии в «Поэме» формулируются главные темы творчества Свиридова – **тема Родины:** Россия и ее история, природа, обычаи, судьба личная и народная, и **тема Поэта,** который воплощает голос и совесть своего народа. Не случайно ключевой в «Поэме» Свиридов считал часть «Я – последний поэт деревни», с которой и начал сочинение.

Строение произведения. «Поэма» – своеобразный микрокосмос жизни России в ее сложный, переломный революционный период. Все характерное – от русского пейзажа, обряда, картины крестьянского труда до разоренной войной страны с ее бедами и страданиями и стихийным разливом народных сил – вместились в рамки одного произведения. Как отмечают исследователи, в «Поэме», состоящей из 10 номеров, есть скрытый сюжет, делящий произведение на две неравные части: «Русь уходящая» и «Русь советская». Первый раздел, включающий шесть номеров (№ 1-6), посвящен крестьянской Руси, ее природе, исконному труду землепашцев, ее повериям и обрядам. Вторая часть – это драматический перелом в жизни России, связанный с революцией и Гражданской войной (№ 7, 8). Две финальные части воспринимаются как диалектическое единство – смерть Поэта и его духовное бессмертие (№ 9, 10). В «Поэме» две самостоятельные драматургические линии – сольная (голос Поэта – тенор) и хоровая (голос Народа). Сольные высказывания связаны с трагическими размышлениями о судьбе России (№ 1, 3, 9); хоровые дают разноплановые картины Руси уходящей (№ 2, 4-6) и Руси советской (№ 7, 8, 10).

В «Поэме» ярко проявляются характерные **приемы вокально-хорового стиля** Свиридова. В основе мелодического языка всего произведения лежит широко понимаемая **песенность**, связанная с интонационной природой русских народных песен. Основной способ музыкального развития – типичная для свиридовского стиля **вариантность**, которая распространяется и на мелодику, и на гармонию, и на форму (куплетно-вариантную) многих частей. Во всем блеске в «Поэме» предстал и **оркестр Свиридова:** в одних номерах он аскетичный и строгий (№ 1, 3, 9), в других – сверкающий разными красками, передающий звучание природы (№ 2, 5), праздничный звон колоколов (№ 10) и т.д.

Содержание «Поэмы памяти Сергея Есенина»:

1. Край ты мой заброшенный. 2. Поет зима. 3. В том краю. 4. Молотьба. 5. Ночь под Ивана Купала. 6. Продолжение «Ночи под Ивана Купала». 7. 1919. 8. Крестьянские ребята. 9. Я последний поэт деревни. 10. Небо как колокол.

Свиридов Г.В. «Курские песни» (1964)

кантата для смешанного хора и симфонического оркестра, слова народные

История создания. В 1964 году, вслед за несколькими сочинениями на стихи Блока, в творчестве Свиридова возникает принципиально иной цикл – кантата для хора и симфонического оркестра «Курские песни». После многих обращений к лю-

бимым 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 певцов 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 А.И. 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:

1. «Зеленый дубок» (девичья лирическая);
2. «Ты воспой, воспой, жавороночек» («тягальная» — мужская протяжная);
3. «В городе звоны звонят» (свадебная);
4. «Ой, горе, горе лебедоньку моему» (лирическая);
5. «Купил Ванька себе косу» (покосная, лирическая);
6. «Соловей мой смутный» (лирическая, бурлацкая);
7. «За речкою, за быстрою» (хороводная, так называемая тапочная, с особым плясовым движением; курский вариант общеизвестной «Веселой беседашки»).

«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.

Особенности музыкальной стилистики. «Курские песни» знаменуют собой начало нового периода творчества Свиридова, более того – нового важного течения во всей русской музыке. Это направление в советской музыке 50-60-х годов, названное «*новой фольклорной волной*» (*неофольклоризмом*), характеризуется всплеском интереса к фольклору (часто исследовательского характера), которое сочетается со стремлением дать фольклорной архаике современное прочтение, соединив с новыми техниками музыкального языка XX века. Вслед за «Курскими песнями» Свиридова появляются «*Гурийские*» и «*Менгрельские*» О. Тактакишвили, «*Мужские песни*» В. Тормиса, «*Лакские песни*» Ш. Чалаева, «*Свадебные песни*» Ю. Буцко и др.

