

111

увертюры

симфонических поэм

сюит и картин



**Филармоническое общество
Санкт-Петербурга**

111
увертюры

*симфонических поэм
сюит и картин*

СПРАВОЧНИК-ПУТЕВОДИТЕЛЬ



К у л ь т И н ф о р м П р е с с
Санкт-Петербург · 2002

Авторы-составители:

А. Кенигсберг — Бетховен («Эгмонт», «Кориолан», «Леонора» № 3), Мендельсон («Сон в летнюю ночь», «Морская тишь и счастливое плавание», «Гебриды, или Фингалова пещера», «Сказка о прекрасной Мелузине», «Рюи Блаз»), Шуман («Манфред»), Вагнер, Р. Штраус («Веселые проделки Тиля Эйленшпигеля», «Дон Жуан», «Дон Кихот», «Жизнь героя»), Лист (Два эпизода из «Фауста» Ленау, «Тассо. Жалоба и триумф», «Прелюды», «Мазепа», «Венгрия», «Битва гуннов», «Орфей»), Сметана, Дворжак, Сибелиус, Берлиоз (Три симфонических эпизода из «Осуждения Фауста», «Римский карнавал»), Сен-Санс, Дебюсси, Равель (Две сюиты из балета «Дафнис и Хлоя», «Моя Матушка-Гусыня»).

Л. Михеева — Бетховен (биография), Мендельсон (биография), Шуман (биография), Р. Штраус (биография), Лист (биография), Григ, Берлиоз (биография), Бизе, Равель (биография, Испанская рапсодия, Благородные и сентиментальные вальсы, «Вальс», «Болеро»), Онеггер, Глинка, Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Лядов, Скрябин, Рахманинов, Стравинский, Прокофьев, Дунаевский, Хачатурян, Свиридов, Словарь музыкальных терминов.

Редактор Б. Березовский

Содержание

От издательства	9
Германия	
Людвиг ван Бетховен	11
«Леонора» № 3	16
«Кориолан»	20
«Эгмонт»	22
Феликс Мендельсон	26
«Сон в летнюю ночь»	32
«Морская тишь и счастливое плавание»	36
«Гебриды, или Фингалова пещера»	40
«Сказка о прекрасной Мелузине»	43
«Рюи Блаз»	45
Роберт Шуман	49
«Манфред»	54
Рихард Вагнер	58
«Вступление и Смерть Изольды»	70
«Полет валькирий»	74
«Шелест леса»	77
«Зигфрид-идиллия»	79
Два симфонических эпизода из оперы «Гибель богов»: «Путешествие Зигфрида по Рейну»	82

«Траурный марш на смерть Зигфрида»	82	«Из чешских лугов и лесов»	162
Рихард Штраус	85	«Табор»	162
«Дон Жуан»	90	«Бланик»	162
«Веселые проделки Тиля Эйленшпигеля»	95	Антонин Дворжак	172
«Дон Кихот»	99	Славянские танцы:	
«Жизнь героя»	103	1-я тетрадь	181
		2-я тетрадь	186
В е н г р и я		Н о р в е г и я	
Ференц Лист	107	Эдвард Григ	191
«Тассо. Жалоба и триумф» ...	113	Две сюиты из музыки к драме «Пер Гюнт»	199
«Прелюды»	120		
«Орфей»	123	Ф и н л я н д и я	
«Мазепа»	127	Ян Сибелиус	209
«Венгрия»	135	«Четыре легенды о Лемминкяйнене»	217
«Битва гуннов»	139	«Финляндия»	223
Два эпизода из «Фауста» Ленау:		Грустный вальс	225
«Ночное шествие»	143		
«Танец в деревенском каба- ке (Мефисто-вальс)»	143	Ф р а н ц и я	
Ч е х и я		Гектор Берлиоз	228
Бедржих Сметана	154	Три симфонических эпизода из «Осуждения Фауста»:	
«Моя родина»:		Венгерский марш	234
«Вышеград»	162	«Балет сильфов»	234
«Влтава»	162		
«Шарка»	162		

«Менуэт блуждающих огней»	234		
«Римский карнавал»	240		
Жорж Бизе	243		
Две сюиты из музыки к драме			
Доде «Арлезианка»	252		
Камилл Сен-Санс	258		
«Пляска смерти»	268		
«Карнавал животных»	272		
Клод Дебюсси	278		
«Послеполуденный отдых фавна»	288		
«Ноктюрны»:			
«Облака»	291		
«Празднества»	291		
«Сирены»	281		
«Море»	295		
«Иберия»	299		
Морис Равель	303		
Испанская рапсодия	317		
«Моя Матушка-Гусыня»	320		
Две сюиты из балета			
«Дафнис и Хлоя»	325		
Благородные и сенти- ментальные вальсы	331		
«Вальс»	335		
«Болеро»	338		
Артур Онеггер	341		
«Пасифик 231»	346		
		Р о с с и я	
		М.И. Глинка	349
		Марш Черномора	359
		«Вальс-фантазия»	362
		Испанские увертюры:	
		«Арагонская хота»	364
		«Ночь в Мадриде»	364
		«Камаринская»	367
		М.А. Балакирев	370
		«Тамара»	380
		П.И. Чайковский	385
		«Ромео и Джульетта»	392
		«Буря»	395
		«Франческа да Римини»	399
		Итальянское каприччио	403
		«1812 год»	406
		«Гамлет»	409
		«Воевода»	413
		Сюита из балета	
		«Щелкунчик»	418
		Н.А. Римский-Корсаков	422
		«Садко»	433
		«Антар»	437
		Испанское каприччио	443
		«Шехеразада»	447
		«Светлый праздник»	452

Три музыкальные картинки к опере «Сказка о царе Салтане»	456	И.Ф. Стравинский	562
Музыкальные картины из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»:		Сюита из балета	
«Похвала пустыне»	461	«Жар-птица»	568
«Сеча при Керженце»	461	«Петрушка»	572
М.П. Мусоргский	465	«Весна священная»	577
«Ночь на Лысой горе»	473	С.С. Прокофьев	582
«Картинки с выставки» (орк. М. Равеля)	480	«Скифская сюита (Ала и Лоллий)»	590
«Рассвет на Москве-реке»	486	Сюита из балета «Ромео и Джульетта»	593
А.П. Бородин	488	Две сюиты из балета	
«В Средней Азии»	496	«Золушка»	596
А.К. Лядов	499	И.О. Дунаевский	602
«Баба-Яга»	506	Увертюра к кинофильму	
«Волшебное озеро»	508	«Дети капитана Гранта»	609
«Кикимора»	511	А.И. Хачатурян	612
А.Н. Скрябин	513	Сюита из музыки	
Поэма экстаза	521	к драме «Маскарад»	621
«Прометей» (Поэма огня) ...	536	Д.Б. Кабалевский	626
С.В. Рахманинов	540	Сюита из оперы	
«Утес»	550	«Кола Брюньон»	635
«Остров мертвых»	553	Г.В. Свиридов	642
Симфонические танцы	557	Музыкальные иллюстрации	
		к повести Пушкина	
		«Метель»	651
		Краткий словарь	
		музыкальных терминов	657

От издательства

Предлагаемое читателям издание продолжает серию, начатую справочниками-путеводителями «111 опер» и «111 симфоний». Данная книга не имеет аналогов, поскольку ранее ни в нашей стране, ни за рубежом справочники по рассматриваемым в ней жанрам не издавались. В книге представлена популярная, часто исполняемая симфоническая музыка, в основном программная, а также освещены наиболее известные, сыгравшие значительную роль в развитии симфонической музыки непрограммные произведения, такие как, например, «Камаринская» и «Вальс-фантазия» Глинки, Славянские танцы Дворжака, Симфонические танцы Рахманинова. Название книги до некоторой степени условно: невозможно перечислить в нем все жанры оркестровой музыки, использованные композиторами XIX и XX веков. Так, кроме указанных, встречаются фантазии, рапсодии; ни под какое определение не подходят, например, Симфонические танцы Рахманинова, «Болеро» и «Вальс» Равеля, некоторые другие произведения, часто исполняющиеся на концертной эстраде, без которых настоящий путеводитель не был бы достаточно полным.

Материал расположен по национальным композиторским школам, так как в развитии этих жанров оркестровой музыки, в отличие от симфонии, каждая страна шла своим путем. Внутри каждой национальной школы расположение материала определено хронологией создания рассматриваемых произведений. Наиболее полно представлена русская композиторская школа — практически всеми звучащими ныне сочинениями.

Изложение материала начинается с Германии, так как именно в творчестве великого немецкого композитора Бетховена

увертюра — первый из рассматриваемых в книге жанров — отделилась от театрального произведения, к которому была написана, и стала самостоятельным концертным программным номером. Однако оперные увертюры остались вне рассмотрения, несмотря на то, что многие из них с успехом звучат на симфонической эстраде. Об этих произведениях можно прочесть в сборнике «111 опер».

Как и в предшествующих книгах серии, материал ограничивается теми композиторами, чей творческий и жизненный путь уже завершен. Поскольку биографии многих композиторов, работавших в жанрах, представленных в данном справочнике, опубликованы в книге «111 симфоний», здесь они даются в сокращенном виде, с частичным использованием материалов упомянутого издания. Более подробно представлены биографии композиторов, чье творчество в предшествовавших справочниках не освещалось. Анализ музыкального материала сделан без разбора формы, но с приведением сведений о произведениях искусства, вдохновивших композиторов на создание данной программной музыки.

Германия

Людвиг ван Бетховен

1770—1827

Однажды Бетховен написал: «Музыка должна высекать огонь из души человеческой». Все его творчество является ярким подтверждением этого гордого тезиса. Музыка Бетховена словно высечена из гранитных глыб и кремня, она действительно пламенна и как нельзя лучше отражает то время, в которое создавалась.

Бетховен жил и творил на рубеже XVIII—XIX веков, в период великих событий, потрясших Европу. В его произведениях отразились мотивы и ритмы Великой Французской революции, нашли свое выражение идеи свободы, равенства и братства. Творчество Бетховена обширно и разнообразно, и в любом из жанров, в котором он работал, за исключением, пожалуй, единственной оперы, он оставил непревзойденные образцы, завершившие период музыкального классицизма и открывшие пути искусству нового века.

Все девять симфоний Бетховена вошли в золотой фонд мировой симфонической музыки, причем Третья, Пятая, Шестая, Седьмая и особенно Девятая являют собой ранее небывалые по масштабам, монументальные, насыщенные философской проблематикой произведения; Девятая же со своим хорovým заключением, воспевающим единение миллионов и всеобщее братство, стала истинно новаторским произведением, оказавшим воздействие на всех передовых музыкантов XIX столетия. Чрезвычайно богато и фортепианное творчество Бетховена, также отличающееся новаторскими чертами. Его концерты — от Первого, написанного еще

в моцартовских традициях, до последнего, Пятого, открывают новые, ранее неслыханные возможности фортепиано. То же относится и к сонатам, как фортепианным, так и написанным для фортепиано и скрипки, по глубине содержания приближающимся к симфониям. Философской глубиной отличаются и его струнные квартеты, придавшие жанру небывалую ранее значимость и весомость. Бетховенские увертюры, написанные к опере или к драматическим произведениям, впервые оторвались от спектакля, которому были предназначены, и, благодаря глубине образов и совершенству их воплощения, зажили самостоятельной и полнокровной концертной жизнью. Опера Бетховена «Фиделио» также стала примечательным явлением в своем жанре. К вершинам как бетховенского творчества, так и самого жанра принадлежит и Торжественная месса.

Явившийся подлинным новатором во всех жанрах, к которым он обращался, композитор не всегда бывал понят. Однако еще при жизни он удостоился не только признания, но и настоящей славы.

Людвиг ван Бетховен родился 16 декабря 1770 года в Бонне в семье музыканта, выходца из Фламандии. Отец, отличавшийся разнообразными способностями — он был певцом, скрипачом, давал уроки композиции, — рано обнаружил незаурядные музыкальные способности сына и принялся их жестоко эксплуатировать. Четырехлетнего мальчика он заставлял заниматься до потери сил, желая сделать из него вундеркинда, приносящего большие заработки в семью. Горький пьяница, отец пропивал все, что зарабатывал сам, и мальчику, хотя и не ставшему концертующим чудо-ребенком, пришлось очень рано начать зарабатывать, чтобы помочь матери содержать семью. В двенадцать лет он уже играл в оркестре театра и был помощником органиста в Боннской придворной капелле.

Все это время он продолжал заниматься на органе, клавишине, скрипке, альте и флейте.

Первым настоящим педагогом юного Бетховена в 1780 году стал композитор и органист Х.Г. Неефе. Именно ему начинающий музыкант показывает свои первые композиторские опыты — фортепианные вариации и сонаты. Вскоре он приобретает известность, начинает выступать с концертами и даже дает уроки в аристократических семействах. Бонн тесен для его просыпающегося гения. В 1787 году Бетховен едет в Вену, мечтая брать уроки у Моцарта, но болезнь матери заставляет его вернуться домой. Лишь через пять лет, уже после смерти Моцарта, перед которым он преклонялся всю жизнь, молодой композитор поселяется в Вене, где берет уроки у Й. Гайдна, И. Альбрехтсбергера и А. Сальери. Очень быстро Бетховен становится известен как композитор и исполнитель собственных произведений. Его концерты всегда собирают полные залы. Аристократические дамы стремятся брать у него уроки фортепианной игры, представители высшего общества становятся его друзьями. А он, гордый своим даром, осознающий превосходство гения над условностями родовитости и происхождения, не только держится с ними как равный, но нередко попускает дерзости, непростительные другому.

Его внешность чрезвычайно колоритна. «Невысокий, коренастый, могучего, почти атлетического сложения. Лицо широкое, кирпично-красного оттенка — только на склоне лет цвет кожи стал желтоватым, болезненным. Лоб мощный, шишковатый. Волосы необычайно густые и черные, казалось, не знали гребня: они торчали во все стороны — “змеи Медузы”. Глаза его пылали изумительной, поражавшей всех силою... Нос у него был короткий обрубленный, широкий — отсюда это сходство с обликом льва», — так описывал облик композитора Р. Роллан.

Пылкий, впечатлительный, Бетховен всегда находится в состоянии влюбленности. Как правило, предметом его любви является та или иная ученица, а иногда и две-три сразу. Одно время он был даже помолвлен с шестнадцатилетней Джульеттой Гвиччарди, кузиной его учениц сестер Брунsvик, но молодая девушка в конце концов предпочла ему некоего графа. Это чувствительный удар для Бетховена, причем не только потому, что ему предпочитают титулованного соперника, но и потому, что этот граф мнит себя композитором, и Джульетта считает, что его сочинения не хуже бетховенских. Впрочем, Бетховен влюблен и в сестер Брунsvик, всех по очереди. Как пишет Роллан в книге «Жизнь Бетховена», один из друзей композитора рассказывал, что «не помнит Бетховена иначе, как в состоянии страстной влюбленности. Его увлечения, по-видимому, всегда отличались поразительной чистотой... Он без конца влюблялся до безумия, без конца предавался мечтам о счастье, затем очень скоро наступало разочарование, он переживал горькие муки».

Но очень рано, когда композитору едва исполнилось тридцать лет, ему пришлось испытать муки еще более горькие. С 1796 года его начало беспокоить некоторое ослабление слуха. В 1802 году становится ясно, что болезнь необратима. Это трагедия для Бетховена. Он думает о самоубийстве, пишет братьям письмо, полное отчаяния (оно осталось в истории как Гейлигенштадтское завещание). Лишь воля к творчеству, осознание своего высокого призвания спасают его от рокового шага. Именно в эти труднейшие годы появляются Третья («Героическая») симфония, первоначально посвященная Наполеону; единственная его опера «Фиделио», написанная в жанре «оперы спасения» и воспевающая подвиг любящей женщины; известнейшие и одни из самых значительных фортепианных сонат «Аппассионата» и «Аврора»; фортепианные концерты — прозрачный, словно кружевной, обаятельный Четвер-

тый (его иногда называют «Императрица») и Пятый, отличающийся мощью, величием образов, симфоническим размахом и получивший гордое название «Император».

Неожиданное счастье приходит к Бетховену в мае 1806 года: он обручается с Терезой фон Брунsvик. Срок свадьбы не определен, но ответ разделенной любви на многие годы осеняет жизнь и творчество композитора. Неизвестная причина помешала влюбленным соединиться. Возможно, роль сыграли сословные различия, быть может, — вечный недостаток средств. Бетховену всегда приходится думать об источниках существования. Некоторое время ему помогают знатные друзья, выплачивая ежегодную пенсию, но потом один из них умирает, другой разоряется, пенсия уменьшается втрое. Естественный источник дохода музыканта — авторские концерты — становится все менее доступным для него, теряющего слух. Приходит время, когда он не слышит вовсе ничего: друзья общаются с ним при помощи разговорных тетрадей, куда вписывают ответы на его вопросы, сообщения, которые хотят довести до него.

В 20-е годы XIX века изменяется направленность творчества композитора. Все большее внимание он уделяет песне, изучая и создавая обработки напевов разных народов. В фортепианной музыке и струнных квартетах проявляется значительно большее, чем в прежние годы, внимание к полифонии. В поздних фортепианных сонатах он даже использует форму фуги.

Последние сочинения Бетховена — Торжественная месса и Девятая симфония с хором на текст «Оды к радости» Шиллера — явились вершиной и итогом его творчества. Яркие, полные оптимизма произведения создавались в период, крайне трудный для композитора. Его одолевали болезни. Всю свою любовь он отдал племяннику — лживому бездельнику, причинявшему Бетховену постоянные неприятности

и, по существу, сократившему его дни. Тем не менее именно его композитор в завещании сделал своим наследником.

Бетховен скончался 26 марта 1827 года. Похороны состоялись 29 марта. В Вене был траур, за гробом великого музыканта шли сотни тысяч людей.

«Леонора» № 3

Увертюра к опере, ор. 72 (1806)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
2 трубы, труба за сценой, 3 тромбона, литавры, струнные.

История создания

Бетховеном написано 11 увертюр. Работа над ними охватывает весь период творческой зрелости композитора: первая увертюра — «Творения Прометея» — возникла вслед за Первой симфонией, в 1801 году, последняя — «Освящение дома» (1822) непосредственно предшествовала Девятой симфонии. Все бетховенские увертюры связаны с различными сценическими жанрами. Одна представляет собой вступление к балету «Творения Прометея», четыре предназначены для оперы «Леонора», четыре написаны к драматическим постановкам в венском и пештском театрах — трагедии Коллина «Кориолан», трагедии Гёте «Эгмонт», пьесам Коцебу «Король Стефан» и «Афинские развалины». Увертюра «Освящение дома» открывала праздничное театрализованное представление и только «Именинная» предназначалась для исполнения в концерте, хотя и она задумывалась для какого-то торжества. Однако вскоре после возникновения многие из этих увертюр отделились от породивших их спектаклей и приобрели самостоятельную популярность на концертной эстраде.

Особенно показательна в этом отношении «Леонора» № 3.

В основу сюжета оперы «Леонора» положено подлинное событие эпохи Великой Французской революции. В 1793 году драматург Ж. Н. Буйи, бывший тогда комиссаром в Туре, помог спасению одной из жертв террора: поддержал жену узника, героически борющуюся за его освобождение. Пять лет спустя на либретто Буйи, перенесшего действие в Испанию XVII века, была поставлена в Париже опера П. Гаво «Супружеская любовь», а в 1804 году в Дрездене — «Леонора» Ф. Паэра на итальянский перевод того же либретто. В этом же году дирекция Венского театра предложила Бетховену немецкую переработку либретто Буйи под названием «Супружеская любовь, или Леонора». Ее сделал Йозеф Зонлейтнер (1766—1835), австрийский писатель и юрист, с 1804 года занимавший пост секретаря правления венских императорских театров.

В 1805 году Бетховен закончил оперу «Леонора», к которой написал две увертюры (первая не была одобрена друзьями). Выдержав лишь три представления, опера сошла со сцены, и в начале следующего года композитор ее переделал. Сокращения и изменения в либретто внес друг юности Бетховена Стефан Брейнинг. Спешно была создана новая, уже третья увертюра («Леонора» № 3), которая и исполнялась на премьере 29 марта 1806 года в венском театре «Ан дер Вин» под управлением Игнаца Зейфрида. Состоялось только два спектакля, после чего опера была снята с репертуара и впоследствии не шла с этой увертюрой.

Сюжет в окончательном варианте таков. Молодая женщина Леонора, переодевшись в мужской наряд, под именем Фиделино (по-испански — верный) становится помощником тюремщика. Она предполагает, что начальник тюрьмы Пицарро держит здесь ее мужа Флорестана, борца против тирании. Леонора находит Флорестана в подземелье, в цепях, умирающего

от голода. Ему грозит смерть от руки Пицарро, который спускается в подземную темницу, чтобы немедленно покончить с узником, так как получено известие о приезде министра, готового восстановить попорченную справедливость. Когда Пицарро заносит кинжал над беспомощным Флорестаном, Леонора бросается между ними, называет себя и выхватывает пистолет. Прежде чем растерявшийся Пицарро успевает что-либо предпринять, раздается сигнал трубы, возвещающий о приезде министра. Всеобщее замешательство разрешается счастливой развязкой: освобожденный Флорестан соединяется с верной супругой, Пицарро осужден за свои злодеяния.

Увертюра, построенная на темах оперы, не рисует последовательного развития событий, а воплощает основную идею драмы — ведущую в творчестве Бетховена в целом: страдания преодолеваются в упорной героической борьбе, приводящей к освобождению, к торжеству светлых сил. Этот замысел остался непонятым современниками. Вот как отозвалась одна из венских газет об увертюре: «Никогда еще не была написана столь бессвязная, резкая, хаотичная, возмущающая слух музыка. Резчайшие модуляции следуют одна за другой в истинно отвратительной последовательности, и некоторые мелочные идейки, далекие от какого бы то ни было намека на возвышенность (например, соло почтового рожка, по-видимому, извещающего о прибытии министра), завершают неприятное, оглушающее впечатление».

А вот отзыв в лейпцигской музыкальной газете более полувека спустя, принадлежащий известному русскому критику А. Серову: «Увертюра представляет одно из величайших чудес симфонического искусства. В своем отвлеченном мире чувств она несравненно выше оперы... Эта увертюра по могуществу своей выразительности, своего художественного значения могла бы принадлежать идеальной

опере Бетховена, стоящей на одной высоте с его симфониями...» И действительно, популярность увертюры «Леонора» № 3 ныне не сравнима с оперой, получившей в последней редакции название «Фиделио» и новую, четвертую по счету, увертюру.

Музыка

Медленное вступление рисует героя, томящегося в темнице; слышны стоны, вздохи, возгласы отчаяния. Контрастна нежная мелодия кларнетов и фаготов, интонирующих тему арии Флорестана, — он вспоминает о светлых днях юности и любви. Героическая, упорно стремящаяся вверх тема основного, быстрого раздела, не встречается в опере, но естественно ассоциируется с Леонорой. Начинаясь приглушенным звучанием скрипок и виолончелей, она быстро разрастается и мощно провозглашается *tutti*. Ей отвечает тема лирическая, нежная, в которой слышатся отголоски мелодии Флорестана; в изложении флейты и скрипок в октаву она воспринимается как сопляное пение наконец-то встретившихся супругов. За этой экспозицией образов главных положительных персонажей начинается драматическое столкновение характеризующих их музыкальных тем, героической и лирической, с новой — бурным, гневным стремительным пассажем, звучащим преимущественно в басах оркестра. Он заимствован из «арии мести» Иццарро. Кульминацией увертюры, как и всей оперы, является дважды повторенное соло трубы за сценой, за которым следует возвышенный хорал деревянных духовых (второй раз — флейты и скрипок). Это тихая благодарственная молитва Леоноры и Флорестана из квартета II акта. Радостно, светло повторяет затем главную героическую тему флейта в высоком регистре; далее она утверждается всем оркестром. Как и в начале, ей отвечает лирическая тема (теперь ее поют дуэтом кларнет и скрипки). Радость нарастает, темп ускоряется —

возникает картина всеобщего ликования, как и в финале оперы, где хор прославляет свободу, супружескую верность, подвиг Леоноры.

«Кориолан»

Увертюра к трагедии Коллина, ор. 62 (1807)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

В основу трагедии «Кориолан», принадлежащей перу современника Бетховена, малоизвестного австрийского драматурга Генриха-Йозефа Коллина (1771—1811), положены реальные исторические события. Ее герой — римский полководец Гай Марций по прозвищу Кориолан, живший в V веке до н. э. Рассказ о его жизни и смерти впервые был изложен знаменитым античным историком начала нашей эры Плутархом в «Сравнительных жизнеописаниях» — любимой книге Бетховена. Этот же сюжет использован в трагедии Шекспира.

Знатный патриций Гай Марций прославился своими ратными подвигами, победами над врагами римлян — вольсками. Однако его ненависть к плебеям и жажда власти привели к тому, что Кориолан был осужден на вечное изгнание из Рима. Тогда он решился на измену родине и встал во главе войска вольсков. Одержав множество побед над римлянами, он осадил Рим. Бывшие сограждане решили отменить свой приговор и вернуть Кориолана. Они направили к нему послов, прося увести вольсков от стен Рима. Но тот не стал их слушать. Отверг он и уговоры жрецов. Наконец, римские женщины убедили пойти в лагерь вольсков мать Кориолана, Волумнию,

которую он глубоко почитал. Волумния отправилась к сыну, взяв с собой его жену и детей. Ее мольбы заставили непобедимого полководца снять осаду и вернуться в столицу польсково. Однако вольски не простили этого своему вождю и убили его.

Бетховен работал над увертюрой в Вене в начале 1807 года и тогда же впервые исполнил ее. Это произошло во дворце друга и покровителя композитора князя Карла Лихновского, в так называемой «академии» — авторском концерте Бетховена. Увертюра вызвала восхищение присутствовавших, в том числе еще одного мецената — князя Франца Лобковица, входившего в венскую театральную дирекцию. Он распорядился вернуть в репертуар трагедию Коллина с бетховенской увертюрой (преьера этой пьесы состоялась в 1802 году с музыкой, подобранной из сочинений Моцарта). 24 апреля 1807 года «Кориолан» был вновь поставлен в Венском придворном театре с увертюрой Бетховена, посвященной Коллину.

Образ Кориолана необычен для композитора: герой борется не за свободу народа, а против него. Многие герои произведений Бетховена погибают в борьбе, но дело, за которое они отдают жизнь, торжествует, и победные фанфары прославляют доблесть павшего. Кориолана же ждет несчастная смерть, и композитор рисует разрушение и гибель человеческого личности, отдающей жизнь за неправо дело, ее удел — забвение.

Музыка

Увертюра открывается энергичными жесткими аккордами, которые сменяются упорно стремящейся вверх темой струнных. В резких контрастах форте и пиано, во внезапных акцентах нарисовывается образ суровый и мрачный. Ему противопоставлена светлая, лирическая, привольно льющаяся мелодия скрипок. Но покой недолог. Вновь возникают тревожные

ритмы, внезапные нарастания, резкие контрасты звучности. На смену приходит новая тема — в ней слышатся тихая просьба и гневные возгласы, робкие мольбы и непреклонный отказ. Молящие интонации переходят от одного инструмента к другому, звучат все более настойчиво — словно толпы народа, стеная, простирают руки. Вновь появившаяся тема героя предстает резкой и непреклонной, но в ней нет уже былого размаха. А лирическая мелодия по-прежнему широко распета. При последнем проведении тема героя изменяется до неузнаваемости. Резкие аккорды прерываются долгими паузами, звучат все тише и глуше, вместо энергичной устремленной вверх мелодии возникают лишь ее краткие, бессильно никнувшие обрывки у виолончелей. Едва слышные унисоны струнных завершают увертюру.

«ЭГМОНТ»

Увертюра к трагедии Гёте, ор. 84 (1809—1810)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, литавры, струнные.

История создания

В 1809 году Бетховен получает от дирекции Венского придворного театра заказ на написание музыки к трагедии Гёте «Эгмонт» и работает над ней с конца 1809 до весны 1810 года, по его собственным словам, «исключительно из любви к поэту».

