



И. В. Нестьев

УЧИТЕСЬ СЛУШАТЬ МУЗЫКУ

Москва «Музыка»

1987



И. В. Нестъев

УЧИТЕСЬ
СЛУШАТЬ
МУЗЫКУ

ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ,
ДОПОЛНЕННОЕ

Москва «Музыка»

1987

ББК 48.2
Н 55

Н 4802000000-025 22-87
026(01)--86

© Издательство "Музыка", 1986 г.
Дополнение

ОТ АВТОРА

Предлагаемые беседы о музыке основаны на материале трех популярных лекций, в свое время прочитанных автором по Всесоюзному радио. Эти лекции вызвали много откликов. Некоторые слушатели пожелали получить тексты в виде печатного издания. Идя навстречу этим просьбам, автор подготовил настоящую брошюру, выходящую уже третьим изданием с некоторыми дополнениями.

Сохраняя форму непринужденных бесед с читателем, автор многократно ссылается на конкретные музыкальные произведения, которые могут послужить иллюстрациями к различным мыслям о сущности музыки и ее выразительных средствах. Автор рассчитывает, что читатели, познакомившись с материалами предлагаемых бесед, пожелают ближе познакомиться с названными музыкальными грамзаписями, для чего в конце брошюры дан список рекомендуемых дисков отечественного производства.

Беседа первая

Общественное значение музыки. — Какая музыка важнее — серьезная или легкая. — Можно ли научиться понимать музыку. — В чем специфичность музыкального искусства.

Музыка! Как прекрасна и поистине безгранична эта область человеческой культуры! Целый океан живых страстей, возвышенных мечтаний и благородных стремлений человечества заключен в творениях музыкальной классики.

Сокровища музыки, накопленные в течение веков поколениями людей, необычайно многообразны. Музыка окружает нас повседневно, всюду и везде — в труде и в быту, в дальних походах или дружеских встречах, в дни всенародного горя или праздничных гуляний. Музыкальные звуки сопровождают нас на протяжении всей нашей жизни. Трудно найти на земле человека, который мог бы прожить без музыки, обойтись без каких-либо, хотя бы простейших музыкальных впечатлений.

Силу музыки, покоряющую власть выразительной мелодии, способной захватить душу, сплотить воедино стремления и помыслы людских масс, хорошо испытал каждый из нас.

Вспомним торжественные минуты наших партийных собраний и съездов, когда многотысячная масса людей, охваченная единым порывом, стихийно запекает "Интернационал" — гимн коммунистов всего мира. Гордо и вдохновенно, как символ беззаветной любви к Родине звучит хор "Слався" из оперы Глинки "Иван Сусанин" — музыкальное воплощение славы и мощи России.

Вспомним другое: тяжелые, скорбные моменты в жизни народа или отдельной семьи. Друзья и родные прощаются с дорогим человеком, ушедшим из жизни. Слова бессильны передать их горькое чувство. Музыка сильнее любых слов запечатлевает тяжесть утраты, глубину людского горя. Один из классических образцов траурной музыки — пьеса "Смерть Озе" из сюиты Грига "Пер Гюнт".

Или иной пример: молодая мать убаюкивает младенца. Ласковый напев колыбельной выражает сильнее любых слов красоту материнства, нежную человечность. Никакие самые красноречивые словесные излияния не заменят сердечного напева женщины-матери.

Общественное назначение музыки может быть самым различным. Ее слушают в операх и концертных залах, она звучит на парадах и спортивных праздниках, в парках и детских садах. Есть музыка оперная и балетная, симфоническая и камерная, есть музыка военная и культовая, музыка для детей и музыка танцевально-эстрадная.

Различие между разнообразнейшими видами или жанрами музыкального искусства знакомо всем и каждому. Есть простенькие напевы, рассчитанные на вкусы маленьких ребят, и есть изумительные по красоте сложные вокально-симфонические произведения, требующие участия хора, оркестра, певцов-солистов. Какая глубина человеческих чувств заключена, например, в хоре "Лакримоза" из знаменитого "Реквиема" Моцарта.

Вот деревенский пастух на самодельной свирели исполняет свой нехитрый наигрыш, а вот столичный симфонический оркестр из ста музыкантов, подчиняясь взмаху дирижерской палочки, начинает увертюру, воспевающую радостный день Советской страны. Характерный пример — "Праздничная увертюра" Д. Д. Шостаковича, сочиненная в 1954 году.

Мир музыки поистине безбрежен. Он охватывает разные эпохи истории, разные слои общества, различные, очень непохожие друг на друга национальные традиции. Поверхностно мыслящий слушатель иной раз с легкостью отбрасывает чуждую ему музыку, рожденную в далеком прошлом или в чужих странах и континентах. Между тем музыкальная культура XX столетия, благодаря расцвету современных средств массовой информации (радио, телевидение, грамзаписи), а также — усилившимся контактам между нациями, заметно расширила свои хронологические и географические рамки. Мы намного больше знаем о музыкальном прошлом, шире ориентируемся в музыке народов Азии, Африки, Латинской Америки. Просвещенный слушатель сегодня испытывает особую эстетическую радость, постигая очарование музыкаль-

ной старины, немеркнувшее обаяние пьес Моцарта и Гайдна, Куперена и Вивальди. Он не перестает восхищаться вечно живыми творениями великого Баха, нисколько не потерявшими своей красоты и мудрости. Шедевры баховской музыки не только не стареют, но как будто еще сильнее, глубже захватывают людей XX столетия. Так же не стареет для нас чудесная музыка Глинки, всякий раз поражая своей вечно юной эмоциональной прелестью.

Было время, когда культурный знаток музыки легко обходился музыкальными шедеврами, принадлежащими трем-четырем наиболее развитым национальным культурам Европы: итальянской, немецкой, французской, ну и, конечно, отечественной русской музыке. Но сегодня уже трудно представить себе человека, сознательно отгородившегося от искусства многих народов мира, каждый из которых внес свой оригинальный вклад в мировую музыкальную сокровищницу. Нас всё интересует: грузинские многоголосные песнопения и карельские руны, украинские думы и молдавские дойны, произведения чеха Яначка и финна Сибелиуса, американца Айвза и японца Акутагавы. Слушатель, не желающий выходить за пределы только своего, легко доступного и заранее известного, рискует заметно обеднить свой музыкальный кругозор.

Часто ведутся споры о том, какая музыка нужнее людям — так называемая серьезная музыка, к которой относят симфонии, оперы, романсы, камерные пьесы для фортепиано, скрипки, струнного квартета, или музыка легкая, развлекательная, то есть эстрадные песни, опереточные арии, балетные танцы. В 70-е и 80-е годы, в период широчайшего распространения в нашей стране самодеятельных и профессиональных ВИА (вокально-инструментальных ансамблей) эти споры разгорелись с особой силой. Среди молодежи, увлеченной ритмически броскими формами современной электрифицированной рок-музыки, нередко встречались откровенные противники любой музыкальной классики, якобы навсегда отжившей свой век. Против подобных крайних точек зрения, обнаруживших ограниченность, односторонность музыкальных вкусов некоторых молодых людей, не раз справедливо выступала советская критика.

Конечно, вполне естественна любовь многих слушателей к подлинно художественной легкой музыке, в которой есть блеск, остроумие, молодой задор, ощущение радости жизни. Бывают такие минуты в жизни молодого человека, когда хочется повеселиться, закружиться в танце, отбросить на время мысли о серьезных делах. И тогда вполне уместно послушать хорошую джазовую импровизацию или вечно юные венские вальсы.

Однако что бы мы сказали о человеке, который ценит бы во всей мировой литературе только юмористические рассказы да приключенческие повести? Мы сказали бы, что такой читатель обедняет свой духовный мир, лишает себя радостей общения с сокровищами литературной классики. И как ни занимателен, скажем, очередной роман "про шпионов", подлинную широту художественного обобщения, многообразии отражения жизни мы найдем у писателей-классиков — Шекспира и Гёте, Пушкина и Толстого, Чехова и Горького, Маяковского и Шолохова. То же и в музыке. В вальсе Штрауса или задорном джаз-марше Дунаевского выражена большей частью только одна сторона жизни: беззаботное веселье, отдых от сложных проблем. Что же касается замечательной музыки Бетховена и Моцарта, Чайковского и Шопена, Мусоргского и Прокофьева, то в ней — наряду с бесхитростным весельем — отражены все многообразие чувств и устремлений, все стороны человеческого бытия, воплощенные в сложных сочетаниях и сопоставлениях музыкальных образов. Владимир Ильич Ленин говорил, что советские люди заслужили не только легких зрелищ: они завоевали право на настоящее, большое искусство. А настоящее великое искусство составляет нечто более значительное, нежели миг приятного развлечения. Оно заставляет трепетать самые тонкие струны человеческой души, пробуждает в людях высокие идеалы, ощущение красоты. Таковы, например, сонаты Бетховена, симфонии Чайковского, фортепианные пьесы Шопена.

Глубочайшие творения классического искусства живут века, не теряя своей свежести. Они отобраны человечеством из сотен и тысяч образцов и вошли в золотой фонд мировой культуры. Такие произведения не стареют, время бессильно перед ними. Обладая высоким художественным совершенством, воплощая передовые идеи человечества, они сохраняют до наших дней значение своего рода эталона, образца, порой недостижимого.

Прошло более двухсот пятидесяти лет после того, как Иоганн Себастьян Бах завершил свою прославленную симфоническую Мессу, а люди и поныне жадно вслушиваются в эту музыку, проникнутую мудростью и силой чувств. Более полутора столетия назад написана Девятая симфония Бетховена, но в наши дни каждое ее исполнение проходит при переполненных залах. Виктор Гюго сказал когда-то, что шедевр искусства рождается навеки. В этом отличие вечно живой классической музыки от музыки неглубокой, модной, но быстро стареющей. Песенка "Ландыши", сочиненная сравнительно недавно, кажется уже безнадежно старомодной, а вот арии Ивана Сусанина — полтора столетия, но она нисколько не утратила своей глубины и эмоциональной силы.

Естественно, что не всякая симфония или опера обязательно лучше, содержательнее, глубже любой песни. Лучшие творения народного искусства, в частности прекраснейшие песни различных народов мира, так же бессмертны, как и признанные произведения композиторов-классиков. Иная старинная песня — например, русская протяжная "Горы Воробьевские" — включает в себе больше красоты и совершенства, нежели сотня неудавшихся симфоний. Это — высокая классика народного искусства. Есть, несомненно, свои художественные шедевры и в сфере легкой развлекательной музыки (достаточно назвать лучшие мелодии И. Штрауса, Гершвина или Дунаевского).

Когда-то А. И. Герцен писал своему сыну: "Есть классические художественные творения, без которых человек не есть полный человек"; он имел в виду, что люди, которые проходят мимо этих великих богатств, непростительно обедняют свой духовный мир, лишают себя несравненной интеллектуальной радости. А жизнь, лишенная красоты, не освещенная светом искусства, превращается в нечто унылое, бесцветное, механическое.

Многие передовые музыканты прошлого стремились привлечь как можно более широкий круг людей к познанию большого искусства, решительно отменяя все антихудожественное, пошлое, бесцветное. Чайковский и Стасов, Серов и Одоевский активно сражались против всяческих проявлений дурного вкуса в музыке, против пустых, мещанских интересов купеческой и дворянской публики. Они резко осуждали тех незадачливых людей, которые позволяли себе насмеяться над шедеврами музыкальной классики, не дав себе труда серьезно разобраться в них. "Чтобы наслаждаться симфонией Бетховена, надобно выучиться слушать, — писал выдающийся русский композитор и критик А. Н. Серов, — а кто, не учившись или не доучившись, придет в концерт и начнет "осуждать" бетховенские симфонии за их "темноту и безалаберность", тому можно сказать учтиво: "Сударь, вы ошиблись дверью". Далее Серов говорил: "Есть разная музыка и разные концерты. Есть Бетховен и Моцарт — и есть... хор московских цыган. Там все гораздо понятнее, чем в Бетховене".

Выдающиеся критики прошлых лет с негодованием отвергали пошловатую "музычку", рассчитанную на пустое, бездумное времяпровождение. Они с тревогой писали о том, что подобная музыка засоряет современный быт, отравляет души людей, особенно юных. "Порча музыкального вкуса начинается... у людей очень рано: можно сказать, с самых

пеленок, — утверждал В. В. Стасов. — Когда у младенца только что начинает развиваться слух, он уже тотчас слышит музыку, в большинстве случаев очень скверную. Наверное в доме кто-нибудь бренчит на фортепиано всякую дрянь и распевает плохие романсы и арии. Какая жалость, что никто еще не разыскал, с каких именно пор, с какого дня и часа начинают у маленького, лишь недавно народившегося человечка нарастать музыкальные мозоли на душе”. Что бы, интересно, сказал темпераментный Владимир Васильевич Стасов, если бы услышал пошлейшую музыку середины XX века, многократно усиленную с помощью магнитофонов и транзисторов и с утра и до вечера гремящую на наших дворах и улицах?

Осуждая всяческую музыкальную пошлятину, отравлявшую общественный эстетический вкус, классики отечественной критики стремились к тому, чтобы всемерно ширился круг просвещенных слушателей, способных верно разбираться в духовном богатстве музыки, умеющих решительно отделять истинно художественные произведения от дешевых эрзацев.

”Не всем быть художниками, но любить и понимать искусство могут и должны все, — утверждал Серов. — Вкус развивается, воспитывается, как всякая способность в человеке... Кто постоянно держится только на ступеньке полек и пошлых романсиков в полуцыганском вкусе, тому очень трудно подняться выше — все дальнейшее в искусстве... останется для меломанов этого сорта безвестными областями...” Серов ратовал за то, чтобы массы рядовых слушателей упорно и систематически овладевали навыками музыкального восприятия.

Для полноценного восприятия сложных форм музыкального искусства нужна определенная внутренняя подготовка, нужен хотя бы минимальный слушательский опыт. Речь идет о музыкальной ”начитанности” (как говорил Серов), о постепенной тренировке нашего слуха. ”Музыка, быть может, более других искусств требует специального приготовления”, — утверждал он. А кто не обладает этим слуховым эстетическим опытом, чье ухо равнодушно к красотам музыкальной гармонии, кто не привык отдавать себя во власть богатых и сложных звучаний, тому симфоническая музыка покажется чем-то хаотическим, неясным.

Многие из вас читали, наверное, роман Джека Лондона ”Мартин Иден”. Напомню один эпизод из этого романа. Простой рабочий парень, никогда не слышавший произведений классической музыки, силится усвоить пьесу, исполняемую на рояле его подругой. ”Он, конечно, не понимал того, что играет Руфь. Это было совсем не похоже на звуки разбитого пианино, которое он слышал на матросских танцульках, или

на оглушительную медь духового оркестра. Мартин не находил в игре девушки того простого и четкого ритма, к которому привыкло его ухо. Иногда ему казалось, что он поймал ритмический рисунок, и он уже готов был подчинить ему строй образов, вставших перед ним, но тотчас же снова терялся в хаосе звуков...”

Почему же прекрасная музыка не доходила до сознания Мартина Идена? Вряд ли это был немзыкальный от рождения человек, глухой к красотам искусства. Просто ему не пришлось слушать с детства красивую, благородную музыку, и отсюда его растерянность перед непривычными звуками — словно у неграмотного перед интересной, но непонятной книгой.

В наше время тысячи людей побеждают эту трудность и постепенно приучают свой слух к постижению хорошей музыки. Для этого вовсе не нужно кончать консерваторию. Надо лишь систематически слушать музыку, по несколько раз вникая в одно и то же произведение, мало-помалу привыкая к его звуковым очертаниям. И то, что в первый раз казалось туманным, хаотическим, постепенно приобретает черты ясности, раскрывает свою особую логику, эмоциональную прелесть. Так, переходя от простого, легкого к более сложному и трудному, совершенствуя и развивая свой слух, люди овладевают секретом понимания музыки.

Однако, чтобы должным образом воспринять смысл музыки, следует ясно отдавать себе отчет в том, какова специфика этого искусства, каким способом музыкальные звуки отображают жизнь. Можно ли по ним ать язык музыки в том же прямом смысле, как мы понимаем язык литературы или конкретные образы живописи?