Лучше всего о методах своей работы с фольклором сказал сам композитор: «В кантате «Курские песни» я попытался объединить элементы курского песенного фольклора со своим собственным музыкальным языком. Так я, например, установил, что среди этих народных напевов есть несколько таких, которые основаны на звукоряде, состоящем из последовательности четырех целых тонов... Этим песням присущ аромат старины. Их своеобразная мелодика должна была сохраниться в мо-

ей музыке. В результате передо мной открылись интересные гармонические возможности. Я попытался с помощью инструментовки, звукоокрасочных контрастов и динамики еще более подчеркнуть оригинальность этих песен». Здесь Свиридов говорит о так называемом «курском звукоряде», построенном на целотоновом звукоряде из четырех звуков в объеме тритона. В кантате он присущ песням № 1, 3 и 7. Гармонизация этих своеобразных напевов полна самобытных находок Свиридова. Например, в песне «Зеленый дубок» композитор в гармоническом сопровождении объединяет в одновременном звучании все тоны песенного звукоряда, превращая их в мягкий красочный кластер. *Сонористические приемы*, своеобразная хоровая и оркестровая «*звукопись*», раскрывающая сокровенный смысл и уникальный образ каждой песни, – в выборе хоровых тембров, фактуры оркестрового сопровождения, гармонических вертикалей – составляет наиболее яркую черту обработок фольклора в этом произведении.

Свиридов Г.В. «Пушкинский венок» (1979)
концерт для хора на стихи А. Пушкина

Поэзия Пушкина в творчестве Свиридова. Поэзия Пушкина – размышления над ней и воплощение её образов в музыку – пронизывает всю жизнь композитора. Первый опыт – ещё в ранней юности, когда им были созданы 6 романсов на стихи Пушкина (1935). Много лет спустя, на исходе дней, композитор напишет в дневнике: «Пушкинские романсы переменили мою жизнь». В зрелый период Свиридов напишет музыку к кинофильму «Метель» (1974), которая приобретёт широчайшую известность. В 1979 году, спустя почти сорок лет после первого цикла, Свиридов вновь обращается к пушкинской поэзии, выражая через нее и свое понимание жизни, искусства, культуры, и свой талант и мастерство – все, чем обогатился его жизненный и творческий опыт за долгие годы.

О жанре. В хоровом цикле «Пушкинский венок» (1979) Свиридов использовал форму русского хорового концерта, соединив в нем черты больших эпических полотен и лирических камерных хоровых миниатюр. «Пушкинский венок» – это и венок из прекрасных цветов пушкинской поэзии, и лавровый венок поэту. В нем одновременно множество отдельных соцветий и стеблей – множество разнообразных тем и мотивов. Каждое мгновение они предстают во все новых сочетаниях, рождают все новые контрасты, в то же время созидая поразительное единство.

Трактовка жанра хорового концерта у Свиридова в меньшей степени наследует традицию русского хорового концерта Бортнянского и Березовского. Здесь, скорее, раскрывается стиль самого композитора, считающего, что мир произведения всегда рождается из множества граней, и разнообразие, многокрасочность частей концерта – тому подтверждение. Здесь все на контрастах: сияние утра и сумрак ночи («Зимнее утро» и «Восстань, боязливый»), пышная вакхическая здравица («Греческий пир»), и сосредоточенный уход в себя («Зорю бьют»), русский фольклор («Колечушко, сердечушко») и прихотливая восточная орнаментика («Камфара и мускус»).

Строение концерта. В хоровом концерте 10 частей:

1. Зимнее утро. 2. Колечушко, сердечушко. 3. Мери. 4. Эхо. 5. Греческий пир. 6. Камфара и мускус. 7. Зорю бьют. 8. Наташа. 9. Восстань, боязливый. 10. Стреко-
тунья белобока.