Бетховен высоко ценил творчество Гёте, с которым неоднократно встречался. Он писал песни на его стихи как в ранний («Сурок»), так и в центральный период своего творчества («Песня Миньоны», «Песня о блохе» и др). Музыка

к «Эгмонту» состоит из увертюры, созданной последней, и девяти номеров. Впервые она прозвучала 15 июня 1810 года, когда трагедия Гёте была исполнена в четвертый раз в Венском придворном театре.

Иоганн Вольфганг Гёте (1749—1832) — величайший немецкий поэт, писатель, драматург, юрист, ученый, театральный и политический деятель — с 1775 года занимал пост первого министра Веймарского герцогства. Именно в этом году он начал работу над трагедией «Эгмонт», которую завершил 12 лет спустя.

Герой ее, Эгмонт, граф Ламораль, принц Гаврский (1522—1568) — один из первых вельмож Фландрии и Брабанта — происходил из древнего рода, известного еще в эпоху Крестовых походов. Его родина в XVI веке находилась под властью Испании, от которой стремилась освободиться, выступая одновременно и против католицизма. Эгмонт с 16 лет был придворным испанских королей, участвовал во многих походах и даже сопровождал Филиппа II в Англию, когда тот сватался к Марии Тюдор. Любимец солдат и народа и в то же время верноподданный католик, Эгмонт в 1565 году был направлен к испанскому королю с требованием уничтожить инквизицию. В следующем году он вновь принес присягу на верность испанской короне, хотя нидерландские патриоты, его соратники по оппозиции Филиппу II принц Вильгельм Оранский и граф Горн, отказавшиеся присягнуть, предостерегали его от вероломства короля и даже предлагали покинуть родину. Однако Эгмонт, доверчивый и простодушный, встретил нового наместника Нидерландов, кровавого герцога Альбу при его въезде в Брюссель, часто бывал в его доме, а 9 сентября 1567 года был арестован по приказу герцога и заключен в Гентскую цитадель. В ней Эгмонт провел 9 месяцев. Ему было предъявлено 90 пунктов обвинения, которые он блистательно опроверг. Несмотря на это, Эгмонт был приговорен к смерти

и 5 июля 1568 года казнен в Брюсселе. Все его имущество было конфисковано королем, так что вдова и 11 детей остались нищими.

У Гёте Эгмонт молод, холост и влюблен. Его возлюбленная, простая девушка Клерхен, мечтает сражаться вместе с ним. Она же зовет к восстанию, чтобы освободить героя, и, не в силах пережить смерть любимого, кончает с собой. Призывом к борьбе за свободу, верой в победу народа, несмотря на все страдания и жертвы, наполнен заключительный монолог Эгмонта в темнице перед казнью.

Как и другие увертюры, «Эгмонт» быстро занял место на концертной эстраде, где стал одним из популярнейших симфонических сочинений Бетховена. В этой увертюре наиболее полно и сжато воплощены типичные идейные и стилевые черты творчества композитора: героика борьбы за свободу, требующей напряжения всех сил и тяжких жертв; яркость, броскость тематизма и ясность формы, обращенной к самому широкому кругу слушателей.

Музыка

Медленное вступление вводит в основное содержание разворачивающейся драмы, рисуя картину угнетения и страданий порабощенного народа. Противостоят друг другу тяжелые мерные аккорды струнных в ритме испанской сарабанды и жалобные вздохи, переходящие от гобоя к кларнету, от фаготов к скрипкам. Постепенно у скрипок и деревянных духовых инструментов зарождается новая тема. Ее утверждает мужественный голос виолончелей. Скорбная, с мотивом вздоха, она становится все более активной, волевой, настойчивой. Но ее развитие прерывается вторжением торжествующей сарабанды, вновь порождающей жалобы и стоны. Начинаются столкновения, напряженная борьба. Ее волны приносят уже известные темы. В переключке духовых и струнных инструментов

побеждает сарабанда. Резко обрывается возглас скрипок и наступает тишина. Герой погиб. В траурные тона окрашены приглушенные аккорды деревянных духовых. Кажется, все кончено... Но внезапно характер музыки резко меняется. Нарастает радостное ожидание — словно издалека постепенно приближается праздничная толпа. Блеск медных инструментов и впервые вступающей флейты-пикколо ассоциируется со звучанием военного оркестра. Это «Победная симфония», которая завершает не только увертюру, но и всю трагедию.

Феликс Мендельсон-Бартольди

1809—1847

Нет другого музыканта, которому бы столь подходило его имя: Феликс — Счастливый. Мендельсон был счастлив в семье, богатой и образованной, которая сделала все для всестороннего развития его личности; счастлив в собственной семейной жизни с любимой женой и детьми. Счастлив в друзьях, среди которых были многие выдающиеся личности того времени, вплоть до Гёте, с огромным вниманием относившегося к юному музыканту. Счастлив в раннем пышном расцвете своего таланта, уже в 17 лет заявившего о себе увертюрой к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь»; в дирижерской деятельности, когда к его услугам был лучший оркестр Европы — прославленный «Гевандхауз»; в собственных трудах музыканта-просветителя и пропагандиста, которому, в числе прочих, принадлежит и заслуга возрождения интереса к творчеству незаслуженно забытого к тому времени И. С. Баха.

Возможно, в силу этих обстоятельств Мендельсон сложился как натура гармоничная, уравновешенная и серьезная. Посвятив себя музыке, он отдался ей со всей полнотой. Ему принадлежат произведения всех жанров, и в каждом, кроме оперы, он оставил музыку непреходящей ценности. Первым после неизвестного еще тогда Шуберта он создал прекрасные образцы романтической симфонии. Он же первым стал трактовать увертюры, ранее всегда бывшие вступительными номерами к пьесе, как самостоятельные программные произведения, лишь навеянные теми или иными образами, не обязательно связанные с театральным спектаклем. Он создал

жанр песен без слов — фортепианных пьес для любителей музыки — не слишком сложных для исполнения, и в то же время мелодичных и разнообразных по настроению. Его оратории — также образец нового понимания этого жанра. Инструментальные концерты и камерные ансамбли Мендельсона вошли в репертуар многих исполнителей, а Концерт для скрипки с оркестром справедливо считается одним из лучших в мировом скрипичном репертуаре.

Стиль Мендельсона отличается классической стройностью, ясностью, ему свойственны поэтичность, теплая искренняя лирика, романтическая взволнованность.

Феликс Мендельсон родился 3 февраля 1809 года в Гамбурге в семье крупного еврейского банкира. Приняв христианскую веру, семья к первой фамилии присоединила вторую — Бартольди. Мальчик получил блестящее всестороннее образование не только в Берлинском университете, в который поступил в 1827 году, но и раньше, в домашних условиях — в семье, где все серьезно интересовалось литературой, искусством, наукой. Рано обнаружившиеся музыкальные способности Феликса также получили развитие: с 6 лет он начал заниматься игрой на рояле, с 11 лет — на скрипке. Тогда же к нему пригласили К. Цельтера — руководителя Берлинской певческой капеллы и друга Гёте — в качестве педагога по композиции.

В доме Мендельсонов часто собирались оркестранты придворной капеллы, и юный музыкант, начавший сочинять с 10 лет, имел возможность слышать свои первые сочинения в живом звучании, что существенно помогало его быстрому развитию. К 17 годам, когда он создал программную увертюру «Он в летнюю ночь», принесшую ему мировую славу, Мендельсон был уже автором многих фортепианных, хоровых и ансамблевых сочинений, 13 симфоний для струнного оркестра, симфонии для полного оркестра, увертюр, концертов.

Впрочем, все эти сочинения позднее были им безжалостно отвергнуты.

В 1824 году юный музыкант знакомится со знаменитым пианистом И. Мошелесом, который дает ему несколько уроков. Между ними завязывается дружба на всю жизнь. Тогда же Цельтер заявляет, что считает музыкальное образование своего ученика законченным. Но отец Мендельсона, желая получить авторитетное признание таланта сына, в 1825 году везет его в Париж, бывший тогда музыкальной столицей мира. Юный композитор показывает свои сочинения директору Парижской консерватории Л. Керубини и получает безоговорочное одобрение. На обратном пути отец и сын посещают Гёте, которому Мендельсон посвящает свой струнный квартет. Гёте с удовольствием принимает посвящение и письменно благодарит за него. В течение тех же 1824—1825 годов Мендельсон пишет оперу «Свадьба Камачо» на сюжет, заимствованный из «Дон Кихота». Поставленная в 1827 году, она, впрочем, не имела успеха. В следующем году появляется еще одно значительное произведение—программная увертюра «Морская тишь и счастливое плавание».

В 20 лет Мендельсон совершает поступок, повлиявший в конечном счете на всю музыкальную жизнь Европы. Увидев во время занятий у Цельтера отрывки «Страстей по Матфею» Баха — музыку тогда совершенно неизвестную, он загорается желанием исполнить ее. Несмотря на то, что Цельтер считал это абсолютно невыполнимым, молодой музыкант преодолевает все трудности, и 11 марта 1829 года «Страсти по Матфею» впервые исполняются в Берлине под управлением Мендельсона, дирижировавшего оркестром, и Цельтера, руководившего хором. «По требованию публики „Страсти“ были повторены 22 марта, — писал Мендельсон другу. — Был шум и давка, каких я никогда не видел на концертах духовной музыки». Именно с этих исторических

концертов Европа заново стала открывать творчество великого Баха.

После этого Мендельсон отправляется завоевывать Англию. Путешествие оказывается удачным во всех отношениях: он выступает как пианист и дирижер, знакомит публику со своими произведениями, а заодно впитывает впечатления от английской и особенно шотландской природы, которые впоследствии будут воплощены в его Шотландской симфонии (1829—1842) и увертюре «Гебриды, или Фингалова пещера» (1829—1832). Вернувшись из этого путешествия, Мендельсон очень быстро создает Реформационную симфонию (1829—1830), после чего отправляется в новое путешествие — теперь на юг Европы, в классическую страну искусства Италию. Его итальянские впечатления позднее также воплощаются в музыке: в 1831—1833 годах он создает Итальянскую симфонию.

По возвращении в Германию Мендельсон в 1833 году с огромным успехом проводит Нижнерейнский фестиваль в Дюссельдорфе, где дирижирует ораторией Генделя «Израиль в Египте». После этого ему предлагают пост музыкального директора Дюссельдорфа. В его обязанности входит руководство занятиями Общества хорового пения и зимними концертами, а также исполнение месс в католической церкви. В Дюссельдорфе Мендельсон почти закончил сочинение оратории «Навел», написал увертюру «Прекрасная Мелузина», вторую страду «Песен без слов» (первая была создана еще в Берлине), ряд песен и фортепианных сочинений.

В 1835 году Мендельсон дирижировал на музыкальном празднике в Кёльне, где под его руководством с триумфом были исполнены произведения Генделя, Бетховена и Керубини. Тогда же он получил предложение взять на себя руководство знаменитыми концертами «Гевандхауза». Большой новостью для публики явилось то, что новый капельмейстер стал

дирижировать по партитуре с помощью дирижерской палочки: все его предшественники управляли оркестром с места концертмейстера, рукой или скрипичным смычком.

Под руководством Мендельсона оркестр быстро приобрел невиданную раньше яркость и тонкость. С ним выступали крупнейшие солисты того времени, в том числе Шопен, Лист, Мошелес, Клара Вик. Но радость творческого общения омрачило первое большое горе: в том же году музыкант похоронил отца. «...Я потерял моего единственного настоящего друга, моего учителя в жизни и искусстве», — писал Мендельсон в письме. Боль потери притупляет работа: он готовит симфонии Гайдна и Моцарта, произведения Баха и Генделя и, как венец сезона, — Девятую симфонию Бетховена. Исполняются и сочинения романтиков: Большая симфония Шуберта, лишь недавно найденная среди старых бумаг наследников композитора, две симфонии Шумана.

В 1836 году Мендельсон встречает девушку, с которой решает связать свою судьбу. Это Сесиль Жанрено, дочь французского протестантского священника. В марте следующего года она становится его женой.

К композитору уже давно пришло признание. В 27 лет Мендельсон — почетный доктор Лейпцигского университета, признанный авторитет во всех музыкальных вопросах. К нему часто приходят за помощью и советом молодые музыканты, и скоро он начинает понимать, что необходимы не просто отдельные советы или частные занятия с начинающими. В 1840 году он обращается в высшие инстанции с письмом о необходимости основания в Лейпциге учебного заведения.хлопоты увенчались открытием в 1843 году Лейпцигской консерватории, первым руководителем которой и стал Мендельсон. Кроме того, он взял на себя класс свободной композиции; композицию и фортепиано стал преподавать приглашенный им Шуман, класс скрипки вел знаменитый Фердинанд Давид.

За год до того Мендельсон потерял мать, и лишь напряженная деятельность помогает ему перенести это несчастье. Для творчества остается немного времени, но оно приносит новую музыку к «Сну в летнюю ночь» — несколько музыкальных номеров в дополнение к юношеской увертюре, музыку к «Аталии» Расина, Сонату для виолончели, Каприччио для струнного оркестра, песни. В середине 40-х годов появляются знаменитый Концерт для скрипки с оркестром, Фортепианное трио, оратория «Илия», очередная тетрадь «Песен без слов», духовное сочинение — «98-й псалом» для хора с оркестром.

Несмотря на большую занятость в Лейпциге, Мендельсон продолжает поездки. Он гастролирует, а порою подолгу живет в разных городах Германии, посещает с концертами Англию, дает концерты в Ахене и Льеже. Но в 1846 году начинается сказываться постоянное перенапряжение. Из-за болезненного нервного состояния и головных болей приходится порою отказываться от публичных выступлений. Весной следующего года композитор еще раз предпринимает поездку в полюбившуюся Англию, где с опьяняющим успехом трижды исполняется «Илия». Но еще один удар судьбы постигает его: в мае умирает любимая сестра Фанни. Лето Мендельсон еще отдает работе — замыслу оперы «Лорелея», так и не воплощенному, песням и хорам, камерно-инструментальным сочинениям. Но работа поглощает его последние силы.

4 ноября 1847 года Мендельсон скончался в Лейпциге. 7 ноября его отпевали при огромном стечении народа. У гроба были крупнейшие музыканты, в том числе Шуман, Моцарт, Давид, представители правительства, научных и художественных учреждений, вся консерватория. Той же ночью специальный поезд отвез гроб в Берлин, где Мендельсон был похоронен в фамильном склепе.

«Сон в летнюю ночь»

Концертная увертюра, ор. 21 (1826)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, офиклейд, литавры, струнные.

История создания

Перу Мендельсона принадлежат 10 увертюр. Он обращался к этому жанру на протяжении всего творческого пути, написав первую в 15 лет, а последнюю — за три года до смерти. Две первые (1824—1825) — юношески незрелые «Увертюра для духового оркестра курорта Доберан» и «Увертюра с трубами» (или «Праздничная»). Две столь же малозначительные написаны к театральным произведениям комического жанра, не имевшим сценической истории: к юношеской опере «Свадьба Камачо», выдержавшей всего лишь одно представление, и к водевилю «Возвращение с чужбины», исполненному в семейном кругу по случаю серебряной свадьбы родителей композитора. Четыре принадлежат к новому, созданному Мендельсоном жанру программной концертной увертюры и охватывают период его ранней творческой зрелости: это «Сон в летнюю ночь», «Морская тишь и счастливое плавание», «Гебриды, или Фингалова пещера», «Сказка о прекрасной Мелузине». Две последние увертюры написаны снова к театральным представлениям, но не комическим, а драматическим: к «Рюи Блазу» Гюго и «Аталии» Расина (помимо увертюры музыка к ним включает и другие номера).

Летом 1826 года 17-летний Мендельсон жил на окраине Берлина, вдали от городского шума, почти в сельской местности. Отцовский дом был окружен огромным тенистым садом, и юноша проводил в нем целые дни, зачитываясь только что

переведенными на немецкий язык произведениями Уильяма Шекспира (1564—1616). Особенно привлекали его комедии, но острозаметное впечатление произвел «Сон в летнюю ночь».

Относящаяся к раннему периоду творчества великого английского драматурга (предположительно 1594—1595 годы), комедия пронизана редким для Шекспира сказочным колоритом, поэзией светлых юношеских чувств. Она отличается оригинальностью сюжета, сочетающего несколько самостоятельных линий. Летняя ночь — это ночь на Ивана Купалу (24 июня), когда, по народным поверьям, человеку открывается фантастический мир: заколдованный лес, населенный воздушными эльфами и феями с царем Обероном, царицей Титанией и проказником Паком. (Пришедшие из английского фольклора не только в английскую, но и в немецкую литературу, эти персонажи в том же 1826 году появились в опере «Оберон» старшего современника Мендельсона, создателя немецкого романтического музыкального театра Вебера.) Эльфы вмешиваются в жизнь людей, кружат головы влюбленным. Но и драматические, и комические перипетии приходят к счастливому концу, и в финале на пышной свадьбе правителя страны сочетаются браком еще две юные пары. Простодушные и друбоватые ремесленники веселят гостей античной любовной трагедией, превращая ее в фарс. Одного из них, ткача Осову, проказник Пак наделяет ослиной головой, и тот обнаруживает в своих объятиях царицу эльфов.

Если других композиторов XIX века — Россини, Гуно и Верди, Листа и Берлиоза, Чайковского и Балакирева — вдохновляли преимущественно грандиозные шекспировские страсти, и они писали музыку по его трагедиям, то Мендельсона не особенно увлекла даже история двух влюбленных пар, их злоключения, ревность и счастливое соединение. Главную прелесть для юного музыканта составляла волшебная сторона комедии Шекспира, творческую фантазию будил окружавший

его поэтический мир природы, так живо напоминавший созданный Шекспиром мир сказочный. Работа над увертюрой шла быстро: в письме от 7 июня 1826 года Мендельсон пишет о намерении сочинить увертюру, а через месяц рукопись уже готова. По словам Шумана, «расцвет юности чувствуется здесь как, может быть, ни в одном другом произведении композитора, — законченный мастер в счастливую минуту совершил свой первый взлет». «Сон в летнюю ночь» открывает период зрелости композитора.

Первое исполнение увертюры состоялось в домашней обстановке: Мендельсон сыграл ее 19 ноября 1826 года на фортепиано в четыре руки с сестрой Фанни. Премьера прошла 20 февраля следующего года в Штеттине под управлением известного композитора Карла Лёве (вместе с премьерой в этом городе Девятой симфонии Бетховена). А сам автор впервые дирижировал ею в Лондоне в Иванов день — 24 июня 1829 года.

17 лет спустя после написания увертюры Мендельсон — прославленный композитор, пианист и дирижер, руководитель симфонических концертов Королевской капеллы и хора Домского собора в Берлине — вновь обратился к пьесе «Сон в летнюю ночь». Комедия Шекспира ставилась к дню рождения прусского короля Фридриха-Вильгельма IV: премьера спектакля состоялась 14 октября 1843 года в театральном зале Нового дворца в Потсдаме, а 4 дня спустя — в Шаушпильхаузе в Берлине. Успех был огромным — именно благодаря Мендельсону. Никогда еще музыка не способствовала в такой степени популярности шекспировской пьесы, о чем высокоуродный, но отнюдь не высокоумный заказчик-король во время ужина после премьеры, на который был приглашен композитор, высказался так: «Жаль, что ваша прелестная музыка даром растрачена на такую глупую пьесу».

Музыка к комедии, ор. 61, состоит из увертюры и 12 номеров — инструментальных и хоровых, а также драматических

аналогов с оркестровым сопровождением. Нередко увертюра и 4 контрастных симфонических номера (№ 1, 4, 5, 6) исполняются в виде сюиты.

«Скерцо» рисует пленительный воздушный мир эльфов, резвящихся в таинственном ночном лесу. «Интермеццо» принадлежит миру человеческому и образует один из редких в этом сочинении тревожных, порывисто-страстных эпизодов (героиня повсюду ищет своего неверного возлюбленного). «Ноктюрну» свойствен умиротворенный склад — под покровом ночи в волшебном лесу стихают страсти, и все погружается в сон. Блестящий, пышный «Свадебный марш» — популярнейшее творение Мендельсона, давно ставшее явлением не только музыкальным.

Наиболее значительна увертюра — первый образец нового жанра, созданного Мендельсоном. Имевшая давнюю историю, увертюра в XVII — начале XIX веков не была самостоятельным произведением, а предваряла оперу или драму, ораторию или сюиту, о чем свидетельствовало ее название (от французского глагола открывать). И хотя увертюра могла звучать в концерте как отдельная пьеса, создавалась она как часть более крупного замысла. Мендельсон же сразу задумал «Сон в летнюю ночь» как увертюру концертную и к тому же программную, открыв пути для рождения симфонической поэмы — жанра, сочиненного Листом почти три десятилетия спустя.

Музыка

При первых выдержанных загадочных аккордах духовых слово поднимается волшебный занавес, и перед слушателями предстает таинственный сказочный мир. В призрачном свете луны, в девственном лесу, среди шелестов и шорохов мелькают неясные тени, водят свои воздушные хороводы эльфы. Одна за другой возникают музыкальные темы, вот уже более столетия столетий пленяющие немеркнувшей свежестью

и красочностью. Непротягательные лирические мелодии сменяются неуклюжими скачками, напоминающими крики осла, и охотничьими фанфарами. Но основное место занимают опозитизированные картины природы, ночного леса. Мастерски варьируя тему эльфов, композитор придает ей угрожающий оттенок: перекликаются таинственные голоса, пугая, дразня и заманивая в непроходимую чащу; мелькают причудливые видения. Повторение уже известных музыкальных образов приводит к прозрачному истаивающему эпилогу. Как прощание со сказкой, пробуждение от волшебного сна, медленно и тихо звучит у скрипок прежде задорная и уверенная тема. Ей отвечает эхо. Завершают увертюру, как и открывали, таинственные аккорды духовых инструментов.

«Морская тишь и счастливое плавание»

Концертная увертюра, ор. 27 (1828—1834)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, серпент, контрафагот, 2 валторны, 3 трубы, литавры, струнные.

История создания

Над своей второй программной концертной увертюрой Мендельсон работал летом 1828 года в тиши отцовского дома на окраине Берлина, где два года назад создал увертюру к шекспировскому «Сну в летнюю ночь», ознаменовавшую рождение нового жанра. На этот раз Мендельсона вдохновила поэзия Иоганна Вольфганга Гёте (1749—1832) — величайшего немецкого писателя, ученого, театрального деятеля, первого министра Веймарского герцогства. Его лирика открыла новую страницу в поэзии Германии — полнокровная,

покоряющая светлым жизнерадостным мироощущением, она была то простой и задушевной, как народная песня, то воскрешала античные мифы, рисовала картины родной природы или раскрывала мудрость Востока. Не случайно к стихам Гёте обращались все немецкие и австрийские композиторы XIX века, от Бетховена и Шуберта до Шумана, Брамса и Гуго Вольфа. Но не только они — на гётевские тексты писали романсы Глинка, Чайковский, Антон Рубинштейн, Лист, Верди и многие другие.

В качестве программы этой увертюры Мендельсон использовал два самостоятельных, но дополняющих друг друга стихотворения «Морская тишь» и «Счастливое плавание» (1795), до него вдохновивших Бетховена на создание небольшой кантаты (1815). Первоначально увертюра обозначалась как «Оркестровая пьеса по двум стихотворениям Гёте».

Морская тишь

*Штиль глубокий над водою,
Неподвижно море спит,
И с заботой мрачный кормщик
Гладь незыблемую зрит.
Ниоткуда ни движенья!
Ужас мертвой тишины!
На безмерном протяженье
Ни единой нет волны.*

Счастливое плавание

*Туман разорвался,
Лазурь прояснилась,
И робкие пути
Срывает Эол.
Вот ветром пахнуло,*

*Задвигался кормщик,
Скорее! Скорее!
Волна расступилась,
И близятся дали;
Смотрите — земля!*

Мендельсон не следовал строго поэтической программе. Он стремился нарисовать не «ужас мертвой тишины» и тревогу кормщика, бессильного в штить вести корабль, а впечатление от созерцания безмятежной глади спящего моря. Вероятно, здесь отразились и личные воспоминания: летом 1824 года 15-летний Мендельсон отдыхал на берегу Балтийского моря на курорте Доберан близ Ростока; море, «спокойное как зеркало, без волн, прибоя или шума», поразило его воображение.

Как и «Сон в летнюю ночь», «Морская тишь» впервые прозвучала в родительском доме вскоре после создания, но на этот раз силами оркестра под управлением композитора. Принята она была восторженно, и один из вариантов ее темы стал своего рода паролем при встречах друзей. Первое публичное исполнение увертюры состоялось 1 декабря 1832 года также в Берлине под руководством автора. Полтора года спустя, в феврале — апреле 1834 года музыка была переработана (что всегда было свойственно требовательному к себе композитору) и в 1835 году издана как «Третья концертная увертюра», ор. 27 (второй, под опусом 26, оказалась написанная позднее «Фингалова пещера»). Премьера окончательной редакции прошла 4 октября того же года в Лейпциге — она открыла первый концерт, в котором Мендельсон выступил в качестве руководителя знаменитого оркестра «Гевандхауза». Увертюра была сыграна с любовью и выслушана с величайшим вниманием, «в зале и оркестре царила такая тишина, что можно было услышать тончайший звук», — писал Мендельсон.

Музыка

Вся увертюра пронизана единым светлым радостным чувством, объединяющим медленное вступление («Морская тишь») и быстрый основной раздел («Счастливое плавание»). Торжественная тишина царит на бескрайней глади моря, душу охватывает возвышенное благоговейное настроение. Слышны строгие хоральные звучания; словно орган, гудят басы оркестра; короткая попевка переходит от инструмента к инструменту. Но вот повеял легкий утренний ветерок; его первые порывы вызывают радостную суматоху на корабле, который стремительно летит по волнам. Далеко разносятся веселые клики, обрывки песен. Быстрые пассажи, поднимающиеся из глубины и расплескивающиеся по всему оркестру, а также длительное нарастание звучности создают ощущение напряженного ожидания. Тема начинается совсем тихо у деревянных духовых и лишь затем звучит в полный голос у всего оркестра. Это вариант темы вступления — единственной в увертюре. Видоизменяясь, но не теряя светлого радостного характера, она воплощает различные оттенки общего настроения. Лишь центральный эпизод окрашен в более темные тона, словно стущаются тени и всплывают воспоминания о штормах и скалах, о бешеных водоворотах, и светлый напев сменяют тревожные и горестные восклицания. Но издалека снова слышится безоблачная тема солирующего кларнета. Счастлирое плавание близится к концу, с берега доносятся приветственные залпы, звонко поют трубы, их поддерживает весь оркестр. Завершает увертюру краткий эпизод, перекликающийся с первыми тактами вступления.

«Гебриды, или Фингалова пещера» Концертная увертюра, ор. 26 (1829—1832)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Замысел увертюры возник у Мендельсона во время путешествия по Шотландии в 1829 году, при посещении одного из Гебридских островов, расположенных у ее западных берегов. В письме от 7 августа Мендельсон приводит музыкальную фразу (она стала первой темой увертюры), «чтобы объяснить, какое странное душевное состояние охватило меня». На острове Стаффа находится гигантская базальтовая пещера высотой около 30, длиной около 70 метров, дно которой всегда покрыто водой. Зеленые волны с шумом ударяют о скалы, а пещера — черная, гулкая, с множеством базальтовых колонн — напоминает гигантский орган. Вокруг нее, вблизи и вдали, расстилается безбрежное серое море. В тихую погоду морской прибой рождает мелодичные звуки, а в бурю гром, наполняющий пещеру, разносится на много километров вокруг. Пещера носит имя Фингала (Финна) — легендарного героя кельтского народного эпоса. Его подвиги, по преданию, были воспеты одним из его сыновей, тоже могучим героем и бардом (сказителем) Оссианом (Ойсином), якобы жившим в III веке на юге Ирландии. Песни Оссиана пользовались широкой популярностью в Ирландии и Шотландии, где их пели вплоть до XIX века.

В 1765 году в Шотландии были изданы «Сочинения Оссиана, сына Фингала, переведенные с гэльского языка Джеймсом Макферсоном». Этот шотландский поэт выдал собственные

обработки собранных им народных сказаний за подлинные творения кельтского барда, якобы написанные на языке горных шотландцев. Макферсоновская подделка вызвала огромный интерес, была сразу же переведена на основные европейские языки, породила бесчисленных читателей и почитателей. Среди них — Гёте, который сделал поклонником Оссиана героя популярнейшего в свое время романа «Страдания молодого Вертера» (известная ария Вертера из написанной на основе этого романа оперы Массне называется «Строфы Оссиана»). Возможно, именно Гёте, близкий друг семьи Мендельсонов, у которого постоянно гостил юный Феликс, пробудил в нем интерес к Оссиану.