Нужно подчеркнуть, что музыка во многом отличается от других искусств — ее выразительные средства и образы не столь наглядны, как образы живописи, театра, кино. Язык точных понятий ей чужд. Музыка оперирует средствами чисто эмоционального воздействия, обращается преимущественно к чувствам и настроениям людей.

В кинофильмах или театральных спектаклях бывают моменты, когда героя охватывает волна сильного чувства — будь то светлое воспоминание, или вспышка гнева, или внезапный порыв нежности. И тогда герой, умолкая, погружается в свой внутренний мир, а на первый план выступает музыка, передающая без слов глубину его переживаний. Именно в этом проникновении в душу человека особая сила и особое очарование музыки. “Если бы всё, что происходит в душе человека, можно было бы передать словами, — писал Серов, — музыки не было бы на свете”.

Философы-идеалисты не раз пытались доказать, что музыка — это лишь набор красивых, приятных для уха созвучий, не имеющих отношения к действительности. Марксистско-ленинская эстетика, развивая идеи великих классиков реализма, доказывает обратное: музыка, как и всякое иное искусство, есть особая форма отражения реальной действительности в общественном сознании. Содержание музыки познаваемо: оно вовсе не скрыто от нас за семью печатями, как утверждали иные мыслители прошлых лет.

Однако же музыка отображает реальный мир иначе, чем другие искусства, скажем литература или живопись. В музыке, в сущности, нет точного предметного соответствия между звуковыми образами и образами действительности. Ей свойственно передавать настроения людей в очень обобщенных и специфически условных звуковых образах. Общественная борьба и всенародное ликование, картины природы, любовь и ненависть, счастье и горе человека — все это находит своеобразное претворение в музыке. Но талантливый композитор как бы переплавляет конкретные жизненные впечатления в мир музыкальных образов. Система музыкальных образов апеллирует прежде всего к сфере человеческих переживаний, будит определенные мысли и чувства в умах и сердцах слушателей.

Возьмем для примера картину русской зимы. Тройка мчится по заснеженной степи... Как изобразит эту картину живописец? Он постарается передать подробности зимнего пейзажа — свет луны, сверкающий снег, укутанного седока, взлохмаченные конские гривы. Столь же конкретно изображает эту картину поэт. Вспомните у Пушкина:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Разумеется, и у живописца, и у поэта зимний пейзаж не просто скопирован с природы, но окрашен личными настроениями художника и потому обладает особой эмоциональной прелестью. Но между образами живописи и реальными образами природы есть некое предметное соответствие. Мы легко узнаем в этих картинах живые детали пейзажа: вот заснеженный лес, вот мчащиеся кони, вот черные тучи, медленно ползущие по небу...

Как же воплотит эти же образы поэт звуков, композитор? Мы знаем и в русской музыке ряд произведений, рисующих пейзажи зимней природы. Так, П. И. Чайковский в своей Первой симфонии стремился запечатлеть картину зимней дороги и чувства путешественника, несущегося на тройке по родным просторам. Примерно тот же круг настроений отображен в его фортепианной пьесе "На тройке" (из цикла "Времена года").

Но напрасно стали бы мы искать в этой музыке все те проявления живописной конкретности, которые бросаются в глаза на полотне художника или в стихотворении поэта. Чайковский передает прежде всего поэтически окрашенное воспоминание о зимней русской дороге, он использует для этого задушевные мотивы в духе протяжной народной песни. Есть в его музыке и моменты изобразительные: в средней части пьесы "На тройке" будто слышится отдаленное звучание бубенцов. Однако звукоизобразительные приемы лишь оттеняют лирически-песенный характер этой музыкальной картины. Чайковский избрал эпиграфом для нее выразительное четверостишие из стихотворения Н. А. Некрасова "Тройка":

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкой вослед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши!

Именно это настроение тревоги, щемящей грусти и запечатлено в пьесе "На тройке". Прослушав эту фортепианную пьесу в гениальном исполнении С. В. Рахманинова, вы убедитесь в том, как чутко сумел он передать ее проникновенную эмоциональность.

Не следует, слушая музыку, непременно искать в ней прямую звуковую копию каких-либо реальных жизненных явлений. Неверно также ставить знак равенства между языком музыки и привычным литературным языком. Инструментальная музыка — в противоположность разговорному языку — не способна столь же конкретно выражать точные понятия. Зато она может с огромной силой передавать состояние радости или горя, драматической взволнованности или праздничного ликования. Через эти настроения и чувства слушатель сможет воспринять и большие идеи, заложенные в музыкальных произведениях. Порой музыка достигает такой захватывающей эмоциональной мощи, какую трудно или невозможно было бы достичь с помощью словесного языка. Об этом неоднократно говорил великий музыкант-психолог П. И. Чайковский: "Вы говорите, что тут нужны слова. О нет!

Тут именно слов-то и не нужно, и там, где они бессильны, является во всеоружии своем "язык музыки".

Некоторые неопытные слушатели силятся услышать в звуках музыки точное изображение конкретных, внешних явлений. Один радиослушатель в своем письме как-то откровенно признался: "Если я слышу нечто конкретное, например ритм грохочущего поезда, свистки паровоза, я понимаю, что хотел сказать композитор, в остальных же случаях музыка сводится для меня к чему-то туманному, абстрактному".

Но ведь музыка, рабски копирующая реальные звучания, встречающиеся в жизни, перестает быть искусством. Она превращается в набор шумов, лишенный мысли и чувства. Именно такое впечатление оставляет так называемая "конкретная музыка", созданная в 50-е годы французскими экспериментаторами Пьером Шеффером и Пьером Анри. Они конструировали свои "музыкальные" пьесы на основе подлинных звучаний индустриального города, записанных на магнитофонную пленку. В них слышались натуральное пыхтение паровоза, постукивание молотков, звонки, гудки, какие-то полубезумные выкрики и бормотания. Все это, вместе взятое, должно было, по мысли авторов, заменить обычную музыку, которая казалась им слишком абстрактной, старомодной. Какая получалась при этом отталкивающая звуковая мешанина, можно было судить по грамзаписям "конкретной музыки" П. Шеффера и П. Анри — таким, например, как этюд "Железная дорога" и "Патетический этюд" или печально известная "Симфония для одного человека". Никакой привычной для человеческого уха музыки здесь вы уже не обнаружите: она заменена натуралистическим шумом.

Мне могут возразить, что давно существуют классические образцы чисто изобразительной музыки, или, как говорят, музыкальной *звукописи*. Многие композиторы пытались по-своему имитировать пение соловья, удары грома, жужжание прялки или мерный стук поездных колес. Это действительно так. Музыка способна оригинально воспроизводить и реальные явления внешнего мира, но всякий раз эти впечатления как бы переводятся на особый язык музыкальной образности. В популярном романсе Алябьева не только имитируется пение соловья, но и — это главное — господствует пластичная напевная мелодия, передающая поэтическое настроение стихов. Так же решил свою задачу Глинка в своей "Попутной песне", посвященной пуску первой русской железной дороги: ритм поезда — здесь только фон, на котором расцветает светлый, ликующий напев.

Очень часто композиторы, пользуясь особыми звуковыми ассоциациями, воспроизводят не только звучащую стихию, но и образы видимого мира. Так, музыка может вызвать

у нас представление о приближающемся и удаляющемся шествии; постепенное усиление звука, а затем его затухание рождает этот излюбленный музыкальный эффект. Именно так звучит кавалерийская песня "Полюшко" Льва Книппера в исполнении дважды Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии имени А. В. Александрова: кажется, будто приближается и уходит вдаль отряд красных конников...

Путем ассоциативных сравнений, особых художественных намеков музыка нередко создает живое представление о пространстве и движении, о темных и светлых тонах, о грандиозности или фантастической миниатюрности. Есть образы грозные, исполинские, как, например, образ царя Шахриара в начале симфонической сюиты "Шехеразада" Римского-Корсакова. И наоборот, есть музыка, напоминающая о чем-то крошечном, грациозном, как, например, изображение сказочных карликов-эльфов в популярной музыке Мендельсона к комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь".

Слушая оркестровое вступление к опере "Лоэнгрин" Вагнера в очень высоких регистрах струнных инструментов, мы словно видим перед собой прозрачные лучи солнечного света. А в начальных тактах Шестой симфонии Чайковского низкие басовые звуки оркестра — темные, почти черные тона — вызывают в нашем сознании образы мрака, беспросветной мглы.

Сколько раз мы, прислушиваясь к стремительным пассажам рояля или скрипки, рисовали в своем воображении веселую беготню, погоню, безудержное движение, как, например, в скерцо из Первого скрипичного концерта Прокофьева. В других же случаях музыка своим медленным, плавным течением изображает покой и неподвижность, неоглядную степную ширь. (Сошлемся, например, на вторую, медленную часть Первой симфонии Калининкова.)

Будто по мановению волшебной палочки, композитор развертывает перед нами разнообразные картины жизни. Но при этом музыкальный образ редко оказывается столь точным и конкретно живописным, чтобы слушатель безошибочно мог определить предмет изображения.

В сюите Мусоргского "Картинки с выставки" есть пьеса "Балет невылупившихся птенцов". Эта музыка метко иллюстрирует смешную возню крохотных птенцов, их забавный цыплячий писк. Можно прослушать эту пьесу либо в оригинальном фортепианном изложении, как она написана Мусоргским (есть отличная запись исполнения С. Рихтера), либо в оркестровом варианте, в оригинальнейшей обработке французского композитора Мориса Равеля.

Но вот пьеса Грига "Утро" из сюиты "Пер Гюнт" не столь

конкретна. Она по-своему воплощает настроение светлого, безмятежного созерцания природы. Однако в ней нет конкретных признаков утреннего пейзажа, какие могли бы встретиться, скажем, на экране кино. Какое утро? Весеннее или летнее? Что изображает звуковой пейзаж — гладь озера или тихую опушку леса? Никто этого сказать не может. Более того, мы сочли бы выдумщиком и вульгаризатором того, кто произвольно присочинил бы к этой музыке какие-то несуществующие картинные подробности. Видимо, все дело здесь в верной передаче общего душевного состояния, вызванного созерцанием утреннего пейзажа. Можно было бы даже назвать эту пьесу иначе — скажем, "Весной" или "У опушки леса", — впечатление от самой музыки несколько бы не изменилось. Значит, музыкальные произведения допускают множественность слушательских трактовок, свободу творческого восприятия в пределах единого настроения. Особенно это относится к инструментальным пьесам, не имеющим определенного наименования. Слушателю, обладающему живой фантазией, представляется самому распознать эмоциональный смысл такой музыки, пережить ее по-своему.

И в этом еще одно особое свойство музыкального искусства: прекрасная музыка пробуждает в человеке стремление к красоте, воспитывает в нем художника, делает его соучастником творческого процесса. Читая письма радиослушателей, с радостью убеждаешься в том, как верно многие из них чувствуют содержание классической музыки, как интересно и вдумчиво объясняют они свое отношение к ней. Не забуду письмо одной простой женщины из Нового Оскола, которая с восторгом описывала свое впечатление от Первой симфонии Калининкова. "Мне казалось, — писала она, — будто я с большой высоты вижу свою родину, всю до малейшего уголка — ее сады, долины, поля, реки, города, леса..." Как порадовался бы большой русский композитор, если бы смог узнать, что через много лет после создания его симфонии она получит такой искренний и живой отклик у нового поколения русских людей.

Еще вспоминаю одного офицера, участника Великой Отечественной войны. Он выражал свое восхищение музыкой бетховенской увертюры "Эгмонт" и с волнением признавался, что в этой героической музыке, в ее захватывающем развитии — от пафоса борьбы к ликование победы, — ему слышалось все пережитое в тяжелые годы войны. Так советский человек XX века душою художника по-своему воспринял и прочувствовал бессмертное творение Бетховена, рожденное много лет назад. Он услышал в этих образах мечту о братстве народов, о свободе, добытой в жестокой борьбе.

Беседа вторая

Различные виды музыки. — Музыка вокальная и инструментальная. — Синтез искусств в опере, балете, оратории. — Симфоническая и камерная музыка. — Программная и непрограммная. — Можно ли постичь содержание непрограммной музыки?

Велико и сложно звуковое хозяйство, которым распоряжается современный композитор. К его услугам — широчайший выбор музыкальных средств: от скромного человеческого голоса до мощного многоголосного хора или гигантского оркестра. Как живописец может избрать для решения своей художественной задачи масло или акварель, карандаш или уголь, — так же и композитор пользуется любой комбинацией звуков, подходящей для воплощения его творческой идеи. Это может быть музыка вокальная, предназначенная для человеческих голосов (песня, романс, кантата) или же музыка инструментальная (симфония, соната, прелюдия, этюд), звучащая без слов в исполнении скрипача, пианиста, флейтиста, трубача или различных групп музыкантов.

Существуют, наконец, сложные (или *синтетические*) музыкальные жанры — опера, балет, оперетта, в которых музыка сочетается со словом, с театральным действием или танцем.

Все названные жанры неравноценны по степени трудности. Во всяком случае, воспринимаются они по-разному. Некоторые слушатели утверждают, что вокальная музыка, особенно песня, — ближе, понятнее им, нежели музыка инструментальная.

Да, действительно, музыка, исполняемая человеческими голосами, имеет известные преимущества перед музыкой оркестровой и фортепианной. Во-первых, звучание красивого,

выразительного голоса обладает такой естественной человечностью, которую вряд ли постигнет даже самый певучий инструмент. Во-вторых, в песне или оперной арии мелодия, как правило, сочетается с конкретным поэтическим словом. Слияние музыки и поэзии создает чудесный сплав, в котором оба искусства словно удваивают, утраивают силу своего воздействия: музыка становится конкретнее, точнее, а стихи поэта, в свою очередь, окрашиваются обаянием живого чувства, заключенного в мелодии. Немало примеров неразрывного слияния музыки и стихов заключено в лучших классических романах — у Глинки и Шуберта, Шумана и Брамса, Чайковского и Рахманинова. Стоит послушать хотя бы такие излюбленные романсы, как "Я помню чудное мгновенье" Глинки или "Ночь" А. Рубинштейна (оба — на стихи Пушкина).

Было бы, однако, неверно признавать только вокальную музыку, отодвигая на второй план музыку инструментальную и особенно симфоническую. Действительно, эта музыка, — если только она не сочетается с поэтическим текстом, — подчас кажется менее доступной. Но зато у нее есть и свои бесспорные достоинства. В каком-то отношении инструментальная музыка бывает даже богаче вокальной. Ее выразительные возможности шире, разнообразнее. Ни один голос не обладает таким звуковым объемом (или, как говорят, диапазоном), какой есть у рояля или симфонического оркестра. Ни один, даже самый одаренный певец не сравнится со скрипачом или пианистом в умении передавать блестящие виртуозные пассажи или изобразительные эффекты. "Пению, голосу стоит только намекнуть, — писал Серов, — оркестр своими могучими средствами уже дорисует все, что происходит в душе человеческой, хотя бы это было негодование Эсхилова Прометея, или — в другую сторону — оркестр может вдруг уменьшиться до слезинки на ресницах ребенка, до колыхания лепестков розы".

Не будем, однако, спорить, какая область музыки богаче и выразительнее — вокальная или инструментальная. Мы знаем, во всяком случае, что почти все композиторы-классики уделяли равное внимание и тому и другому виду музыки. Давайте лучше разберемся подробнее в художественных особенностях обоих видов музыкального искусства.

Вокальная музыка — богатая и многообразная область музыкального творчества. Многие хорошо знают названия певческих голосов: женские голоса — сопрано, меццо-сопрано, контральто; мужские голоса — тенор, баритон, бас. Каждый из этих голосов обладает своей ярко выраженной тембровой

окраской. Скажем, для передачи кокетливого девичьего щебетания подходит колоратурное сопрано, а сурово роко-чущий бас способен воплощать образы величавые, мужественные, грозные. (Сошлемся на популярные примеры: арию Розины из оперы Россини "Севильский цирюльник" или "Песню варяжского гостя" из оперы Римского-Корсакова "Садко".)

Существуют различные составы хора — смешанный хор, мужской, женский, детский. Есть хор, поющий с сопровождением оркестра или рояля, или хор без сопровождения (его обычно называют хор а cappella). Звучание хора а cappella — один из самых красивых и совершенных видов вокальной музыки. Отличные образцы музыки для хора а cappella создали советские композиторы (напомним, например, Десять хоровых поэм Шостаковича на слова русских революционных поэтов или хоры Шебалина на слова Пушкина, в частности проникновенный по музыке хор "Зимняя дорога").