В концерте три драматургические вершины – «Эхо», «Зорю бьют» и «Восстань, боязливый» – сосредоточие философской мысли и мастерства композитора. Они скрепляют композицию концерта, в которой также представлены пейзажные картины (№ 1), женские портреты (№ 3, 8), жанровые сцены (№ 5, 6), народные стилизации (№ 2, 10).

Трактовка хора в «Пушкинском венке» многообразна и виртуозна. Композитор достигает такого мастерства, когда все услышанное воспринимается легко и естественно, а если внимательно вслушаться и взглянуть в ноты – поражают богатство оттенков и те выразительные возможности, которые композитор извлекает из камерного хора а capella.

Свиридов писал: «Великий и вечный Пушкин не принадлежит исключительно какому-либо времени, каждое время поет его по-своему. Поэтому, сочиняя музыку, я не хотел стилизовать ее под пушкинскую эпоху, а писал тем языком, который у меня сложился. Я не пытался также «осовременить» Пушкина... а старался лишь идти за ним, в его недостижимую высоту, насколько хватит моих сил».

Первое исполнение концерта для хора «Пушкинский венок» состоялось в июне 1979 года в Большом зале Московской консерватории в год празднования 180-летия со дня рождения поэта.

**Гаврилин В. хоровая симфония-действие «Перезвоны»
(по прочтению В. Шукшина)**

для солистов, чтеца, большого хора, гобоя и ударных, 1982

Своеобразие жанра. «Перезвоны» – центральное произведение последнего периода творчества В. Гаврилина, написанное в особом синтетическом жанре, который сам композитор обозначил как *хоровую симфонию-действие*. В этом же жанре созданы: «Скоморохи» (1967), «Свадьба» (1981), «Пастух и пастушка» (по В. Астафьеву, 1983). Композитор писал, определяя своеобразие задуманного: «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».

Посвящение В. Шукшину. В текстовой основе «Перезвонов» нет ничего, связанного с творчеством Шукшина – ни его сюжетов, ни его текстов. Посвящение В. Шукшину лишь особо подчеркивает родство душ двух художников XX века, их понимания русского характера, судьбы простого человека. В одном из интервью Гаврилин сказал: «То, что Шукшин исповедовал, над чем мучительно думал, постоянно отзывается во мне. Корни его искусства глубоко уходят в родную землю ... Все написанное им предельно искренне, бескомпромиссно, полно любви к человеку и к родной земле. Об этом я приглашаю поразмышлять своих слушателей». Известно, что Шукшин предложил Гаврилину написать музыку к его фильму «Мой младший брат», но смерть писателя помешала предполагаемой совместной работе. Однако Гаврилин по просьбе М. Ульянова написал музыку к спектаклю театра им. Вахтангова «Степан Разин» (по мотивам Шукшина). Два фрагмента этой музыки вошли в «Перезвоны» («Смерть разбойника» и «Ерунда»).

Содержание «Перезвонов».

1. Весело на душе. 2. Смерть разбойника. 3. Дудочка. 4. Ерунда. 5. Дудочка. 6. Посиделки. 7. Дудочка. 8. Ти-ри-ри. 9. Дудочка. 10. Воскресенье. 11. Дудочка. 12.

Вечерняя музыка. 13. Дудочка. 14. Скажи, скажи, голубчик. 15. Страшенная баба. 16. Белы-белы снега. 17. Молитва 18. Матка-река. 19. Дудочка. 20. Дорога.

Особенности музыкальной драматургии и хорового стиля. Двадцать номеров симфонии-действия составляют грандиозную композицию, которая исполняется в двух отделениях концерта и являет собой эпическую картину жизни русского человека. Здесь философски смешано и представлено все: многовековое страдание и народный юмор, бесшабашная удаль и разбойничья тоска, материнская любовь и святая молитва. Мифопоэтическая философия «Перезвонов» корнями уходит в вечные темы – поиски истины, неведомого смысла жизни: «Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь меня?».