Сочинение увертюры композитор начал осенью 1829 года в Англии, а закончил во время путешествия по Италии 16 декабря следующего года в Риме. Сообщая об окончании работы, он называет новое сочинение увертюрой к «Одинокому острову». В начале 1832 года увертюра подверглась переработке и 14 мая была впервые исполнена в Лондоне под управлением дирижера Этвуда. Затем композитор внес еще некоторые изменения, и 20 июня 1832 года партитура приобрела окончательный вид. Премьера под руководством автора прошла 10 января следующего года в Берлине. В дальнейшем название произведения неоднократно менялось: «Фингалова пещера», «Гебриды», «Оссиан в Фингаловой пещере» и др. В изданной партитуре она именовалась «Фингалова пещера».

С удивительной проникновенностью скромными оркестровыми средствами рисует композитор картину северной природы, у которой, по его словам, «вкус ворвани и чаек». Увертюру высоко ценили не только на заре романтизма, но и в последующее время, притом часто композиторы, придерживавшиеся прямо противоположных эстетических взглядов. «Одним из прекраснейших произведений, которыми мы обладаем», назвал «Гебриды» Вагнер, вообще относившийся

к Мендельсону с предубеждением, а Брамс писал так: «Я отдал бы полное собрание своих сочинений, если бы мне удалось создать произведение, подобное “Гебридам”».

Музыка

Сурово северное море, вечно беспокойное, бескрайнее, сливающееся на горизонте с таким же сумрачным небом. Волна набегаёт за волной, бьётся о скалы одинокого острова, омывает овеванную легендами пещеру. Музыка течёт непрерывным потоком, рождая, как волны, все новые краткие темы. Вот у фаготов и виолончелей возникает привольная певучая мелодия, словно освещённые солнцем величаво и плавно вздымаются валы. Но недолго покой — неожиданно налетает ветер, дробя волну, высоко вздымая пену и брызги. В неумолчном рокоте моря слышатся отголоски героических сказаний. В перекличке духовых инструментов звучат воинственные призывы, их сменяют просветлённая лирическая мелодия скрипок и жалобный напев флейты. Словно издалека доносится мощная поступь приближающегося войска, и вспоминаются звучные строфы «Поэм Оссиана»: «Теперь я вижу вождей в гордости их минувших дел. Их души воспламенены воспоминанием о битвах старины и деяниях былых времен. Их глаза, как пламя; их взгляд ищет врагов страны; их могучие руки сжимают мечи; их тело, одетое в сталь, сверкает молниями. Они спускаются, как потоки с гор...» Но героическое видение внезапно рассеивается, и снова мерно катятся волны, плещет прибой. Как прилив и отлив, сменяются бурные и спокойные эпизоды. Подобно далекой светлой мечте возникает пленительная мелодия кларнетов. Затем вновь нарастает волнение, надвигается буря. В конце наступает успокоение, и тихий напев волн завершает увертюру.

«Сказка о прекрасной Мелузине»

Концертная увертюра, ор. 32 (1833—1835)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,

2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Толчком для создания четвертой концертной увертюры Мендельсона послужила опера «Мелузина» популярного в свое время немецкого автора Конрадина Крейцера, поставленная в Берлине 27 февраля 1833 года. Мендельсону она не понравилась, но народная сказка, легшая в ее основу, увлекла композитора. Он решил написать увертюру на тот же сюжет.

Сказка о Мелузине — французского происхождения. Переведенная в конце XV века на немецкий язык, она стала одной из популярнейших «народных книг». Ее героиня сближалась с излюбленными в немецком фольклоре образами русалок, наделенных трагической судьбой — Ундиной, Лорелеей. Мечтая о человеческой любви, они сталкиваются с неверностью людей и в результате приносят им смерть. А водная стихия, где вольно плещется Мелузина со своими сестрами до встречи с людьми и где она исчезает после свершившейся драмы, ассоциировалась с Рейном — «отцом Рейном» народного творчества.

Однажды рыцарь Раймондин из знатного рода Пуатье встретил в лесу у источника трех девушек. Слепленный красотой младшей из них, прекрасной Мелузины, он поклялся ей в вечной верности. Но она потребовала от рыцаря иной клятвы: никогда не пытаться узнать о ее прошлом, а по субботам — не стремиться увидеть ее. Однако, поддавшись советам завистливого брата, Раймондин усомнился в верности жены

и нарушил клятву. И — о, ужас! Он увидел, что прекрасная Мелузина — русалка со змеиным туловищем, плавающая в воде (в других вариантах у нее по субботам вырастал рыбий хвост). Ее счастье на земле могло длиться лишь до тех пор, пока возлюбленный был верен клятве. Прежде чем исчезнуть навсегда, Мелузина предрекла несчастья всему роду Пуатье. С тех пор темными ночами ее видели на башнях замка в траурных одеждах, и ее горестные крики предвещали смерть.

Композитор работал над увертюрой в течение 1833 года в Берлине и Дюссельдорфе, где и закончил ее 14 ноября. 7 апреля следующего года она впервые прозвучала в Лондоне под управлением Игнаца Мошелеса. Мендельсон беспокоился, что название будет непонятно в Англии: «Я полагал, что сходная сказка должна быть и в Англии, и тогда из этой сказки надо взять имя, — ибо такие прелестные рыбки есть повсюду». Он предлагал поясняющие названия типа «Немецкая русалка», «Прекрасная русалка», «Сказка о прекрасной русалке», а в программе первого концерта значилось по-английски: «Мелузина, или Русалка и рыцарь».

Мендельсон особенно любил эту увертюру, считая ее одним из лучших, наиболее интересных своих произведений и, вероятно, именно поэтому настойчиво и тщательно перерабатывал ее. Когда осенью 1835 года «Мелузину» должен был исполнять руководимый им знаменитый лейпцигский оркестр «Гевандхауза», Мендельсон создал новый вариант и просил друзей уничтожить первоначальный. В этой окончательной редакции увертюра впервые прозвучала 23 ноября под управлением Мюллера, а через десять дней ею дирижировал автор.

Музыка

Мерно струится водный поток, с тихим плеском набегают на берег волны, слышится безмятежное пение русалок. От инструмента к инструменту переходит плавная, убаюкивающая

мелодия, которую начинают кларнеты. Внезапно картина резко меняется, словно туча закрыла солнце. Покой нарушен, и душевному смятению, буре страстей вторит разбушевавшаяся грозная водная стихия. Голоса русалок звучат теперь в грохоте валов тревожно, предостерегающе. Возникают новые темы, но ни на мгновение не утихает беспокойство. Вот из бурных всплесков волн рождается страстная распевная мелодия скрипок, подобная горячему признанию или настойчивой мольбе. Неожиданно грохот волн смолкает. Они снова мерно плещут, снова резвятся русалки. Но возвращение к прежнему покою невозможно — русалка Мелузина уже познала человеческие радости и горести. И в мерные всплески волн вплетается полная тоски жалоба солирующего гобоя. Драматическое напряжение растет и завершается катастрофой... Подхваченные эхом горестные стоны затихают вдали. Вновь мир и покой царят в природе. Мерно струится поток, в нем плещутся чуждые людским страстям русалки. Таков просветленный эпилог, обрамление взволнованного драматического повествования.

«Рюи Блаз»

Увертюра к драме Гюго, ор. 95 (1839)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
2 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные.

История создания

История появления увертюры «Рюи Блаз» подробно изложена Мендельсоном в письме к матери из Лейпцига от 18 марта 1839 года: «Шесть или восемь недель тому назад ко мне обратились с просьбой написать для спектакля Театрального пенсионного фонда (очень почтенного и добродетельного

учреждения, которое хотело в свой бенефис поставить «Рюи Блаза») увертюру и романс к этой пьесе, так как они надеялись на лучший сбор, если мое имя будет стоять на афише. Я прочел пьесу, которая столь отвратительна и недостойна, что трудно себе представить, и сказал, что для увертюры у меня нет времени, и сочинил им романс. В понедельник (восемь дней назад) должен был состояться спектакль; в предшествующий вторник пришли эти люди и выразили сожаление, что я не написал увертюры; но они сами очень хорошо понимают, что для такого произведения необходимо время, и в будущем году, если понадобится, они предупредят меня заранее. Это уязвило меня — я обдумал вечером всю вещь, начал партитуру, — в среду целое утро у меня была репетиция концерта — в четверг концерт, — но, несмотря на это, в пятницу утром увертюра находилась у переписчика, в понедельник трижды репетировалась в концертном зале, затем один раз в театре и вечером (11 марта. — А.К.) была исполнена перед этой мерзкой пьесой и позабавила меня так, как ни одна из моих вещей. В ближайшем концерте мы ее повторим по желанию публики, но тогда я назову ее не увертюрой к «Рюи Блазу», а «Увертюрой для Театрального пенсионного фонда».

И действительно, в программе концерта лейпцигского оркестра «Гевандхауза» 21 марта 1839 года, когда увертюра впервые прозвучала под управлением автора, она именовалась так: «Увертюра (сочиненная для Театрального пенсионного фонда)». Однако понятно, что подобное название сохраниться не могло, и увертюра, вопреки воле Мендельсона, навсегда связала его имя с «этой мерзкой пьесой».

Драма «Рюи Блаз» была написана Виктором Гюго (1802—1885) — признанным вождем неистового французского романтизма — в 1838 году и завершила цикл его наиболее ярких романтических драм этого десятилетия, до предела заострив их характерные черты. Социальные антитезы доведены до

крайности: главный герой — лакей, влюбленный в королеву, становится идеальным правителем страны, обличителем продажной знати, угнетающей народ. Мендельсону были чужды и образы героев (смелый до дерзости, опьяненный своей любовью простолудин, робкая, скованная дворцовым этикетом, скучающая в одиночестве королева, задумавший личную и политическую месть жестокий и коварный феодал), и эффектная кровавая развязка (заколов интригана, разоблаченный Рюи Блаз принимает яд и умирает у ног простившей обман королевы), и полный пафоса многословный стихотворный стиль. Поэтому программный заголовок увертюры напоминает слушателю не о сюжете пьесы Гюго, а скорее об общей ее атмосфере, духе борьбы и свободолюбия, что находит отражение в своеобразном французском складе музыки, вообще Мендельсону не свойственном. С одной стороны, здесь можно услышать отголоски стиля Великой Французской революции — ораторский пафос, патетику, резкие контрасты, внезапные тревожные смены настроений. С другой стороны, обнаруживается влияние французской комической оперы — присущая ей легкость, беззаботность, искрящееся веселье. И это веселье и жизнеутверждающий дух увертюры прямо противоположны трагическому тону и мрачной развязке драмы Гюго.

Музыка

Увертюру открывают медленные грозные аккорды духовых — словно неумолимое веление рока. Дважды робко начинается трепетная мелодия струнных — и смолкает, никнет, подавленная грозной темой рока. Наконец тема струнных (к ним присоединяются флейты и кларнеты) вырывается на простор и устремляется ввысь. Мятущаяся, вся в движении, в непрерывном развитии, полная волнения и затаенной тревоги, она сочетает жалобные и настойчиво убеждающие интонации.

Воля к борьбе крепнет, появляется новая, решительная тема, кажется, что победа уже недалеко, — но внезапно возникшие аккорды рока резко обрывают ее развитие. Издалека доносятся отголоски веселого празднества, слышится танцевальная музыка; на этом фоне у виолончелей, фаготов и кларнетов проходит певучая лирическая мелодия. В вихре танца возникает еще одна тема. Изящная и задорная, она звучит все громче и увереннее. Ее сметает вновь начинающаяся борьба — упорная, напряженная, доходящая до кульминации отчаяния. Вступает бесстрастная тема рока, ей противостоят звуки празднества, и голос любви, и веселый танец. Еще один этап борьбы — и нарастающий порыв мятежной темы приводит к окончательной победе: увертюру венчает картина ликующего празднества в торжествующем звучании *tutti*.

Роберт Шуман

1810—1856

Шуман — одна из наиболее привлекательных фигур в музыке XIX века, типичный представитель искусства романтизма. Шуман — мастер миниатюры, продолживший шубертовскую традицию в своих замечательных вокальных циклах, создатель нового типа фортепианного произведения, объединившего небольшие пьесы в программные циклы. Именно в фортепианных циклах возникли новые герои, олицетворяющие некоторые черты самого композитора, — порывистый Флорестан и мечтательный Эвсебий, которые из музыки перешли в литературное творчество Шумана, автора многих статей, подписанных в том числе и этими именами.

Шуман оставил сочинения во многих жанрах. Ему принадлежат четыре симфонии, написанные в новом, романтическом стиле, увертюра «Манфред» — одно из самых ярких творений композитора, Концерт для фортепиано с оркестром, оратория «Рай и пери», опера «Геновева». Произведения Шумана представляют собой яркий пример искренности чувства, возвышенности и в то же время непосредственности, пылкости и страстного порыва. Они отмечены оригинальной мелодикой, во многом новой и смелой гармонией, тщательной работой над мельчайшими деталями фактуры.

Огромна роль Шумана — пропагандиста музыки, создателя музыкального журнала, в котором немалое место занимали его собственные статьи, страстного борца за истинное искусство против бюргерского филистерства.

Роберт Шуман родился 8 июня 1810 года в саксонском городе Цвиккау, в семье издателя и книготорговца. Музыкальные способности ребенка проявились достаточно рано — с семи лет он брал уроки фортепиано у И.Г. Куншта, импровизировал, а вскоре начал записывать свои первые композиторские опыты. Однако после смерти отца, последовавшей в 1826 году, он должен был исполнить его желание, подтвержденное матерью, и поступить по окончании гимназии на юридический факультет Лейпцигского университета. Юридические науки его мало интересовали, значительно больше времени юноша уделял музыке. Он познакомился с Фридрихом Виком, лучшим фортепианным педагогом города, и стал у него заниматься. В следующем году он перешел в Гейдельбергский университет, но и там больше внимания уделял музыке, чем юриспруденции, хотя его привлекали и философия, и языки (он изучал итальянский, французский, английский и испанский), и литература. Его настойчивость в достижении избранной цели сломала сопротивление матери. В 1830 году он получил у нее разрешение посвятить себя музыке. Этому способствовало авторитетное мнение Вика, который считал, что Шуман вскоре сможет стать одним из лучших пианистов Европы.

Шуман поселяется у Вика, и начинаются интенсивные занятия на фортепиано; кроме того, он берет уроки теории музыки и композиции у Г. Дорна. Стремление как можно скорее приобрести виртуозность заканчивается катастрофой: придуманное им приспособление для разработки самостоятельности пальцев приводит к повреждению руки, и от пианистической карьеры приходится отказаться. С тем большим усердием юноша углубляется в изучение композиции. После отъезда Дорна в Гамбург Шуман самостоятельно изучает творения Баха и Генделя, пишет множество фортепианных пьес.

Еще до начала занятий с Дорном им были написаны фортепианные вариации «Абегг», Токката, фортепианный цикл «Бабочки». Позднее появился Концертштюк по каприсам Паганини и, наконец, ставший знаменитым «Карнавал» (1834—1835), в котором автор предстал вполне сложившимся оригинальным композитором.

К этому времени Шуман уже несколько лет известен как талантливый музыкальный критик. В 1834 году он вместе с Ю. Кнорром, Л. Шунке и Ф. Виком основывает «Новый музыкальный журнал». Однако в том же году Шунке умирает, Кнорр и Вик вскоре выходят из состава редакции, и Шуман остается единственным издателем, продолжая вести дело на свой страх и риск. Его журнал становится рупором всего прогрессивного в искусстве, его статьи встречаются публикой с энтузиазмом. Именно Шуман приветствует первые сочинения Шопена горячим призывом: «Шапки долой, господа, перед вами гений!» Он же возвещает и о появлении новой звезды — Брамса — на немецком музыкальном небосклоне. Любивший доказывать свою точку зрения на то или иное музыкальное явление при помощи диалога, Шуман придумывает двух героев-авторов — вдохновенного и пылкого Флорестана и тихого, мечтательного Эвсебиа. Посредником между ними становится мудрый мастер Раро. Этим вымышленным персонажам Шуман дает общее наименование Давидсбюндлеров, т.е. членов «Давидова братства» по имени библейского царя Давида, песнопевца и воителя, победителя филистимлян (по-немецки слова филистимляне и филистеры звучат одинаково). Эвсебий и Флорестан становятся персонажами «Карнавала», в котором рядом с ними выведены подлинные персонажи — Паганини, Шопен, Кьярина (Клара Вик, дочь учителя), Эстелла, под именем которой скрывается юношеская любовь Шумана. Однако со временем его чувства все больше обращаются к Кларе Вик.

В 1836 году Шуман делает ей предложение, но наталкивается на категорический отказ отца, который рассчитывает на лучшую партию для своей дочери — юной, но уже выдающейся пианистки. Несколько лет длится мучительная борьба за любовь.

В 1840 году Иенский университет удостоивает Шумана звания доктора философии. К этому времени он — признанный глава музыкальной жизни Лейпцига, автор многих произведений в разных жанрах. И в этом же году, прибегнув к судебному процессу, он наконец соединяет свою судьбу с Кларой. Скромная свадьба состоялась 12 сентября 1840 года.

Начались самые счастливые годы жизни композитора. Он создает свои лучшие песенные циклы, в том числе «Любовь и жизнь женщины» на стихи Шамиссо и «Любовь поэта» на стихи Гейне — подлинные жемчужины этого жанра. Пишет симфонии, создает три струнных квартета, Фортепианный квинтет и Фортепианный квартет, ораторию «Рай и пери», первое исполнение которой в знаменитом «Гевандхаузе» под управлением автора вызвало такой энтузиазм публики, что по ее требованию через неделю концерт был повторен. В 1843 году, когда Мендельсон основывает Лейпцигскую консерваторию, Шуман берет на себя ведение классов композиции и чтения партитур.

В феврале 1844 года Роберт и Клара Шуманы приезжают в Россию. Клара дает концерты, в которых исполняет сочинения мужа. И ее игра, и музыка Шумана вызывают восторг петербургских и московских ценителей музыки.

Однако в том же году ему приходится перебраться в более тихий и спокойный Дрезден, так как начинается нервная болезнь, уже более не оставляющая композитора. Там он продолжает многостороннюю деятельность: организует симфонические концерты, руководит хоровым обществом, дирижирует как своими произведениями, так и сочине-

ниями Баха и Генделя. Постепенно его состояние ухудшается, ему постоянно слышится выдержанный тон, сутками не дающий отдыха больному мозгу, галлюцинации доводят до отчаяния. Шуман утрачивает способность воспринимать музыку в быстром движении и неверно определяет темп, что приводит к невозможности дирижировать. В это время он живет в Дюссельдорфе, где с сентября 1850 года занимает должность городского дирижера. Но через три года от этой должности ему приходится отказаться.

Трагедия художника совершается в дни, когда он широко признан. В 1852 году его избирают почетным членом Королевского музыкального общества Антверпена. В Лейпциге проходит «Шумановская неделя», во время которой исполняются его произведения, Лист в Веймаре исполняет музыку Шумана к драме Байрона «Манфред». Он еще организует в мае 1853 года Нижнерейнский фестиваль, но это — его последняя крупная акция.

7 февраля 1854 года произошла катастрофа: в остром приступе умопомешательства Шуман ночью выбежал из квартиры и бросился в Рейн. Находившиеся вблизи лодочники вытащили его из воды. Придя в себя, композитор попросил, чтобы его отправили в лечебницу для душевнобольных. Его поместили в психиатрическую лечебницу в Энденихе близ Бонна. Через четыре месяца у Клары родился его последний, девятый по счету, но восьмой из оставшихся в живых, ребенок — сын, названный в честь Мендельсона Феликсом. В больнице Шуман провел два мучительных года, состояние его неуклонно ухудшалось. Кларе не разрешали свиданий с ним, чтобы волнением не усугублять страданий больного.

Умер Шуман в той же больнице 29 июля 1856 года. Через два дня в Бонне состоялись его похороны.

«Манфред»

Увертюра к драматической поэме Байрона, ор. 115 (1848)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,

3 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные.

История создания

В 40-е годы Шуман обращается к крупным) вокально-симфоническим жанрам, причем стремится к их нетрадиционному воплощению. Они не стали вершиной творчества композитора, хотя оратории «Рай и пери» и «Сцены из «Фауста» Гёте» изредка звучат и полтора столетия спустя. Работа над «Фаустом» растянулась почти на десять лет (закончен в 1848 году); в перерыве была написана опера «Геновева» и вскоре по ее окончании (август 1848 года) — «Манфред». Композитор определил его жанр так: «Драматическая поэма с музыкой... нечто совсем новое, неслыханное».

Крупнейший английский поэт-романтик Джордж Ноэль Гордон Байрон (1788—1824), оказавший сильнейшее влияние на искусство XIX века, в драматической поэме «Манфред» (1817) создал образ нового героя, навсегда связанного с его именем. Одинокий, гордый, дерзкий, разочарованный в жизни и презирающий людей с их мелкими повседневными заботами, он бросает вызов и небу и аду. Он познал тайны природы, ему подвластны духи. Но ни знания, ни могущество не могут дать Манфреду единственного, чего он жаждет, — забвения. Его терзают воспоминания о прошлом, скрывающем какое-то страшное преступление. Манфред ищет смерти, но смерть бежит от него. Тогда он дерзает проникнуть в чертог владыки мертвых и заклинает богиню возмездия вызвать тень Астарты. Когда-то Манфред был счастлив с прекрасной Астартой,

единственным существом на земле, родственным ему по духу. Но Астарта погибла, и погубила ее любовь Манфреда. Он ищет ее, терзаясь воспоминаниями о прошлом, среди горных вершин Швейцарии, среди альпийских водопадов. И вот теперь тень Астарты является ему и возвещает конец страданиям, близящуюся смерть. Напрасно ждет Манфред ответа на свои мольбы, полные страстного отчаяния: простила ли она его, встретятся ли они вновь, любит ли она его еще? В ответ доносится лишь тихое «Прощай». Умиряющего героя посещает аббат, убеждая покаяться в грехах; слетаются демоны, чтобы завладеть его душой. Но Манфред остается непреклонным и умирает так же гордо, бесстрашно и одиноко, как жил.

Подобные герои нередки в произведениях Байрона. В них немало черт самого поэта, бросившего вызов великосветскому обществу, которое единодушно осудило его как распутника, мятежника, врага Англии и вынудило в 1816 году навсегда покинуть родину. Байрон сожалел лишь о разлуке со своей сводной сестрой Августой Ли, никогда ни в чем не упрекавшей, искренне любившей и понимавшей его. На эту любовь бросал страшную тень призрак инцеста — именно его увидели современники в темных, недосказанных, но трагических отношениях Манфреда и Астарты.

Байроновский «Манфред» был любимым произведением Шумана, и музыку к нему — увертюру и 15 небольших номеров — он написал быстро: за октябрь-ноябрь 1848 года в Дрездене. Первое исполнение увертюры состоялось во время «Шумановской недели» в Лейпциге оркестром «Гевандхауза» под управлением автора 14 марта 1852 года. А постановка драматической поэмы Байрона с музыкой Шумана — в Веймарском театре под управлением Листа 13 июня того же года. Вскоре увертюра — одно из лучших симфонических сочинений Шумана — стала популярной концертной пьесой.

Увертюра не рисует события поэмы или ее фон: образы природы, фея Альп, духи зла, аббат появляются лишь в последующих номерах. Увертюра — это портрет мятущейся души, картина сложного, противоречивого психологического мира героя. Шумана не привлекают гордый индивидуализм, титаническая мощь, богоборчество, сила разума байроновского персонажа. В музыке он предстает страдающим человеком, скитальцем, который жаждет покоя и ищет его в смерти, что неожиданно сближает этого Манфреда с героем вагнеровского «Летучего голландца», вышедшего на сцену за пять лет до создания музыки к поэме Байрона. Шуман вносит еще одну тему, роднящую его произведение как с вагнеровскими творениями, так и с традицией немецкой романтической оперы в целом, — тему искупления греха любовью. Ибо заключительная сцена в трактовке Шумана прямо противоположна байроновскому финалу: герой прощен, и искупление греха дарует ему любовь прекрасной женщины, принесшей себя в жертву. Так «Манфред» перекликается не только с «Летучим голландцем», но и с «Тангейзером» (1845), которого Шуман слышал, однако так до конца и не понял: вообще творчество Вагнера осталось ему чуждым.

Музыка

Мятущийся характер музыки подчеркнут в первых же тактах увертюры. Три стремительных синкопированных аккорда tutti обрываются долгой паузой. Медленно и тихо струнные с солирующим гобоем интонируют скорбную, томительную хроматизированную тему. В переключках скрипок зарождается новый мотив — тревожный, порывистый, устремленный вперед, который разрастается в основную тему быстрого раздела увертюры. Ее можно назвать темой Манфреда (хотя в последующих номерах она не встречается). В непрерывном развитии, смене тональностей рождаются новые краткие темы,

объединенные общими интонационными оборотами. В них слышатся тихая мольба и настойчивый вопрос, энергичная решимость и любовное томление. Одна из этих тем появится в последующих номерах и будет связана с Астартой. Темы органично развиваются, сплетаются, видоизменяются в перекличках различных групп инструментов, воплощая тончайшие оттенки психологических состояний. Устремляющиеся вверх мотивы скрипок и флейт уступают место глубоким голосам фаготов, альтов и виолончелей; энергично утверждаются всем оркестром волевые аккорды с пунктирным ритмом. Новые волны нарастания приносят тревожную первую тему, за ней — группу лирических. Но вот в настойчивый вопрос вплетаются приглушенные обороты похоронного марша, лирические темы дробятся, рассыпаются в столкновении с траурными аккордами трех труб. Все глуше звучность, все более замедляется движение у скрипок, подводящее к медленной коде, подобной медленному вступлению. Борьба бесплодна. Круг замкнулся. В последний раз сопоставляются лирика (мотив Астарты у флейты) и порыв (мотив Манфреда у скрипок), и все завершается скорбными аккордами.

Рихард Вагнер

1813—1883

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

Вот каким увидел 63-летнего композитора в момент его величайшего триумфа — открытия собственного театра, на которое съехались самые именитые гости со всего мира, — Чайковский: «Бодрый, маленький старичок, с орлиным носиком и тонкими насмешливыми губами, составляющими характеристическую черту виновника всего этого космополитически художественного торжества Рихарда Вагнера. Загремел оркестр, раздался восторженный гул толпы, и экстренный императорский поезд медленно подошел к станции... Почти столь же громкие клики приветствовали и Вагнера, вслед за императором проехавшего среди густой толпы народа. Какой подавляющий напор горделивых чувств наступившего наконец торжества над всеми препятствиями испытывал, должно быть, этот маленький человек, добившийся силой воли и таланта воплощения своих смелых идеалов!..»

А вот портрет Вагнера за десятилетие до того, нарисованный французским писателем и философом Эдуардом Шюре: «Невозможно хоть раз видеть эту голову волшебника, имевшего дар вызывать и покорять души, без того, чтобы не сохранить о нем неизгладимого впечатления. Какая печать тяжелой борьбы и бурных ощущений лежала на его потрепанном и истерзанном энергичном лице, на губах, одновременно чувственных и насмешливых, на остром подбородке, выражавшем непреклонную волю. И над этой демонической массой возвышался его колоссальный, выпуклый лоб, свидетельствовавший о мощи и смелости. Да, это утомленное лицо носило следы страстей и страданий, которых хватило бы на несколько человеческих жизней. Но чувствовалось также, что великий ум, который работал в этой голове, покорил себе жизнь материальную и превратил ее в жизнь духовную. В его голубых глазах, то томных, то искрившихся желанием, всегда как бы устремленных к одной непреложной цели, преобладало одно постоянное выражение, которое придавало им вечную

юность: то было стремление к идеалу, гордые грезы гения. Наблюдавший за головой Вагнера мог видеть поочередно на одном и том же лице чело Фауста и профиль Мефистофеля. Иногда он походил на павшего Люцифера...»