Не следует думать, что всякая вокальная музыка — хор, романс или ария — непременно проще, понятнее любой увертюры или сонаты. Существуют и сложные формы вокальной музыки, требующие от слушателей творческого напряжения — в не меньшей степени, чем высокие образцы симфонизма. Таковы монументальные классические композиции для солистов, хора и оркестра: оратории Генделя и Баха, реквиемы Моцарта, Берлиоза, Верди, кантаты Танеева, Рахманинова, Прокофьева. Их музыкальное содержание отнюдь не ограничивается привычными песенными мотивами. В них встречаются и сложное хоровое многоголосие, и сольные арии, и развернутые симфонические фрагменты. Чтобы постигнуть музыку этих классических композиций, охватить во всем объеме их величавую масштабность, надо обладать необходимым эстетическим опытом.

Некоторые люди считают, что содержание вокального произведения сосредоточено только в его словесном тексте. Достаточно, мол, заучить слова песни, а мотив придет сам собой. Именно так полагал дядюшка Наташи Ростовской, о котором писал Лев Толстой в романе "Война и мир". Дядюшка был убежден, что "в песне все значение заключается только в словах, что напев сам собой приходит, и что отдельного напева не бывает, и что напев так только, для складу". Подобную существенную ошибку допускают и иные современные слушатели.

Хотя мелодия каждой любимой песни в нашем представлении неразрывно сливается со словами, надо все же ясно представить себе, что музыка ее составляет особую, вполне самостоятельную художественную ценность. Великий австрийский композитор Густав Малер как-то остроумно заметил,

что "музыка в песне может выразить намного больше того, что говорят слова". Конечно, бывает и так, что на превосходные стихи пишется посредственная музыка. В этом случае удачной арии или песни все же не получится, как бы ни хорош был текст. И наоборот, бывали примеры, когда гениальная музыка сочеталась с посредственными стихами. Так, Чайковский создал некоторые свои романсы на слова второстепенных поэтов Д. Ратгауза или К. Романова. Следовательно, именно музыка определяет художественную ценность вокальной пьесы, ее подлинное содержание. И слушая песню, романс, арию, мы прежде всего наслаждаемся красотой мелодии, навеянной поэтическим словом. Критерием художественного качества такой музыки служит еще одно важное обстоятельство: насколько верно воплощает она идеи и образы стихов.

Попробуем проделать небольшой, но поучительный опыт — сравнить три замечательных произведения на один и тот же поэтический текст А. С. Пушкина. Это три классических романса на пушкинское стихотворение "Не пой, красавица, при мне". Известно, что на эти слова было написано более двадцати романсов различных авторов. И каждый из романсов, несмотря на точное совпадение текста, отличается своим особым музыкальным содержанием.

Первый вариант песни "Не пой, красавица" принадлежал перу молодого М. И. Глинки. Это была непритязательная грузинская мелодия, к которой Пушкин и сочинил свои известные стихи. Общий тон песни — светлый, безмятежный:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Иную жизнь и берег дальный.

Прошло тридцать пять лет, и другой русский композитор — М. А. Балакирев — прочел эти стихи совсем по-иному. Он попытался ярче выявить в своей музыке грузинский национальный колорит: здесь и прихотливая узорчатость мелодии и своеобразные ритмы аккомпанемента, напоминающие наигрыш восточного ударного инструмента.

Наконец, еще спустя тридцать лет те же стихи легли в основу вдохновенного романса молодого С. В. Рахманинова. В его романсе сильнее зазвучало драматическое содержание пушкинского стихотворения, его трепетная взволнованность и на первый план выступило настроение невыразимой печали, грустного воспоминания.

Давайте прослушаем и сравним все три романса — "Грузинскую песню" Глинки (1828); "Грузинскую песню" Балаки-

рева (1863) и "Не пой, красавица" Рахманинова (1893). Мы убедимся в том, что в трех сходных романсах заключены три различных музыкальных содержания.

Другой не менее характерный пример — два романса на стихотворение Пушкина "Ночной зефир": первый из них принадлежит Глинке, второй — Даргомыжскому. И здесь — разные музыкальные решения при абсолютном совпадении поэтического текста.

Итак, слушая вокальную музыку, мы не только следим за развитием поэтического сюжета, но и воспринимаем самую душу романса, его музыкальную сущность, выросшую из данного словесного образа.

Существуют разные виды вокальной музыки. В одних произведениях преобладает завершенная плавная мелодия, близкая к песне. Вспомним, например, "Жаворонка" Глинки или "Форель" Шуберта. Такая музыка особенно доходчива и любима массами. Таковы и многие современные песни, скажем, "Вечер на рейде" Соловьева-Седого или "Дороги" Новикова.

Но бывает и иной тип вокальной мелодии, похожий скорее на театральную декламацию, нежели на пластичный песенный мотив. В таких случаях мелодический рисунок воспроизводит различные оттенки человеческой речи — интонации гнева и удивления, радости и нежности, злобы и возмущения. Напомним вокальную сценку Даргомыжского "Возвратился ночью мельник" на слова Пушкина. В ней явно преобладает декламационный принцип: певец подражает то пьяному бормотанию загулявшего мельника, то гневным выкрикам его сварливой жены.

Декламационные приемы особенно широко используются в опере. Здесь издавна применяется так называемый речитатив, или, иными словами, распетый разговор, чередующийся с более напевными, мелодически завершенными эпизодами. Непревзойденные образцы правдивой оперной декламации создали на Западе — Глюк, Вагнер, Бизе, Верди, Пуччини, в русской музыке — Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Прокофьев, Шостакович.

Не следует искать в вокальной музыке, в частности оперной, только завершенные мелодии песенного склада. Надо уметь слушать и декламационное пение. Оно, правда, не всегда так ласкает слух, как красивая плавная кантилена, но зато в нем нередко запечатлены тончайшие детали человеческих переживаний, реальных живых страстей.

Вокальная музыка чаще всего сочетает пение с инструментальным сопровождением, или, как говорят, аккомпанементом. Во многих романсах, песнях, оперных ариях аккомпанемент выступает на равных правах с вокальной партией.

В сопровождении рояля или оркестра нередко иллюстрируются основные образы текста, подчеркивается звуковой фон, на котором разыгрывается действие. Например, в песне Шуберта "Форель" фортепианная партия как бы напоминает о легком движении реки, о веселой игре водных струй.

Таким образом, при слушании вокальной музыки мы воспринимаем в неразрывной связи три художественных элемента: поэтическое слово, вокальную мелодию и инструментальный аккомпанемент. Именно сочетание этих трех элементов создает единый, цельный образ.

В еще большей степени эта синтетичность, или многосоставность, жанра характерна для оперы — наиболее богатой и впечатляющей формы музыкального искусства.

В опере сочетаются театральное действие и поэтическое слово, танец и декоративная живопись, пение солистов или хора с звучанием симфонического оркестра. Нас захватывает в оперном спектакле и драматический сюжет, и эффектная постановка, и сценическая игра артистов, неразрывно сочетающаяся с пением. Оперное искусство существует уже около четырехсот лет: самые ранние опыты создания оперы (или, как ее тогда называли, "драмы на музыке") относятся еще к концу XVI века. Это были пышные музыкальные представления, показанные в кружке итальянских аристократов, в городе Флоренции. Первые оперы ставились для избранной придворной аудитории и чаще всего основывались на возвышенных сюжетах из древнегреческого эпоса. Круг их слушателей был крайне узок. Но уже в XVII и особенно XVIII веках стали выдвигаться высокоталантливые оперные композиторы — подобные итальянцу Клаудио Монтеверди, французскому классику Жану Батисту Люлли или англичанину Генри Перселлу — которые обогатили оперную музыку чертами высокого драматизма. Их музыка и поныне захватывает красотой мелодии, естественно выраставшей из смысла и духа классических сюжетов. Постепенно опера выходила из узких рамок придворного зрелища. В ряде городов Италии, Германии, а затем и России открывались общедоступные оперные театры, которые стали заполняться не только аристократами, но и представителями "третьего сословия". С течением времени заметно менялся характер оперных представлений: наряду с торжественными и порой напыщенными, замысловатыми формами аристократической "серьезной" оперы появились веселые, легкие комические оперы, чаще всего изображавшие бытовые сцены из жизни современного общества. Непревзойденные образцы комической оперы, до сих пор не потерявшие своей музыкальной свежести и социальной остроты, создали такие великие оперные мастера XVIII и начала XIX века, как австриец Моцарт, итальянцы Перголези

и Чимароза, Россини и Доницетти. В XIX веке опера достигла непревзойденных вершин, отразив мотивы героической борьбы за свободу, патриотические порывы масс. В лучших операх появились мощные реалистические портреты героев, отмеченные высокой человечностью и правдивостью чувств. Таковы вершинные образцы мировой оперной классики — "Кармен" Бизе, "Отелло" Верди, "Борис Годунов" Мусоргского, "Пиковая дама" Чайковского, ряд монументальных музыкальных драм Р. Вагнера. За годы своего существования опера прочно вошла в жизнь многих культурных центров. Сегодня в мире насчитывается несколько сот оперных коллективов, в том числе молодые музыкальные театры, созданные за годы Советской власти в республиках Закавказья и Средней Азии, Поволжья и Сибири.

Опера приблизилась к широчайшему кругу слушателей и зрителей благодаря постоянным трансляциям по радио и телевидению, а также благодаря появлению замечательных оперфильмов, созданных лучшими кинорежиссерами современности.

В XX веке, в годы идейного кризиса буржуазного искусства, не раз звучали голоса скептиков, утверждавших, что опера якобы отжила свой век и, в силу своей неподвижности и растянутости, не в состоянии соперничать с такими современными зрелищами, как кино и телевидение. Но, вопреки этим скороспелым приговорам, опера и в наши дни продолжает успешно развиваться на всех континентах земли. Выдвигаются новые превосходные оперные певцы. Рождается новая современная оперная музыка. Специалисты даже говорят о возрождении оперы, наметившемся в 80-е годы нашего столетия и увлекшем широкие массы слушателей.

Следует напомнить, что настоящая опера — при всей ее уникальной синтетичности и сугубо театральной природе — есть произведение прежде всего музыкальное, как верно указывал Н. А. Римский-Корсаков. Явно ошибаются те люди, которые приходят в оперный театр только затем, чтобы пережить изображаемые на сцене театральные события, а то и просто полюбоваться красивыми декорациями, эффектными танцами и шествиями. Великий норвежец Эдвард Григ говорил: "Тот, кто следит за оперным представлением с исключительно литературным интересом, рискует пропустить мимо ушей самое лучшее, то есть музыку".

В опере содержание определяется не только собственным текстом, но и таким впечатляющим и важным фактором, как сценическое действие. Слушая предсмертный монолог Ивана Сусанина или взволнованные причитания Ярославны в "Князе Игоре", или поэтичные строки письма Татьяны в "Евгении Онегине", разве можно отделить музыку от слов

и воспринимать только текст, оставаясь равнодушным к духовно богатой музыке, идущей от сердца к сердцу?

Вспомним знаменитую арию Ленского из оперы Чайковского "Евгений Онегин". Каждому из нас со школьных лет знакомы строки из пушкинского романа в стихах:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?
Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит,
В глубокой тьме таится он.

Но если мы услышим эти стихи в исполнении чтеца, нам явно будет недоставать мелодии — настолько мы привыкли слышать их в музыкальном воплощении Чайковского. В арии Ленского настроение пушкинского стиха, его выразительное значение усиливается словно под чудесным "увеличительным стеклом".

Однако Чайковский не просто присочинил свою мелодию к пушкинскому стиху, а с гениальной чуткостью перевел на язык музыки поэтические строки Пушкина. Это позволило композитору глубоко раскрыть душевный мир Ленского. Особенно же возрастает воздействие этой арии, когда мы видим пушкинского героя на оперной сцене в момент его горестных размышлений перед дуэлью.

Талантливая музыка, неразрывно слитая со словом и действием, составляет главное в классической опере. Даже не зная языка, на котором поется ария, и не видя сценического действия, мы почти наглядно воспринимаем волнующий жизненный смысл классических оперных сцен. Здесь вдохновенная музыка говорит полным голосом, порой даже не требуя детальных словесных нагрузок. Такова, например, сцена смерти Отелло в одноименной опере Верди. Итальянский язык, на котором пел выдающийся певец Марио дель Монако, большинство из русских слушателей был непонятен. Но пение его, исполненное невыразимого страдания, душевной боли, и великолепная музыка Верди правдиво передавали и горечь чувств, и глубину раскаяния обманутого Отелло.

В зале оперного театра нередко встречаются зрители, которые, внимательно следя за развитием сценического действия, не замечают красот музыки. А ведь сила оперного жанра именно в том и заключается, что сценическое мастерство артистов и богатство театрально-живописной техники соединяются здесь с глубочайшей выразительностью человеческого пения и симфонической музыки. Все здесь важно: и ария, и хор, и речитативы, и музыка оркестра, призванная углубить, усилить впечатление.

Великую радость испытывает человек, постигший в неразрывном единстве все художественные грани классической оперы и в первую очередь прекрасную оперную музыку.

Чтобы полнее воспринимать оперу, стоит заранее познакомиться с ее сюжетом, внимательно прочесть либретто или литературный первоисточник. Тогда, вероятно, удастся глубже сосредоточиться на ее музыкальных красотах.

То же относится и к иным синтетическим жанрам музыки, в которых важная роль принадлежит театральному сюжету или поэтическому тексту. Таковы балет, оратория, кантата, оперетта, мюзикл.

Одно из прекраснейших творений художественного синтеза — современный балет. В нем сливаются воедино сольные и коллективные танцы и симфоническая музыка, красочное декоративное оформление. Уже во второй половине XIX века были созданы классические балеты, в которых выражены — без единого слова — глубокие человеческие страсти. Назовем три превосходных балета П. И. Чайковского ("Лебединое озеро", "Спящая красавица", "Щелкунчик") или классические балеты французского композитора Лео Делиба. В начале XX века жанр балета пережил неслыханный подъем — прежде всего благодаря искусству русских хореографов, танцоров, композиторов, объединенных волей С. П. Дягилева — организатора зарубежных балетных сезонов. В его театре были впервые поставлены всемирно признанные русские балеты И. Ф. Стравинского ("Жар-птица", "Петрушка", "Весна священная"), а также балеты К. Дебюсси, М. Равеля, С. Прокофьева, М. де Фальи. Благодаря инициативе русских мастеров возникли творческие содружества художников разных видов искусства, сплотившихся для решения единой творческой задачи, например: Стравинский — Фокин — Бенуа ("Петрушка"), Равель — Фокин — Бакст ("Дафнис и Хлоя"), Фалья — Мясин — Пикассо ("Треуголка") и др. Но главная и решающая роль в этих тройственных содружествах музыки, танца и живописи неизменно принадлежала музыке. Именно в ней воплощалась основная идея синтетического зрелища. А уже за творцом музыки, вдохновленные ее чувственной прелестью и красочностью, следовали его соавторы — хореограф, художник, исполнители-танцовщики. То же происходило и в советском балете, где были созданы подлинные музыкальные шедевры С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Р. Глиэра, К. Караева и других композиторов. И конечно, зрителю балетных спектаклей, так же как в опере, следует воспринимать в равной мере все его художественные элементы, начиная от вдохновенной музыки.

Стоит хотя бы кратко коснуться и таких популярных жанров, как оперетта или мюзикл, где, казалось бы, решаю-

щее место принадлежит сценическому действию, а музыкальные эпизоды свободно чередуются с прозаическими диалогами действующих лиц. Но и в этих любимых массажи жанрах истинная их художественная ценность определяется прежде всего уровнем музыки. Только те оперетты надолго сохраняются в мировом репертуаре, не теряя своего обаяния, в которых достигнут подлинно высокий уровень музыкального содержания, ради которого публика и ходит в современный опереточный театр. Именно поэтому мы продолжаем восхищаться такими шедеврами классической оперетты, как "Перикола" Оффенбаха, "Летучая мышь" и "Цыганский барон" И. Штрауса, "Веселая вдова" Легара, "Сильва" и "Марица" Кальмана. И пусть сюжеты этих классических оперет далеки от злободневности наших дней — зато сама музыка продолжает увлекать нашу аудиторию. То же относится и к лучшим зарубежным мюзиклам, созданным в середине XX века ("Моя прекрасная леди" Ф. Лоу, "Вестсайдская история" Л. Бернстайна) и, конечно же, к шедеврам советской оперетты, подобным "Вольному ветру" И. Дунаевского, "Холодке" Н. Стрельникова или "Трембите" Ю. Милютин.