Сам композитор так представлял композицию своего произведения: «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».

В композиции «Перезвонов» важны смысловые организующие моменты. Один из них – «Дудочка» – соло гобоя, имитирующее народный инструмент и прославляющее хоровые номера, своего рода авторский комментарий (прием, напоминающий тему «Прогулки» в «Картинках с выставки» Мусоргского). Как смысловая арка воспринимаются крайние части произведения: начало жизни («Весело на душе» и «Смерть разбойника») и ее конец («Молитва», «Матка-река», «Дорога»).

Стилевые черты музыки Гаврилина в этом произведении прочно опираются на классические национальные традиции: народно-песенный мелос, тонально-гармоническую основу, трактовку хорового многоголосия. Обращает на себя внимание разнообразие хоровых приемов в произведении: нарастающее крещендирующее остинато с шумовыми эффектами ударных (в крайних частях – «Весело на душе» и «Дорога»), приемы хорового театра – выкрики, возгласы, хоровое глиссандо («Ерунда», «Ти-ри-ри»); хоровой вокализ в романсово-песенном стиле («Вечерняя музыка») и др. Дирижер В. Минин, первый исполнитель «Перезвонов», писал о хоровом стиле произведения: «Партитура произведения «концентрирует в себе самые разные принципы изложения: «вокальный инструментализм», старинную лексику русского деместивного пения и... частушки «под язык». Композитор во многом отражает звуковую палитру русской деревни недавнего прошлого, какую я, например, хорошо знал в период войны ... 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».

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. 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 отмечал: «В музыке Гаврилина в одной песне, в одной пьесе, в одном действии я угадываю и Есенина, и протопopa 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.

Шнитке А.Г. Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци (1984-1985)

Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци принадлежит к религиозной линии в творчестве А. Шнитке. Композитор в равной степени отдал дань духовным жанрам как католической (Реквием, 1975, Вторая симфония, 1979, кантата «История доктора Иоганна Фауста», 1983, *Agnus dei*, 1991), так и православной традиции (Три хора а сарелла на канонические тексты, 1984; Концерт для смешанного хора на стихи Г. Нарекаци из «Книги скорбных песнопений», 1984-1985; «Стихи покаянные» для смешанного хора на тексты XVI века, 1987; Вступление к первому воскресному празднику для смешанного хора и органа, 1989). Присутствие музыки двух конфессий объясняется биографическими фактами: Шнитке крестился в 1983 году в католической церкви в Вене, но, живя в России, посещал православную церковь и исповедовался у православного священника.

Шнитке, как правило, не обращался к каноническим духовным жанрам: по его собственному признанию, он считал себя не вправе писать ритуальную музыку для церкви, поэтому он избирает *жанр духовного концерта* на тексты внецерковного, но религиозного характера. Выбор этого жанра находится в русле продолжения национальной традиции русского хорового концерта, представленного произведениями Бортнянского, Березовского, Рахманинова и др.

Первым художественно значительным образцом жанра духовного концерта в творчестве Шнитке стал Концерт для хора на стихи армянского классика XII века Григора Нарекаци в современном переводе Наума Гребнева. В «Книге скорбных песнопений», ставшей литературной основой Концерта, библейские события – повод к раздумьям о человеческой жизни, ее внешнем несовершенстве и тайном смысле. Это доверительная беседа, которую ведет с Богом душа, исполненная покаяния и стремления к чистоте. Сам композитор отмечал, какую важную роль в создании произведения играл текст: он диктовал характер музыки, рождая нужную интонацию, создавая духовную атмосферу. «Я написал ту музыку, которую вызвал этот текст, а не ту, которую хотел сам», – говорил Шнитке.