Вагнер был творцом одного жанра — оперы (всего их у него 13). Другие жанры, к которым он обращался преимущественно в молодые годы, имели — за единичными исключениями — второстепенное значение. В его операх колоссально возросла роль оркестра. Вагнер до предела расширил его возможности, ввел новые инструменты (например, квартет валторновых туб, получивших название вагнеровских), добился поразительных красочных эффектов, так что оперные увертюры, антракты, симфонические картины прочно вошли в концертный репертуар, завоевав популярность более широкую, чем сами оперы.

Однако Вагнер не был только композитором. Наделенный крупным поэтическим даром, он оставил обширное литературное наследие. Десяток томов занимают его либретто. Композитор писал их сам, не только не пользуясь услугами либреттистов, но даже (с начала 40-х годов) не обращаясь к готовым произведениям — пьесам, поэмам, романам — в качестве литературного первоисточника. Его вдохновляла германская мифология, сказания и легенды Средневековья. Он свободно сочетал различные мотивы и образы, по-своему трактуя их, так что рождались совершенно новые версии хорошо известных в Германии и любимых всеми романтиками сюжетов: о вечном морском скитальце Летучем голландце и воспевшем богиню любви Венеру миннезингере Тангейзере; о лебедином рыцаре Лознтрине и хранителе Грааля Парсифале; об идеальном любовнике Тристане и юном богатыре, неуязвимом Зигфриде. Вагнер оставил также критические статьи и музыкальные новеллы, философские и эстетические трактаты — многотомное собрание литературных трудов,

посвященных как вечным проблемам, так и сиюминутным, в том числе политическим событиям. А еще — полтора десятка томов переписки с самыми различными адресатами: его другом Листом и возлюбленной Матильдой Везендонк, революционером Михаилом Бакуниным и королем Людвигом II Баварским, простой модисткой и фрейлиной русской императрицы.

Еще одна сторона деятельности Вагнера — дирижерская. Наряду с Берлиозом и Листом он был крупнейшим пропагандистом высоких образцов классического искусства, как симфонического, так и оперного, в том числе симфоний неогромного тогда Бетховена. Дирижировал он и своими сочинениями — в театре и в концертных залах, гастролируя по всей Европе, для чего делал симфонические переложения оперных фрагментов.

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

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

В 20 лет Вагнер начинает профессиональную деятельность в качестве репетитора в театре и дирижера общества любителей музыки в небольшом городке Вюрцбурге. Здесь за 5 месяцев он написал оперу «Феи» по сказке итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци (она увидела свет ramпы только через пять лет после смерти композитора). В 1834—1836 годах, работая в другом провинциальном городе, Магдебурге, он создает оперу «Запрет любви» по комедии Шекспира. Поставленная под руководством Вагнера, она прошла всего один раз. Театр прогорел, а Вагнер переехал в Кёнигсберг, но и здесь театр обанкротился и через 2 месяца закрылся.

За это время композитор успел жениться на работавшей вместе с ним Минне Планер. Пылкая любовь, завершившаяся поспешным браком, не принесла счастья. Молодой необеспе-

ченный музыкант, одержимый новыми грандиозными идеями, верящий в свое великое призвание, и красивая практичная женщина, старше его на четыре года, с незаконной дочерью-подростком, которую она выдавала за младшую сестру, оказались совершенно чужими людьми. Посредственная актриса, не любившая ни театра, ни искусства, Минна мечтала лишь о материальном благополучии и стабильном общественном положении, а этого Вагнер так и не сумел ей дать.

В 24 года Вагнер занял место второго дирижера в Немецком театре Риги на окраине Российской империи. Здесь, мечтая о первом театре мира — парижской Grand Opéra, — он пишет самую значительную из своих ранних опер: масштабную историческую трагедию в пяти актах «Риенци, последний трибун» по одноименному роману модного тогда английского романтика Э. Бульвер-Литтона. В июне 1839 года, тайно перейдя границу (он не мог покинуть Ригу законным путем, задолжав многочисленным кредиторам), Вагнер отправляется морем в Париж. Путешествие оказалось долгим и трудным. Небольшой парусник попал в жестокий шторм и едва не погиб. Под грохот бури и треск снастей, под вопли отчаяния суеверных матросов у композитора зародилась мысль об опере на сюжет легенды о Летучем голландце — проклятом Богом, обреченном на вечные скитания капитане призрачного корабля, встреча с которым сулит гибель.

Годы жизни в Париже (1839—1842) принесли молодому музыканту только разочарование. Его честолюбивые надежды покорить столицу музыкального мира, добиться успеха, славы, богатства потерпели крах. Вагнер брался за любую работу, но не мог заработать ни на хлеб, ни на лекарства для заболевшей жены; месяц он отсидел в долговой тюрьме. «Помоги мне Бог, я больше не могу себе помочь. Я использовал все, все — последние источники голодающего, — писал он в отчаянии. — И я проклял свою жизнь; что же еще я могу сделать?»

Но, несмотря ни на что, он мог творить: закончил «Риенци», принялся за «Летучего голландца», ставшего его первой оригинальной оперой. В страданиях, в жестокой борьбе за существование выковался самобытный талант — Вагнер осознал себя немецким композитором и весной 1842 года возвратился на родину.

40-е годы XIX века — начало зрелости Вагнера, начало его оперной реформы. Он занимает должность королевского саксонского капельмейстера и работает в Дрездене, в первом национальном оперном театре Германии, основанном Вебером четверть века назад. Здесь Вагнер ставит три свои оперы — «Риенци», «Летучий голландец» и «Тангейзер», тогда же пишет «Лоэнгрина» и либретто «Смерти Зигфрида» (четверть века спустя она превратится в «Гибель богов»), набрасывает эскиз «Мейстерзингеров». Но композитор не ограничивается лишь сочинением. Пером критика и палочкой дирижера он борется за высокие идеалы, против представления об опере, музыке, искусстве вообще как о средстве отдыха и развлечения праздной скучающей публики. От критики современного театра он приходит к критике современного общества и, познакомившись с русским анархистом Бакуниным, очарованный его личностью и пылкими речами, с восторгом подхватывает его идею о разрушении продажного, несправедливо устроенного мира и его гибели во вселенском пожаре. Именно так заканчивается либретто «Смерти Зигфрида» — великой жертвой солнечного героя древнегерманского эпоса, «социалиста-искупителя», по авторскому определению, и вселенским пожаром. В его огне сгорает старый мир и из руин рождается новый — прекрасный и свободный, не знающий проклятья золота.

В отличие от многих деятелей искусства, также увлекавшихся освободительными идеями, Вагнер осуществляет их на практике. Он принимает непосредственное участие в дрезден-

ском восстании в мае 1849 года. После разгрома восстания полиция рассылает объявление о розыске и аресте королевского капельмейстера, и Вагнер бежит за границу, в Швейцарию, по чужому паспорту, добытому ему Листом.

Швейцарское изгнание длится 9 лет (1849—1858). Это важнейший период в жизни Вагнера. Без дома, без родины, без постоянной работы, в вечной нужде, он погружается в творчество. Сначала пишет теоретические труды о реформе оперы («Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма», «Обращение к друзьям»). Затем воплощает это «искусство будущего» в тетралогии «Кольцо нибелунга», вдохновленной сказаниями древних германцев. В 1852 году он заканчивает полный текст либретто и на протяжении 6 лет создает музыку «Золота Рейна», «Валькирии» и половины «Зигфрида», хотя не питает никаких надежд на сценическое осуществление грандиозного цикла в каком-либо из существующих театров. Работа протекает в тяжелейших условиях. Не раз в письмах Вагнера к Листу звучат отчаянные призывы: «Скажи мне что-нибудь! Помоги, посоветуй!.. Пусть кто-нибудь купит у меня “Лоэнгрин”! Пусть кто-нибудь закажет мне “Зигфрида”!.. Неужели я должен напечатать в газетах: «Мне не на что жить, кто меня любит, пусть подаст, сколько может»?.. О, как ужасно трудно устроиться в этом мире такому человеку как я!»

Здесь, в Швейцарии, к нему приходит подлинная любовь. Богатый купец Отто Везендонк предлагает композитору свое гостеприимство, строит для него небольшой домик в живописной местности близ Цюриха, а Вагнер без памяти влюбляется в его жену Матильду, мать троих детей. Она отличалась не только красотой, но и поэтическим складом души, писала стихи, тонко чувствовала музыку и преклонялась перед гением композитора. Вагнер создал на ее тексты замечательный покальный цикл «5 стихотворений Матильды Везендонк».

Чувством к Матильде вдохновлена и самая оригинальная опера Вагнера — «Тристан и Изольда», ради которой он забросил «Зигфрида». Осенью 1857 года за три месяца он написал либретто, в котором средневековая кельтская легенда о любви и смерти получила совершенно новую трактовку. В ней нашло отражение и увлечение композитора пессимистической философией Шопенгауэра, главную книгу которого «Мир как воля и представление» он прочел в 1854 году. Работа над музыкой «Тристана» продолжалась до начала 1859 года вдали от Матильды, в Венеции, — из-за ревности жены Вагнеру пришлось покинуть Швейцарию.

Начинаются новые скитания. Вагнер совсем одинок: с женой он расстался навсегда. Летом 1860 года, после долгих и унижительных хлопот, композитор наконец получил частичную амнистию: право жить в немецких государствах, за исключением Саксонии, а два года спустя — и полное помилование. Но найти работу на родине оказалось невозможным. Он сделал еще одну попытку завоевать Париж, с трудом добившись императорского повеления на постановку «Тангейзера». Однако три спектакля, прошедшие в Grand Opéra в марте 1861 года, сопровождались таким оглушительным скандалом, что композитор сам запретил дальнейшие представления. Надежда поставить «Тристана» в Вене также потерпела крах: после 77 репетиций опера была объявлена неисполнимой. И в таких условиях рождались «Нюрнбергские мейстерзингеры», задуманные как комическая опера еще в 1845 году. Картины жизни города ремесленников Нюрнберга в XVI веке, народный юмор, народная мудрость, народный оптимизм оказались столь же подвластны гению Вагнера, как и трагически субъективная поэма ночи и смерти «Тристан», отделенная от «Мейстерзингеров» всего несколькими годами.

Творческое удовлетворение принесли композитору гастроли в России, где он провел два месяца — февраль и март

1863 года — и дал 9 концертов в Петербурге и Москве, прошедших с большим успехом. Санкт-Петербургское Филармоническое общество избрало его почетным членом. Вагнер дирижировал, помимо пяти симфоний Бетховена, фрагментами из своих опер, в том числе и музыкой из неоконченной тетралогии, для чего специально подготовил концертные переложения. Были и другие успешные гастрольные поездки, но деньги от них ушли на погашение долгов, и Вагнер снова оказался без средств и возможностей их заработать.

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

И вдруг все переменялось, как по волшебству. 3 мая 1864 года свершилось чудо: недавно взошедший на престол 18-летний король Баварии Людвиг II приглашает Вагнера в Мюнхен, обещая ему все, чего композитор только может пожелать. Горячий поклонник музыки Вагнера, он приказывает ставить его оперы в исполнении лучших певцов из различных трупп Германии. Постановками руководит друг Вагнера, молодой дирижер и пианист, ученик Листа Ганс фон Бюлов. Его жена Козима, младшая дочь Листа, берет на себя обязанности секретаря Вагнера и стремится создать домашний уют давно лишенному семейной заботы композитору.

Их первая встреча произошла более 10 лет назад, когда Козиме еще не исполнилось шестнадцати, и Вагнер, который

был всего на два года моложе ее отца, не обратил тогда внимания на застенчивого подростка. А в душе Козимы зрела любовь к Вагнеру. Теперь, забрав двоих детей, она переезжает к нему, нанеся глубокую душевную травму не только Бюлову, преданно служившему делу Вагнера, но и Листу, надолго порвавшего отношения с дочерью и другом.

Как и полтора десятилетия назад, Вагнер поселяется в Швейцарии. В 1866—1872 годах он живет в Трибшене, на берегу Фирвальшtedтского озера близ Люцерна. Но как непохожи эти 6 лет на первое «швейцарское изгнание»! Кончились нужда и одиночество. На склоне лет Вагнер узнал счастье отцовства. Козима, наделенная сильной волей, энергией и честолюбием, оказалась идеальной женой, соратницей, другом. После двух дочерей, названных Изольдой и Евой в честь героинь «Тристана» и «Мейстерзингеров», на свет появился сын (Вагнеру только что исполнилось 56). «В тот день, когда у меня, счастливого, родился прекрасный сын, я окончил композицию “Зигфрида”, прерванную 11 лет назад. Неслыханный случай! Никто не поверил бы, что я это совершу... Только теперь предстоит мне жить в радости. Прекрасный, крепкий сын с высоким лбом и ясным взглядом, Зигфрид-Рихард наследует имя своего отца и сохранит его творения миру».

Счастливым композитор преподнес жене симфоническую идиллию «Зигфрид» — эти светлые звуки разбудили Козиму в Трибшене утром 25 декабря 1870 года, когда праздновалось ее 33-летие. В том же году было напечатано 15 экземпляров — для самых близких друзей — первого тома автобиографии Вагнера «Моя жизнь», которую композитор, по желанию короля Баварского, диктовал жене, начиная с лета 1865 года. Одновременно он работал над завершением «Зигфрида», финальной частью тетралогии — «Гибель богов» — и обдумывал план мистерии «Парсифаль», ставшей его последней оперой.

Эти два величайших творения не должны были увидеть свет рампы в обычном театре (хотя премьеры двух первых частей тетралогии против воли Вагнера состоялись в Мюнхене, соответственно, в 1869 и 1870 годах — автор на них не присутствовал). Для них был необходим специальный «театр для торжественных представлений». За осуществление этой мечты Вагнер боролся долго. Берлин и Лондон, Вена и Чикаго, Мюнхен и модный курорт Баден-Баден как место постройки театра намечались и отпадали один за другим. Наконец Вагнер выбрал тихий баварский городок Байройт близ Нюрнберга. В день своего 59-летия, под проливным дождем, он заложил первый камень «Театра на Зеленом холме». Вагнер надеялся на его открытие следующим летом, но прошло еще 4 года, полных лихорадочной деятельности, разъездов по стране, организации Вагнеровских обществ, обращений к правительству, князьям, банкирам, театрам, любителям музыки, всему немецкому народу с призывом жертвовать на строительство Байройтского театра кто сколько может. Деньги поступали медленно и с трудом, пока на помощь снова не пришел король Людвиг Баварский, предоставивший большой кредит. На его средства была построена и вилла для Вагнера, получившая поэтическое название «Ванфрид» («Успокоенная мечта»). Фронтон ее украшен аллегорической фреской, а в саду установлен бюст короля.

Торжественное открытие Байройтского театра состоялось 13 августа 1876 года. На протяжении месяца трижды был показан весь цикл «Кольца нибелунга». На премьеру со всего мира съехались музыканты и царствующие особы, поклонники творчества Вагнера и великосветские туристы. Яркое описание байройтских музыкальных торжеств, их публики, необычного устройства театра оставил Чайковский, посылавший свои корреспонденции в одну из московских газет.

Несмотря на большой художественный успех постановок, театр потерпел финансовый крах и был закрыт на 6 лет. Все эти годы Вагнер продолжал неустанно трудиться — давал концерты, чтобы покрыть дефицит, писал давно задуманного «Парсифаля». Его премьера состоялась в Байройте 26 июня 1882 года. В течение месяца «Парсифаль» прошел 16 раз. Утомленный хлопотами, связанными с постановкой, Вагнер отправился в Италию, где в последние годы обычно проводил зимние месяцы. И на отдыхе в Венеции 69-летний композитор не прекращал работу — он писал статьи. За этим занятием 13 января 1883 года его настигла смерть.

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

«Вступление и Смерть Изольды» из оперы «Тристан и Изольда» (1862)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок,
3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона,
туба, литавры, арфа, струнные.

История создания

«Тристан и Изольда» — памятник великой любви, целиком поглотившей Вагнера. Участник революции 1849 года, политический изгнанник, без родины, без пристанища, без постоянной работы, он, после бегства из Дрездена, жил в Швейцарии. В 1852 году 39-летний композитор познакомился с семьей

богатого купца Отто Везендонка, поддержавшего его материально. Жена Везендонка, 24-летняя Матильда, мать троих детей, отличалась редкой красотой и обаянием, писала стихи, драмы, музыку. Вагнер делился с ней своими замыслами, посылал первые наброски тем новых опер, создал на ее тексты прекрасный цикл из пяти романсов. Она была его первой слушательницей: то, что композитор сочинял утром, по вечерам он играл Матильде. Любовь захватила обоих, но Матильда не оставила мужа и детей.

В декабре 1854 года у Вагнера родилась мысль об опере на сюжет средневековой легенды о Тристане и Изольде, широко распространенной в разных странах Европы. Реальная жизнь повторила ситуацию легенды. Рыцарь Тристан страстно влюблен в прекрасную Изольду, ставшую женой его покровителя и друга. Она отвечает ему взаимностью, но соединение влюбленных оказывается возможным лишь за порогом смерти. «Хотя мне не дано было никогда испытать настоящего счастья любви, я все же хочу поставить памятник этой красивейшей утопии — такой памятник, в котором все, от первого до последнего штриха, будет насыщено любовью. Черным флагом, который реет в последнем акте, прикрою себя самого и — умру!» — писал Вагнер.

Он действительно был близок к смерти во время создания «Тристана». Работа над музыкой началась в Швейцарии, в сентябре 1857 года, и к следующему году был закончен I акт. Из-за ревности жены композитор был вынужден покинуть Швейцарию. Он поселился в Венеции, где не раз помышлял о самоубийстве. Жажду смерти усиливало увлечение философией Шопенгауэра. Осенью 1858-го в Венеции он закончил II акт «Тристана» и начал III, а вся опера была завершена осенью следующего года в Люцерне (Швейцария).

Премьеры Вагнер ждал около 6 лет. Она состоялась 10 июня 1865 года в Мюнхене под управлением страстного

пропагандиста творчества Вагнера Ганса фон Бюлова. Но задолго до этого, не надеясь увидеть оперу на сцене (театры отказывались ее ставить, считая неисполнимой), композитор решил познакомить слушателей с отрывками в концертах. В течение сентября — октября 1862 года, живя в прирейнском городке Биберихе, он сделал обработки фрагментов из «Тристана и Изольды» и других не поставленных к тому времени опер для предстоящих гастролей по странам Европы. В авторских концертах 8 февраля 1863 года в Праге было исполнено «Вступление», а 9 марта (26 февраля по старому стилю) в Петербурге, в зале Дворянского собрания (ныне — Большой зал Филармонии), прозвучало «Вступление и Смерть Изольды».

В этом симфоническом сочинении композитор объединил увертюру и финал оперы. Последняя сцена представляет собой монолог главной героини над телом возлюбленного, с которым она наконец-то может соединиться навеки; для нее Любовь и Смерть нераздельны. В партитуре концертного варианта (авторское название «Liebestod» — «Смерть в любви») сохранена вокальная партия Изольды с текстом.

«Тристан и Изольда» — самое новаторское из всех новаторских творений Вагнера. По словам французского писателя и музыковеда Ромена Роллана, — «“Тристан”, словно высокая гора, возвышается над прочими поэмами любви так же, как сам Вагнер — над всеми художниками своего века... Нигде напряжение гения не достигает подобной силы, взлет — подобной головокружительности». Музыка, пронизанная томлением любви и смерти, течет сплошным потоком без остановок, без кадансов. Мелодия, мастерски сочетающая несколько коротких хроматизированных лейтмотивов, кажется бесконечной. Неустойчивые альтерированные гармонии разрушают привычные представления о тяготениях и разрешени-

ях. Большой оркестр тройного состава тонко детализирован в полифонических переплетениях самостоятельных инструментальных линий.

Музыка

«Вступление — это вечное желание, которое жалобно стонет, набегает и разбивается без конца, подобно морским волнам» (Р. Роллан). Начинают солирующие виолончели пианиссимо; им отвечает гобой; рождается загадочно неразрешимый «тристановский аккорд». Это пронизывающий всю оперу лейтмотив томления. Трижды повторяясь, он подымается с трудом, разделенный долгими мучительными паузами. Мотив томления дополняют и развивают другие мотивы, близкие ему, широко распеваемые виолончелями. Экспрессивные переключки высоких и низких инструментов звучат подобно страстным призывам влюбленных: «Тристан!» — «Изольда!» Звучность нарастает, сумрачные настроения уступают место светлым, радостным, которые утверждают устремленные вверх пассажи струнных (лейтмотив любовного восторга). Мотивы сплетаются в насыщенном звучании *tutti* фортиссимо — и вдруг все рушится. «Все напрасно! Бессильно падает сердце, чтобы раствориться в томлении», — пояснял Вагнер смысл этого возвращения к началу. Словно вечно повторяющийся вопрос, остающийся без ответа, обрамляет первый раздел мотив томления. Мрачные фразы низких солирующих инструментов (бас-кларнет, контрабасы в унисон с виолончелями) завершают его.

Резкий контраст образует второй эпизод — «Смерть Изольды», целиком пронизанная восторженным упоением. Она начинается пианиссимо, звучанием тех же низких инструментов, что и в конце «Вступления». Но теперь бас-кларнет и виолончели интонируют мотив совсем иного склада — мотив блаженной смерти, последнюю мелодию грандиозного

любовного дуэта II акта («И так умрем, чтоб вечно жить»). Четко ритмованные восходящие квартовые ходы в бесконечной секвенции подхватывают различные инструменты, устремляясь от глухих басов к верхнему регистру оркестра. Волны нарастания вздымаются все выше, становятся все восторженнее. Исчерпав развитие мотива блаженной смерти, Вагнер переходит к разработке другого мотива — пламенных объятий, насыщенного томительными хроматизмами. Он заимствован из начала II акта, когда Изольда в нетерпении ожидает свидания с Тристаном. Теперь ожидание достигает невыносимого напряжения: ведь последнее свидание и пламенные объятия будут длиться вечно. Наконец нарастание разрешается экстатической кульминацией и долго, медленно изживает себя, затихая. В последний раз возникает лейтмотив томления, перекидывая арку к началу «Вступления». Но он уже не может омрачить восторженных эмоций, и все истаивает в тихих просветленных аккордах.

«Полет валькирий»

из оперы «Валькирия» (1862)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета (3-й по желанию), бас-кларнет, 3 фагота (3-й по желанию), 6 валторн (5-я и 6-я по желанию), 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, тарелки, малый барабан, струнные.

История создания

«Полет валькирий» открывает последний акт оперы «Валькирия» — второй части грандиозной тетралогии «Кольцо нибелунга». Тетралогия была делом всей жизни Вагнера, и работа над ней растянулась более чем на четверть века. Композитор,

как обычно, сам написал либретто (1848—1852), вдохновившись мифологическими и героическими сказаниями древних германцев. Над музыкой «Валькирии» он работал с июня 1854-го по март 1856 года в Швейцарии.

Валькирии — девы-воительницы, дочери и спутницы верховного бога Вотана. Вооруженные копьями и щитами, они сражаются вместе с земными героями, наделяя их победой или смертью по жребию Вотана. Павших славной смертью валькирии уносят на своих воздушных конях в чертог богов Валгаллу, где витязи проводят дни в вечных пирах и битвах. «Полет валькирий» — богатырская скачка восьми воительниц, собирающихся после боя и оглашающих окрестные скалы победным кличем «Хой-о-то-хо!». Эта музыка вызывала восторг Чайковского, вообще не любившего Вагнера: «Что за грандиозная чудная картина! Так и рисуешь себе этих диких исполинок, с громом и треском летающих по облакам на своих волшебных конях».

Премьеры «Валькирии» Вагнеру пришлось ждать десятилетия. Впервые опера была показана в Мюнхене 26 июня 1870 года под управлением Ф. Вюльнера по воле короля Баварии Людвига II. Композитор на премьерe не присутствовал, видя в этой постановке нарушение своего творческого замысла: «“Кольцо нибелунга” — целостное произведение, и исполнение тетралогии по частям недопустимо». (Полностью исполнение «Кольца нибелунга» состоялось в августе 1876 года в Байройте.) Однако задолго до этого, вернувшись в Германию по амнистии и готовясь к концертным поездкам, в которых он собирался познакомить слушателей с музыкой своих новых опер, Вагнер принялся за переложение отрывков из них. Так, весь сентябрь и октябрь 1862 года, живя в Бибрихе на Рейне, он приспособлял для концертного исполнения эпизоды из «Валькирии» и «Тристана и Изольды», незаконченных «Зигфрида» и «Нюрнбергских мейстерзингеров».

Особого труда ему, по собственному признанию, стоил «Полет валькирий», переложенный только для симфонического оркестра, тогда как в опере участвует и октет женских голосов. Премьера состоялась 26 декабря 1862 года в Вене в авторском концерте в театре «Ан дер Вин». Грандиозный успех оказался неожиданным даже для друзей композитора. На первой репетиции, происходившей в сравнительно небольшом помещении, «Полет валькирий» прозвучал невнятно, однако в процессе репетиций оркестр Придворной оперы, усиленный военными музыкантами (всего 103 человека), настолько проникся величием вагнеровской музыки, что исполнение вызвало всеобщий восторг. А на втором концерте, 1 января 1863 года, «Полет валькирий» по требованию публики был повторен.

Музыка

Уже первые звонкие пассажи струнных вводят в общую эмоциональную атмосферу — победной игры нерастроченных сил, упоения жизнью. Неизменный пунктирный ритм фаготов и валторн воссоздает богатырскую скачку; тремоло деревянных и пассажи струнных разрастаются, захватывая все более широкий диапазон. Подготовленный таким образом вступает мощный хор медных, провозглашающий героическую тему валькирий. Ее сменяют ниспадающие хроматические ходы, в которых слышатся ржание коней, звон оружия, раскаты хохота. Возникает переключка скрипок и альтов с размахистым угловатым лейтмотивом — воинственным кличем «Хой-о-то-хо!» Особенно величаво звучит основная тема у трех тромбонов и трех труб. На последней грандиозной кульминации к ним присоединяются самые низкие и грузные инструменты — туба и контрабасы в сопровождении ударных, а играющие роль красочного фона звонкие тремоло приобретают гигантские масштабы в октавном изложении группы деревянных

духовых. Настоящая лавина звуков обрушивается на слушателей в заключительных тактах этой богатырской музыкальной картины.

«Шелест леса»

из оперы «Зигфрид» (1862)

Состав оркестра: флейта, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, колокольчики,
треугольник, струнные.

История создания

Над «Зигфридом» — третьей оперой из гигантского цикла «Кольцо нибелунга» на сюжет мифологических и героических сказаний древних германцев — Вагнер работал с большими перерывами. Закончив в 1852 году текст либретто всей тетралогии, композитор, живший тогда в Швейцарии, принялся за сочинение музыки «Золота Рейна», затем «Валькирии» и в сентябре 1856 года — «Зигфрида». Однако менее чем через год работа была прервана на середине II акта — сцене, в которой выросший в глухом лесу, не знающий страха юный герой, совершив свои первые подвиги, отдыхает в лесной чаще. «Моего юного Зигфрида я отправил в красивое уединение леса, — писал Вагнер 28 июня 1857 года. — Там я слезно простился с ним под липой. Но в одиночестве ему будет лучше, чем где бы то ни было». Композитор вернулся к «Зигфриду» спустя более десяти лет, осенью 1868 года, уже после создания «Тристана и Изольды» и «Нюрнбергских мастерзингеров», а завершил оперу лишь в феврале 1871 года на вилле Трибшен в Швейцарии. Премьера состоялась 16 августа 1876 года

под управлением дирижера Ганса Рихтера в качестве третьей части тетралогии, в специально построенном вагнеровском театре в маленьком баварском городке Байройте.

Однако за много лет до этого, в сентябре-октябре 1862 года, живя в прирейнском городке Биберихе, Вагнер сделал обработку отрывков из «Зигфрида» для концертного исполнения — эпизоды II акта, приспособленные для небольшого симфонического оркестра и названные «Шелест леса». Эта картина природы, воспевающая красоту родной земли, словно перекидывает арку к первой немецкой романтической опере — «Вольному стрелку» Вебера (1821), в котором важное место занимает образ леса.