Иное соотношение искусств представлено в не театральные синтетических жанрах — таких, как оратория и кантата, где хоровая и сольная вокальная музыка сочетается с поэтическим текстом и с активно развитой партией оркестра. В этих жанрах отсутствует сцена с ее декоративным оформлением и театральными костюмами. Но зато огромная роль принадлежит, как и в опере, поэтическому тексту.

Классическая оратория существует, как и опера, уже несколько столетий, непрерывно развиваясь под воздействием времени. В давние времена — в XVII и XVIII веках — оратория строилась почти исключительно на традиционных сюжетах из Библии или Евангелия. Высшие достижения в ораториальном жанре принадлежали великому немецкому композитору Г. Генделю, работавшему в Англии. Его оратории "Мессия", "Самсон", "Иуда Маккавей" и сегодня привлекают своим мощным героико-эпическим складом, богатством хорового письма, силой обобщения. Тогда же в первой половине XVIII века Иоганн Себастьян Бах написал свои ораториальные произведения религиозного характера — "Страсти по Иоанну", "Страсти по Матфею", принадлежащие к высшим достижениям мировой музыки. И хотя время, казалось бы, отдалило от нас эти евангельские сюжеты, повествующие о страданиях Христа, музыка Баха своей общечеловеческой значимостью и величием эмоциональных обобщений продолжает волновать слушателей всего мира.

Жанр оратории (так же, как и близкой ей по складу и композиции кантаты) продолжал развиваться и в XIX и особенно

в XX веках, постепенно теряя свои былые связи с церковью. Напомним о важнейших ораториальных сочинениях XIX века — французской драматической легенде "Осуждение Фауста" Г. Берлиоза или лирико-повествовательной оратории Р. Шумана "Рай и Пери". Еще позднее композиторы XX века вновь заинтересовались старинными жанрами оратории и кантаты, придав им глубоко современное звучание. Обращаясь к сюжетам, заимствованным из отечественной истории или из древнего эпоса, композиторы стремились выразить в них острейшие тревоги и страсти своих сограждан. Напомним о патриотической мистерии А. Онеггера "Жанна д'Арк на костре", о "Военном Реквиеме" Б. Бриттена, об оратории И. Ф. Стравинского "Царь Эдип" или о сценических кантатах К. Орфа.

Одно из почетных мест занял ораториальный жанр в советской музыке. И это немудрено, если учесть острую способность этого жанра воплощать в достаточно конкретной форме актуальные образы современности и исторического прошлого. Стоит напомнить о заслуженном успехе таких кантат и ораторий, как "Александр Невский" С. Прокофьева, "На поле Куликовом" Ю. Шапорина, "Песнь о лесах" Д. Шостаковича, "Емельян Пугачев" М. Коваля, а в более поздние годы — поэмы "Памяти Сергея Есенина" и "Патетической оратории" на стихи В. Маяковского Г. Свиридова, "Поэтории" на стихи А. Вознесенского и оратории "Ленин в сердце народном" Р. Щедрина.

Обратимся теперь к музыке инструментальной, бестекстовой. В инструментальных пьесах обычно звучат только музыкальные инструменты — без участия слов, пения, сценического действия. Некоторым слушателям, любящим и хорошо понимающим песни, хоровую, оперную музыку, именно эта область музыкального искусства представляется особенно трудной. Но опыт показывает, что инструментальная музыка также вполне доступна для восприятия. Все зависит от истинного желания слушателя постичь глубины ее содержания.

Самый богатый, наиболее совершенный и многокрасочный вид инструментальной музыки — это музыка симфонического оркестра. В нем собраны все основные виды инструментов: струнные, духовые (деревянные и медные), ударные. Вы слышите богатейший и разнообразный мир звуков — от благородного пения скрипок до тяжелых ударов литавр, от нежных трелей флейты до могучего рокотания тромбонов. Эти и другие инструменты то выступают в одиночку (то есть солируют), то сливаются в самых причудливых сочетаниях.

Известны различные формы классической музыки, пред-

назначенной для симфонического оркестра: симфония, увертюра, симфоническая поэма, сольный инструментальный концерт... Из них наивысшей, самой богатой и емкой формой, не раз привлекавшей интерес гениальных композиторов, является *симфония*. Как правило, симфония представляет собой многочастное циклическое произведение (чаще всего четырехчастное, реже трехчастное), выражающее сложные художественные раздумья о жизни человека, о людских страданиях и радостях, стремлениях и порывах. Жанр симфонии предусматривает яркую контрастность частей и эпизодов, острое драматическое развитие мотивов при известном единстве всего цикла. Четыре части симфонии выражают типические контрасты жизненных состояний: картины драматической борьбы (первая часть), юмористические либо танцевальные эпизоды (менуэт или скерцо), возвышенное созерцание (медленная часть) и наконец торжественный или народно-плясовой финал. Симфонию не раз сравнивали с романом в литературной прозе или с драмой — в театре. К признанным вершинам мировой музыкальной классики относятся симфонии Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шуберта, Шумана и Брамса, Чайковского и Бородина, Берлиоза и Франка. Крупнейший из западных симфонистов XX века, Густав Малер говорил: "Для меня написать симфонию значит всеми средствами существующей музыкальной техники построить мир". Неподвластны воздействиям времени гениальные симфонии Людвига ван Бетховена, звучавшие как пламенные проповеди братства народов, как призывы к свободе и солидарности. Глубина проникновения в мир людских переживаний — то исполненных бурных смятений, то возвышенно светлых — и поныне захватывает в симфониях П. И. Чайковского, чьи произведения по глубине проникновения в психологию человека сравнивают с романами Л. Н. Толстого или Ф. М. Достоевского. В XX веке не меньшая психологическая глубина и человечность были достигнуты в симфониях Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, ставших гордостью нашей художественной культуры.

С тех пор как австрийский композитор Й. Гайдн выступил со своими симфониями, в которых окончательно сложилась структура современного симфонического оркестра, прошло уже около 250 лет. За эти годы жанр симфонии заметно менялся, впитывая все новые влияния времени. Если так называемые "венские классики" (Гайдн, Моцарт, в значительной мере Бетховен) предпочитали произведения "чистой музыки", лишённые конкретных сюжетных обозначений, то авторы романтического направления, жившие в XIX веке, охотно развивали так называемую программную музыку, опирающуюся на литературные или автобиографи-

ческие сюжеты. Многие любители музыки знают и любят программные симфонии Берлиоза, Листа, Дворжака, Чайковского, Римского-Корсакова. Напомним о "Фантастической симфонии" или симфонии "Гарольд в Италии" (по Байрону) Г. Берлиоза, о "Фауст-симфонии" Ф. Листа (по Гёте), о Пятой симфонии ("Из Нового света") А. Дворжака, о русских симфониях "Антар" Н. А. Римского-Корсакова и "Манфред" (по Байрону) П. И. Чайковского. Великий венгр Ф. Лист утвердил традицию "симфонических поэм" — одночастных программных пьес, каждая из которых была навеяна одним из популярных литературных сюжетов ("Тассо", "Прелюды", "Орфей", "Мазепа" и другие). В России эту же традицию с успехом продолжали М. А. Балакирев, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов (вспомним "Тамару" Балакирева — по М. Ю. Лермонтову, "Бурю", "Гамлета", "Ромео и Джульетту" Чайковского — по У. Шекспиру, "Утес" Рахманинова — по Лермонтову и т. п.). Та же тенденция музыкального воплощения идей и образов, почерпнутых в литературных или театральных сюжетах, претворилась в знаменитых оперных увертюрах Р. Вагнера, в том числе в увертюрах к операм "Тангейзер", "Лоэнгрин", "Нюрнбергские мейстерзингеры". Оригинальное и смелое продолжение программных идей Листа, Берлиоза и Вагнера мы находим в симфонических поэмах немецкого классика рубежа XX века Р. Штрауса ("Дон Жуан", "Тиль Эйленшпигель", "Дон Кихот", "Жизнь героя" и др.). Волшебный мир природы, картины народного быта с необыкновенной свежестью и мастерством воплощены в симфонических картинах французских композиторов-импрессионистов — К. Дебюсси ("Ноктюрны", "Море", "Иберия"), М. Равеля ("Испанская рапсодия"), П. Дюка ("Ученик чародея"). В наши дни линия программной симфонической музыки нашла глубоко современное продолжение в симфониях Д. Шостаковича (11-я, 12-я, 13-я, 14-я), в ряде произведений С. Прокофьева, например в его всемирно известной симфонической сказке "Петя и волк". Далее мы еще вернемся к сложной проблеме программности, не раз подвергавшейся ожесточенным спорам в музыкальных кругах. А сейчас кратко продолжим характеристику симфонического оркестра, этого наиболее универсального музыкального инструмента, не теряющего своего ведущего значения и в музыке наших дней.

Обычно оркестр выступает в качестве самостоятельного участника симфонического концерта либо же играет роль важнейшего соучастника оперного или балетного спектакля. Наряду с симфоническим оркестром хорошо известны и другие инструментальные коллективы, например духовой оркестр, джазовый ансамбль, ВИА, ансамбли народных инструментов. У каждого из них — своя художественная задача:

духовой оркестр особенно хорошо звучит на площадях в дни военных парадов, джазовый — исполняет преимущественно музыку легкую, танцевальную и т. д. и т. п. Но ни один из этих оркестров не может сравниться с симфоническим по богатству красок и художественной универсальности, хотя каждый из них в своей области незаменим.

Естественно, что мало-мальски образованный слушатель должен уметь распознавать разнообразие краски (или тембры) симфонического оркестра, разбираться в смысловом содержании тех или иных тембровых средств, применяемых композитором. Ведь любой тембр оркестра не сводится к чисто техническому приему: он призван выразить определенную жизненную реальность, рожденную конкретной действительностью. Именно эту характеристическую роль оркестровых тембров имел в виду Сергей Сергеевич Прокофьев, создавая свою симфоническую сказку для детей "Петя и волк". Композитор рассчитывал, что юные слушатели, воспринимая звуковые портреты героев его "сказки", незаметно для себя приучатся распознавать и краски оркестровых инструментов. "Каждое действующее лицо сказки, — говорится в партитуре Прокофьева, — изображено своим инструментом: птичка — флейтой, утка — гобоем, кошка — кларнетом в низком регистре, дедушка — фаготом, волк — тремя аккордами валторн, а пионер Петя — струнным квартетом". Как известно, оркестровая музыка в "Пете и волке" сопровождается текстом сказки, читаемым актером, благодаря чему музыкально-педагогическая задача Прокофьевым решается легко и непринужденно.

Более скромны в сравнении с симфоническим оркестром так называемые камерные ансамбли, небольшие составы инструментов, ограниченные двумя, четырьмя, шестью, восемью исполнителями.

В свое время — в XVII—XVIII веках — камерная музыка предназначалась для исполнения в небольших помещениях, чаще всего в дворянских, придворных салонах. Она ограничивалась, в сущности, рамками домашнего музицирования, не рассчитанного на большую концертную аудиторию. Но постепенно камерная музыка насыщалась богатством лирических эмоций, тонкостью полифонического письма. К середине XVIII века сформировались излюбленные типы камерно-инструментальной музыки, продолжающие развиваться и в наши дни. Таков, например, струнный квартет (ансамбль из двух скрипок, альты и виолончели), для которого писали многие крупнейшие мастера прошлого и настоящего. Они как бы "симфонизировали" камерную музыку, придавая ей черты масштабности, драматизма, вывели эту область музыки из рамок аристократического салона в концертные

залы, открытые для широкой публики. Рядом со струнным квартетом успешно развивались другие камерные жанры: соната для одного или двух инструментов (вспомним знаменитую "Крейцерову сонату" Бетховена для скрипки и фортепиано), трио (ансамбль из трех музыкантов), квинтет (ансамбль из пяти инструментов) и т. п. Каждая из подобных камерных пьес, как правило, представляет собой контрастный, многочастный цикл, напоминающий симфонию: в каждой из них выражены — в более скромных масштабах — те же характерные контрасты драматического аллегро, веселого скерцо, созерцательного анданте и стремительного финала. К сфере камерной музыки относят также обширнейшую область вокальной лирики — сольный романс, различные типы вокальных ансамблей — дуэты, трио для поющих голосов и т. п.

В классической музыке особенно распространен струнный квартет — ансамбль из четырех родственных по звучанию смычковых инструментов. Трудно назвать выдающегося композитора, от Гайдна и Моцарта до многих наших современников, который не создал хотя бы одного струнного квартета. Известно, например, что Моцарт создал 23 квартета, Бетховен — 16, Шуберт — 15. С успехом развивали этот жанр и выдающиеся русские мастера: Чайковский, Бородин, Танеев, Глазунов. В советское время мировая квартетная литература пополнилась превосходными квартетами Шостаковича, Мясковского, Прокофьева. Несмотря на скромные, казалось бы, выразительные возможности, на отсутствие резкого различия красок в этом ансамбле, музыка струнного квартета своим эмоциональным богатством, красотой способна покорять сердца людей. Известно, что Лев Николаевич Толстой — человек, тонко разбиравшийся в музыке, — однажды разрыдался, прослушав захватившие его своей проникновенностью звуки Анданте кантабиле из Первого квартета Чайковского. Многие слушатели с таким же восторженным чувством слушают другой шедевр русской камерной музыки — чудесный Ноктюрн из Второго квартета А. Бородина.

Громадное место в концертной практике и в домашнем быту принадлежит еще одной важной сфере камерной музыки — сольным сочинениям для фортепиано. Здесь, как и в области симфонии или квартета, сосредоточены высочайшие достижения музыкальных корифеев XVIII — начала XX века: сонаты Бетховена, Шуберта, Листа, небольшие пьесы для рояля Шумана, Щопена, Мендельсона, Брамса, Чайковского, Рахманинова, Прокофьева. Эту музыку и поныне высоко ценят миллионы простых людей во всем мире.

К непревзойденным вершинам фортепианной музыки

принадлежат тридцать две сонаты Бетховена, в числе которых такие общепризнанные шедевры, как "Патетическая", "Лунная", "Аврора" и конечно же знаменитая "Аппассионата", горячо любимая В. И. Лениным. Прослушав однажды в доме А. М. Горького эту полную страсти музыку в исполнении пианиста И. А. Добровейна, Владимир Ильич воскликнул: "Ничего не знаю лучше "Аппассионаты", готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!"

Иных слушателей пугает обилие музыкальных наименований, встречающихся в концертной практике: симфонии, сонаты, увертюры, поэмы, прелюдии, ноктюрны, рапсодии и т. д. и т. п. Но страхи эти напрасны, ибо, право же, разобраться в содержании этих музыкальных терминов не столь уж трудно¹.

Простейший, наиболее доступный вид инструментальной музыки относится к так называемым прикладным жанрам: это музыка, первоначально предназначавшаяся для сопровождения народных празднеств, парадов, танцевальных вечеров. Понимание подобных пьес, в сущности, не составляет труда для самых непосвященных слушателей. Каждому ясно, что музыка трепака или лезгинки приглашает людей к веселой пляске, а похоронный марш сопровождает траурное шествие.

Но существуют и более совершенные образцы танцевальной или маршевой музыки, в которых простое, всем понятное содержание силой большого таланта возвышается до степени широкого обобщения. Вальсы и мазурки Ф. Шопена — это не просто пьесы для танцев, а скорее психологические зарисовки, передающие тончайшие настроения или колоритные бытовые сцены. Отличный пример подобного рода — симфонический "Вальс-фантазия" М. И. Глинки. В этой задушевной пьесе чутко выражен колорит русской бытовой лирики пушкинских времен, очарование грусти, быть может, вызванной памятью об уходящей юности.