Глубинный смысл произведения – идея покаяния, спасения души как традиционный постулат христианского вероучения. Обилие интонируемого текста (композитор не считал возможным сокращать строки, взятые им в качестве литературной основы из 3 главы «Книги скорбных песнопений» – «Слово к Богу, идущее из глубин сердца»), обусловило крупномасштабность частей цикла. Их последовательность со смысловой и драматургической точки зрения выглядит так:

I ч. «О Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий» – воззвание к Творцу;

- II ч. «Собранье песен сих, где каждый стих наполнен скорбью» – плач;
III ч. «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов» – молитва;
IV ч. «Сей труд, что начинал я с упованием и с именем твоим» – покаяние.

Для Концерта Шнитке характерна трактовка хора как внутреннего «голоса со-вести» христианина, отсюда особая исповедальность тона, духовная высота, кри-стальная чистота и возвышенность эмоционального строя, простота и строгость му-зыкального выражения.

При всей остроте музыкального языка это сочинение отличает глубинная поч-венность, которая проявляется во внутренней опоре на традиции, с одной стороны, средневековых армянских песнопений, с другой – русских хоровых концертов и шире – вообще русской хоровой культуры. Вокально-хоровой стиль концерта Шнитке отличает высокая концентрация аккордового изложения, преобладание диатонически распевного тематизма и плавного голосоведения. Эти черты допол-няют синтез тональности как господствующей системы с полимодальностью и ато-нальностью. При этом сложность тонально-гармонического и полифонического развития не «бросается в глаза» и не «лезет в уши» – напротив, Шнитке особо забо-тится о подчеркнутой простоте языка новой духовной музыки. Для композитора в хоровом стиле этого концерта важно было обрести ту самую простоту, в которую, по мысли Б. Пастернака, впадают, «как в ересь», художники, умудренные всеми ис-кусками сложности.

Хоровой концерт был впервые исполнен в 1986 году в музее изобразительных искусств Государственным камерным хором под управлением В. Полянского, кото-рому и посвящено это произведение.

Приложение 3.

Примерные темы для контрольных работ и рефератов

1. Эксперименты и поиски русских авангардистов 1910-1920-х годов: музыка, живопись, поэзия, фотография – аналогии и сравнения.
2. Творческие устремления композиторов-модернистов 1920-х годов: Н. Рославец, Н. Габо, М. Матюшин, А. Лурье, Н. Обухов, И. Вышнеградский.
3. Ассоциация современной музыки 1920-х (АСМ-1) и 1990-х (Асм-2): идеи и их творческое осуществление.
4. Влияние «русских балетов» С. Дягилева на развитие отечественного и мирового балета XX столетия.
5. Творческое сотрудничество С. Прокофьева и С. Дягилева.
6. Д. Шостакович и В. Мейерхольд: история театрального сотрудничества и общих идей.
7. Общие тенденции искусства социалистического реализма 1930-х годов в музыке, литературе, живописи, скульптуре.
8. Советская массовая песня 1930-х годов как музыкальный жанр и как отражение воспитательных задач социалистической идеологии.
9. История художественной музыкальной самодеятельности в СССР (возникновение, организационные формы, художественные цели и приоритеты, фестивали и смотры; значение для состояния музыкальной культуры в целом).
10. Тема истории России в советской опере и кантатно-ораториальных жанрах: традиции русской музыки XIX века и новаторство.
11. Симфоническая «летопись» Н.Я. Мясковского (симфонии композитора как отражение истории страны).
12. Эволюция симфонического стиля Д. Шостаковича.
13. Симфоническое творчество С. Прокофьева.
14. Музыка для театра и кино: Шостакович, Прокофьев, Свиридов.
15. История классических и современных постановок балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».
16. История создания, редакций, постановок и современных интерпретаций оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».
17. С.С. Прокофьев-пианист: исполнительский стиль и фортепианная музыка композитора.
18. Балетный театр С. Прокофьева (общая характеристика).
19. Оперный театр С. Прокофьева (общая характеристика).
20. Неофольклоризм 1960-х: И. Стравинский и советские композиторы.
21. Новое прочтение жанра «русской песни» (на примере «Песен вольницы» С. Слонимского, «Курских песен» Г. Свиридова, «Свадебных песен» Ю. Буцко, «Лебедушки» В. Салманова, «Русской тетради» В. Гаврилина и/или других произведений отечественных композиторов – на выбор).