Музыка

Прекрасен тихий, безмятежный, озаренный солнцем лес, изображаемый шорохом струнных. Его шелест навевает юному Зигфриду мысли о матери, которая умерла вскоре после его рождения. Кларнеты запевают красивую мелодию, ее развивают виолончели — возникают лейтмотивы, связанные с родителями Зигфрида (героями «Валькирии»). Вступает солирующая скрипка на фоне разделенных на небольшие группы струнных с сурдинами. Из глубины леса доносятся птичьи голоса (перекликаются гобой, флейта, кларнет). В душе Зигфрида они рождают любопытство и волнение: оказывается, он понимает язык птиц и может ответить им. Горделиво звучит фанфарный мотив героя (валторна, поддержанная деревянными духовыми). Все громче птичий щебет, все новые инструменты на разные лады варьируют лейтмотив птички. Но ни на миг не омрачается светлое, радостное настроение, царящее на протяжении всей симфонической картины.

«Зигфрид-идиллия»

(1870)

Состав оркестра: флейта, гобой, 2 кларнета, фагот, 2 валторны, труба, струнные.

История создания

«Зигфрид-идиллия» создавалась в самый счастливый период жизни Вагнера. Позади — годы нищеты, изгнания, борьбы за признание, одиночества. Теперь — спокойная обеспеченная жизнь в кругу семьи, с горячо любимой женой и преданным другом Козимой Лист на вилле Трибшен, близ Люцерна, в Швейцарии, на берегу красивейшего Фирвальдштеттского озера. Здесь композитор может полностью отдаться творчеству и довести до конца «один из громаднейших художественных планов, когда-либо зарождавшихся в голове человека» (Чайковский) — тетралогия «Кольцо нибелунга», вдохновенную сказаниями древних германцев о богах и героях. Над ней Вагнер работал в общей сложности более четверти века. Завершение третьей части тетралогии, оперы «Зигфрид» (1868—1871), совпало с рождением долгожданного сына. Вагнер дал ему имя любимейшего своего героя, а жене подарил «Зигфрид-идиллию». Она была исполнена впервые под управлением автора как утренняя серенада в честь Козимы в Трибшене 25 декабря 1870 года. Композитор предпослал партитуре стихотворение «К Козиме Вагнер»:

*Когда себя ты принесла мне в жертву,
В кругу семьи страдальцу дав вздохнуть,
Тогда к душе моей слетело вдохновенье,
Героев мир открывшее глазам;*

*И стало близко нам, отчизной стало милой,
Все то, что пыль веков покрыла пеленой.
Как вдруг раздался голос, счастья полный:
«Родился сын!» — то Зигфрид должен быть.
Тебя и сына в звуках я прославил, —
Возможна ль лучшая награда на земле?
Но радость тихую, в «Идиллии» наряде,
Хранили мы ревниво для себя.
Теперь пускай она звучит победно
Для всех друзей, любивших нас всегда;
Пусть тот, кто ценит Зигфридов обоих
Вкушает звуков мир, рожденный для тебя.*

«Зигфрид-идиллия» написана для малого состава оркестра. Вагнер широко пользуется солирующими инструментами, сопоставлением чистых тембров. Все это придает звучанию прозрачность, так хорошо согласующуюся с царящим во всей картине ничем не омраченным покоем, ясным светом, разлитым в каждой теме. Они заимствованы из финала оперы «Зигфрид» — любовного дуэта юного богатыря, выросшего в лесной глуши, Зигфрида и пробужденной им от волшебного сна Брунгильды. Темы разворачиваются медленно, неторопливо, без резких контрастов, дополняя одна другую. Вагнер сплетает их с поразительным полифоническим мастерством.

Музыка

«Идиллия» начинается колыбельной. Струнные поют светлую ласковую тему (в опере это песня любви Брунгильды). Потом к ней присоединяется подголосок, перебрасываемый от одного деревянного духового инструмента к другому, — убаюкивающий мотив сна. Внезапные нарастания и спады придают музыке типично вагнеровский характер томления. Проста

и беззаботна тема гобоя. Необычайной чистотой, душевной ясностью веет и от темы, воспевающей Зигфрида. Она кажется бесконечной: один инструмент за другим подхватывают незавершенную фразу, выделяясь из общего хора. И вновь, как предшествующая тема, она сплетается с мотивом любви. Звонкий жизнерадостный мотив валторны напоминает веселый перезвон (в опере он завершает любовный дуэт). Переклички деревянных духовых подражают пению птиц, накладываясь на торжественные звуки лесного рога, — ведь о спящей волшебным сном Брунгильде поведала герою лесная птичка. И вот уже весь оркестр сплетает разные темы, прославляя жизнь, свет, любовь. Постепенно все стихает. Лишь слышится, как в начале, колыбельная песня с убаюкивающим мотивом сна. Наконец остаются только струнные инструменты на выдержанной педали валторны: в последний раз они проводят нежную мелодию Зигфрида, которая незаметно переходит в мелодию Брунгильды.

Два симфонических эпизода из оперы «Гибель богов»

(1869—1874)

«Путешествие Зигфрида по Рейну»

Состав оркестра: 1 или 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 или 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, колокольчики (по желанию), треугольник, арфа, струнные.

«Траурный марш на смерть Зигфрида»

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, 4 валторны, 3 трубы, басовая труба, 3 тромбона, 2 теноровые и 2 басовые тубы, контрабасовая туба, 6 арф, литавры, треугольник, тарелки, цилиндрический барабан, струнные.

История создания

Замысел «Гибели богов» — финала грандиозной тетралогии «Кольцо нибелунга» — возник раньше предшествующих частей, еще в 1848 году. Тогда Вагнер задумал большую романтическую оперу «Смерть Зигфрида» — о любимейшем герое немецкого национального эпоса, которому посвящены и средневековые сказания, и современные композитору драмы, стихотворения и даже опера. Но тогда он успел написать только либретто и набросать несколько музыкальных тем (в том числе тему траурного марша). События революции, в которых Вагнер принял непосредственное участие, заставили его отложить работу над музыкой. Позднее замысел разросся до четырех частей, в 1852 году было закончено полное либретто, а написание музыки продолжалось еще более двух десяти-

летий. «Гибель богов» сочинялась с октября 1869 по ноябрь 1874 года и впервые прозвучала 17 августа 1876 года как финал тетралогии под управлением знаменитого дирижера Ганса Рихтера. Постановка была осуществлена в вагнеровском театре в Байройте.

Два симфонических эпизода из «Гибели богов» зажили самостоятельной жизнью на концертной эстраде. «Путешествие по Рейну» — оркестровая интерлюдия между прологом и I актом. Не знающий страха Зигфрид, выросший в лесу, простившись с любимой женой Брунгильдой, отправляется по Рейну в широкий мир на поиски приключений и подвигов. Полный сил и радостных ожиданий, он не подозревает, что станет жертвой рока. «Траурный марш на смерть Зигфрида» связывает две картины последнего акта. Зигфрид предательски убит на охоте. Ночью, при свете вышедшей из-за туч луны, по берегу затянутого туманом Рейна, через лес, среди скал движется торжественное погребальное шествие.

Музыка

«Путешествие по Рейну» открывается глухим тремоло солирующей литавры; как мрачное предостережение звучат у тромбонов и тубы загадочные аккорды лейтмотива судьбы. Но роковой исход неведом Зигфриду и провожающей его Брунгильде. В первом разделе симфонической картины главную роль играют два светлых жизнерадостных музыкальных образа: звонкий лейтмотив рога Зигфрида (фанфара валторны) и лирический напевный лейтмотив любви (канон кларнета и солирующего альты, затем скрипок и виолончелей — словно дуэт женского и мужского голосов). В следующем разделе господствуют широко развивающиеся лейтмотивы, связанные с Рейном, — Вагнер неистощим на их мелодическое и оркестровое варьирование. Слушатель словно воочию

видит величаво струящиеся воды, рассыпающиеся сверкающими на солнце брызгами; слышит пение беззаботных русалок, приветствующих звездочку вод — покоящийся на дне золотой клад. Но вот набегают тени, возникает лейтмотив рокового кольца, которое губит всех, кто им владеет, и немолимо нисходящий лейтмотив гибели мира. Приглушенные переключки валторн и тромбонов, повторяющих мотив золота, объясняют причину царящего в мире зла. И только последние такты напоминают о свете и радости, окрашивавших начало картины, — звучат краткие отголоски мотива любви.

«Траурный марш на смерть Зигфрида» — величественная трагическая фреска, одно из крупнейших достижений Вагнера. Уникально мастерство, с каким композитор связывает воедино основные лейтмотивы тетралогии, воскрешая в момент роковой развязки историю рода героев, последним из которых был Зигфрид. После краткого вступления тяжелые аккорды медных и траурные раскаты низких струнных открывают шествие. Первый раздел посвящен Зигмунду и Зиглинде — родителям Зигфрида. Суровую героическую тему возглашают 5 туб, им отвечают полные страдания лирические мотивы деревянных духовых. Ослепительным светом вспыхивает средний раздел, где вступает весь колоссальный оркестр. И здесь героические темы Зигфрида также сменяются лирической темой любви Брунгильды в насыщенном тембре кларнета и английского рожка. Но в заключительном разделе вновь воцаряется мрак, слышатся стоны, проклятия; скорбно звучит прежде радостный мотив рога Зигфрида у квартета валторн.

Рихард Штраус

1864—1949

Крупнейший немецкий композитор рубежа XIX—XX веков Рихард Штраус прожил долгую жизнь, охватившую значительнейшие события мировой истории. Начало его деятельности относится ко времени завершения эпохи романтического искусства, конец — к периоду после окончания Второй мировой войны, резко изменившей лицо мира. А до тех пор на его памяти была Первая мировая война, революции, приход фашизма. И все эти годы композитор работал: его творческий путь занял почти 80 лет, хотя его вершинные достижения приходятся на период конца XIX до начала 20-х годов XX века.

Штраус работал во всех жанрах. Им оставлены великолепные образцы опер, среди которых — «Саломея» по пьесе О. Уайльда и «Кавалер розы», представляющие собой резко различающиеся виды жанра: оперу экспрессионистскую, перенасыщенную эмоциями, продолжающую традиции Вагнера, и изящную тонкую комедию, своеобразно сочетающую традиции Моцарта со стилем Иоганна Штрауса-сына. Его программные симфонические поэмы продолжают традиции создателя этого жанра Листа, а симфонии, также программные, дают новую трактовку формы, сложившейся за полтора века до того.

Свой уникально долгий творческий путь Штраус начал как дерзкий новатор, попирающий сложившиеся традиции, а закончил как всеми признанный композитор-классик, патриарх немецкой музыки, увенчанный многими лаврами. Его

сочинения отличаются увлекательностью замыслов, а воплощение их всегда ярко, красочно и отмечено виртуозным мастерством.

Рихард Штраус родился 11 июля 1864 года в Мюнхене в семье музыканта придворного оркестра и с детства проявил незаурядные музыкальные способности. В 6 лет он уже сочиняет (роялем овладел еще раньше), причем пробует себя в разных жанрах. Его учителем по теории композиции и инструментовке становится придворный дирижер и композитор Ф. Майер — это происходит в годы, когда Штраус еще обучается в гимназии. В 1882 году он заканчивает обучение и тогда же его первые сочинения исполняются в Дрездене и Вене. В 1884 году в Нью-Йорке звучит его Вторая симфония, впоследствии не вошедшая в список основных сочинений композитора. В том же году он знакомится с выдающимся дирижером Гансом фон Бюловом, который предлагает ему место своего заместителя в придворной капелле Мейнингена. Вскоре он сменяет Бюлова на этом посту. Так начинается карьера Штрауса-дирижера, продолжавшаяся более 60 лет.

В 1886 году молодой музыкант едет в Италию, которая производит на него неизгладимое впечатление. Это нашло отклик в оркестровой фантазии «Из Италии» — первом программном оркестровом сочинении, положившем начало многим последующим. В следующем году появляется «Макбет» по Шекспиру, в последующие два года — «Дон Жуан» по Н. Ленау и «Смерть и просветление» с собственной программой, впоследствии оформленной в стихотворение поэтом А. Риттером.

В 1894 году в Веймаре состоялась премьера его первой оперы «Гунтрам», написанной на собственное либретто не без влияния вагнеровских произведений. Тогда же, в день премьеры, он обручился с исполнительницей главной роли Паулиной де Ана. Брак был долгим, счастливым и вдохновил композитора на такие сочинения, как Песни ор. 27, Песни ор. 37

(к рождению сына), Домашняя симфония и опера «Интермеццо», в которых отразились картины домашней жизни Штраусов.

С середины 90-х годов создаются самые известные сочинения композитора — симфонические поэмы «Тиль Эйленшпигель» по народным легендам, «Так говорил Заратустра» по знаменитой книге Ницше, «Дон Кихот», вдохновленный Сервантесом. Одновременно растет его признание как дирижера. Гастроли охватывают все большее число стран, в том числе Россию, где он дает концерты в 1896 году. В конце века Штраус переселяется в Берлин и становится дирижером Придворной оперы, время от времени выступая также с берлинским симфоническим оркестром. В частности, с этим оркестром проходят его американские гастроли в 1904 году. Его доходы вырастают настолько, что в 1908 году он строит себе дом в городке Гармиш в Баварских Альпах, недалеко от Мюнхена. Там он, в основном, и живет до самой смерти.

Начало XX века у Штрауса ознаменовано почти исключительным обращением к опере. Одна за другой, после не особенно удавшейся оперы «Потухший огонь» (1901), появляются очень разные по жанру и стилю «Саломея» (1905), «Электра» (1909), «Кавалер розы» (1911) и «Ариадна на Наксосе» (1912), ярко продемонстрировавшие различные стороны дарования композитора. В 1913 году Штраус с успехом гастролирует как дирижер в Петербурге, где его творчество воспринимается скептически: критика безоговорочно считает его декадентом. Однако Штраус хочет добиться в России и композиторского признания. Этому должна была послужить следующая поездка — в 1914 году, когда он собирался сам дирижировать своей оперой «Электра». Начало Первой мировой войны поломало его планы.

Накануне войны композитор заканчивает балет «Легенда об Иосифе» на библейскую тему, затем начинает работу над

Альпийской симфонией. В 1916 году он осуществляет новую редакцию «Ариадны на Наксосе», в 1918-м появляется следующая опера — «Женщина без тени» на символически трактованный легендарно-мифологический сюжет, в течение 1918—1923 годов создается опера «Интермеццо», а в 1921 году — балет «Сбитые сливки».

В послевоенные годы Штраус принимает на себя руководство Венской оперой, выступает с оркестром Венской филармонии, принимает участие в организации Зальцбургских фестивалей, посвященных Моцарту. Это не мешает его активной композиторской деятельности. Появляются новые оперы — «Елена Египетская» (1927), «Арабелла, или Бал извозчиков» (1932), оркестровая сюита из пьес Ф. Куперена, являющаяся данью восхищения великим французским музыкантом.

После прихода в 1933 году к власти фашистов Штраус принимает должность президента Имперской музыкальной палаты. В письме к Стефану Цвейгу он объясняет свой шаг тем, что хочет своим влиянием «предотвратить худшее». Однако это оказывается утопией. В 1935 году, в связи с запретом «Кармен» как неарийского произведения, он подает в отставку. Демонстрацией было воспринято нацистскими властями и его сотрудничество с евреем Стефаном Цвейгом, который стал либреттистом оперы «Молчаливая женщина» (1935). В 1936 году он пишет одноактную историческую оперу «День мира», в которой в скрытой форме слышится протест против готовящейся агрессии. В 1937 году Штраус заканчивает оперу «Дафна», в 1940-м — «Любовь Данаи» и, наконец, в 1941 году появляется его последнее оперное сочинение — «Каприччио», которое сам композитор считает своим творческим завещанием.

Последующие годы были психологически очень тяжелы для престарелого музыканта: он видел, как рушится то, что было

ему дорого. «... Надувшаяся лягушка Пруссия, называемая также великой Германией, лопнула, — пишет он с горечью. — Я в отчаянном настроении! Разрушен дом Гёте, эта величайшая святыня мира! Мой прекрасный Дрезден — Веймар — Мюнхен, все пошло прахом!» В другом письме читаем: «Пожар мюнхенского театра, здания, освященного первыми представлениями “Тристана” и “Мейстерзингеров”, где семьдесят три года назад я впервые услышал “Вольного стрелка”, где мой добрый отец просидел сорок девять лет в оркестре за пультом первой валторны... это была величайшая катастрофа в моей жизни. В моем возрасте я уже не могу найти никакого утешения и никакой надежды». Свои чувства Штраус воплотил в последнем крупном симфоническом произведении — «Метаморфозах» для 23 солирующих струнных инструментов (1944—1945), — первоначально имевшем название «Скорбь по Мюнхену». В нем композитор использовал многозначительную цитату из Траурного марша Героической симфонии Бетховена. Заканчивал свое сочинение Штраус в Швейцарии, куда уехал вскоре после окончания Второй мировой войны. Там появляются его последние сочинения — Концерт для гобоя с оркестром, концертные аранжировки отрывков собственных опер, песни на стихи Эйхендорфа и Гессе. В мае 1949 года композитор возвращается в свой дом в Гармише, где отмечает 85-летие. Тогда же в Мюнхене проходит его последнее дирижерское выступление.

8 сентября 1949 года после тяжелой болезни Штраус скончался в Гармише. Там, в комнате, где он умер, хранится и урна с его прахом.

«Дон Жуан»

Музыкальная поэма по Ленау, ор. 20 (1887—1889)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, треугольник, колокольчики, арфа, струнные.

История создания

«Дон Жуан» стал первым сочинением, которым 25-летний композитор завоевал музыкальный мир. Созданный в 1886—1888 годах «Макбет» по Шекспиру его не удовлетворил, так что именно в «Дон Жуане» Штраус овладел жанром, за 30 лет до этого созданным Листом. Вслед за тем на протяжении десятилетия он еще пять раз — и каждый раз по-разному — воплощал свои программные замыслы в одночастной поэме, не используя, впрочем, листовского определения «симфоническая».

Над «Дон Жуаном» Штраус работал в 1887—1889 годах, под южным солнцем Италии, в период счастливой влюбленности в певицу Паулину де Ана, с которой познакомился в августе 1887-го. Посвящена поэма «моему дорогому другу Людвигу Тюилле», соученику Штрауса по мюнхенской гимназии, малозначительному, но довольно известному в свое время композитору и теоретику. Премьера состоялась в Веймаре под управлением автора 11 ноября 1889 года, после назначения Штрауса капельмейстером Придворного театра, в котором он готовил к постановке оперы кумира своей юности Вагнера. На премьере «Дон Жуан», как писал композитор, «имел грандиозный успех, музыка звучала волшебно, все прошло образцово и вызвало неслыханную для Веймара бурю аплодисментов».

Подобно Листу, Штраус в симфонических поэмах вдохновлялся преимущественно литературными произведениями. «Дон Жуан» (1844) — одно из последних творений австрийского поэта-романтика Николауса Ленау (1802—1850), человека трагической судьбы. Представитель древнего дворянского рода, пылкий и неуравновешенный, то воспевавший героическую борьбу за свободу, то погружавшийся в мировую скорбь, он много путешествовал, посетил даже Америку, но возвращался на родину еще более разочарованным. Влюбленный в жену друга, Ленау мучительно переживал эту страсть на протяжении нескольких лет. В 1844 году он обрел новую любовь, но во время подготовки к обручению был поражен внезапным безумием и последние шесть лет жизни провел в сумасшедшем доме, где и скончался.

Крупные стихотворные сочинения Ленау написаны в свободной форме. «Дон Жуан», названный драматической поэмой, состоит из 17 сцен. В нем использована популярнейшая испанская легенда, связанная с именем реально существовавшего севильского аристократа дона Хуана Тенорио. Друг короля дона Педро, правившего в середине XIV века, он оставался безнаказанным, хотя его беспутные похождения наводили ужас на всю Севилью. Конец его бесчинствам положило небесное правосудие — по легенде, дон Хуана покарал убитый им командор дон Гонзаго. С этой легендой сочеталась другая, также связанная с Севильей: ее герой дон Хуан де Маранья, знаменитый распутник, продавший душу дьяволу, в конце жизни раскаялся и стал монахом. Подобные герои встречаются и в народных легендах, и в рыцарских романах других стран: Обри Бургундец, Роберт Дьявол, герцог Нормандский. Постепенно безнравственный и буйный искатель приключений приобрел более привлекательные черты, и в пьесе испанского драматурга первой половины XVII века Тирсо де Молины предстал неотразимо обаятельным. С тех пор дон Жуан

обошел весь мир: в Италии он стал героем Гольдони, во Франции — Мольера, Корнеля, Мериме, Дюма, в Англии — Байрона, в России — Пушкина и А.К. Толстого. В 1713 году в Париже была поставлена первая опера о дон Жуане, в 1761 году в Вене — балет Глюка, в 1787 году в Праге — опера Моцарта, а почти сто лет спустя в Петербурге — опера Даргомыжского (1872).

Ленау создал свой вариант легенды. Его герой клянется в любви всем встреченным им женщинам: графине Марии, безымянной вдове графа и другой маске на маскараде, Кларе, Анне (в монологе — на сцене она не появляется), герцогине Изабелле, мужа которой он затем убивает. На последнем пиру дон Жуан встречается с толпой соблазненных им женщин (персонифицированы Констанца, Бланка, Теодора, Инес), явившихся вместе с его детьми. Их приводит дон Педро, сын убитого дон Жуаном много лет назад губернатора, статую которого герой пригласил на ужин. Дон Педро с детства мечтал отомстить убийце отца, но он неловкий фехтовальщик, и дон Жуан мог бы легко победить его. Однако, как признается герой в разгар веселья, сидя за столом среди разряженных женщин и музыкантов, все его желания и мечты умерли; словно молния поразила насмерть его любовную силу. Дон Жуан отбрасывает шпагу, и дон Педро закалывает его.

В качестве программы своей поэмы Штраус предпослал в партитуре три отрывка речей дон Жуана: два — из первой сцены (диалог с братом), третий — из последней (на пиру).

*Волшебный круг без края и предела
Столиких женских чар души и тела
В кипучей страсти облететь хочу я
И смерть принять в последнем поцелуе.
О, всюду побывать; пасть на колени
Пред каждой, что красой тебя пленила,
И победить, хотя бы на мгновенье!*

*<... ...> Да, страсть всегда нова, она не может
К одной возникнуть и другой достаться,
Ей надо умирать, чтоб вновь рождаться,
И внявших ей раскаянье не гложет.
Как красота единственна лишь в мире,
Так равно и любовь, что к ней стремится.
Итак, на приступ за сердцами милых,
Пока огонь еще играет в жилах!*

*Прекрасен был тот вихрь, что влек меня,
Но он пронесся, и настала тишина.
Мертвы теперь желанья и надежды;
Быть может, молния упала с высоты,
Что презирал я, поразив все силы,
И вдруг стал мир пустынею унылой;
А может быть, и нет; — огонь души угас
И холоден и темен стал очаг.*

Избранные отрывки не предполагают, как и у Листа, последовательного развития сюжета, воплощения конкретных женских образов. В анализах поэмы Штрауса тем не менее нередко можно встретить имена пугливой и нежной, наивной крестьянской девушки Церлины, донны Анны (хотя это героини Моцарта, а не Ленау, у которого среди множества женских имен Церлины нет вообще), а также тему белокурой грациозной графини. Словно предвидя подобные характеристики своей программной музыки, Штраус однажды иронически заявил, что одну из жертв дон Жуана он изобразил настолько наглядно, что каждый может узнать ее по ярко-рыжим волосам. Однако истинная, а не надуманная яркость музыки поэмы вдохновила знаменитого английского балетмейстера Ф. Аштона незадолго до смерти композитора превратить «Дон Жуана» в одноактный балет, который был поставлен в 1948 году в Лондоне.

Музыка

Полные кипучей энергии, неиссякаемого огня, юношеского упоения жизнью темы сменяют одна другую в свободной, но стройной форме, рисуя яркие, полнокровные, чувственные образы, словно пронизанные южным солнцем. Вступительная тема взмывает подобно ослепительному фейерверку, подготавливая появление темы дон Жуана у скрипок. Устремленная вверх, порывисто героическая, перекликающаяся с лейтмотивами Вагнера, она воплощает неотразимый образ охотника за наслаждениями. А вот и они, прелестные женские фигуры. Постепенно вызревает прекрасная лирическая тема — ее поет солирующая скрипка в высоком регистре, а звон колокольчиков и пассажи арфы придают всему эпизоду волшебный колорит, погружающий в мир чувственных грез. Возникает любовный дуэт: словно перебивая друг друга, чередуются более низкие (валторна, кларнет) и высокие инструменты (скрипки). Достигнув экзотической кульминации, любовная сцена обрывается — дон Жуан устремляется в погоню за новыми наслаждениями. Рождается еще один эпизод страстных признаний: певучей теме альтов в высоком регистре и виолончелей отвечают нежные вздохи солирующей флейты. Ее сменяет гобой, откликающийся широко распетой, экспрессивной мелодией. Прежде чем возвратится первая тема дон Жуана, появляется еще одна его тема, подчеркнуто энергично возвещаемая четырьмя валторнами в унисон. В следующем стремительном скерцозном эпизоде она сочетается с первой, ее интонируют различные инструменты (колокольчики, труба), словно воплощая многоликость героя. Внезапно веселье обрывается, в наступившей тишине звучат обрывки искаженных лирических тем. Но ничто не в силах обуздать дон Жуана, и начальные темы с прежним блеском повторяются полным оркестром; к ним присоединяется героическая тема валторн. Так в последний раз представлен дон Жуан-победи-

тель. На кульминации все рушится: вслед за генеральной паузой слышатся жуткие оцепенелые аккорды и нисходящее тремоло скрипок, рисующие душевную опустошенность блистательного героя, вдруг утратившего свой любовный пыл и очутившегося в пустынном холодном мире.

«Веселые проделки Тиля Эйленшпигеля по старинному плутовскому образцу в форме рондо», ор. 28 (1895)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот,
8 валторн (4 — по желанию), 6 труб (3 — по желанию), 3 тромбона,
туба, литавры, тарелки, треугольник, большой барабан, малый барабан,
большая трещотка, струнные (64 человека).

История создания

В 1889 году Штраус, будучи капельмейстером Веймарского театра, познакомился с оперой современного немецкого композитора Кирилла Кистлера «Эйленшпигель», к либретто которой отнесся резко отрицательно. В это время он и сам решил попробовать свои силы в оперном жанре. С 1887 года Штраус работал над оперой «Гунтрам» на собственное либретто, поставил ее в Веймарском театре в 1894 году и сразу стал набрасывать либретто следующей — одноактной оперы «Тиль Эйленшпигель у простаков». Мысль о ней не оставляла композитора в течение нескольких лет; «вот только образ самого господина Тиля Эйленшпигеля еще не представляю себе достаточно отчетливо. Народные предания сохранили нам только облик лукавого плута, слишком мелкий для драматического персонажа; с другой стороны, более глубокая трактовка

этого образа, выявление его презрительного отношения к людям представляют большие трудности».

Тиль Эйленшпигель — не только фольклорный, но и реально существовавший персонаж. Немецкий бродяга-крестьянин, он родился около 1300 года в Брауншвейге, жил близ Любека и умер от моровой язвы в 1350 году. На его сохранившейся вплоть до начала XX века могиле изображена сова (Eule) — символ мудрости и зеркало (Spiegel). Тиль стал героем бытовых рассказов о забавных хитростях и проделках, остроумных ответах и путешествии, нередко встречающихся в связи с именами других фольклорных персонажей. Собранные вместе, эти рассказы составили «народную книгу» (1483), издание которой словно специально было приурочено к 200-летию предполагаемого дня рождения Тиля. Он дурачил всех: ремесленников и торговцев, дворян, попов и профессоров и неизменно выходил сухим из воды. «Народная книга» о Тиле Эйленшпигеле — воплощении неумирающего духа немецкого народа — пользовалась широчайшей популярностью и была переведена на многие языки. В 1867 году она привлекла внимание бельгийского писателя Шарля де Костера, назвавшего героя Уленшпигелем и сделавшего его одним из гёзов — борцов за независимость фламандского народа в XVI веке.