Широко доступны и те инструментальные пьесы, которые основаны на мелодиях народных песен. В таких случаях слушатель вспоминает и тексты знакомых с детства песен, и весь их поэтический облик, заново воскрешенный и как бы обогащенный фантазией композитора. На этом принципе построены "Камаринская" Глинки, "Увертюра на темы трех

¹ Читателям, интересующимся различными жанрами и формами классической музыки, рекомендуем прочесть брошюру профессора В.А. Цуккермана "Музыкальные жанры и основы музыкальных форм". М., 1964.

русских песен” Балакирева, ряд сочинений Э. Грига, А. Дворжака, Б. Бартока, А. И. Хачатуряна. В этих пьесах содержание народных напевов развивается или трансформируется с помощью выразительных возможностей гармонии, полифонии, тембровых красок.

Всем известна старая бурлацкая песня ”Эй, ухнем!”, которую когда-то пели волжские бурлаки, сопровождая ею свой тяжкий труд. Эту песню впервые записал и обработал М. А. Балакирев еще в 60-х годах прошлого столетия во время путешествия по Волге. А позднее, в 1885 году, мелодию песни ”Эй, ухнем!” разработал А. К. Глазунов в симфонической поэме ”Стенька Разин”. Желая воплотить стихию Волги, взрастившей народного героя — Степана Разина, композитор обратился к этой старой и величественной бурлацкой песне. Мелодия ”Эй, ухнем!” стала главной музыкальной темой симфонической поэмы Глазунова, темой Волги и русской богатырской мощи.

В наше время Д. Д. Шостакович построил музыку своей Одиннадцатой симфонии ”1905 год” на подлинных мелодиях русских революционных песен. В симфонии звучит несколько мелодических ”цитат” из рабочего песенного фольклора эпохи революции 1905 — 1907 годов. Так, для заключительной четвертой части автор избрал боевую песню ”Беснуйтесь, тираны”, выражающую чувство протеста против царского гнета. Шостакович смело развил и усилил эту мелодию с помощью сложного арсенала оркестровых красок. Но общий смысл ее остался прежним. Вспоминая мелодию знакомой песни, мы яснее представляем себе содержание финала симфонии: разгневанная революционная толпа с красными знаменами заполняет улицы города, вызывая страх в стане угнетателей.

Песенный фольклор многих национальностей нашей страны, почти не затронутый композиторами XIX века, получает широкое развитие в советской музыке. Многих авторов привлекают полные непередаваемой прелести народные напевы Украины, Белоруссии, Молдавии, Армении, Грузии, Таджикистана, мелодии приволжских народов — чувашей, марийцев, татар. С блеском разработал несколько народных песен и плясок композитор Н. И. Пейко в своей ”Молдавской сюите”. Музыка этой сюиты напоминает о современном быте цветущей Молдавии, страны виноградников и пшеничных полей.

Инструментальные пьесы, построенные на темах народных песен или на характерных народно-песенных оборотах, как правило, легко находят отклик в душе массового слушателя. Отсюда всенародное признание ряда произведений Глинки, Римского-Корсакова, Грига, Шопена и других великих ком-

позиторов, чье творчество во многом основывалось на интонациях национально-народного мелоса.

Восприятие инструментальной музыки облегчается и в тех случаях, когда композитор сопровождает свое сочинение литературной программой (то есть раскрывает конкретное наименование пьесы или ее сюжет, почерпнутый из литературы, истории либо из современной действительности). Таковы увертюры Бетховена "Эгмонт", "Кориолан", его же Шестая симфония ("Пасторальная"), рисующая картины деревенского быта. Таковы симфонические поэмы Листа "Прелюды", "Тассо", "Прометей", "Орфей" и др.; таковы некоторые сочинения Римского-Корсакова (сюита "Шехеразада", симфоническая картина "Садко"), Мусоргского ("Ночь на Лысой горе"). Таковы Первая симфония Чайковского, названная им "Зимние грезы", его же программные симфонические партитуры "Ромео и Джульетта" и "Буря" по Шекспиру, "Франческа да Римини" по Данте, "Манфред" по Байрону.

Авторы этих сочинений твердо рассчитывали на то, что слушателю заранее известен литературный сюжет и тогда понимание самой музыки может стать относительно конкретным, ибо оно опирается на реальные образы программы. Заглавие пьесы или литературная программа в данном случае способны направить по определенному руслу фантазию слушателя, помогая дорисовывать в его сознании то, что показал ему автор.

Густав Малер остроумно сравнивал эти словесные обозначения с "дорожными знаками" или "верстовыми столбами", облегчающими путь путешественника. Литературная программа, по мысли Малера, ни в коей мере не должна подменять собой чисто музыкальное восприятие оркестровой пьесы: "Это только намек на глубокое содержание, которое нужно извлечь наружу, как намек на клад, который нужно откопать".

Различные композиторы по-разному решали проблему программной музыки: одни охотнее раскрывали свои личные переживания, мир лирических чувств (как, например, Чайковский), другие стремились рисовать звуками картины жизни и борьбы народа, его историю, его эпос ("Богатырская симфония" Бородина). Так же по-разному подходили к созданию программной музыки крупнейшие симфонисты Запада: например, Г. Берлиоз или Р. Штраус нередко трактовали литературную программу как достаточно детализированную сюжетную основу музыкального "действия", зато в симфонических поэмах Листа программность чаще всего сводилась лишь к общему поэтическому замыслу; слушателю пре-

доставлялось как бы "дорисовать" в своей фантазии необходимые сюжетные подробности. Еще более свободны, "независимы" от литературы некоторые программные замыслы Г. Малера. Но при всем различии творческого подхода названные авторы программной музыки рассматривали программность как путь к реалистическому отображению жизни, к более активному вовлечению слушателей в процесс постижения музыки.

П. И. Чайковский прямо утверждал: "Я не хотел бы, чтоб из-под моего пера являлись симфонические произведения, ничего не выражающие и состоящие из пустой игры в аккорды, темпы и модуляции". Отсюда возникновение многих программных произведений, опирающихся на образы реального мира. Слушая эти произведения, мы не только наслаждаемся красотой мелодий, гармоний и оркестровых тембров, но и следим за развитием сюжета, конкретной идеи, заложенной в данной программе.

Обращение к программности заставляло композиторов широко пользоваться приемами реалистической звукописи. Известно, что Римский-Корсаков, работая над оперой "Снегурочка", записывал наигрыши пастухов, пение птиц — кукушки, снегиря, петуха. Музыка "Снегурочки" проникнута живым ощущением русской природы во всем богатстве ее звучаний. А оркестровое вступление к арии Руслана из оперы Глинки своими медленными, протяжными звучаниями словно рисует картину заброшенного поля брани.

В своих программных пьесах авторы не раз изображали бурю, шторм, вьюгу, применяя для этого особые оркестровые эффекты и средства гармонии. Напомним, к примеру, картину бури в оркестровой увертюре к опере "Вильгельм Телль" Россини. В симфонической картине Римского-Корсакова "Сеча при Керженце" (из оперы "Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии") дано поэтически одухотворенное изображение битвы русских с иноземными завоевателями. Широкая мелодия народного склада воплощает образ русской дружины; ей противопоставлена грозная тема врагов. В музыке "Сечи" будто слышится тяжелый топот коней и лязг оружия.

В классических программных сочинениях звукоизобразительные приемы играют важную, но подчиненную роль. Основная задача композитора не в том, чтобы проиллюстрировать программу, а в том, чтобы передать музыкальными средствами ее эмоциональный смысл, ее идейное содержание. Так, Чайковский, положив в основу своей увертюры-фантазии сюжет трагедии Шекспира "Ромео и Джульетта", отнюдь не стремился следовать за всеми подробностями программы, проиллюстрировать все сюжетные положения, дать портреты

всех действующих лиц трагедии. Он отобрал из трагедии Шекспира лишь несколько центральных образов-идей, которые и получили гениальное воплощение в его музыке.

Надо, однако, предупредить, что без предварительного знакомства со словесно изложенным авторским замыслом программная музыка, волнуя и захватывая нас, все же показалась бы нам не столь уж конкретной. Приведем в пример оркестровую пьесу Мусоргского "Летний день в Малороссии" (вступление к опере "Сорочинская ярмарка").

Представим себе, что мы впервые слышим эту пьесу, не зная заглавия. В таком случае нам вряд ли удастся определить программное содержание, задуманное автором. Сначала наш слух воспринимает спокойную музыку пейзажного характера, затем — более подвижный танцевальный эпизод, открывающийся какими-то возбужденными сигналами или выкриками, потом повторяется начало. Без программного разъяснения многое здесь, вероятно, показалось бы несколько расплывчатым, неуловимым. Но вот слушатель узнает, что эти музыкальные образы рождены строчками прославленной повести Гоголя. "Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге..." — читаем мы в "Сорочинской ярмарке" Гоголя. И дальше Гоголь описывает картину сельской ярмарки, где "шум, брань, мычанье, бляение, рёв — все сливается в один нестройный говор..."

Следуя этому литературному источнику, Мусоргский сопоставил два мира образов, почерпнутые у Гоголя, — мир знойной летней дрёмы и шумную суету деревенского базара. Если слушатель известен этот программный замысел, его восприятие окажется более целенаправленным. Он без труда воспримет в звуках музыки содержание гоголевских образов, и ему, наверное, даже покажется, что в пьесе действительно слышатся выкрики продавцов и шум деревенской ярмарки...

Так поэтическая программа активизирует фантазию, заставляет нас следовать за живописной кистью композитора, наполнять звуковые образы более точным жизненным смыслом.

Хочу, однако, еще раз предупредить, что, слушая программную музыку, не следует слишком рассчитывать на словесные пояснения и подменять ими естественное музыкальное восприятие. Плохо, когда слушатель, уткнувшись в программку, без конца проверяет, — соответствует ли исполняемая музыка напечатанным пояснениям. Такое слушание вряд ли доставит подлинное эстетическое наслаждение. Главное и

в программном произведении — постичь прежде всего не отдельные изобразительные детали, а общий поэтический дух музыки, будь то суровый колорит Севера в оркестровых пейзажах Грига, атмосфера драматической борьбы в увертюрах Бетховена или пестрый мир восточной сказочности в "Шехеразаде" Римского-Корсакова.

Наиболее трудной для восприятия многие считают непрограммную инструментальную музыку.

Один радиослушатель из города Горького обратился на радио со следующим вопросом: "Как определить содержание музыки в тех случаях, когда композитор не предпослал ей какого-либо конкретного заглавия или литературного предисловия? Как, например, понять, что именно хотел передать Шопен в своем этюде или прелюдии для фортепиано? Музыка эта несомненно мелодична, глубоко приятна для слуха, ну а о чем она говорит, мне непонятно".

Действительно, как уяснить себе содержание такой музыки, где нет не только поэтического текста, как в песне, но даже скупого программного названия. Здесь наш слух, наше внимание лишены каких-либо вспомогательных опор. Слушателя никто не ориентирует — ни словесная программа, ни даже какие-либо авторские намеки.

И все же такая музыка, если она идейно и художественно совершенна, несомненно обладает своим жизненным содержанием и тем самым вполне доступна нашему восприятию.

Вне идеи, вне эмоциональной окраски, вне жизненного содержания не может существовать никакое искусство, в том числе и непрограммная инструментальная музыка. Идеалистическая эстетика не раз пыталась утверждать, что музыка может иметь содержание только в сочетании со словом и что, мол, инструментальная музыка — это область беспредметных и бесплотных грёз либо абстрактная комбинация звуков, лишенная смысла.

Многие большие композиторы и критики резко выступали против таких формалистических теорий. А. Н. Серов, к примеру, утверждал: "В музыке без текста музыкальный язык не перестал быть поэтическим языком, то есть выражением поэтических идей". И в инструментальной музыке, по словам Серова, "может отражаться вся жизнь человеческая, — в той степени, как она волнует душу чувством печали, скорби и чувством отрады, со всеми бесконечными оттенками этих двух частей".

Однако некоторые слушатели порою слишком прямолинейно подходят к содержанию инструментальной музыки. Они полагают, что во всякой непрограммной музыке нужно не-

пременно разгадать конкретно выраженный сюжет во всех его картинных подробностях. Но это далеко не всегда возможно. Ибо язык музыки, как мы уже установили, вовсе не тождествен языку словесному с его точностью и определенностью понятий. Сколько настоящей глубины, человечности, жизненной правды в музыке знаменитого Анданте из Пятой симфонии Л. Бетховена! Но можно ли точно рассказать его сюжет так, как мы рассказываем сюжет повести или драматического спектакля?

Что изображено в этой музыке? Картина мирной, безмятежной природы? Или светлые мечты человека, погруженного в свой внутренний мир? И если это картина природы, то что это — лето или зима, простор степей или благоухающая зелень лесов? Подобная точная расшифровка сюжета здесь невозможна, да она, собственно, и не нужна. Слушатель воспринимает думы и настроения, переданные великим Бетховеном, в их обобщенном выражении, но притом достаточно конкретно, ибо эта музыка, обращенная к глубинам человеческого сердца, неизменно будит в нас ответные переживания. Не вдаваясь в сюжетные подробности, каждый мало-мальски чуткий слушатель сможет ощутить, что в этом Анданте выражены то сосредоточенное раздумье, ощущение светлого покоя, то вдруг внезапно врывающиеся героические возгласы, призывающие к действию...

Беда, если слушатель, вместо того чтобы воспринимать прежде всего саму музыку во всем богатстве жизненно правдивых обобщений, станет разгадывать отдельные сюжетные подробности. Такое "слушание" не принесет художественного удовлетворения. Многие композиторы-классики резко возражали против произвольного присочинения сюжетов и заглавий к непрограммным инструментальным пьесам.

Один незадачливый критик пытался как-то расшифровать сюжет "Камаринской" Глинки, утверждая, будто в одном из эпизодов музыки изображен "загулявший мужичок, стучащий в дверь своей избы". Глинка был возмущен этими пустыми домьслами, нисколько не отвечающими его высокой художественной идее — дать обобщенный образ искрящегося народного веселья.

Другой пример — из биографии Шопена. Некий ловкий нотоиздатель, чтобы привлечь внимание публики, присочинил к некоторым пьесам Шопена несуществующие у автора программные заголовки: первое скерцо он назвал "Адское пиршество", одному ноктюрну дал наименование "Вздохи", другому — "Журчание Сены", а рондо озаглавил "Прощание с Варшавой". Шопен в своем письме назвал этого издателя "остолопом и плутом", решительно отвергая выдуманные заглавия, обедняющие замысел его музыки.

Отказываясь от вульгарного, упрощенного объяснения программной музыки, мы тем не менее считаем, что ее содержание познаваемо. Вся совокупность музыкально-выразительных средств, сочетание мелодии, гармонии, ритма, оркестровых красок создают у слушателей определенные образные представления. В каждом содержательном произведении мы улавливаем некий музыкальный образ или сумму образов. Композитор концентрирует в своей музыке то или иное жизненное содержание — будь то победное ликование или тяжкая народная скорбь, пламенные порывы любви или пафос коллективного труда. Если эти явления реальной жизни воплощены в музыке правдиво и талантливо, с помощью ярких и общезначимых выразительных средств, то и слушатель непременно воспримет их эмоционально-идейный смысл.

Огромная сила воздействия классической музыки вызвана тем, что композиторы обобщали в музыкальных образах типические интонации и обороты, почерпнутые в народном творчестве или в массовой, широко бытующей музыке своего времени. (Эти соображения убедительно раскрыты в трудах выдающегося советского ученого и композитора Бориса Владимировича Асафьева.)

Слушая симфонии Моцарта, Бетховена, Чайковского, Бородина, мы нередко узнаем в них отголоски массовой музыки — мелодии и ритмы народных песен, маршей, танцев. Интонации, заимствованные из музыкального быта и отшлифованные рукою композитора-мастера, переплавляются в обобщенные темы-образы. Эти образы вызывают в нашем сознании достаточно конкретные жизненные представления. Так, тревожные сигналы труб напоминают о грозных силах, препятствующих счастью человека, а бесхитрый пастушеский наигрыш гобоя или флейты — о привольном сельском пейзаже, об умиротворенной природе. Мягкие ритмы вальса в "Вальсе-фантазии" Глинки или Пятой симфонии Чайковского воскрешают светлые воспоминания, а триумфальные маршевые звучания говорят о воинской славе, о героических стремлениях человека. Так подчас непроизвольно, незаметно для нас самих мы постигаем жизненное содержание музыкальных образов в непрограммном произведении. Важной особенностью хорошей музыки является известная множественность ее образного содержания. Она способна вызвать у каждого слушателя свои собственные переживания, свободно рождаемые под впечатлением услышанного. Каждый вправе искать в захватившей его музыке свое, личное, соотносить ее со своим внутренним миром дум и эмоций. Об этом однажды хорошо сказала выдающаяся советская пианистка М. В. Юдина, оценивая увлекшую ее фортепианную партиту молодого Г. В. Свиридова: "Она точно для

меня создана — мои мечты, мои думы, мои надежды, мои слезы”.