22. Камерный оперный театр Б. Покровского: история создания репертуара отечественной оперы XX века.

23. Музыкально-просветительская деятельность В. Гергиева, Ю. Башмента, В. Спивакова, Д. Мацуева: организация фестивалей и сохранение традиций отечественной музыкальной культуры.

24. Возрождение традиций русской духовной музыки в конце XX века: возвращение запрещенных к исполнению произведений классической русской музыки и современная интерпретация жанра.

25. Хоровые действия В. Гаврилина.

26. Балеты В. Гаврилина.

27. Традиции русского романса и песни в творчестве В. Гаврилина.

28. Хоровые оперы Р.К. Щедрина («Боярыня Морозова», «Очарованный странник»).

29. Духовная музыка Г. Свиридова.

30. Хоровая музыка Г. Свиридова на стихи С. Есенина.

31. Вокальные циклы Г. Свиридова на стихи русских поэтов.

32. Г. Свиридов и В. Минин: история творческого сотрудничества.

33. Балетный театр Р. Щедрина и М. Плисецкой.

34. Искусство современного танца (Contemporary Dance) в отечественном музыкальном театре рубежа XX-XXI веков.

35. Отечественный мюзикл: история и перспективы развития.

36. Отечественная популярная музыка рубежа XX-XXI веков: «за» и «против»

37. Отечественная рок-музыка: от андеграунда к коммерческой «попсе»?

38. Духовный поиск музыки А. Шнитке.

39. Философия музыки С. Губайдуллиной.

40. Мир музыки Э. Денисова.

41. Творческий портрет композитора второй половины XX – начала XXI вв. (на выбор): А. Волконский, С. Слонимский, Б. Тищенко, Г. Уствольская, А. Пярт, В. Сильвестров, Г. Канчели, А. Тертерян, Н. Каретников, Н. Сидельников, Б. Чайковский, А. Эшпай, А. Караманов, Ф. Караев, Э. Артемьев, А. Кнайфель, Н. Корндорф, Ю. Каспаров, В. Суслин, Д. Смирнов, Е. Фирсова, В. Шуть, В. Екимовский, В. Мартынов, А. Вустин, В. Тарнапольский и др.

42. Творческий портрет исполнительского коллектива (хора, оркестра, ансамбля) или солиста, внесшего большой вклад в развитие отечественной музыкальной культуры (на выбор).

43. Обзор и характеристика интернет-ресурсов, посвященных классической музыке и ее продвижению в среде современных пользователей.

44. Обзор и характеристика радио и телепрограмм, посвященных классической музыке и ее популяризации.

Экзаменационные вопросы

1. Тенденции становления советской музыкальной культуры в 1920-е годы (1917-1932 гг.).
2. Эпоха создания традиций советской музыкальной классики: 1930-е годы (1932-1941 гг.).
3. Советская музыка в годы войны (1941- 1945 гг.).
4. Советская музыка первого послевоенного десятилетия (1946-1958 гг.).
5. Тенденции развития советской музыкальной культуры в период 1960-1970-х годов.
6. Особенности отечественной музыкальной культуры последних десятилетий XX - начала XXI века (1980-2000 гг.).
7. Классический период развития советской симфонии в первой половине XX века.
8. Симфонический стиль Н.Я. Мясковского на примере его Шестой и Двадцать первой симфоний.
9. Симфонический стиль С.С. Прокофьева на примере его Первой и Седьмой симфоний.
10. Симфонический стиль Д.Д. Шостаковича на примере его Пятой и Одиннадцатой симфоний.
11. Тенденции отечественного симфонизма второй половины XX века.
12. Симфоническое творчество Р.К. Щедрина. Трактовка жанра концерта на примере концерта «Озорные частушки».
13. Симфоническое творчество А.Г. Шнитке. Приемы полистилистики на примере Первой симфонии и Concerto grosso № 1.
14. Тенденции развития советской оперы первой половины XX века.
15. Оперная классика Д.Д. Шостаковича: оперы «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»).
16. Советская опера военных лет. Опера «Война и мир» С.С. Прокофьева.
17. Тенденции развития отечественного оперного театра второй половины XX - начала XXI века.
18. Оперное творчество Р.К. Щедрина. Неофольклорные тенденции в опере «Не только любовь».
19. Рок-опера и мюзикл в России. Рок-опера А. Рыбникова «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты».
20. Жанр балета в творчестве советских композиторов первой половины XX века: поиски и эксперименты 1920-х годов и хореодрама 1930-50-х годов.
21. Балетный театр С.С. Прокофьева. Балет «Ромео и Джульетта» как вершина хореодрамы.
22. Тенденции развития балетного театра во второй половине XX века.
23. Балеты Р.К. Щедрина и М. Плисецкой.
24. Телебалет в творчестве В. Гаврилина.
25. Тенденции развития хоровых жанров в советской музыке первой половины XX века.