Штраус не стремился к такому коренному переосмыслению народного образа (нет никаких сведений, что он когда-либо читал «Легенду об Уленшпигеле» Костера). Однако композитор все же видел в Тиле не просто ловкого плута, но «героя, презирающего людей потому, что он их, в сущности, любит». А французский писатель и музыковед Ромен Роллан неожиданно обнаружил сходство между Тилем и его творцом. Познакомившись со Штраусом, он увидел в нем черты, «которые присущи уроженцам Мюнхена, южной Германии, а именно — традиционную склонность к шутливости, парадоксам и сатире, характер избалованного ребенка или Тиля Эйленшпигеля».

Так никогда и не написав оперу о Тиле, Штраус 6 мая 1895 года в Мюнхене закончил симфоническую поэму с длинным названием «Веселые проделки Тиля Эйленшпигеля по старинному плутовскому образцу в форме рондо». Она посвящена другу композитора доктору философии Артуру Зейдлю и впервые прозвучала 5 ноября того же года в Кёльне. Дирижировал Франц Вюльнер, начавший пропаганду творчества молодого композитора еще в 1882 году; два года спустя Штраус посвятил ему шестиголосный хор в сопровождении оркестра «Песнь странника в бурю». Когда дирижер хотел к премьере «Тиля» напечатать программу, композитор возразил: «Для меня невозможно дать программу к “Эйленшпигелю”: многое из того, о чем я думал, когда писал отдельные части, показалось бы странным, если бы я облек мои мысли в слова, а кое-что, возможно, вызвало бы и недовольство. Посему пусть на этот раз слушатели сами разгрызут орешек, преподнесенный им плутом Тилем. Для облегчения понимания вполне достаточны обе темы Эйленшпигеля, проходящие в самом различном обличье, характере и ситуациях через все произведение вплоть до катастрофы, когда Тиль вешают после того, как прозвучал мотив смерти. Впрочем, предоставим веселым жителям Кёльна самим догадываться, что за музыкальные шутки сыграл с ними шельмец Тиль...»

Впоследствии Штраус говорил немецким критикам, писавшим об этой поэме, о конкретных проделках Тиля, запечатленных в музыке. Стало традицией выделять несколько крупных эпизодов: Тиль на ярмарке, Тиль-проповедник, любовная сцена, диспут с учеными, суд и казнь. Завершением поэмы служит эпилог, отмеченный самим автором в партитуре. На музыку поэмы знаменитый русский танцовщик и балетмейстер Вацлав Нижинский поставил в 1916 году в Нью-Йорке одноактный балет «Тиль Эйленшпигель».

Эта поэма открывает длинный список комических, полных остроумия и насмешки сочинений Штрауса (завершает его

опера «Любовь Данаи», написанная 75-летним композитором). И в то же время для такого симфонического скерцо, юморески, шутки гения, как называли современники «Тилия», впервые потребовался столь грандиозный оркестр — четверной состав с 8 валторнами и 6 трубами, с большой трещоткой, добавленной к разнообразной группе ударных.

Музыка

Краткая тема скрипок звучит словно зачин традиционного повествования: «Жил-был когда-то...» И вдруг неторопливое движение взрывается озорной темой солирующей валторны. Развитие прерывается возвращением вступительного мотива — теперь у кларнета-пикколо он звучит дерзко и насмешливо (этот инструмент становится своеобразным лейттембром Тилия). Герой задумывает очередные проказы, и первая из них — на ярмарке: Тиль верхом пронесится через ряды глиняной посуды, издеваясь над проклятьями торговков (к тарелкам и литаврам присоединяется большая трещотка). Затем плут переодевается попом и читает назидательную проповедь; она передана неторопливой размеренной темой. Вероятно, он грозит своим слушателям небесными карами — их охватывает страх смерти (медные и скрипки с сурдинами повторяют краткий хроматический мотив). Контрастный эпизод представляет Тилия-влюбленного: обе его темы превращаются в лирические, напевные, преувеличенно страстные признания, которые, однако, не находят ответа. Но Тиль недолго грустит. Его следующая проделка — состязание в мудрости с учеными профессорами, уныло повторяющими затверженные истины (бас-кларнет, фаготы и контрафагот). Пародируя научный диспут, Штраус прибегает к приемам строгой полифонии (канон, фугато), где инструменты будто стремятся перекричать друг друга. Победа, конечно, достается Тиллю, и он пускается в пляс: на краткий миг возникает простенький уличный мотив беззаботной польки.

А затем обе темы Тиля приобретают ликующий, даже героический характер в мощном звучании *tutti*. На вершине грандиозного нарастания неожиданно повторяется тема проповеди в оглушительном изложении медных инструментов — и также неожиданно обрывается. Сухая дробь малого барабана возвещает начало суда над Тилем. Ход судилища детально иллюстрируется: угрожающие обвинения (аккорды фортиссимо духовых и струнных), насмешливые ответы Тиля, сменяющиеся жалобным хроматическим мотивом смерти, и, наконец, грозный приговор (у низких духовых; он может быть подтекстован словом *der Tod* — смерть). Героя вздергивают на виселицу, восходящий пассаж кларнета-пикколо рисует его предсмертный вскрик, тело несколько раз дергается и затихает. Все кончено. Генеральная пауза... В эпилоге неторопливо разворачивается начальная повествовательная фраза («Жил-был когда-то...»). Но заканчивается поэма ликующим звучанием темы Тиля — он вечно жив, такой герой не может умереть.

«Дон Кихот»

Фантастические вариации на тему рыцарского характера,
ор. 35 (1897)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 6 валторн, 3 трубы, 3 тромбона, 2 тубы (теноровая и басовая), литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан, колокольчики, бубен, ветряная машина, арфа, струнные (62 человека).

История создания

Над своей предпоследней симфонической поэмой Штраус работал в 1897 году и завершил ее 28 декабря, посвятив

«дорогому другу Жозефу Дюпону», бельгийскому дирижеру и педагогу. Премьера состоялась 8 марта 1898 года в Кёльне под управлением Франца Вюльнера, первого исполнителя «Тилия Эйленшпигеля» и других сочинений Штрауса.

На этот раз композитор вдохновился одним из грандиознейших произведений мировой литературы, романом испанского писателя Мигеля Сервантеса де Сааведры (1547—1616) «Хитроумный идальго дон Кихот Ламанчский». Задуманный в 1602 году как пародия на рыцарские романы, наводнившие всю Испанию (за 100 лет их было издано 120), «Дон Кихот» имел небывалый успех и в первый же год (1605) выдержал пять изданий. Он был переведен на многие языки и даже породил подделку — продолжение, заставившее Сервантеса написать вторую часть. На протяжении веков «Дон Кихот» волнует читателей глубочайшим проникновением в человеческую психологию, широкой панорамой жизни и прежде всего — бессмертными типами дон Кихота и Санчо Пансы, воплощением благородного рыцарского идеализма и простонародного практицизма. Главный герой, вызывающий одновременно смех, сострадание и уважение, наделен автобиографическими чертами, отражая горькую иронию судьбы Сервантеса — храброго воина и благородного человека, познавшего и турецкий плен, и испанскую тюрьму (где он и начал работу над романом).

Грандиозный роман вдохновил Штрауса на монументальную симфоническую поэму, длящуюся 35 минут и весьма своеобразную по форме. По авторскому определению, это «интродукция, тема с вариациями и финал». Объявленная Штраусом программа так же не конкретизирована, как и в «Тиле Эйленшпигеле», и ограничивается общим заголовком — «фантастические вариации на тему рыцарского характера». Вскоре по окончании композитор охарактеризовал поэму так: «Это очень оригинальное произведение, новое по краскам и весьма

веселое, в котором показаны дураки. Они не замечают своей глупости, но потешаются над собой». А десятилетие спустя неожиданно заявил: «Я вообще не люблю программ. Одному они обещают слишком много; на другого они оказывают слишком большое влияние; третий утверждает, что программа мешает работе его собственной фантазии; четвертый предпочитает лучше ни о чем не думать, чем раздумывать о том, что продумано до него другими; пятый находит другие предложения — одним словом, программы несвоевременны». Однако немецкие исследователи с согласия Штрауса пересказали, в соответствии с конкретными эпизодами романа Сервантеса, сюжет каждой из десяти вариаций.

Музыка

В интродукции (с авторской пометкой «рыцарственно и галантно») представлен герой: фанфара флейт и гобоев воплощает его жажду подвигов, устремляющаяся ввысь тема струнных — витание в облаках, лирическая мелодия солирующего гобоя на фоне аккордов арфы — мечты о прекрасной даме. Развитие и полифоническое сплетение всех тем приводит к нарочито запутанным и нестройным звучаниям — разум дон Кихота окончательно помутился. Следующий краткий раздел, где тему героя проводит солирующая виолончель, имеет заголовок «Дон Кихот, рыцарь Печального Образа». Резким контрастом звучит новая тема у бас-кларнета и теноровой тубы в унисон (к ним присоединяется солирующий альт). Она озаглавлена «Санчо Панса». Первая вариация — начало страстностей и борьба с ветряными мельницами. Четыре крыла, подхватившие рыцаря, символизируют равномерно, механически повторяющиеся четыре звука духовых, падение его на землю — глиссандо арфы. Вторая вариация (с ремаркой «воинственно») — бой дон Кихота со стадом баранов. Их нестройное блеяние иллюстрируют тремоло медных с сурдинами

на фоне еле слышного шелеста засурдиненных альтов. Третья вариация — беседа дон Кихота и Санчо о жизни странствующих рыцарей. Эпизоды возвышенного склада, то героические, то лирические, характеризуют волшебную страну рыцаря; более бытовые, плясовые, с ударами бубна и треугольника, дробью малого барабана — простые земные желания оруженосца, его пословицы и поговорки. Четвертая вариация — нападение дон Кихота на пилигримов. Их заунывное пение передано трубами, тромбонами и фаготами. Пятая вариация — ночное бдение рыцаря, мечтающего о прекрасной даме. Солируют виолончель и валторна (ремарки: сентиментально, в свободно-декламационной манере, нежно, страстно, в духе каденции). Шестая вариация — встреча с деревенской красоткой, которую дон Кихот называет Дульцинеей Тобосской. В грубоватый танец, звучащий у деревянных инструментов в сопровождении бубна, вплетается возвышенная мелодия солирующего альта. Так же тесно связаны между собой две следующие вариации, иронически перекликающиеся с красочными картинами из «Кольца нибелунга» Вагнера. Седьмая вариация — скачка дон Кихота и Санчо Пансы по воздуху на деревянном коне (хотя на самом деле они сидят с завязанными глазами на скамье) — пародия на «Полет валькирий». Восьмая — плавание в зачарованной ладье — пародия на вступление к «Золоту Рейна». Девятая вариация — столкновение с двумя странствующими монахами, которых характеризует тема двух фаготов, излагаемая в духе строгой церковной полифонии. Десятая вариация (финал) — последний поединок дон Кихота, в котором его побеждает сосед-бакалавр под видом рыцаря Белой Луны. Здесь повторяются темы интродукции. Грустный лирический эпилог с солирующей виолончелью рисует смерть дон Кихота.

«Жизнь героя»

Музыкальная поэма, ор. 40 (1897—1898)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 4 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот,
8 валторн, 5 труб, 3 тромбона, 2 тубы (теноровая и басовая), литавры,
малый барабан, тарелки, большой барабан, цилиндрический барабан,
2 арфы, струнные (64 человека).

История создания

«Жизнь героя» — последняя, седьмая поэма Штрауса, подводящая итог его десятилетней работе в этом жанре: следующее одночастное программное произведение, возникшее пять лет спустя, он назовет симфонией («Домашняя симфония»). «Жизнь героя» создавалась в 1897—1898 годах и была закончена, согласно пометке в партитуре, 27 декабря 1898 года в Берлине. Посвящена голландскому дирижеру Виллему Менгельбергу и руководимому им знаменитому оркестру Концертгебау в Амстердаме. Премьера состоялась 3 марта следующего года во Франкфурте-на-Майне под управлением автора. Успех был далеко не безоговорочным. Длительность звучания (40 минут), превышающая все симфонические поэмы как Штрауса, так и Листа, колоссальный состав оркестра вызвали недовольство консервативной части слушателей, обвинивших Штрауса в намерении поставить себе памятник при жизни и предлагавших исполнять «Жизнь героя» в конце концерта, чтобы желающие могли покинуть зал.

Программа этой поэмы не похожа на предшествующие, но непосредственно подготавливает следующую за ней Домашнюю симфонию. Герой обоих произведений — сам Штраус. Р. Роллану, французскому писателю и музыковеду,

познакомившемуся с композитором в Берлине месяц спустя после премьеры «Жизни героя», Штраус говорил: «Я нахожу себя не менее интересным, чем Наполеон или Александр (Македонский. — А. К.)». «Ему возражали, — замечает Роллан, — что это еще не основание, могущее заставить других людей разделять его интерес. Я не прибегну к подобному аргументу: я понимаю, что художник такого значения, как он, вправе занимать нас своей личностью». Он «имел сугубую дерзость написать вновь, после Бетховена, Героическую симфонию и выставить себя в ней героем». На вопрос о конкретной программе Штраус отвечал: «Вам нет надобности читать ее. Достаточно знать, что здесь изображен герой в борьбе со своими врагами». Однажды он предложил такой эпиграф: «Через борьбу — к внутреннему совершенству, добытому ценой горьких отречений». И все же, как и в предшествующих поэмах, в соответствии с авторскими разъяснениями, отмечают шесть эпизодов, которые характеризуют героя, его врагов, его подругу, битву (с критиками), мирные труды героя и его удаление от мира. Рисуя картину трудов героя, Штраус не стесняется дать представление о своем творчестве при помощи обильных автоцитат. А подругу героя наделяет настолько несимпатичными чертами, что возникает вопрос: неужели такой представлялась композитору его жена, известная певица Паулина де Ана после четырех лет супружества?

Ромен Роллан так характеризует «Жизнь героя». «Это необыкновенное произведение, полное героического опьянения, произведение колоссальное, странное, пошлое и высокое. Гомеровский герой бьется здесь среди хихиканья тупой толпы — стада крикливых хромых гусей. Скрипка, солируя как в концерте, выражает соблазны, кокетство, декадентскую извращенность женщины. Пронзительные трубы зовут в бой... Самая изумительная битва, когда-либо изображенная в му-

зыка!.. На первом исполнении в Германии я видел, как люди трепетали, слушая ее, как внезапно поднимались с мест и делали бессознательные неистовые жесты... Герой-победитель видит, что победа его тщетна: низость и глупость людей остались прежними. Он укрощает свой гнев и презрительно смиряется. Он удаляется на покой, к природе... Это произведение, полное героического презрения».

Музыка

Поэму открывает портрет героя. Стремительно взлетает фанфарная тема валторн и низких струнных, сразу же энергично захватывая широкий диапазон; развитие завершается блестящим tutti. Резкий контраст — после общей паузы — образует характеристика врагов героя: крикливые, неуклюжие, суетливые пассажи деревянных духовых в высоком регистре (авторские ремарки: очень резко и колко, скрипуче, а бас — шипя). Им противостоит благородно певучая тема героя, на этот раз омраченная, в глубоких басах струнной и деревянной групп. Следующий эпизод вновь контрастен: солирующая скрипка в длинных виртуозных каденциях рисует женский образ, капризный и изменчивый. Авторские ремарки сменяются каждые несколько тактов: лицемерно томясь, весело, легкомысленно, нежно, несколько сентиментально, игриво, любовно, пылко, гневно, сварливо. В диалог с женским голосом (солирующая скрипка) вступает мужской (виолончели и контрабасы); любовный дуэт разворачивается на фоне волшебных глоссандо арф. Внезапно, пробуждая героя от грез, дважды повторяется призыв к битве (три трубы за кулисами). Грандиозная, полная эффектов батальная картина строится на мастерском сплетении тем героя и его врагов. Оглушительная кульминация — победа героя — сменяется эпизодом, рисующим его мирные труды. Звучат темы из всех симфонических поэм Штрауса, оперы «Гунтрам» и даже песни «Грезы в сумерках».

Упоение собственным творчеством дважды прерывается мрачными сомнениями и раздумьями. Пасторальная переключка английского рожка и валторны подготавливает последний, умиротворенный эпизод. Герой, покинув шумный враждебный мир, на лоне природы вспоминает о врагах (их тема у медных), о подруге (соло скрипки). А завершает поэму, как и открывала ее, тема героя, преображенная теперь в торжественные аккорды медных.

Венгрия

Ференц Лист

1811—1886

Лист принадлежит к числу самых замечательных деятелей в музыке XIX века. Один из первых пианистов своего времени, покорявший всех непревзойденным искусством, он кардинально обновил пианистический репертуар, оставив множество фортепианных произведений высочайшего художественного достоинства. Выдающийся дирижер, он был пропагандистом многих до того не признанных музыкантов. Силой своего непререкаемого авторитета он поддерживал Вагнера, представителей зарождающихся национальных школ, в том числе русских композиторов. Наконец, как выдающийся композитор, Лист оставил множество сочинений в самых разных жанрах, но главное — стал создателем совершенно нового жанра: одночастной программной симфонической поэмы.

Венгр по рождению, с детства впитавший оригинальные напевы и наигрыши своей родины, Лист стал космополитом в лучшем смысле этого слова, гражданином Европы. Он равно много сделал для культуры разных стран, в молодости покорила Париж, благодаря ему Веймар на долгие годы стал столицей музыкального искусства, меккой для музыкантов, которые приезжали туда за советом, поддержкой, для обучения.

Ференц Лист родился 22 октября 1811 года в Райдинге (Доборьяне), в Венгрии. Отец его, женатый на австриячке, был управляющим одного из имений князя Эстергази. Он отличался незаурядной музыкальностью, играл на нескольких

инструментах и передал сыну способность к музыке. Заметив у него большую одаренность, он решил подготовить сына к карьере музыканта. Уже в 9 лет мальчик впервые выступил на музыкальном вечере у барона фон Брауна и произвел такое впечатление, что Эстергази вместе с несколькими другими венгерскими магнатами назначил мальчику стипендию, позволившую ему поехать в Вену. Там Лист начал занятия на фортепиано у известнейшего педагога К. Черни, а по теории музыки — у А. Сальери. Он делал быстрые успехи, его концерты в Вене, Праге и других городах неизменно привлекали публику; о мальчике заговорили как о втором Моцарте.

В 1823 году отец повез юного Листа в Париж, но директор Парижской консерватории Керубини, отрицательно относившийся к вундеркиндам, отказал в приеме под тем предлогом, что Лист был иностранцем (кстати, как и сам Керубини!). Мальчику пришлось брать частные уроки у профессоров консерватории Ф. Паэра и А. Рейхи. Одновременно он стал выступать с концертами в знатных домах и быстро завоевал такой же успех, какой ему сопутствовал в Вене. Постепенно он начал и гастролировать: побывал во многих городах Франции и Швейцарии, в Лондоне и завоевал славу пианиста-виртуоза. К этому времени он уже проявляет себя и как композитор: им написаны Вариации на тему Диабелли, опера «Дон Санчо». После смерти отца в 1827 году он вынужден давать уроки фортепиано.

В последующие годы Лист знакомится с Паганини и Шопеном. Их исполнительство производит на молодого музыканта огромное впечатление, и он задается целью достичь такого же совершенства в фортепианной игре. Огромное влияние своими новаторскими сочинениями оказывает на него и Берлиоз. Не случайно первой из фортепианных транскрипций симфонической музыки, к которым Лист обращался в последующие годы, стремясь доказать колоссальные возможности любимого инструмента, стала Фантастическая симфония Берлиоза.

В 1833 году музыкант знакомится с графиней д'Агу, писательницей, известной под псевдонимом Даниэль Стерн. Ради Листа она оставляет мужа, и несколько лет они живут вместе, сначала в Париже, а потом в Швейцарии и Италии. Однако превратиться из графини д'Агу в госпожу Лист подруга композитора не хочет. Их союз приносит троих детей (дочь Козима впоследствии стала женой Вагнера). Эти годы стали периодом активной педагогической и творческой деятельности композитора. Лист преподает в Женевской консерватории, делает фортепианные переложения симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии» и симфоний Бетховена, пишет фортепианные «Этюды по каприсам Паганини» и «24 больших этюда для фортепиано», начинает работу над большой сонатой «По прочтении Данте». Вместе с графиней он работает над серией статей «О положении художников и об условиях их существования в обществе».

В 1839 году Лист расстается с графиней д'Агу и едет в большое концертное турне. Услышав о блестящих успехах в Париже пианиста-виртуоза Тальберга, он отправляется туда на состязание с ним и одерживает блестящую победу. Его слава первого виртуоза своего времени теперь непререкаема. Как пианист-виртуоз Лист открывает новые горизонты: он обладает не просто колоссальной техникой, но открывает новые приемы игры, выказывает уникальное понимание богатейших выразительных средств фортепиано, ставящих этот инструмент на один уровень с оркестром по разнообразию красок, масштабности звучания.

Вскоре Лист отправляется на гастроли по городам Австрии и Венгрии. На родине музыканта встречают как национального героя. Он становится почетным гражданином Пешта, венгерский сейм прерывает свою работу, чтобы присутствовать на его концертах. Но Лист не только играет — он вслушивается в своеобразную национальную музыку Венгрии, в которой сплелись

особенности фольклора многих народов, изучает песенные сборники, записывает народные мелодии, которые затем войдут в его знаменитые Венгерские рапсодии. В сезоне 1839—1840 года он впервые выступает как дирижер (в Пеште). Из Венгрии он едет в Лейпциг, затем дает концерты в нескольких городах Англии, выступает в Гамбурге, попадает даже в Константинополь. К 1842 году относится его первая поездка в Россию, где он знакомится с Глинкой, Одоевским, Стасовым, Серовым, братьями Виельгорскими. Успех так велик, что в следующем году он вновь едет в Россию. Увлечшись русской музыкой, он делает переложения «Марша Черномора» из «Руслана и Людмилы» и «Соловья» Алябьева и с огромным успехом исполняет их в концертах.

В 1842 году Лист получает предложение занять место придворного капельмейстера в Веймаре. Однако еще некоторое время продолжают интенсивные гастролы. Лишь в 1847 году он поселяется в Веймаре надолго. С веймарским периодом связаны радикальные перемены в его жизни. Внезапно, без видимых причин, Лист прекращает концертную деятельность. Его последние гастролы — по городам юга России в 1847 году, кроме обычного успеха, принесли знакомство с княгиней Каролиной Сайн-Витгенштейн. В следующем году она приезжает к Листу в Веймар, и начинается самый плодотворный период его жизни. До начала 60-х годов появляются симфонии «Данте» и «Фауст», закончена Соната си минор, пишутся два одностанных фортепианных концерта, ставшие новым словом в этом жанре, сочиняются 15 Венгерских рапсодий, Гранская месса. Именно к этому периоду относится и создание совершенно нового, небывалого ранее жанра — симфонической программной поэмы. Лист написал 12 поэм, посвященных Каролине и вдохновленных поэзией, драматическими произведениями, живописью: «Что слышно на горе», «Тассо. Жалоба и триумф», «Прелюды», «Орфей», «Прометей»,

«Мазепа», «Звуки праздника», «Плач о героях», «Венгрия», «Гамлет», «Битва гуннов», «Идеалы».

Огромна и просветительская деятельность Листа. Веймар при нем приобрел то же значение в музыке, какое он имел в литературе во времена Шиллера и Гёте. Под руководством Листа здесь ставятся оперы, охватывающие период развития этого вида искусства от Глюка до Вагнера, звучат все симфонии Бетховена, исполняются произведения композиторов-романтиков, подчас впервые в мире. «Тангейзер» Вагнера, не понятый публикой в Дрездене, в Веймаре благодаря Листу получает прекрасный прием. Опера «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, провалившаяся в Париже, в Веймаре также ставится с успехом. То же происходит с оперой Шумана «Геновева», не нашедшей отклика в Лейпциге.

К Листу приезжают ученики — композиторы и пианисты из многих стран Европы. Он создает собственную фортепианную школу, представителями которой являются Карл Таузиг, Ганс фон Бюлов, София Менцер и другие выдающиеся пианисты. Веймар становится средоточием музыкальной жизни Германии. Однако в той же Германии возникает и противодействие: музыканты, придерживающиеся более традиционных взглядов, резко критикуют его. Непонимание его позиции, утомительная борьба с филистерством приводят к тому, что в 1861 году жизнь Листа снова резко меняется. Несмотря на то, что он получает лестные знаки признания — звание почетного гражданина Веймара и придворного камергера, а также французский орден Почетного легиона, — Лист уезжает в Рим. Там он обращается к Папе за разрешением жениться на Каролине, бывшей замужем за князем Витгенштейном. Брак с князем признан недействительным, но в разрешении на новый брак — с Листом — Каролине, по просьбе ее родственников, отказано. Мрачное настроение усугубляется и двойной утратой: в 1859 году умирает сын, а в 1862-м — старшая дочь. Склонный

к религиозному мистицизму (первые признаки этого появились у композитора после смерти отца), в следующем году Лист поселяется в монастыре под Римом, а в 1865 году принимает пострижение и сан аббата. Не случайно, появляющиеся в это время сочинения — оратории «Легенда о Святой Елизавете» и «Христос», 4 Псалма, Реквием и Венгерская коронационная месса — носят преимущественно духовный характер

Некоторое время музыкант живет попеременно в Риме, Веймаре и Будапеште, но с 1875 года вся его деятельность сосредоточивается, главным образом, в Будапеште, где его избирают президентом Королевской музыкальной академии. Учреждается и Фонд имени Листа для выплаты стипендий трем молодым музыкантам. Он получает также почетное звание венгерского королевского советника и представляет Венгрию на Всемирной выставке 1878 года в Париже.

На склоне лет Лист приобретает такой почет, обладает столькими наградами и отличиями, каких не имел ни один музыкант того времени. Его семидесятилетие отмечается во многих музыкальных центрах Европы, в том числе и в Петербурге, концертами, составленными исключительно из его произведений. На его родине, в Райдинге, на доме, где он родился, устанавливают памятную доску, а при открытии нового здания Королевской оперы в Будапеште — мраморную скульптуру. Последними сочинениями Листа стали симфоническая поэма «От колыбели до могилы» и оратория «Святой Станислав».

Всего им было создано около 650 сочинений, в том числе парафразы на темы опер Россини, Вагнера, Мейербера, Глинки, Чайковского, транскрипции песен Шуберта, фортепианные переложения органных прелюдий и фуг Баха, множество оригинальных фортепианных пьес, среди которых три альбома «Годы странствий», воплотивших впечатления от природы Швейцарии и от итальянского искусства, в частности «Обру-

чение» (по Рафаэлю) и «Мыслитель» (по Микеланджело), а также популярнейший «Мефисто-вальс». Фортепианная же школа «Methode de Piano», над которой он работал, так и осталась незаконченной.

В 1886 году Лист совершает свое последнее путешествие по Европе. В Лондоне и Париже в его присутствии была исполнена «Легенда о Святой Елизавете». В Париже овации, устроенные в его честь, так растрогали великого артиста, что он решился, впервые за многие годы, играть перед многотысячной публикой. В его планах было посещение осенью России, но в июле Лист по настоятельной просьбе дочери поехал в Байройт, чтобы своим присутствием поддержать дело скончавшегося к тому времени Вагнера. Несмотря на длительную размолвку с Козимой, в свое время бросившей ради Вагнера своего первого мужа — друга и ученика Листа Ганса фон Бюлова, — музыкант откликнулся на ее просьбу. Однако приезд этот стал роковым. 31 июля 1886 года Лист скончался в Байройте. Там же 3 августа состоялись его похороны.

«Тассо. Жалоба и триумф»

Симфоническая поэма № 2 (1849—1854)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 4 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, малый барабан, большой барабан, тарелки, арфа, струнные.