Сергей Васильевич Рахманинов не оставил никаких пояснений к своей фортепианной прелюдии до-диез минор. Но набатные аккорды, открывающие эту пьесу, напоминают о суровой скорби. В середине пьесы тяжелые звучания сменяются подвижной, беспокойной музыкой, выражающей смятение, романтический порыв. И потом снова — тревожные удары огромного колокола. Перед нами будто разворачивается некая драматическая сцена. Можно было бы подставить под эту музыку какой-либо конкретный сюжет. Но нужно ли это? Не лучше ли отдать себя во власть волнующей музыки: пусть она расскажет о силе страстей, о мужественном человеке — мятущемся, борющемся, протестующем, неудержимо стремящемся к счастью.

А вот музыкальный образ совершенно иного характера — ми-мажорный этюд Шопена. Это образ юношеской мечты, легкой грусти, местами прерываемый вспышками драматизма. Тема этюда, которую Шопен считал своей лучшей мелодией, сочетает широкую песенность с чертами живого человеческого говора. Никакой конкретной программы эта музыка не имеет. Но опять-таки, как много говорит она нашему сердцу!

Образы громадной эмоциональной силы заключены во многих произведениях Бетховена. Мы часто слышим в его симфониях, сонатах, концертах отзвуки военных событий конца XVIII — начала XIX века, ритмы революционных маршей и гимнов. Такова музыка финала его Пятой симфонии. Французский писатель и музыковед Ромен Роллан назвал эту музыку ”эпопеей славы”, музыкой ”военных действий и грандиозных триумфов”. Рассказывают, что французские гренадеры, ветераны революционных войн, услышав эту героическую музыку, взволнованно вставали с мест, выкрикивая патриотические лозунги.

Мягкая печаль, едва уловимый налет грусти, сожалений об ушедших днях юности слышится в музыке ”Сентиментального вальса” Чайковского. Связь с русской бытовой танцевальной музыкой придает этой пьесе особый аромат и реалистическую убедительность.

Образы неудержимой энергии, воли, порывы взволнованного человеческого сердца захватывают нас в музыке Двенадцатого этюда Скрябина. Порывистые ритмы, выпуклая мелодия, изобилующая широкими скачками, выразительно скорбная гармония — все вместе взятое создает единый образ огромной трагической мощи. ”Красота человеческого горя” (А. П. Чехов) с удивительной силой выражена в медленной, третьей части всемирно известной Пятой симфонии Л. Д. Шос-

таковича. Автор свободно воспроизводит в этой гениальной музыке строгие контуры старинных мелодий в духе Баха или Генделя, оригинально сочетая их с глубоко современной музыкальной атмосферой, неизменно захватывающей аудиторию любой национальности.

Молодой задор, радость бытия, присущие советской молодежи, запечатлены в музыке скрипичного концерта Кабалевского, особенно в его финале. Композитор использует здесь попевки из своих пионерских и молодежных песен. Это придает музыке черты особой конкретности.

Ни одно из названных нами произведений не опирается на литературную программу, не носит узко изобразительного характера. Но идейно-эмоциональный смысл их, реальное образное содержание доходит до сердца слушателя, захватывая и волнуя его.

Беседа третья

*Основные средства музыкального выражения. —
Мелодия — душа музыки. — Ритм, гармония,
полифония. — Роль тембрового наряда. —
Драматургия и формы музыкальных
произведений*

Говоря о восприятии музыкального искусства, необходимо коснуться еще одного круга вопросов: какими же средствами композитор достигает своей художественной цели, каковы основные выразительные элементы музыки.

В любом жанре мы сталкиваемся с определенным сочетанием звуков, определенным порядком их чередования, то есть с теми специфическими звуковыми приемами, которые и составляют впечатляющий язык музыки. Речь идет о мелодии и ритме, о гармонии, полифонии и инструментровке, наконец, об общей композиции своеобразной "драматургии" музыкального произведения.

Конечно, когда мы слушаем волнующую нас музыку, мы никогда не разделяем ее на составные элементы, а воспринимаем их в неразрывном единстве. Вдохновенная мелодия, красивое звучание голоса, особый тембр инструмента, красочная гармоническая основа — все это сливается в нашем восприятии в одно целое. Ведь любясь картиной живописца, мы не отделяем рисунка от краски, перспективы от композиции, ибо все направлено к одной цели — создать живописный образ, воздействовать на наше воображение. Так и в музыке. И все-таки, чтобы уметь верно судить о музыке, нужно иметь хотя бы самое общее представление о ее составных элементах, знать, какова та звуковая пряжа, из которой соткана сложная музыкальная ткань.

Вы, разумеется, знаете, что любая музыка — от самой примитивной и до самой сложной — основана прежде всего на определенной мелодии. Мелодия, то, что обычно называют мотивом или напевом, — это душа музыки, основной носитель музыкальной мысли, художественной идеи. Музыка, лишенная мелодии, напоминает живопись без рисунка или поэзию без определенного смысла.

Простейшие бытовые виды мелодии окружают нас постоянно, всюду и везде. Где-то за окном насвистывает знакомую песенку прохожий; женщина, сидя за шитьем, напевает задумчивый мотив; ребяташки, играя на тротуаре, нараспев произносят веселую считалку. В каждом случае перед нами — некая, порой самая элементарная мелодия. Это уже начальный элемент музыки, хотя в ней не участвуют ни музыкальные инструменты, ни певцы с хорошо поставленными голосами.

Есть произведения, которые сводятся, по существу, только к мелодии — одноголосной, без всякого инструментального или хорового сопровождения. Таковы многие народные песни. Если это богатая пластичная мелодия, отмеченная глубиной чувства, она и в таком виде способна доставлять художественное наслаждение. Именно так — в виде естественного бытового напева — звучит известная песня Любаши в опере Н. А. Римского-Корсакова "Царская невеста".

Даже неискушенный слушатель, услышав хотя бы небольшой отрывок знакомой мелодии, способен легко определить его смысловое значение. Например, когда по радио звучит позывной сигнал Москвы, мы без труда вспоминаем, что эта музыкальная тема заимствована из песни И. О. Дунаевского "Широка страна моя родная".

Эстетическая оценка любой музыкальной пьесы начинается с оценки ее мелодии: мы прежде всего прислушиваемся к характеру мелодической темы, какая она — богатая, развитая или же убогая, примитивная. Красивая, естественная или пошловатая, банальная. Нередко встречаются пустые мотивчики, которые всей своей сущностью выражают бездуховность содержания, бедность мысли. Примеров подобного рода очень много — вряд ли стоит их называть.

Иногда автор музыки сознательно подчеркивает в мелодии черты бездушия, навязчивой механичности, чтобы выразить этим определенный жизненный смысл. Знаменитая "тема нашествия" в Седьмой симфонии Шостаковича нарочито механична, но в этой навязчивой зловещей теме автор передал самую сущность фашистской военщины: ее тупую заносчивость, сочетаемую с пошлостью и бездушием. Зато какой сердечный разлив чувств слышится в начальных звуках той же Седьмой симфонии в ее широких напевных мелодиях, выра-

жающих светлую мечту и стремление к счастью. Немало ярких примеров в этом плане дает также творчество Прокофьева. Стоит вспомнить хотя бы распевную побочную тему из первой части его Седьмой симфонии.

Великие композиторы-классики и талантливейшие наши современники создали непревзойденные образцы мелодии одухотворенной, неповторимо оригинальной, способной рождать ответные отклики в сердцах людей. В то же время представители так называемого музыкального "авангарда" сознательно отказывались от ясности, логичности, художественной прелести мелодии, пытались заменить развитую мелодическую мысль надуманной геометрической комбинацией. Они утверждали, что развернутая певучая мелодия есть нечто старомодное, как и весь романтический стиль XIX века. Вместо живого эмоционального напева они сплошь и рядом предлагали слушателям умозрительный набор звуков, выхоленную звуковую геометрию.

Стоит ли утверждать, что авангардистская тенденция к ликвидации мелодии была обречена на провал. Широкая публика всюду, во всех странах мира, отказывается слушать откровенно немелодическую музыку, предпочитая и в современных произведениях прежде всего ясность, естественность мелоса. Заслуга наиболее выдающихся композиторов XX века заключается в значительной мере в том, что они сумели отстоять приоритет мелоса, создать свежие, оригинальные мелодии-темы, не повторяя классиков, но и не отказываясь от певучей широты и красоты мелодического образа. Таковы, например, М. Равель, Р. Штраус или К. Орф — на Западе, а в России — С. В. Рахманинов — удивительный новатор-мелодист, С. С. Прокофьев или в более поздние годы — Г. В. Свиридов, создавший свой, необычайно простой и распевный мелодический стиль.

Напомним при этом, что представление людей о мелодичности, напевности музыки существенно менялось по мере исторического развития музыки. Менялась и сама мелодия, отражая коренные сдвиги в мировосприятии общества. Скажем, в классической музыке XVIII века нередко господствовали очень простые, даже в известной мере наивные мелодии, так трогавшие нас сегодня во многих произведениях Гайдна или Моцарта. Но уже XIX век выдвинул более сложные и утонченные виды мелодии: прозрачные, диатонические музыкальные темы постепенно уступали место более изощренным, хроматизированным. Менялись ритмические, темповые особенности мелодии. Достаточно напомнить о некоторых романтических темах Шопена, Листа, Вагнера. Композиторы XIX века уже не могли ограничиваться развернутыми мелодиями-кантиленами, а подчас оперировали и сжаты-

ми мелодическими последованиями, всячески видоизменяя их либо сопоставляя в сложной последовательности. Этими приемами развития коротких мелодий-зерен отлично владел еще великий Бетховен, а позднее — Вагнер, Чайковский, Р. Штраус.

На рубеже XX века французские композиторы-импрессионисты выдвинули свою трактовку мелодии, основанной на скупых, звуковых "бликах", напоминающих красочные штрихи новой живописи. В этом сказывались существенные перемены художественного мышления. Мелодия становилась более изощренной, как бы передавая мир тончайших проявлений человеческой психики.

И когда недалековидные критики-модернисты пытались поднять на щит якобы "немелодичную" музыку Клода Дебюсси, приписать ему мнимую заслугу "ликвидации мелодии", выдающийся французский мастер с негодованием отверг эти нелепые "комплименты". "Но вся моя музыка стремится быть лишь мелодией!" — восклицал Дебюсси.

Прав был в своих суждениях о мелодии немецкий композитор Р. Шуман, активно выступавший против одностороннего, поверхностного понимания мелодии как только приятного, легко запоминающегося мотива вне его богатейших жизненно смысловых связей. "Что разумеет под мелодией?" — спрашивал Шуман, осуждая тех, кто ценит в мелодии лишь "легкость схватывания" и "приятность" ритма. "Но есть мелодии совершенно другого свойства", — добавлял Шуман, противопоставляя эмоциональное богатство и углубленность современного романтического мелоса — бедности и однообразию, господствовавшим в "легких" популярных мотивах тогдашней итальянской оперы, выше всего ценимых модницающими "ценителями" музыки.

Важной особенностью многих классических мелодий является их национальная самобытность. Каждая нация, веками культивируя и совершенствуя свои народные песни, выработала особый характерный тип мелодии, излюбленные мелодические обороты. В лучших песенных мелодиях по-своему выражен национальный облик страны, характер народа. Так, русские люди сложили свою протяжную песню, словно запечатлевшую необозримую степную ширь, а на Юге, например в Италии или же Грузии, народ создал совсем иные мотивы — огненные, порывистые. Разумеется, эти последние определения нуждаются в существенных оговорках. Так, среди русских песен легко обнаружить не только протяжные, но и быстрые плясовые, выражающие лихость, удалство, безграничный эмоциональный размах. В то же время южные народы хорошо знают и охотно поют и печальные, распевные мелодии, отмеченные углубленностью чувства, известной

статикой развития; сколько подобных шедевров есть, например, в уникальном песенном фольклоре Грузии. Значит, дело не только в особенностях национального характера, но и в специфической музыкальной окраске народной мелодии, выработанной национальной традицией. Попробуем прослушать типичные национальные мелодии композиторов разных стран: скажем, характерный русский напев — тему вступления к опере Мусоргского "Хованщина" или типично венгерскую мелодию в духе "вербункош", с которой начинается Вторая рапсодия Ф. Листа. Возьмем ли мы для примера норвежскую тему из "Симфонических танцев" Э. Грига, грузинскую — из вступления к опере З. Палиашвили "Даиси" или негритянскую — из "Рапсодии в блюзовых тонах" американца Дж. Гершвина, всюду наше внимание привлекут прежде всего неповторимо самобытные черты мелодического облика.

Даже не зная заранее эти произведения, можно без труда определить их национальную принадлежность по характерному типу мелодических оборотов, присущих только данному народу.

И все же музыку нельзя сводить только к одной мелодии. Это главный, но не единственный элемент музыкальной речи.

Выразительность музыки становится ярче, сильнее, когда несколько родственных мелодий сплетаются в один звуковой поток или же когда к мелодии присоединяются разнообразнейшие средства гармонии и оркестровки.

Вспомните увертюру к опере "Руслан и Людмила" Глинки. Мы знаем ее такой, какой сочинил автор, то есть в исполнении большого симфонического оркестра. А что, если сыграть только одну мелодию без гармонического аккордового сопровождения на фортепиано... И тогда музыка несомненно покажется неполной, непривычно обедненной. Попробуем добавить к мелодии аккордовое сопровождение (в том же фортепианном звучании); тема увертюры прозвучит полнее и ярче. И все-таки наш слух останется неудовлетворенным, мы ясно почувствуем, что не хватает крайне важного элемента — звучания симфонического оркестра. И только когда эта стремительная музыка засверкает сочными тембрами симфонического оркестра — так, как это задумал Глинка, — только тогда мы сможем сказать, что увертюра зазвучала по-настоящему.

Значит, мы воспринимаем музыку во всем многообразии ее средств, как сочетание и взаимодействие мелодии, ритма, гармонии, оркестровки — при ведущей роли мелодии.

Каждый из этих элементов, взятый отдельно, вырванный из общего потока, вероятно, не произведет должного впечатления. Лишь поддерживая и обогащая друг друга, все эле-

менты музыкальной речи смогут служить общей цели — созданию единого художественного образа.

Ни одна мелодия не может существовать вне ритма. Ритмом в музыке называют организацию звуков во времени, определенное чередование протяжных и коротких звуков.

Ритму принадлежит важнейшая роль в построении любой музыки и, в частности, в создании любой мелодии. Мелодия, лишенная ритмической организованности, воспринимается как бессмысленное чередование звуков.

Ритм существует, разумеется, не только в музыке. Мы наблюдаем определенную соразмерность звуков в природе, в быту, в производственной жизни. Четко и ритмично звучат капли дождя, ударяющиеся в стекло окна. Размеренно, удар за ударом, раздаются бой часов. Вероятно, ритмы музыки по-своему отражают ритмы, существующие в природе. Но музыкальные ритмы отличаются своей особой организованностью, художественной целесообразностью, обладают особым выразительным значением. Эти разнообразные ритмы — то резкие, чеканные, то свободные, капризные — во многом содействуют рождению художественных образов.

Ритмическая четкость, подчеркнутость акцентов и ударений составляет особенность маршевой музыки, которая звучит на праздничных парадах, демонстрациях или физкультурных праздниках — для облегчения стройного шага тысяч людей.

Такие же маршевые ритмы — чеканные, энергичные — присущи многим современным массовым песням, передающим волевое напряжение, коллективную поступь народных масс.

Огневые, подвижные ритмы национальных танцев вызывают в нашем представлении образы народного веселья. Используя резко подчеркнутые ритмы армянских трудовых песен, композитор А. Г. Арутюнян воплотил в своей "Кантате о Родине" образ созидательного труда советских людей. Третья часть кантаты, которую автор назвал "Торжество труда", особенно запечатлевается в памяти слушателей благодаря заостренным, энергичным ритмам.