26. Особенности развития хоровых жанров во второй половине XX века.
27. Вокально-хоровое творчество Г.В. Свиридова.
28. Вокально-хоровое творчество В.А. Гаврилина.
29. Духовная хоровая музыка отечественных композиторов в конце XX века: хоровой концерт А. Шнитке на стихи Г. Нарекаци.
30. Тенденции развития камерно-вокальной музыки в творчестве отечественных композиторов XX века.
31. Тенденции развития камерно-инструментальной музыки в творчестве отечественных композиторов XX века.
32. История советской массовой песни по периодам-десятилетиям: темы, стилистика, авторы и исполнители.
33. Эстрадная песня как феномен второй половины XX века: темы, стилистика, авторы и исполнители.
34. Современные тенденции массовых жанров: рок и поп-музыка: темы, стилистика, авторы и исполнители.
35. Отечественная музыкальная периодика и интернет-ресурсы, посвященные современной академической музыке.

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I. Отечественная музыкальная культура XX века по периодам-десятилетиям

Тема 1. Становление советской музыкальной культуры в 1920-е годы (1917-1932)	3
Тема 2. Эпоха создания традиций советской музыкальной классики: 1930-е годы (1932-1941 гг.)	10
Тема 3. Советская музыка в 1940-1950-е годы (1941-1958)	13
Тема 4. Тенденции развития советской музыкальной культуры в период 1960-1970-х годов	15
Тема 5. Особенности отечественной музыкальной культуры последних десятилетий XX - начала XXI века (1980 - 2000)	17
Контрольные вопросы по темам I раздела Фактологические викторины 1,2	19
Литература	22

Раздел II. Музыкальные жанры отечественной музыки XX века

Тема 6. Симфоническая музыка отечественных композиторов XX века	25
Тема 7. Жанр оперы в творчестве отечественных композиторов XX века	29
Тема 8. Жанр балета в творчестве отечественных композиторов XX века	33
Тема 9. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество отечественных композиторов XX века	38
Тема 10. Камерно-инструментальная и камерно-вокальная музыка отечественных композиторов XX века	40
Тема 11. Массовые музыкальные жанры в отечественной музыкальной культуре XX века	42
Контрольные вопросы по темам II раздела Фактологические викторины 3-5	44
Музыкальные викторины 1-3	45
Литература.....	49

Приложения

Приложение 1. Сведения о композиторах	53
Приложение 2. Аннотации к произведениям	103
Приложение 3. Примерные темы для контрольных работ и рефератов	142
Экзаменационные вопросы	144

Ирина Ивановна Банникова

**ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА
(1917-2000 гг.)**

Учебное пособие для бакалавров

ФГБОУ ВПО «Орловский государственный институт искусств и культуры»
Орел, 302020, ул. Лескова, 15

Подписано в печать 10.10.2012. Формат 60х84 ¹/₁₆
Объем 10,4 п.л. Тираж 50 экз.