История создания

В 1856 году Лист издал шесть программных одночастных сочинений, названных им симфоническими поэмами. Это был новый жанр, хотя и связанный преемственно с давно существовавшей увертюрой. Всего Листом было написано

13 симфонических поэм, из них 12 — в конце 40—50-х годов, когда он был руководителем всей музыкальной жизни Веймарского герцогства. Поразительна широта увлечений композитора, особенно если вспомнить о скудном образовании, полученном им в детстве. Его вдохновляли мифологические и исторические сюжеты, современная романтическая поэзия Франции и Венгрии (Гюго, Ламартин, Вёрёшмарти), драмы и стихотворения немецких просветителей (Гёте, Гердер, Шиллер), трагедия Шекспира, опера Глюка, фреска Каульбаха. Изданию партитур большей части симфонических поэм Листа были предпосланы обширные авторские программы на двух языках: написанные Листом по-французски, они были переведены на немецкий его другом и учеником композитором П. Корнелиусом. Все 12 поэм посвящены возлюбленной Листа княгине Каролине Сайн-Витгенштейн, которая, возможно, принимала участие в литературном оформлении программ.

Среди 12 поэм «Тассо» стоит под № 2, что, однако, не определяется ни временем окончания, ни порядком издания сочинения. Герой поэмы — великий итальянский поэт эпохи Возрождения Торквато Тассо (1544—1595), эпическая поэма которого «Освобожденный Иерусалим» вдохновляла на протяжении веков многих композиторов. В судьбе Тассо немало неясного. Блиставший при дворе феррарского герцога Альфонса II д'Эсте, поэт в 35 лет оказался в госпитале Святой Анны — доме умалишенных и одновременно тюрьме, попав туда то ли действительно из-за поразившей его болезни, то ли из-за придворных интриг. Легенда назвала причиной заточения любовь — дерзкую, разрушающую все сословные преграды любовь поэта к сестре герцога Альфонса Элеоноре д'Эсте. Спустя семь лет, выйдя из темницы благодаря заступничеству Папы Римского, Тассо — уже совершенно сломленный человек — был провозглашен величайшим поэтом Италии и удостоен лаврового венка, до того присужденного лишь однажды

великому Петрарке. Однако смерть пришла раньше, и на торжественной церемонии в римском Капитолии лаврами был увенчан лишь гроб поэта.

Легенда о любви Тассо и Элеоноры д'Эсте вдохновила величайшего немецкого писателя Иоганна Вольфганга Гёте (1749—1832) на создание стихотворной трагедии «Торквато Тассо», над которой он работал в 1780—1790 годах. Это было время неудержимо растущей славы Гёте — не только общегерманской, но и европейской. Он возглавляет литературное движение своей эпохи, наиболее полно и многогранно обобщая завоевания философской мысли и художественного творчества последней трети XVIII века. В 1775 году герцог Веймарский приглашает Гёте в свою столицу. Поэт становится первым министром государства, занимается исследованиями в области естественных наук, а с 1791-го по 1817 год руководит Веймарским театром. Одна за другой из-под его пера появляются трагедии «Ифигения в Тавриде», «Эгмонт», «Торквато Тассо», поэтический цикл «Римские элегии», баллады, различные варианты романа о Вильгельме Мейстере с прелестной и загадочной Миньон, образ которой увлекал многих композиторов, и, наконец, первая часть «Фауста».

Лист в Веймаре чувствовал себя наследником Гёте. Он встал во главе театра через 30 лет после того, как закончился блистательный период гётевского руководства. И когда 28 августа 1849 года на этой сцене был возобновлен «Торквато Тассо» Гёте, композитор написал к спектаклю увертюру, которой и дирижировал на премьере. Работа над музыкой, начатой, согласно пометке в партитуре, 1 августа, заняла, таким образом, меньше месяца.

Впрочем, на создание увертюры Листа, по собственному признанию, вдохновила не только трагедия Гёте, но, в большей степени, другое произведение, посвященное судьбе итальянского поэта, — небольшая поэма «Жалоба Тассо» (1817)

крупнейшего английского романтика Джорджа Ноэля Гордона Байрона (1788—1824). В сюжетном отношении она служит как бы продолжением трагедии Гёте. Там все заканчивалось катастрофой, происходящей во время бала во дворце: герцог Феррарский, убедившись в дерзкой страсти поэта к принцессе, объявляет его умалишенным и приказывает взять под стражу. У Байрона Тассо, вспоминая о своей любви, томится в темнице, оплакивает несчастья и провидит бессмертие: рухнет герцогский трон, разрушатся пышные дворцы, но Феррара вечно будет гордиться лавровым венцом, который принес ей Торквато Тассо.

Написанная Листом программа такова: «В 1849 году вся Германия торжественно праздновала столетнюю годовщину со дня рождения Гёте. В Веймаре, где мы тогда находились, программа празднеств была отмечена представлением его драмы “Тассо” вечером 28 августа.

Невзгоды судьбы этого несчастнейшего из поэтов поразили и захватили воображение самых могучих поэтических гениев нашего времени, Гёте и Байрона. Гёте, судьба которого окружена самым блистательным процветанием, Байрона, преимущества рождения и состояния которого были уравновешены столь же глубокими страданиями. Не станем скрывать, что когда нам в 1849 году поручили написать увертюру к драме Гёте, мы были более непосредственно вдохновлены почтительным сочувствием Байрона к духу великого человека, который он вызвал, чем произведением немецкого поэта. Однако Байрон, передавая нам всякого рода стенания Тассо в темнице, не смог присоединить к воспоминанию о его мучительных страданиях, так благородно и красиво выраженных им в “Ж а л о б е”, воспоминание о Т р и у м ф е, который ожидал рыцарственного автора “Освобожденного Иерусалима” благодаря медлительной, но очевидной Справедливости. Мы хотели указать на этот

контраст в самом заголовке нашего сочинения и желали бы преуспеть в формулировании этой великой антитезы гения, травимого в течение жизни и сияющего после смерти светом, подавляющим его гонителей. Тассо любил и страдал в Ферраре; он был отомщен в Риме; его слава еще жива в народных напевах Венеции. Эти три момента неотделимы от его бессмертной памяти. Чтобы выразить их в музыке, мы должны были сначала вызвать великую тень героя такой, какой она являлась нам сегодня, часто возникающей на лагунах Венеции; затем увидеть мельком его образ, возвышенный и печальный, скользящий незамеченным на празднествах Феррары, где он создал свои шедевры; наконец, последовать за ним в Рим, вечный город, который, увенчав его венком, прославил его как мученика и поэта.

Ж а л о б а и Т р и у м ф: таковы две великие оппозиции в судьбе поэтов, о которых справедливо сказано, что если проклятье часто тяготеет над их жизнью, то благословение никогда не покидает их могилы. Чтобы придать этой идее не только права, но и ясность Действительности, мы хотели заимствовать из действительности форму выражения и взяли в качестве темы нашей музыкальной поэмы мотив, на который, как мы сами слышали, гондольеры Венеции пели на своих лагунах строфы Тассо, повторяемые еще спустя три века после его смерти:

*Пою священную брань и Вождя,
Того, что свободу принес Гробу Христа!*

Этот мотив сам по себе жалобный, стенающе медлительный, траурно монотонный; но гондольеры придают ему особый блеск, растягивая некоторые ноты в выдержанных голосах, которые на расстоянии реют и сверкают подобно светящемуся следу славы и просвещения. Этот напев некогда произвел на нас глубокое впечатление, и когда бы мы

ни заговорили о Тассо, для нашего взволнованного сознания невозможно воспользоваться иным предложением для наших мыслей кроме этой длительной дани уважения, отдаваемой нацией гениальному человеку, которого феррарский двор не оценил ни преданности, ни верности. Венецианский мотив дышит меланхолией столь душераздирающей, грустью столь неизлечимой, что достаточно ему возникнуть, чтобы тайна скорбных переживаний Тассо была раскрыта. Он применяется далее, совсем как воображение поэта, для описания блестящих иллюзий мира, обманчивого и лживого кокетства этих улыбок, чей губительный яд привел к ужасающей катастрофе, которой, кажется, невозможно найти возмещение в этом мире и которая тем не менее была облечена на Капитолии в пурпур более чистый, чем пурпур мантии Альфонса».

В конце программы Лист очень точно характеризует свойственный ему принцип монотематизма — построение целого произведения на развитии и трансформации одной темы. В данном случае это подлинная тема венецианских гондольеров, которая увлекла композитора задолго до обращения к образу Тассо. Услышав ее в конце 30-х годов во время путешествия по Италии, Лист обработал венецианский напев в первой из четырех фортепианных пьес под названием «Венеция и Неаполь» (около 1840 года). Затем положил в основу увертюры к трагедии Гёте и выросшей из нее поэмы, имевшей четыре редакции (1850—1854). Последняя, включающая эпизод менуэта, и была исполнена под управлением автора в Веймаре 19 апреля 1854 года.

Музыка

Поэма состоит из четырех разделов, и каждый привлекает мелодической выразительностью, жанровой яркостью, блеском оркестровки. Первый, трагический, рисует Тассо

в темнице: слышатся стоны, жалобы; их сменяют отчаянные порывы к свободе. Но все напрасно — завершением служат начальные медленные стонущие триоли. После длинной паузы начинается второй, эпический раздел. Образ поэта вырисовывается словно сквозь дымку вековых воспоминаний. Тему венецианских гондольеров поет бас-кларнет, которому аккомпанируют валторны и арфа. Постепенно воспоминания оживают, и Тассо предстает таким, каким был в жизни: в страстной любви (красивейшие варианты темы у струнных), в горделивом самоутверждении (героический вариант у медных). Экспрессивный речитатив (перекличка солирующих гобоя и кларнета) вводит в новый, танцевальный раздел. У двух солирующих виолончелей звучит грациозный менуэт. На фоне придворного праздника словно слышатся пылкие любовные признания. С редким мастерством соединяет композитор контрапунктически различные варианты все той же единственной темы. Внезапно праздничное видение исчезает — Тассо снова в темнице, в безуспешных порывах к свободе. Повторение первого раздела опять завершается длительной паузой. Резчайший контраст этим трагическим настроениям образует последний, маршевый раздел — триумфальный финал поэмы. Валторны, трубы и литавры, чередуясь с пассажами струнных, возвещают приближение народного шествия. Ликующие варианты темы, звучащие то у отдельных инструментов, то у всего оркестра (в конце — с полным набором ударных), прославляют победу героя, торжество справедливости, завершая все произведение широко развернутой картиной массового ликования.

«Прелюды»

Симфоническая поэма по Ламартину № 3 (1849—1854)

Состав оркестра: 3 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, малый барабан, большой барабан,
тарелки, арфа, струнные.

История создания

В 1844—1845 годах Лист задумал увертюру к четырем мужским хорам на текст стихотворения малоизвестного французского поэта Жозефа Отрана «Четыре стихии» («Земля, Ветры, Волны, Звезды»). В 1848 году увертюра была написана и получила название «Размышление», но на протяжении 1850—1854 годов перерабатывалась не менее трех раз. Тогда же внимание композитора привлекло стихотворение другого французского поэта, Альфонса Ламартина «Прелюды», которое и стало заголовком и программой новой симфонической поэмы. Программа написана Листом по-французски и переведена на немецкий его учеником и другом П. Корнелиусом. Как и все 12 поэм, созданные в Веймаре, «Прелюды» посвящены возлюбленной Листа, княгине Каролине Сайн-Витгенштейн. Премьера состоялась также в Веймаре 23 февраля 1854 года под управлением автора.

Альфонс Ламартин (1790—1869) — один из самых известных французских поэтов 20-х годов XIX века. Сборники его стихов — «Поэтические размышления», «Новые поэтические размышления», «Поэтические и религиозные гармонии» — воспринимались как новое слово в поэзии, открывающее эпоху романтической лирики. Исповедь души, исполненной смутных томлений, элегические размышления о бренности жизни на фоне меланхолического вечернего пейзажа, христианские

мотивы смирения и молитвенных упований — все было близко юному Листу, переживавшему в Париже 20-х годов горести первой любви. Четверть века спустя тот же Ламартин вдохновил его на создание фортепианного цикла «Поэтические и религиозные гармонии», написанного за год до последней редакции «Прелюдов».

Входящее в «Новые поэтические размышления» (1823) большое стихотворение «Прелюды» типично для Ламартина. Печальные жалобы волн и грозная морская буря, кровопролитное сражение и усеянное телами погибших поле битвы вызывают у поэта чувство ужаса, и перед ним возникают светлые воспоминания детства, проведенного среди простых пастухов на лоне сельской природы. В первом варианте программы (1854) Лист подробно пересказал стихотворение, используя многочисленные поэтические цитаты, причем развил лирические мотивы. В окончательном же варианте (1856), резко сократив текст, еще больше усилил его героическую и оптимистическую устремленность, сохранив из Ламартина лишь одну цитату (о трубе, поющей сигнал тревоги). Но вот что поразительно: именно этому, самому жизнеутверждающему из своих произведений, столь далекому от трагизма и скорбных философских размышлений, Лист предпослал программу, в которой объявил жизнь прелюдией к смерти. Любопытно, что в стихотворении, указанном композитором в качестве программы, такой фразы нет.

«Чем иным является наша жизнь, как не серией Прелюдий к тому неведомому напеву, первую и торжественную ноту которого интонирует смерть? Любовь образует волшебную зарю всего существования; но в чьей судьбе первое блаженство счастья не было разрушено бурей, смертельное дыхание которой развеяло прекрасные иллюзии, роковая молния разбила алтарь, и чья душа, жестоко израненная, выйдя из таких бурь, не стремится утишить свои воспоминания в блаженном покое

сельской жизни? Однако человек не смиряется с длительным наслаждением благословенной негой, которая сперва так очаровала его на лоне природы, и «когда труба пропела сигнал тревоги», он спешит на опасный пост, какая бы война ни звала его в свои ряды, чтобы вновь обрести в борьбе всю полноту самосознания и обладания своими силами».

Картины жизни воплощены Листом в череде ярких, красочных эпизодов, наполненных жанровыми и изобразительными деталями (марш, пастораль, буря, битва, трубные сигналы, пастушьи наигрыши). Они сопоставляются по принципу контраста и в то же время тесно связаны друг с другом: на протяжении всей поэмы Лист мастерски трансформирует ведущую тему, применяя свойственный ему принцип монотематизма (хотя встречаются и иные темы).

Музыка

Поэма начинается настойчивым мотивом вопроса, который возникает в унисонном изложении струнных, таинственных аккордах деревянных и приглушенных репликах тромбонов. Постепенное нарастание приводит к основной теме, вырастающей как ответ на поставленный вопрос. Величавая, горделивая, она воплощает образ прекрасного свободного человека, полного сознания собственной силы. Новый вариант темы — лирический, певучий, в насыщенном тембре виолончелей и вторых скрипок, к которым затем присоединяется солирующая валторна. Красочные модуляции, хроматизмы, зыбкое волнообразное сопровождение подчеркивают характер томления, ожидания, предчувствия любви. И вот она приходит, олицетворенная новой темой удивительной красоты, свободно льющейся у валторн и альтов с сурдинами. Эпизод любви завершает вновь возникающий мотив вопроса. За ним следует нарисованная яркими красками, с изобразительными эффектами, картина драматических столкновений, героической

борьбы. На смену ей приходит мирная пастораль, безмятежная переключка солирующих валторны, гобоя, кларнета. На фоне пастушеского наигрыша повторяется тема любви. Постепенно она ширится, крепнет в звучании полного оркестра; слышатся возгласы труб, тремоло литавр — любовная идиллия сменяется победным маршем. С удивительным мастерством трансформирует Лист прежние темы, создавая все новые образные варианты: томительную тему грез интонируют теперь медные инструменты, лирическая любовная звучит в пунктирном ритме фортиссимо tutti в сопровождении впервые вступающих тарелок и большого барабана. И, наконец, на вершине развития возникает основная тема в торжественном апофеозном звучании, утверждая величие человека-победителя.

«Орфей»

Симфоническая поэма № 4 (1854)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, 2 арфы,
струнные.

История создания

«Орфей» — одна из самых кратких и светлых, лишенных драматизма симфонических поэм Листа, создавалась легко и быстро. Первоначальный вариант представлял собой увертюру к опере Глюка «Орфей и Эвридика», которая была поставлена под управлением Листа в руководимом им Веймарском театре 16 февраля 1854 года. «Орфей и Эвридика» (1762) — первое новаторское сочинение великого реформатора музыкального театра Кристофа Виллибальда Глюка (1719—1787).

Увертюра еще следует старым традициям: ни тематически, ни образно-эмоционально она не связана с развертывающейся на сцене драмой. Поэтому Лист считал возможным заменить глюковскую увертюру своей. К осени того же года композитор переработал ее в симфоническую поэму, которой продирижировал впервые 16 ноября 1854 года в Веймаре. Посвящен «Орфей» возлюбленной Листа княжне Каролине Сайн-Витгенштейн.

Так же, как Глюка и многих других композиторов XVII—XX столетий, Листа вдохновил античный миф о фракийском певце Орфее, чье пение завораживало людей и диких зверей, цветы и камни. Но трактовал он образ Орфея иначе, чем Глюк, о чем и поведал в обширной программе, предпосланной партитуре поэмы. Написанная по-французски, она была напечатана в первом издании партитуры 1856 года на двух языках; немецкий перевод принадлежит ученику и другу Листа, композитору П. Корнелиусу:

«Однажды нам довелось дирижировать “Орфеем” Глюка. Во время репетиций мы не могли воспрепятствовать нашей фантазии отвлечься от точки зрения, трогательной и возвышенной в своей простоте, с которой этот великий мастер рассматривает свой сюжет, чтобы перенестись в мыслях к тому Орфею, чье имя столь величественно и гармонично реет над самыми поэтичными мифами Греции. Мы вновь увидели в своем воображении этрусскую вазу из коллекции Лувра, представляющую первого поэта-музыканта, закутанного в звездную мантию, его чело увенчано мистической царской повязкой, уста, источающие божественные слова и напевы, раскрыты, а прекрасные пальцы, длинные и тонкие, заставляют энергично звучать струны лиры. Нам казалось, что мы замечаем вокруг него, словно созерцаем их живыми, диких лесных зверей, слушающих в восхищении; грубые людские инстинкты умоляют, побежденные; камни размягчаются: сердца, быть может,

еще более твердые, орошает скупая и жгучая слеза; щебечущие птицы и журчащие ручьи прерывают свои мелодии: смех и забавы почтительно отступают при этих звуках, открывающих Человечеству благодетельное могущество искусства, его увенчанное славой вдохновение, его цивилизующую гармонию.

Наставляемое самой чистой моралью, поучаемое самыми превосходными догмами, озаряемое самыми блестящими маяками науки, предостерегаемое философскими доводами разума, окруженное самой утонченной цивилизацией, Человечество сегодня, как и прежде и всегда, сохраняет в своей груди инстинкты жестокости, насилия и чувственности, и миссия искусства — смягчать, укрощать, облагораживать их. Сегодня, как и прежде и всегда, Орфей, то есть Искусство, должен изливать свои мелодические потоки, свои вибрирующие аккорды, подобные нежному и непреодолимому свету, на противоречивые стихии, которые сталкиваются и кровоточат как в душе каждого индивидуума, так и в недрах всего общества. Орфей оплакивает Эвридику — этот символ идеала, поглощенного злом и страданием, который ему позволено вырвать у чудовищ Эреба, вызволить из мрачных киммерийских глубин, но который он не может, увы! сохранить в этом мире. Пусть, по крайней мере, никогда не вернутся эти варварские времена, когда яростные страсти, подобно опьяненным и разнузданным менадам, мстящим за презрение, которое проявляет искусство к их грубым наслаждениям, заставляют его погибнуть под их смертоносными тирсами и их тупой яростью.

Если нам дано сформулировать свою мысль полностью, мы хотели бы передать спокойный просветительный характер напевов, которые излучает всякое произведение искусства; их пленительную энергию, их высочайшую власть, их звучность, благородно опьяняющую душу, их дыхание, нежное, как

ветерок Элизиума, их постепенный подъем, подобно дыму фимиама, их полный света лазурный Эфир, укутывающий мир и вселенную целиком, как в атмосферу, в прозрачный покров неизреченной и таинственной Гармонии».

В «Орфее», в отличие от других симфонических поэм, Лист не использует конкретных музыкальных жанровых образов. Философская глубина сочетается с редкой гармоничностью, единое возвышенное настроение не требует подвижных темпов, но украшено колористическими оркестровыми эффектами. Развитие неспешно, без конфликтов и не приводит к ликующему, ничем не омраченному торжеству, обычному в листовских финалах.

Музыка

Во вступлении заложено интонационное зерно двух последующих тем: повторяющийся звук валторн и струящиеся пассажи арфы, напоминающей о золотой лире первого поэта-музыканта. Первая тема — декламационного склада, с контрапунктическими подголосками. Вторая — в еще более медленном темпе, подобно песне (деревянные духовые) с припевом необыкновенной красоты (скрипка соло, затем виолончель соло). Композитор не применяет здесь своего излюбленного приема трансформации тематизма, хотя темы не повторяются в неизменном виде. Так, первая приобретает апофеозное звучание (*tutti* с впервые вступающими литаврами), вторая, наоборот, теряет широту, становится неустойчивой, тревожной. Ее припев у английского рожка в сопровождении аккордов арф звучит скорбно. Завершают поэму возносящиеся ввысь, постепенно замирающие красочные аккорды хорального склада — словно улетающий в надзвездные выси, покидающий земные пределы прекрасный идеал.

«Мазепа»

Симфоническая поэма по Гюго № 6 (1847—1851)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, струнные.

История создания

Образ Мазепы (ок. 1644—1709) в российском сознании навеки связан с поэмой Пушкина «Полтава» (1828) и написанной по ней опере Чайковского «Мазепа» (1884). Однако Лист, хотя и побывавший трижды в России и высоко ценивший творчество многих русских композиторов, знал другого Мазепу. Не старый политик, изменивший царю Петру и бежавший вместе со шведским королем Карлом XII после разгрома под Полтавой, а юный влюбленный был известен в Западной Европе, в частности, по «Истории Карла XII» Вольтера. Вольтер так пишет об этом: «Он был пажем Яна Казимира и при его дворе приобрел некоторый европейский лоск. В молодости у него был роман с женой одного польского шляхтича, и муж его возлюбленной, узнав об этом, велел привязать Мазепу нагишом к дикой лошади и выпустить лошадь на свободу. Она была родом с Украины и убежала туда, притащив с собой Мазепу, полумертвого от усталости и голода. Его приютили местные крестьяне; он долго жил среди них и отличился в нескольких набегах на татар. Благодаря превосходству своего ума и образования, он пользовался большим почетом среди казаков, слава его все более росла, так что царь принужден был объявить его украинским гетманом».

Этот образ привлек многих романтиков: в судьбе Мазепы ярко выявилась излюбленная ими антитеза страдания и триумфа. Одним из первых поэтических воплощений

юношеских приключений будущего гетмана стала поэма Байрона «Мазепа» (1818). Но больше всего поразило Листа большое стихотворение Виктора Гюго (1802—1885), вождя французских неистовых романтиков, опубликованное в цикле «Восточные мотивы» (1829). Молодой музыкант жил тогда в Париже, и в становлении его эстетики роль французского романтизма оказалась ведущей. Не мог пройти Лист и мимо серии картин французского художника Ораса Верне, одна из которых изображает дикую скачку Мазепы, привязанного к крупу коня.

В Париже в 1847 году был издан фортепианный этюд Листа «Мазепа» с подзаголовком «Виктору Гюго»; через пять лет в новой редакции он вошел в знаменитый сборник «Этюды высшего исполнительского мастерства». Здесь программность подчеркивалась заключительной фразой стихотворения Гюго, помещенной под последним тактом:

*...Он несется, он летит, он падает,
И подымается царем!*

Но музыка этюда первоначально не связывалась с программным прообразом. Ее первое воплощение — в «Этюдах для фортепиано в форме 48 упражнений... юного Листа» (1826); второе, сильно переработанное, — в «Больших этюдах для фортепиано» (1838). И, наконец, уже в Веймаре, в расцвете творческих сил, Лист пишет симфоническую поэму № 6, посвященную, как и остальные 11, Каролине Сайн-Витгенштейн. Первое исполнение «Мазепы» состоялось в Веймаре под управлением автора 16 апреля 1854 года.

В качестве программы в партитуре полностью опубликовано стихотворение Гюго — в оригинале и в немецком переводе ученика Листа композитора П. Корнелиуса. Эпиграфом к стихотворению служит повторяющийся возглас из поэмы Байрона, данный во французском переводе:

«Away! — Away!»

Байрон. «Мазепа».

I

Когда, глотая крик и кровью весь обмазан,
Мазепа по рукам и по ногам был связан
И тело принял конь,
Скакун, что выкормлен морскою был травой,
Клубящий жаркий пар ноздрею огневою,
Копытами — огонь;
Когда ужом вертясь в удавке беспощадной,
Бессильной яростью повеселив изрядно
Спокойных палачей,
Мазепа рухнул вдруг на круп коня могучий,
Покрыт испариной, с губами в пене жгучей,
С кровавым сном очей, —
Раздался крик. И вот, сливаясь в ком единый,
Скакун и человек уже летят равниной
С ветрами наравне.
Безумным топотом взметая вихри праха,
Подобны облаку, где молния с размаха
Блестит в голубизне.
Летят. Уносятся, как бы в дыханье бури,
Рожденной между гор средь ледяной лазури,
Как черный ураган,
Потом виднеются лишь точкою мгновенной,
И даль глотает их, как легкий сгусток пены
Глотает океан.
Летят. Огромна даль. Клоками голубыми
Безмерный горизонт разъемлется пред ними,
Опять смыкаясь вдруг.
Летят, крылатые... И степи, рощи, пашни,
И цепи горные, и города, и башни

Качаются вокруг.

И если, колотясь от бега головою,
Несчастный дернется, — пугливый конь дугою
Взвывает крутой прыжок

И углубляется в простор непроходимый,
Где складками песок, сухой и недвижимый,
Как серый плащ залег.

Все зыблется вокруг, все млеет в красках странных;
Он видит дрожь лесов, движенье туч пространных,
Далеких гор хребет

И замки, что горят лучей вечерним пылом;
Глядит он, — и табун кобыл, покрытых мылом,
За ними мчится вслед.

А в небе, где уже сникает блеск вечерний,
Где море облачков из пурпура и черни
И море туч густых, —

Разбрызгивая их в своем скольженьи низком,
Светило мраморным над ним кружится диском,
Сплошь в жилках золотых.

Блуждает взор его, и кудри сбились в пену;
Свисает голова: песчаную арену
Багрит, стекая, кровь,

И в тело вздутое жестокая веревка
Змеей впивается, что, извиваясь ловко,
Терзает вновь и вновь.

И конь невзнузданный карьер свой длит упорно,
И кровь несчастного летит на иглы терна,
И кожи лоскуты.

Увы! Уже вослед кобылам исступленным,
Что мчатся позади, стай воронов со стоном
Слетают с высоты.

Грачи и филины с безумными глазами,
Орлы, привыкшие кружить над мертвецами,

Незримый днем орлан
И коршун огненный, что лапою свою
В боку у раненых копается и шею
Впускает в недра ран, —
Все их преследуют, летя за скачкой ярой,
Покинув тень дубов и гнезда в башне старой,
И трещины руин.
А он, в крови, в тоске, не слыша стаи жадной,
Дивится, поглядев: кто развернул громадный
И черный балдахин?
Ночь опускается, беззвездно и угрюмо,
И свора хищников летит на крыльях шума
За пленником нагим.
Он видит черный смерч там, в вышине туманной.
Потом теряет их, и только клетот странный
Висит в ночи над ним.
И вот, спустя три дня безумной скачки, цепи
Холмов преодолев, пройдя леса и степи
И холод быстрых вод, —
Конь сразу валится, сопровождаемый криком,
Стальной подковою гася на камне диком
Последней искры взлет.
И пленник — распростерт, беспомощный, несчастный,
Обрызган кровью весь, краснее розы красной,
Что расцвела весной,
И черной тучею над ним кружатся птицы,
Мечтая клюв вонзить в кровавые глазницы,
Сожженные слезой...
И все ж казненному, что стонет средь равнины,
Живому мертвецу — народы Украины
Вручат судьбу свою,
Настанет день, и он на бранном пепелище
Орлана и орла накормит сытной пищей —

Погибшими в бою.

Его величие из этой пытки встанет.

Жупаном гетманским он гордый стан обтянет

И двинет булавой;

И ринется вперед, величественно-дикий,

И страстная толпа свои смешает клики

С фанфарой боевой!

II

Так если человек, судьбою озаренный,

Вдруг брошен связанным на круп твой исступленный,

О гений, звездный конь, —

Напрасно бьется он! В безумии полета

Ты мира здешнего срываешь прочь ворота,

Презрев рога погонь!