Стоит изменить первоначальный ритм мелодии — и весь характер музыки существенно преобразится, приобретет новое, иное содержание. Этой чудодейственной возможностью ритмических превращений часто пользуются композиторы с целью развития музыкальных мыслей. Резко изменяя ритм, а заодно и оркестровку и гармонический колорит, они создают новые, порой неузнаваемые варианты начальной музыкальной темы.

Именно так развивается одна из основных тем симфонической поэмы Ф. Листа "Прелюды". В начальном разделе

поэмы эта мелодия звучит мягко, в свободном ритмическом движении, как проникновенная песня. Но в дальнейшем композитор резко изменяет характер темы, мобилизуя для этого средства маршеобразной ритмики. Медленная лирическая песня благодаря изменению ритма превращается в энергичный марш-шествие.

Значение ритма в музыке очень велико. У многих народов Востока — в Китае, Индии или в республиках Средней Азии — широко используются ударные инструменты в качестве ритмического сопровождения к танцам. Богатство и разнообразие ритмов в музыке этих народов необычайно. В Узбекистане, например, есть выдающиеся мастера игры на бубне, которые поражают слушателей прихотливостью народно-танцевальных ритмов.

Однако эти ритмические наигрыши, обладая большой выразительностью и виртуозным блеском, все-таки не обладают подлинной многокрасочностью музыкального образа, ибо в них отсутствует мелодия, мелодическое развитие — все звучит как бы "на одной ноте".

Итак, мелодия (и соответствующая ей неразрывно с ней связанная ритмика) составляет основу музыки, или, как выразился Глинка, "главную жилу музыкального искусства". И все же одной мелодией, как уже было сказано, не исчерпывается многообразный и мощный арсенал средств, присущий музыкальному искусству.

Очень важным элементом музыки является гармония. Само слово "гармония" означает "созвучие". В музыке это понятие бывает двояким. Гармония (лад) подразумевает, во-первых, общий порядок, определенный звуковой строй, господствующий в данной музыкальной пьесе. Кроме того, гармонией называют сочетание нескольких звуков, образующих созвучие, или аккорд.

Шуман когда-то остроумно сравнивал музыку с шахматами, подчеркнув при этом, что мелодия — это король, из-за которого ведется игра, а гармония — это ферзь, самая сильная фигура.

Гармония в классическом произведении дополняет, обогащает звучание мелодии, драматизируя и обостряя ее или, наоборот, усиливая ощущение нежности, мягкости, устойчивости, покоя. Гармоническая ткань окрашивает мелодию в различные эмоциональные тона, углубляет ее поэтическое содержание.

Есть созвучия, которые в соединении с определенной мелодией выражают чувства гнева или страха или, наоборот, — настроения ликования и радости. Известны наиболее распространенные виды гармонии — мажорный и минорный лады.

Мажорные созвучия чаще всего обладают светлым, радостным характером. Вспомним, например, призывную революционную песню "Смело, товарищи, в ногу", выдержанную в мажорном ладу. Минорным же созвучиям чаще присущи печальные, грустные тона (один из многочисленных примеров — протяжная украинская песня "Реве та стогне Дніпр широкий").

Это не значит, конечно, что всякая минорная музыка звучит печально, а всякая мажорная — весело и безмятежно. Есть очень бодрые советские песни, написанные в миноре (например, "По военной дороге" или "Под звездами балканскими"). Минорный лад вовсе не лишает их бодрости, волевой силы.

Существуют гармонические созвучия, применяемые в музыкальных картинах сказочного характера. Немало таких характерно-изобразительных звучаний встречается в музыке русских опер, особенно у Римского-Корсакова. Напомню один из эпизодов оперы "Садко". Новгородский гуслир Садко летней ночью грустит на берегу Ильмень-озера. Шумит тростник. Ласково колышутся волны. Появляются белые лебеди, которые превращаются затем в прекрасных девушек. В оркестре слышатся красочные переливы аккордов, которые придают звучанию музыки прятный, чуть таинственный и сказочный колорит.

Иногда средства гармонии как бы выступают на первый план — во имя специальной художественной цели. Оркестровая фантазия Чайковского "Франческа да Римини" начинается медленным вступлением, вводящим в фантастический подземный мир Дантова Ада. Сурово, зловеще звучат тяжелые, размеренные аккорды, создавая настроение мрачной безысходности.

Признаком строгой, благозвучной музыки обычно считают ясную гармонию, не нарушенную резкими или фальшивыми звуко сочетаниями. Однако в классической музыке есть моменты, когда композиторы для определенных художественных эффектов применяют и остро диссонансирующие аккорды. Подобные аккорды призваны запечатлеть реальные резкости, противоречия и "диссонансы", встречающиеся в нашей жизни. Правдивая волнующая музыка, отображающая большие чувства, столкновения страстей, не может обойтись лишь благозвучными гармониями, ласкающими слух. Об этом когда-то верно писал Чайковский: "Диссонанс есть величайшая сила музыки: если б не было его, то музыка обречена была бы только на изображение вечного блаженства, тогда как нам дороже в музыке ее способность выражать наши страсти, наши муки".

На протяжении всей истории музыки выразительные средства гармонии непрерывно развивались и совершенствовались.

Композиторы искали все новые и новые звуковые комбинации, чтобы глубже и точнее выразить оттенки человеческих чувств, многообразие и красоту реального мира. Сегодня мы воспринимаем старинные гармонии XVII — XVIII веков как своего рода очаровательное "детство музыки": тогда композиторы обходились несколькими простейшими гармоническими последовательностями, сочетая их со столь же ясными и прозрачными мелодиями. Но уже на протяжении всего XIX века мир гармоний подвергался разнообразным усложнениям: Шуберт, Шопен, а позднее Лист, Вагнер, Дебюсси вносили в музыку новые и новые гармонические краски, нередко обретавшие изысканный и сложный характер. Наряду с привычными классическими трезвучиями стали применяться пышные многозвучные аккорды, то исполненные трепетного чувства, то пугающе грозные. Еще больше ладогармонических новшеств внесли в музыку творцы мировой музыки XX века — Стравинский, Барток, Шостакович, Мессиа́н. Иные из них обогащали гармонию с помощью редких или архаических народных ладов, ранее не употреблявшихся в европейской музыке. Обращение к миру жестоких бесчеловечных образов, рожденных неслыханными социальными катаклизмами XX века, эпохи мировых войн и массового уничтожения людей, — вызвало к жизни и всякого рода экстраординарные, порой жесткие гармонии, не укладывающиеся в знакомые схемы старой музыки.

Колочие, угловатые звучания нередко встречались в музыке Д. Д. Шостаковича. В отдельных случаях он применял резкие нагромождения звуковых пластов, грубые, кричащие созвучия для характеристики темных, отрицательных сил, враждебных человеку. Иного типа диссонирующие аккорды использовал Римский-Корсаков в фантастических сценах опер "Снегурочка", "Садко", "Кашей бессмертный". Так, например, рисуя в опере "Снегурочка" страшный образ Лешего — сказочного обитателя лесной глухомани, композитор обращался к причудливо жестким, "пугающим" созвучиям.

Мы знаем особые ладогармонические средства, свойственные различным национальным культурам. Существуют, например, своеобразные сочетания звуков, типичные для русской гармонии, есть типичные лады азербайджанской, грузинской или татарской музыки. Мы без труда, даже не зная заглавия произведения, можем определить, например, что основная тема "Картинок с выставки" Мусоргского принадлежит именно русскому композитору. (Имеется в виду, например, эпизод "Прогулка", повторяющийся в разных вариантах между отдельными разделами этой фортепианной сюиты.) Об этом говорит и ее мелодический строй, и характерно русский склад аккордов.

В обогащении и развитии ладогармонических средств большую роль сыграли великие русские композиторы — Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Шостакович; на Западе — Лист, Шопен, Вагнер, Григ, Дебюсси, Равель, Барток.

С исключительной тонкостью рисовал душевный мир человека Александр Николаевич Скрябин. В его музыке особенно важную роль играет гармония — порой утонченная, но всегда пленяющая трогательностью человеческих настроений. Вы убедитесь в этом, прослушав одну из пьес Скрябина (например, изысканно-лирическую прелюдию ля минор, соп. 11). Обаяние этой музыки достигнуто благодаря не только изящной мелодии, но и тончайшему гармоническому колориту, присущему именно скрябинскому стилю.

В модернистской музыке XX века гармония подвергалась усложнениям, порой доходившим до абсурда. Композиторы изошрялись в нагромождении резких фальшивых созвучий. Некоторые вообще отказывались от веками сложившихся гармонических систем, выдвигая принципы атонализма, то есть внетональной, внеладовой музыки; в результате музыка превращалась в звуковой хаос, словно напоминая о тягостном распаде человеческого сознания.

Талантливые советские композиторы, как и наиболее прогрессивные мастера зарубежных стран, стремятся в своем творчестве к логичности и свежести гармонии в сочетании с естественностью мелодии. Без этого важнейшего условия недостижимы ясность мысли, возвышенность и человечность эмоций.

Очень важным средством музыкальной выразительности является п о л и ф о н и я, то есть особый вид многоголосия, при котором одновременно звучат несколько самостоятельных мелодий.

В других временных искусствах, например в драме, такой прием одновременного звучания голосов был бы невозможен: в драме мы слушаем в каждый данный момент только одного артиста. Музыка же допускает параллельное звучание различных голосов и в оперном ансамбле, и в хоре, и в инструментальных произведениях. Такое переплетение мелодий не только не мешает развитию музыкальной мысли, а, наоборот, придает ей особую выпуклость, многогранность.

Русская народная музыка обладает богатейшим многоголосием, своеобразной подголосочной полифонией. Слушая русский народный хор, поющий без сопровождения, мы часто любуемся не только красотой и сердечностью мелодии, но и тем, как выразительно и прихотливо основная мелодия переплетается с подголосками.

Эти приемы широко проникли в русскую классическую му-

зыку. Напомним знаменитый хор поселян из последнего действия оперы "Князь Игорь" А. П. Бородина. В протяжном многоголосном строе этой скорбной песни правдиво передано горе народа, разоренного иноземным нашествием.

Композиторы-классики еще в XVII — XVIII веках выработали сложные формы полифонической музыки, заключающие в себе удивительное сочетание стройности и свободы мысли, логичности и художественной фантазии. Такова, например, fuga — полифоническая пьеса, которая строится на параллельном движении двух, трех, четырех и более голосов, повторяющих в определенном порядке единую тему-мелодию. Непревзойденные образцы fug, инвенций и других полифонических пьес оставил величайший из классиков Иоганн Себастьян Бах.

Полифония открывает перед композиторами замечательную возможность сочетания, сплетения, одновременного звучания различных музыкальных образов. В симфонической картине Бородина "В Средней Азии" два основных музыкальных образа сначала даются раздельно: один из них — протяжная степная песня русских солдат, шагающих в Туркменской степи; другой образ — типичный восточный наигрыш, характеризующий обитателей Средней Азии. Затем композитор соединяет оба эти напева, и это сочетание символизирует дружеские взаимоотношения народов.

Приемы полифонии широко применяются в современной советской музыке. Одним из величайших полифонистов XX века был Д. Д. Шостакович. Во всех его симфонических и камерных партитурах применены оригинальные средства инструментального многоголосия: голоса инструментов свободно переплетаются, накладываются один на другой, образуя непривычно свежие созвучия. Шостакович охотно применял такие старинные полифонические формы, как fuga или пассакалья, смело обновляя, осовременивая их. Следует особо выделить любимый многими пианистами монументальный цикл из 24-х прелюдий и fug для фортепиано, в котором представлена богатая и разнообразная полифоническая техника Шостаковича. Интересные образцы современной полифонии представлены также в фортепианных прелюдиях и fugaх советского композитора Р. К. Щедрина.

Средства полифонического развития нередко используются в оперной или ораториальной музыке для решения особых выразительных задач. Напомню клятву молодогвардейцев из оперы Ю. С. Мейтуса "Молодая гвардия". Один за другим произносят гордые слова присяги юные подпольщики Краснодона. Вы слышите голоса Олега Кошевого, Ули Громовой, Сережи Тюленина, Любы Шевцовой. Каждый последующий голос, повторяя ту же мелодию клятвы, включается в общий

звуковой поток, а в целом образуется выразительный полифонический ансамбль.

Говоря об основных средствах музыкальной речи, надо напомнить еще об одном очень важном средстве — о различных музыкальных тембрах.

Тембром называется своеобразная окраска звука, присущая каждому отдельному инструменту или человеческому голосу. Любую мелодию, аккорд мы воспринимаем в определенной звуковой окраске.

Богатейшие выразительные возможности заключены в красочной палитре современного симфонического оркестра. Выше уже говорилось о том, что оркестр способен передать такое богатство звучаний, которое недоступно человеческим голосам. Нередко нам доставляет наслаждение самая красота музыкального тембра: мы любимся серебристыми звуками скрипки, красивым грудным тембром контральто или звонкими металлическими нотами драматического тенора.

Краски различных человеческих голосов — женских или мужских, высоких или низких, краски различных инструментов — придают всякий раз особый эмоциональный характер всей музыке. Попробуйте поручить знаменитую арию Мефистофеля "На земле весь род людской" колоратурному сопрано или лирическому тенору. Это вызвало бы только комический эффект. Значит, данный тембр, данная окраска является обязательной принадлежностью именно данной музыки, данного музыкального образа.

Глинка утверждал, что "красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра. Дело оркестровки, — говорил он, — дорисовать для слушателя те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии". Одна и та же мелодия будет по-разному звучать в исполнении фортепиано или оркестра, органа или гитары, скрипки или тромбона. Вспомним, например, как звучит плавная, певучая тема моря в первой части "Шехеразады" Римского-Корсакова. Это музыкальный образ спокойной, бескрайней морской стихии. Но как изменяются краски этой темы в заключительной четвертой части, где дается картина разбушевавшегося моря. Важнейшую роль в резком преображении темы сыграла перемена оркестрового наряда: вместо пленительного звучания скрипки мы слышим могучие голоса тромбонов.

Подобно выдающимся живописцам, способным воскрешать на полотне живые краски природы, великие композиторы прошлого блестяще владели волшебной красочностью звуковых тембров. Суровая инструментовка Бетховена, Брамса, ослепительный, сверкающий оркестр Глинки, Бизе, Римского-Корсакова, Шостаковича, Хачатуряна, нежнейшие

тембры Дебюсси, Скрябина превосходно оттеняют основные идеи и образы этих гениев музыкального колорита.

Подобно мелодии или гармонии сфера оркестровки заметно эволюционировала, изменялась на протяжении нескольких столетий. Давно ушли в прошлое скромные партитуры венских классиков, в которых почти господствовали струнные инструменты, а духовые или ударные применялись лишь крайне скупо в виде особых звуковых эффектов. На протяжении XIX века симфонический оркестр постепенно разрастался, в нем заметно усиливались функции духовых, рождались сложнейшие тембровые комбинации, о которых и мечтать не смели музыканты прошлых эпох. К началу XX века состав оркестра у некоторых мастеров достиг неслыханных, грандиозных масштабов (например, у Р. Штрауса, Малера, Шёнберга). Наиболее капитальная Восьмая симфония Малера — для гигантского оркестра и нескольких хоровых групп — вошла в историю музыки под характерным наименованием "симфония для тысячи участников". Однако вскоре наступило пресыщение сверхмасштабными оркестровыми составами и на смену "супероркестру" поздних романтиков пришел подчеркнуто скромный и скупой камерный оркестр из 12 — 15 музыкантов.

XX век с его невиданной научно-технической революцией привнес свои новшества в область музыкальных тембров. Были изобретены новые типы инструментов, звучащих с помощью электроники. Вошли в практику такие электронные инструменты, как "волны Мартено" (у французских композиторов А. Онегера, О. Мессяна) или "термен-вокс", сконструированный советским инженером Л. Терменом. В сфере легкой музыки стали применяться различные виды электроорганов, электрогитар, синтезаторы, радиоусилители, создающие новые возможности музыкальной выразительности. Много интересных комбинаций применяют композиторы киномузыки, опираясь на акустические ресурсы современной звукозаписи; так, С. Прокофьев во время записи своей музыки к фильму "Александр Невский" изобретал новые звучания, то удаляя или приближая отдельные инструменты к звукозаписывающему аппарату, то намеренно "травмируя" пленку усиленной струей звука, создающей резкий шумовой эффект. Все это, по словам композитора, давало ему "целое поприще для "перевернутой" оркестровки, немислимой в пьесах для симфонического исполнения".

И однако же как бы не расширялась звуковая палитра современного оркестра и сколько бы нового ни вносила в эту сферу техника кино, радио, телевидения, наша музыка и сегодня продолжает оперировать прежде всего традиционными музыкальными тембрами, испытанными на протяжении

длительной истории музыки. И никакие тембровые новшества электронного происхождения не заменят нам слушания традиционной симфонической или вокальной музыки, так же как самая современная музыкальная "механика" (или, как говорят, звуковые "консервы") не заставит нас отказаться от общения с живыми исполнителями, от восприятия человеческих голосов или волшебных звуков скрипки, виолончели или органа и тем более от волнующего сопереживания сиюминутному процессу рождения музыки.

Римский-Корсаков писал: "Для понимания художественного произведения необходима возвышенная любовь и оценка гармонии, мелодии, ритма, голосоведения, тембров и оттенков". Это значит, что, слушая музыку, следует воспринимать в неразрывном единстве все ее стороны как необходимые части художественного целого. Тот, кто слышит в музыке только приятный "мотив", не воспринимая богатства гармонии, не вслушиваясь в красоту и выразительность оркестровки, не постигая драматического смысла музыкальной формы, тот не поймет всей глубины художественного содержания данного произведения.

У подлинно великих композиторов все средства музыкальной речи — и мелодия, и гармония, и ритм, и оркестровка — даны в стройном единстве и всегда подчинены единой творческой задаче — передать с наибольшей убедительностью реальный жизненный образ.

Остается затронуть вопроос, играющий особенно важную роль в восприятии крупных музыкальных произведений, — проблему "драматургии" музыкального искусства, его структуры и формы. Для полноценного понимания сложной музыкальной пьесы надо учиться верно воспринимать ее общую композицию, следить за тем, как развиваются, сменяя один другого, ее основные образы и темы.

Музыка, подобно поэзии или драме, разворачивается постепенно, во времени. Как в повести или романе есть отдельные части, главы, абзацы, фразы, так и в любой музыкальной пьесе есть свои внутренние разделы. Смена их часто строится по принципу контрастности, сопоставления различных, порой резко противоположных образов и состояний.

Столкновение различных тем создает своего рода музыкальное действие. Крупная инструментальная пьеса порой напоминает драму, в которой сталкиваются в остром конфликте враждебные силы. Вспомните, как в Четвертой симфонии Чайковского тема рока — грозный и мрачный сигнал труб — внезапно нарушает музыку светлых воспоминаний. Этот дра-

матический прием своеобразно отражает реальные процессы, происходящие в жизни: так гроза внезапно прерывает ясность летнего дня; так большое горе неожиданно обрушивается на человека, едва достигшего счастья.

Напомним аналогичный эпизод из первой части "Неоконченной симфонии" Шуберта: ясно и безмятежно, как напев народной песни, звучит светлая, певучая мелодия. И вдруг ее резко обрывают грозные восклицания, тревожные взлеты оркестра. Будто жестокий шквал нарушил мирное течение жизни. И затем — постепенное успокоение, возврат к покою и безмятежности.

Сопоставления и контрасты образов — неперменная особенность любого крупного музыкального сочинения. Наряду с контрастом не менее важную роль играет и принцип повтора, возвращения к ранее прозвучавшим темам и образам. Услышав знакомую тему, мы начинаем постигать форму произведения, а вместе с тем и определенный художественный замысел автора.

Нередко композиторы используют так называемую т р е х ч а с т н у ю форму. Сначала возникает первый, ведущий образ, определяющий основное содержание пьесы, затем идет новый, средний раздел, существенно контрастирующий, и наконец возвращение к начальному образу. Один из многочисленных примеров — пьеса Грига "Шествие гномов". В начале и в конце — активная, напористая музыка, полная неистового движения, дьявольской энергии. Это горные духи — олицетворение жестоких сил северной природы. В последующем среднем разделе пьесы Григ прерывает эту музыку привольной песенной мелодией, напоминающей о сиянии утреннего дня, о весенней свежести.

Известно немало различных видов музыкальной формы, например вариации, рондо, сонатное аллегро, скита, четырехчастный сонатно-симфонический цикл. Мы не станем говорить о каждом из них. Обратим внимание лишь на один особенно характерный образец крупной инструментальной формы — на так называемое сонатное аллегро. Возьмем для примера один из классических образцов сонатного аллегро — первую часть "Патетической сонаты" Бетховена.

В построении этой части, в развитии ее основных образов есть своя строго продуманная и мудрая логика. Мы запоминаем, во-первых, основную вступительную тему, которая звучит как грозный и властный возглас, как суровое напоминание о жизненной борьбе. Эта центральная тема несколько раз возвращается, всякий раз вступая в столкновение с другими музыкальными образами.

Взволнованно, устремленно звучит новая, порывистая тема, появляющаяся вслед за медленным вступлением (главная

партия); она полна воли и мужества. Это образ борьбы, преодоления.

Главную тему сменяет новая, лирическая мелодия (побочная партия), в которой слышатся то мольба, то светлые порывы и мечты. Она резко контрастирует главной партии как своей образной характеристикой, так и ладотональной окраской.

В среднем разделе формы, так называемой разработке, автор видоизменяет обе эти темы, дробит их на отдельные мотивы, сталкивает и противопоставляет эти контрастирующие элементы. И затем обе основные темы повторяются вновь, на этот раз объединенные одной тональной окраской.

Благодаря резкому противопоставлению различных по смыслу образов, их развитию и изменению, мы воспринимаем музыку "Патетической сонаты" как воплощение какой-то напряженной человеческой драмы. Следя за развитием музыкальных тем, за непрерывной сменой и возвращением контрастных образов, мы постигаем драматический смысл музыки, ее содержание. Так особая драматургия музыкальной пьесы передает тот жизненный смысл, который мог бы быть более конкретно воплощен на театральной сцене или в картине живописца. Мы слышим здесь выражение глубоких страданий и светлых надежд, душевных бурь и пафоса борьбы.

В заключение напомним еще одно важное правило, которое должен уяснить себе каждый просвещенный слушатель. Мир музыки, как и любая область человеческой деятельности, немислим без поступательного движения вперед, без новых завоеваний, обусловленных историческими переменами в жизни общества. Каждая эпоха, каждое новое столетие в жизни общества рождали новые музыкальные идеи, новые стилистические открытия. Трудно согласиться с теми, кто признают лишь старые, знакомые шедевры классической музыки, с пренебрежением отвергая все то новое, что кажется на первых порах слишком сложным, запутанным, малодоступным. Такой слушатель рискует оказаться в стороне от того интересного, творчески смелого, что рождает современность. Не так давно были у нас "знатоки", решительно осуждавшие многие увлекательнейшие новшества, заключенные в ряде отличных сочинений Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна. Сейчас, когда эти произведения уже единодушно признаны классикой XX века, тогдашние претензии подобных "знатоков" кажутся смешными проявлениями художественного консерватизма. Об этом в свое время метко писал Шуман, призывая слушателей XIX века не затыкать уши при звуках новой музыки, а внимательно вникать во все подлинно талантливое, что рождает современность: "Высоко почитай старое талантливое. Но сохрани также горячее сердце для нового. Не имей предрассудков против неизвестных тебе имен!"

Чтобы научиться полноценно воспринимать музыку, нужно прежде всего чаще слушать ее — слушать вдумчиво и углубленно и, конечно, в хорошем исполнении, обращая по нескольку раз к одному и тому же музыкальному шедевру. "Чтобы познать, что такое пудинг, надо съесть его", — шутил Ф. Энгельс. Постепенно ваш слух усовершенствуется, ваше восприятие станет более тонким и чутким к истинной музыкальной красоте. Никакие самые умные разговоры о музыке, самые увлекательные пояснения и комментарии не заменят вам живого и непосредственного восприятия красоты музыкального искусства. Конечно, большую помощь здесь может оказать и чтение литературы о музыке, изучение основ истории и теории музыки, знакомство с работами классиков музыкальной критики, — Серова, Одоевского, Стасова, Роллана, Асафьева, чтение монографий и очерков о крупнейших композиторах. К этому нужно добавить посещение лекций-концертов, систематическое слушание радио, грампластинок и телевизионных передач.

И если вам удастся постигнуть величие большого искусства, освоить драгоценные сокровища музыки — ваш труд окупится сторицей и вы испытаете великую, ни с чем не сравнимую духовную радость.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМЫХ ГРАМЗАПИСЕЙ

(Номера указаны по каталогу Всесоюзной студии грамзаписи)

К ПЕРВОЙ БЕСЕДЕ

1. Бетховен Л. Увертюра "Эгмонт" 020885-86
2. Вагнер Р. Вступление к опере "Лоэнгрин" Д-02946-47
3. Глинка М. Попутная песня (слова Н. Кукольника) Д-3690-91
4. Глинка М. "Славься" из оперы "Иван Суанин" Д-04918-19
5. Григ Э. Первая сюита из музыки к пьесе Г. Ибсена "Пер Гюнт" Д-03187-01703
6. Калинин В. Первая симфония Д-022338-022347
7. Книппер Л. "Полюшко" (слова В. Гусева) Д-4750-5
8. Мендельсон Ф. Скерцо из музыки к пьесе У. Шекспира "Сон в летнюю ночь" Д-897-98
9. Моцарт В. А. Реквием Д-5400-01
10. Мусоргский М. "Картинки с выставки" Д-4596-97
11. Прокофьев С. Первый скрипичный концерт Д-03040-41
12. Римский-Корсаков Н. "Шехеразада" Д-04406-07
13. Русская народная песня "Горы Воробьевские" Д-2058-59
14. Чайковский П. Колыбельная "Спи, дитя мое, усни" (слова А. Майкова) Д-04498-99
15. Чайковский П. "Времена года" Д-4636-37

КО ВТОРОЙ БЕСЕДЕ

1. Балакирев М. "Грузинская песня" (слова А. Пушкина)
2. Бетховен Л. Пятая симфония Д-0416-17
3. Бородин А. Струнный квартет № 2 Д-4702-03
4. Верди Дж. Сцена смерти Отелло из оперы "Отелло" Д-5384-85.
5. Глазунов А. "Стенька Разин" Д-4890-91
6. Глинка М. "Вальс-фантазия" Д-3600-01
7. Глинка М. "Грузинская песня" (слова А. Пушкина) Д-2378-79
8. Глинка М. "Камаринская" Д-3600-01
9. Глинка М. "Ночной зефир" (слова А. Пушкина) Д-22351

10. Г л и н к а М. "Я помню чудное мгновенье" (слова А. Пушкина) Д-3340-41
11. Д а р г о м ы ж с к и й А. "Мельник" (слова А. Пушкина) Д-9664
12. Д а р г о м ы ж с к и й А. "Ночной зефир" (слова А. Пушкина) Д-22542
13. К а б а л е в с к и й Д. Концерт для скрипки с оркестром Д-489-3567
14. М у с о р г с к и й М. "Летний день в Малороссии" (вступление к опере "Сорочинская ярмарка") Д-3018-3025
15. П е й к о Н. Молдавская сюита Д-004982-83
16. П р о к о ф ь е в С. "Петя и волк" Д-2928-29
17. Р а х м а н и н о в С. "Не пой, красавица, при мне" (слова А. Пушкина) Д-005250-51
18. Р а х м а н и н о в С. Прелюдия до-диез минор Д-16123
19. Р и м с к и й-К о р с а к о в Н. Песня Варяжского гостя из оперы "Садко" Д-004496-97
20. Р и м с к и й-К о р с а к о в Н. "Сеча при Керженце" из оперы "Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии" Д-03624-33
21. Р о с с и н Д. Ария Розины из оперы "Севильский цирюльник" Д-1526-27
22. Р у б и н ш т е й н А. "Ночь" (слова А. Пушкина) Д-2624-2740
23. Русская революционная песня "Беснуйтесь, тираны" Д-2492-93
24. С к р я б и н А. Этюд ре-диез минор № 12 Д-05608-09
25. Ч а й к о в с к и й П. Ария Ленского из оперы "Евгений Онегин" Д-04102-03
26. Ч а й к о в с к и й П. Увертюра "Ромео и Джульетта" Д-0239-40
27. Ч а й к о в с к и й П. "Сентиментальный вальс" Д-23773
28. Ч а й к о в с к и й П. Струнный квартет № 1 Д-4180-81
29. Ш е б а л и н В. Хор "Зимняя дорога" (слова А. Пушкина) Д-004672-73
30. Ш о п е н Ф. Этюд ми мажор Д-6035-38
31. Ш о с т а к о в и ч Д. Десять хоровых поэм на слова русских революционных поэтов Д-05642-43
32. Ш о с т а к о в и ч Д. Пятая симфония Д-0423-37
33. Ш о с т а к о в и ч Д. Симфония "1905 год" Д-06489-96

К ТРЕТЬЕЙ БЕСЕДЕ

1. Б е т х о в е н Л. Патетическая соната Д-05490-91
2. Б о р о д и н А. "В Средней Азии" Д-004898-99
3. Б о р о д и н А. Хор поселян из оперы "Князь Игорь" Д-05322-29
4. Г л и н к а М. Увертюра к опере "Руслан и Людмила" Д-3684-85
5. Г р и г Э. Симфонические танцы Д-2884-85
6. Г р и г Э. "Шествие гномов" Д-20373
7. Л и с т Ф. Прелюды 018460-018464
8. Л и с т Ф. Вторая венгерская рапсодия Д-452-53
9. М у с о р г с к и й М. Вступление к опере "Хованщина" Д-3019 3024
10. П а л и а ш в и л и Э. Вступление к опере "Даиси" Д-2438-39

11. Прокофьев С. Седьмая симфония Д-4970-71
12. Римский-Корсаков Н. Опера "Садко" Д-01480-87
13. Римский-Корсаков Н. Песня Любаши из оперы "Царская невеста" Д-02307-14
14. Русская революционная песня "Смело, товарищи, в ногу" в ногу" Д-4746-47
15. Скрябин А. Прелюдии соч. 11 Д-19583
16. Украинская народная песня "Реве та стогне Дніпр широкий" (слова Т. Шевченко) Д-019362
17. Чайковский П. Увертюра "Франческа да Римини" Д-02691-92
18. Чайковский П. Четвертая симфония Д-04098-99
19. Шостакович Д. Седьмая симфония Д-01380-83
20. Шуберт Ф. "Неоконченная симфония" Д-015034-01539

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
БЕСЕДА ПЕРВАЯ	5
БЕСЕДА ВТОРАЯ	17
БЕСЕДА ТРЕТЬЯ	42
Список рекомендуемых грамзаписей	59

- Нестьев И.**
Н 55 Учитесь слушать музыку. — Изд. 3-е. — М.: Музыка, 1987. — 63 с.

Цель книги — привлечь внимание детей среднего и старшего возраста к миру классической музыки, привить им любовь и интерес к музыкальным произведениям.

В форме непринужденных бесед автор говорит о специфике музыкального искусства, о значении каждого элемента музыкального языка (ритма, мелодии, гармонии, полифонии, инструментовки) для выражения содержания в музыке.

Н $\frac{4802000000-025}{026(01)-86}$ 22-87

ББК 48.2

Научно-популярное издание

Израиль Владимирович Нестьев

УЧИТЕСЬ
СЛУШАТЬ
МУЗЫКУ

Издание третье, дополненное

Редактор *Т. Коровина*

Художник *И. Колосков*

Худож. редактор *А. Зазыкин*

Техн. редакторы *В. Кичоровская, Г. Фокина*

Корректор *М. Шпанова*

ИБ № 3593

Подписано в набор 15.04.86. Подписано в печать 08.08.86.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Гарнитура
сенчуари. Печать офсет. Объем печ. л. 4,0. Усл. п. л. 4,0.
Усл. кр.-отт. 4,25. Уч.-изд. л. 3,46. Тираж 150 000 экз.
Изд. № 13595. Зак. 1312. Цена 10 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24