Ты пролетаешь с ним вершины гор, пустыни,

Моря и города, и вьешься в тверди синей,

Пронзая небосклон,

И стаи демонов, разбуженных полетом,

Кружат над путником по сумрачным высотам,

Как черный легион.

На крыльях пламенных он мчится легче пуха

Сквозь грань реального, сквозь океаны духа,

Пьет из предвечных рек,

И в грозовой ночи, и в полной звездным светом,

Кидая волосы вслед яростным кометам,

Вьет в небо дивный бег.

Шесть гершелевых лун, кольцо вокруг Сатурна,

И полюс, где горит, переливаясь бурно,

Магнитных зорь дуга, —

Все видит он; твой лет, сверкающий в эфире,

Пред ним иных миров развертывает шири,

Иных идей луга.

*Кто, кроме ангелов и демонов, узнает,
Какою мукою полет его пронзает,
 Каким полны лучом
Его глаза, когда пред ними молнии блещут,
И сколько черных крыл его во мраке хлещут,
 Как ледяным бичом?
Он стонет от тоски. Ты мчишься беспощадно,
Он бледен, изнурен своею скачкой страдной,
 Дыбится ужас в нем.
Твой каждый след ему — как страшный сон могилы.
Но вот приходит срок... он рушится без силы
 И вновь встает — царем!*

Листа вдохновила прежде всего основная, первая часть стихотворения, полная красочных картин, жутких подробностей, ощущения ужаса смерти — в сопоставлении с торжеством несломленного героя, приветствуемого целым народом. Любопытно, что Лист, гостивший в украинском поместье Каролины Витгенштейн и посвятивший ее дочери обработки для фортепиано двух известных украинских песен (1847—1848), охарактеризовал народ, который приветствует своего гетмана, напевом в венгерском стиле вербункош, столь привычном для композитора. Музыка поэмы отличается конкретными деталями изобразительного характера, для чего использован тройной состав оркестра с обилием ударных и таким редким инструментом, как кларнет in D (отличающийся от обычного меньшим размером и обладающий более пронзительным звуком). Символические же параллели второй части стихотворения Гюго — дикая скачка пленника и полет в надзвездных сферах и иных мирах гонимого своим гением художника — хотя и важные для Листа, вряд ли подвластны музыкальному искусству вообще: их трудно обнаружить при непосредственном слушании.

Музыка

Начало поэмы сразу же вводит в центр драматических событий — без подготовки, без размышлений о жизни и смерти. В отличие от большинства симфонических поэм Листа здесь нет медленного вступления. Слышится пронзительный крик (акцентированный аккорд духовых с ударом тарелок), который неизменно ассоциируется со свистом бича, хотя ни в одном из литературных источников об этом не говорится. Начинается дикая скачка, изобретательно переданная пассажами струнных, подчеркнутыми равномерными ударами литавры, потом — большого барабана. Постепенно звучность нарастает и наконец является тема героя. Сурово и гордо возглашают ее тромбоны с тубой и виолончели с контрабасами в октаву. Она проводится шесть раз, будучи единственной вплоть до финального апофеоза (Лист использует здесь свой излюбленный принцип монотематизма). Вначале усиливается героический склад темы (мощное фортиссимо духовых инструментов). Затем слышатся скорбные вздохи и жалобы (среди других деревянных — экспрессивно звучащие английский рожок и бас-кларнет); их сопровождают ужасные видения (струнные играют древком смычка). Но воля героя не сломлена, и тема его снова предстает в первоначальном виде, сопровождаемая фанфарами медных инструментов. Потом наступает катастрофа; скачка обрывается, затихающие удары литавры становятся все более редкими; воцаряется зловещая тишина. Тема героя, прежде горделивая, дробится, словно обессиленная, предсмертные стоны срываются с уст «живого мертвеца». Внезапно картина резко меняется: звучат, нарастая, победные фанфары трех труб, открывая блестящий марш, чередующийся с плясовой песней в народном духе — новыми темами поэмы. Последнее проведение плясовой *tutti* приобретает героический и лику-

ющий характер, что нередко в апофеозах симфонических поэм Листа. На кульминации еще раз предстает тема Мазепы, теперь торжествующая и победная, — гимн мужеству и воле человека, преодолевшего все препятствия и подчинившего себе судьбу.

«Венгрия»

Симфоническая поэма № 9 (1854)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 флейты-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба,
литавры, треугольник, малый барабан, большой барабан, тарелки,
тамтам, струнные.

История создания

Лист начал сочинение своей девятой поэмы в июне—июле 1854 года в Веймаре, предполагая закончить работу ближайшей весной. В отличие от большинства поэм композитор не только не предпослал изданию партитуры программы, но и всячески противился настояниям друзей написать обычное в таких случаях предисловие. Мотивы отказа во многом были политическими. Занимая пост придворного капельмейстера герцога Веймарского, Лист должен был опасаться, по его собственным словам, «шокировать щепетильность консервативной немецкой публики». Ибо он хотел воспеть свою родину — Венгрию, находившуюся после жесточайшего подавления освободительного движения 1848—1849 годов под властью одного из самых реакционных правительств Австрии (Лист посвятил этим событиям известную фортепианную пьесу «Погребальное шествие. Октябрь 1849»).

Однако, по утверждению самого композитора, вдохновившая его программа существовала. «Венгрия» явилась откликом на стихотворение Михая Вёрёшмарти (1800—1855), озаглавленное «Ференцу Листу» (композитор называл его прекрасным). Поэт, драматург, один из крупнейших романтиков и создателей новой венгерской литературы, Вёрёшмарти был борцом за свободу родины и угас несколько лет спустя после трагического поражения освободительного движения. Лист запечатлел его образ в одном из «Венгерских исторических портретов» — последнем фортепианном цикле, законченном в год смерти. Три строфы стихотворения Вёрёшмарти были напечатаны в качестве программы в рецензии на первое исполнение «Венгрии» в Национальном театре Пешта 8 сентября 1856 года под управлением автора:

*Ты, который миром звуков правишь,
Если хочешь вспомнить о былом,
Так играй, чтоб вихрь, летящий с клавиш,
Грянул, как борьбы великой гром,
И в разливе яростного гнева
Торжества слышались напевы.*

*Так сыграй, чтоб от призывных звуков
Пробудились в глубине земли
Доблестные предки, и во внуков
Души их бессмертные вошли,
Одарив отчизну благодатью
И предав изменников проклятью.*

*Если ж мрак лихих времен настанет, —
Траур ты над струнами развей;
Флейтой ветра пусть напев их станет
Средь осенних плачущих ветвей,
Чтоб ее рыдания звучали,
Нам напомнив старые печали.*

Этим стихотворением Вёрёшмарти приветствовал полтора десятилетия назад, в январе 1840 года, приезд на родину молодого, еще не достигшего 30 лет, но уже всемирно знаменитого пианиста. Гастроли Листа приобрели тогда характер всенародного торжества. Он был удостоен звания почетного гражданина города Пешта; после концерта в Национальном театре, где Лист выступал в венгерском национальном костюме, ему от имени нации была вручена «сабля чести». Эти впечатления отразились в возникших тогда же сочинениях композитора на национальную тематику — «Героическом марше в венгерском стиле» и «Венгерских национальных мелодиях и рапсодиях». Много лет спустя Лист заимствовал отсюда три темы для симфонической поэмы «Венгрия»: две героические, маршевые и одну в духе зажигательного народного танца чардаша (последнюю можно услышать и в окончательном варианте Восьмой венгерской рапсодии, завершенной за год до поэмы).

Как и все 12 симфонических поэм, «Венгрия» посвящена княгине Каролине Сайн-Витгенштейн. Но, помимо этого, имеется еще и стихотворное посвящение, сохранившееся только в рукописи двух поэм (№ 1 и 9); эту рукопись композитор подарил Каролине в день ее 36-летия:

«Посвящение моих симфонических поэм

“Что слышно на горе”,
“Венгрия”

8 февраля 1855

*Той, которая осуществила свою веру через любовь —
Приумножила свою надежду через страдание —
И построила свое счастье через жертву!
Той, которая остается спутницей моей жизни,*

*небосводом моей мысли, живой молитвой
и небом моей души —*

Жанне Элизабет Каролине

Ф. Лист»

«Венгрия» близка популярнейшим произведениям Листа — Венгерским рапсодиям. Темы, заимствованные из фольклорных сборников или записанные друзьями композитора и им самим, принадлежат к стилю вербункош, с которым Лист познакомился еще в детстве, слушая цыганские оркестры и солистов-скрипачей. Импровизационный склад, броские мелодии, оригинальные гармонии, четкий маршевый или плясовой ритм — вот черты этого стиля, с необыкновенной яркостью запечатленные композитором. А в оркестровке переданы особенности игры народных музыкантов или звучание их инструментов: страстные рыдания, виртуозные пассажи скрипок, резкие возгласы деревянных духовых, звенящие переборы цимбал.

Музыка

Небольшое вступление, в очень медленном темпе открывающее поэму, рисует тяжелые, мрачные раздумья о судьбах родины и народа. Но вот пробуждаются дремлющие силы: слышится уверенная поступь марша, вновь прерываемая скорбной жалобой вступления. Картины народной жизни представлены широко и многосторонне. Здесь и страстная, приподнятая импровизационная мелодия с каденцией солирующей скрипки, и звонкие фанфары медных, поддержанные ударами литавр, и блестящий, вихревой марш, сметающие воспоминания о пережитых страданиях. Но борьба еще предстоит, и эпизоды сражений возникают в мастерской трансформации и переплетении уже известных тем. В момент кульминации мечтательно-задумчивая лирическая тема пре-

ображается в воинственно-героическую; маршевые образы утверждаются в грандиозном звучании tutti. Кажется, победа завоевана. Но внезапно все обрывается, и вторая кульминация носит трагический характер (согласно авторской ремарке — в темпе похоронного марша). Фаготы произносят надгробную речь памяти павших героев, ее подхватывают виолончели, в конце остается лишь одна — солирующая. Постепенно вновь собираются силы для борьбы, скорбные темы более не возвращаются, и героический марш триумфально утверждается всем оркестром. Венчает народное ликование веселый чардаш в головокружительном темпе. А в последних тактах пляска уступает место звонким маршевым ритмам и торжественным аккордам духовых на фоне тремоло ударных.

«Битва гуннов»

Симфоническая поэма по Каульбаху № 11 (1857)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, орган, струнные.

История создания

Программный прообраз «Битвы гуннов» достаточно необычен. Большая часть из 12 симфонических поэм, написанных Листом в Веймаре в 50-е годы, вдохновлена литературными источниками — стихотворениями, драмами, тогда как «Битва гуннов» — изобразительным (такова еще последняя, 13-я поэма, «От колыбели до могилы», 1882).

Летом 1855 года возлюбленная Листа княгиня Каролина Витгенштейн, вернувшись в Веймар из поездки в Берлин, подарила композитору копию фрески «Битва гуннов».

Написанная в 1834—1835 годах модным историческим живописцем Вильгельмом фон Каульбахом (1805—1874), она вместе с другими фресками украшала парадную лестницу нового Берлинского музея. На картине изображена кровавая битва, кипевшая весь день и оставившая на земле лишь нескольких раненых. Она продолжается на небесах, где в центре одной группы — могучий гунн в шлеме с поднятым мечом, а другую группу осеняет крестом летящий ангел.

Позже Каролина познакомила Листа с репродукциями других работ художника, и у него возник грандиозный замысел цикла симфонических поэм под названием «Мировая история в картинах В. Каульбаха и Ф. Листа». Это намерение укрепилось после знакомства в июле 1857 года с подлинниками фресок в Берлине (среди них «Вавилонское столпотворение», «Разрушение Иерусалима», «Изида», «Моисей», «Соломон» и др.), которые Листу демонстрировал сам художник. «Я окончательно утвердился в мысли воплотить в музыке все его музейные картины под заглавием “Драма истории”... Как только я найду поэта, в котором нуждаюсь, я постараюсь осуществить свой замысел... Дело заключается лишь в том, чтобы придать мысли соответствующую форму», — писал композитор. Однако такого поэта не нашлось, и «Битва гуннов» оказалась единственной поэмой по картине Каульбаха. Лист предполагал посвятить ее художнику, но затем, как и все предшествующие, посвятил Каролине Сайн-Витгенштейн. Посвящение же Каульбаху сохранилось в рукописи авторского переложения для двух фортепиано.

Художник рассказал композитору легенду, порожденную величайшим столкновением язычества и христианства в 451 году на Каталаунских полях (близ Труа в нынешней Франции). Полчища гуннов, числом 500 тысяч, под водительством Атиллы и христианское воинство во главе с римским

полководцем Аэцием и королем вестготов Теодорихом, павшим в этой битве, сражались с таким ожесточением, что души 200 тысяч погибших продолжали биться в небесах. Первоначальным намерением Листа было запечатлеть в звуках именно эту картину, так ярко написанную Каульбахом: столкновение в небесах теней-призраков. Однако вскоре замысел начал меняться. Листа увлек глубоко гуманистический смысл творения художника: торжество христианской любви и милосердия над языческой дикостью и кровожадностью, что неожиданно напомнило символический смысл античного мифа об Орфее, воплощенного Листом в программе одноименной симфонической поэмы за три года до этого (там в цивилизующей роли выступало искусство). Для воплощения этой идеи композитор придал особое значение подлинному католическому хоралу «*Cruх fidelis*» («Крест надежный») на слова гимна епископа-поэта VI века Венантия Фортуната. 20 лет спустя композитор признавался: «Ради гимна «*Cruх fidelis*» я, в сущности, и написал «Битву гуннов».

Черновой вариант партитуры, согласно пометке в единственной сохранившейся рукописи, находящейся в Российской Национальной библиотеке в Санкт-Петербурге, был закончен 8 февраля 1857 года. Премьера состоялась 29 декабря того же года в Веймаре под управлением автора. В издании партитуры отсутствует словесная программа. Но если по отношению к «Венгрии» композитор упорно возражал против каких бы то ни было пояснений, то для «Битвы гуннов», наоборот, считал желательным соответствующее предисловие и даже предполагал поручить написать его одному из своих учеников. Но этого не случилось. Публикуемая же во многих изданиях программа, написанная от первого лица, Листу не принадлежит и считаться авторизованной не может.

Музыка

Поэма начинается глухим тремоло литавры и упорно стремящейся вверх бурной темой, доносящейся словно издалека. В ней явно слышатся венгерские обороты (Лист, как и многие его современники, был убежден, что гунны — отдаленные предки венгров). Постепенно звучность разрастается, шум битвы приближается — ее олицетворяют необычно изломанные, варварские фанфары валторн, звучащие, по авторской ремарке, «дико». Но возникают и другие, противостоящие варварским, боевые кличи — в чистом звучании труб, в приглушенной, с энергичным пунктирным ритмом теме фаготов. И наконец тромбоны запевают строгий и величавый хорал «Крест надежный». Новая волна нарастания рисует еще большее ожесточение битвы. Темп ускоряется, варварские темы гуннов и героические — христиан сталкиваются непосредственно. Кульминация рисует победу креста: мощные фанфары tutti, особенно торжественные в медленном темпе, трижды чередуются с впервые вступающим здесь органом — в его изложении тема хорала приобретает аскетический, отрешенный характер. Затем струнные запевают новую тему, экспрессивную и набожную, со свободной сменой размера, в духе старинных церковных напевов; лишь подчеркнутый ритм у вторых скрипок звучит отголоском только что отгремевших бурных событий. В следующем быстром разделе окончательно торжествует мажор и сплетаются воедино прежние светлые темы; возникший последним строгий напев превращается в стремительную пляску. Это излюбленная Листом картина всеобщего ликования, венчающая многие его произведения. Заключает поэму долгий отзвук просветленного аккорда органа — в противоположность зловещему глухому тремоло литавры, открывавшему ее.

Два эпизода из «Фауста» Ленау
(1860—1861)

«Ночное шествие»

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры,
треугольник, тарелки, колокол, арфа, струнные.

«Танец в деревенском кабачке
(Мефисто-вальс)»

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, тарелки,
арфа, струнные.

История создания

Образы Фауста и Мефистофеля волновали Листа на протяжении всей его творческой жизни. Наиболее яркое их воплощение — в созданных в 50-е годы «Фауст-симфонии» и фортепианной Сонате си минор. Но если в них композитор вдохновлялся величайшим творением Гёте, то спустя три года после написания окончательного варианта симфонии он обратился к значительно более скромному «Фаусту» австрийского романтика Николауса Ленау (1802—1850). В этом произведении отразились некоторые события бурной и трагической биографии поэта. Представитель знатного рода, разочарованный в жизни, он много странствовал по свету, нигде не находя покоя. Несчастливая страсть, обручение и ожидание счастливой семейной жизни, оборванное буйным припадком, завершились шестилетним пребыванием в доме умалишенных, где Ленау и скончался. Горькие жалобы и прославление

революционной борьбы, мировая скорбь и социальный протест звучат в его стихах и необычных по форме драматических поэмах. Таков и «Фауст» (1834). Предполагавший обозначить свое сочинение «Фаустовскими картинами», Ленау остановился на имени героя в качестве заголовка и определении «поэма» в качестве жанра. Поэма состоит из 24 стихотворных эпизодов различной протяженности, как повествовательных, так и драматических, снабженных сценическими ремарками. Создавались они не последовательно и даже издавались по отдельности. Образы героев известной немецкой средневековой легенды о докторе Фаусте, заключившем договор с дьяволом, получают оригинальную трактовку, нередко противоположную гётевской. У Ленау главенствует Мефистофель, дух отрицания и разрушения, наделенный непреклонной волей и безудержной силой страстей. Торжество зла несомненно: такой Мефистофель без труда подчиняет себе Фауста — человека смятенного, то охваченного восторгом, то повергнутого в бездну отчаяния, не способного владеть ни своими чувствами, ни жизненными обстоятельствами.

Лист обратился к двум эпизодам поэмы Ленау. Одиннадцатый, под названием «Ночное шествие», — повествовательный. Шестой, под названием «Танец», начинается как драматическая сцена, а завершается большим описательным разделом. Они сопоставлены по принципу контраста. Их текст в партитуре приведен полностью.

Ночное шествие

*По небу бродят пасмурные тучи
И слушают, что там в лесу творится:
Ночь поздняя, но шум весны летучий
Среди дерев лепечет и струится,
И ароматный воздух весь в движенье,
Журчат весенние веселые течения...*

О соловей! о милый! пой же, — зовом
Мани растенья к жизни счастьем новым!
Пусть беглые весенние виденья
И ночью в нежном бодрствуют томленье,
Пусть не простят ни капли счастья, неги
В часов весенних быстротечном беге...
Но Фауст мчит без устали всю ночь,
Весна тоски не может превозмочь:
Не слышит он, как дышит все весною...
Несется конь опушкою лесною,
Лишь жук светящийся порой осветит
Дорогу, промелькнув то здесь, то там,
Да изредка ездок кой-где заметит
Луч бледный звезд, скользящий по ветвям.
Чем глубже в лес ведет его дорога,
Тем тише все; и песня соловья
Стихает в отдаленье понемногу,
И ветра шум, и тихий плеск ручья.
Но что там вдруг так ярко засияло?
Каким огнем все небо запылало?
Что это за торжественное пенье,
Исполненное чары примиренья?
Та песнь звучит далёко и печально,
И сладко реет в воздухе она:
Порой душа надеждою полна,
Пред гробом и в кручине погребальной
Вдруг слышит душ блаженных песнопенье, —
Так тихо разливалась песня та
Между деревьев, полных умиленья, —
Звучащая святая красота.
Конь стал, и Фауст внемлет напряженно,
Не призрак ли те звуки и тот свет?
Не шутки ль это грезы полусонной?
Но хор идет, сиянием одет.

*В испуге он шарахнулся с конем
И притаился в сумраке лесном.
А хор все ближе наступает,
Бежать его все дальше заставляет.
Идут попарно в белых рясах дети,
Все с факелами; множество венков
Несут они в колеблющемся свете, —
Справлять Иванов праздник средь лесов.
За ними девы в покрывалах скромных,
Отвергнувшие радости земли,
А после старцы в строгих ризах темных
С крестами стройными рядами шли:
Главы опущены и сединами
Украшены как райскими цветами...
Поют они, идя лесной дорогой...
Чу!.. детские залились голоса,
Как радость жизни, старцев песнью строгой
Созвучно оглашаются леса.
Ты слышишь, Фауст? — смерть и жизнь, сливаясь,
Звучат, на лоне Господа теряясь.
Он смотрит из кустарников колючих,
Исполнен мыслей горестных и жгучих,
Прошли... замолк вдали последний тон,
Лесною чащей мягко заглушен,
Последний отблеск факельных огней
Еще раз вспыхнул меж густых ветвей...
И Фауст вновь один, к коню прижался,
Лицо свое он в гриве скрыл,
И страшно, безнадежно разрыдался —
И никогда столь горьких слез не лил.*

Критика называла этот эпизод исключительно католическим, подчеркивая, что встреча с таким шествием не могла произвести столь потрясающего впечатления на Фауста-протестанта (и поэт, и композитор были католиками).

Другой, выбранный Листом эпизод, был создан Ленау в числе первых, в 1833 году. Критики отмечали его сходство с гётевским.

Танец

Деревенский кабачок.

Свадьба. Музыка и танцы.

Мефистофель, в виде охотника, кричит в окно.

Мефистофель

*Ого! Веселье здесь вовсю!
Мы тоже тут как тут! Юх-гу!*

(Входит с Фаустом)

Мефистофель

*Вот эта девка вся в огне,
Вкусней, чем ром, сдается мне?*

Фауст

*Не знаю, как и почему
Я жаркой страстью весь горю...
Вся кровь кипит... не знаю я...
Я странно чувствую себя.*

Мефистофель

*В глазах твоих легко читать:
Толпа страстей идет плясать!
Дурак, ты запер их — теперь
Они стучат, ломают дверь.
Лови же женщину — и в пляс!
Будь дерзок: пусть узнают нас!*

Фауст

*Вот та, кудрява и смугла,
Всю душу мне смутить смогла.*

В очах ее манит меня
 Блаженство жгучее без дна!
 Как щечки у нее горят,
 О свежей жизни говорят!
 О, как безмерно наслажденье
 К пылающим устам прильнуть,
 Изнемогать в самозабвенье,
 В объятьях мягких потонуть!..
 Ах! этой груди трепетанье, —
 Волненье страсти, дрожь желанья!
 Хочу обвить я стройный стан,
 Сжимать, восторгом страсти пьян!
 А! локоны нетерпеливо
 Среди пляски вырвались из пут,
 Летят вокруг шеи, грудь ей бьют
 Сигналом бури торопливым.
 Я в исступленье... я теряюсь,
 Смотрю, терзаюсь, наслаждаюсь!
 И все ж не в силах я смелей
 Идти с поклоном прямо к ней.

Мефистофель

Диковинка — отродье тех,
 Что совершили первый грех!
 Он был пред самым адом смел,
 А пред бабенкой оробел.
 Она ж хоть очень недурна,
 Но похотью полным полна.

(К музыкантам)

Эй вы, людишки! Лук у вас
 Натянут сонно в этот раз!
 Под ваши вальсы пляшет пусть

На хилых ножках тетка Грусть,
А не такая молодежь!
Дай скрипку, говорю не ложь,
Сейчас она не так зальется,
Иной и пляс у нас начнется.
И скрипку охотник тотчас же взял
И сильным смычком ударять по ней стал;
Клубятся и вьются веселые звуки,
Как стоны веселья, как хохота муки,
Болтают игриво, тихонько и сладко,
Как ночью любовники шепчут украдкой,
Встают и проносятся, пенясь волнами,
Как будто ласкают своими струями
Цветущее девичье тело они.
Вот громкие крики внезапно слышны:
Испуганно дева на помощь зовет,
А юноша к ней в тростниках ползет,
И слились — схватились все звуки в смятенье;
Борьба, исступленье, и гнев, и кипенье!
Купальщица долго боролась... напрасно:
Ее обнимает мужчина так страстно!
А вот слышны просьбы: пред женщиной млеет
Распутник... лобзаньями тело ей греет.
Вот струны, в три тона звеня, зазвучали,
Как будто девицу два парня желали, —
Один, побежденный, умолк постепенно,
А те обнимаются жарко, блаженно,
И звуки двойные по лестнице неги,
Сливаясь, возносятся в бешеном беге.
Все пламенней, громче, сильнее, буйнее
Мужчин ликование, визг женщин. Полнее
Звучат эти звуки соблазна пожаром
И всех охватили вакхическим жаром.

*Глупцами стоят скрипачи, онемели,
За скрипки и взяться они не посмели.
Волшебный, танцующий вихрь охватил
Всех, бывших в таверне, и всех закружил.
И стены стояли, белея от злости,
Что прыгать не могут, как прыгают гости.
А Фауст, безумный от неги, танцует,
Клянется в любви, умоляет о вере
И в танце влечет ее в поле чрез двери.
Танцуют чрез двор и танцуют чрез сад,
Танцуют, забывшись, в дубраве тенистой.
А скрипка все тише, и звук ее чистый
Тихонько лепечет средь листьев, ласкает
Любовными снами, таинственно таит.
Тогда загремел из заснувших ветвей
Победную песню певец-соловей,
Как будто подкуплен самим сатаной,
Чарует безумной тоской неземной:
Томленье, как тяжесть, влечет их упасть,
Как море, их топит блаженная страсть.*

Лист расширил заголовок этого эпизода, подчеркнув значение образа дьявольского скрипача: «Танец в деревенском кабачке (Мефисто-вальс)». Его премьера состоялась 8 марта 1861 года в Веймаре под управлением Листа; дата и место премьеры «Ночного шествия» до сих пор точно не установлены. Изданы «Два эпизода из “Фауста” Ленау» также по отдельности в разные годы, хотя и с общим посвящением ученику и другу Листа, знаменитому пианисту Карлу Таузигу. Это тем более странно, что композитор считал обе пьесы связанными между собой и желал, «чтобы два “Фауст-эпизода” исполнялись вместе — даже если возникнет опасность, что публика несколько минут поскучает, слушая “Ночное шест-

вие”». Однако и последующая концертная практика не оправдала надежд композитора: первый номер звучит чрезвычайно редко, тогда как «Мефисто-вальс» приобрел широчайшую популярность и в оркестровой, и в двух авторских фортепианных версиях (в 2 и в 4 руки).

Музыка

Начальный раздел «**Ночного шествия**» построен на резком контрасте. Его первая тема, скорбная и мрачная, прерываемая паузами, поручена низким голосам оркестра (виолончели, контрабасы, фаготы). Это не столько иллюстрация первых строк программы, сколько характеристика душевного состояния Фауста. Герою противостоит безмятежная весенняя природа: в прозрачном звучании струнных, деревянных духовых, валторн слышатся трели соловья, шелест деревьев, журчание ручьев. Песня природы становится все более страстной и замирает в унисонном пассаже скрипок. После долгого молчания вновь возникает горестная тема Фауста (пиццикато струнных). Отдаленный звон колокола предвещает центральный эпизод — собственно шествие. В основу его Лист положил тему католического хора «*Pange lingua gloriosi*» («Воспой, язык»), текст которого приписывается знаменитому церковному деятелю XIII века Фоме Аквинскому. Тему, от которой, по словам Бородина, «веет чем-то древним, византийским», запеваает одинокий голос английского рожка, ему вторят три флейты. Вступают новые инструменты, шествие приближается, затем затихает вдали. Снова воцаряется тишина. И, как взрыв отчаяния, звучит начальная тема. Реплики виолончелей и фаготов, подхваченные другими струнными и деревянными инструментами, подводят к краткой кульминации *tutti*: «бурно рыдая», согласно авторской ремарке, ниспадают мотивы скрипок, флейт и гобоев. Они затихают в глухих басах струнной

группы, обрамляя, таким образом, все произведение картиной души героя, которая для Листа важнее живописных зарисовок.

«**Мефисто-вальс**» образует резкий контраст первому эпизоду. Это настоящая поэма вальса — стремительного, увлекательного, совершенно лишенного медленных темпов. Мастерски сопоставляются два образа: реальная бытовая пляска с комическими эффектами и фантастический танец. Первый воплощает игру деревенских музыкантов, и полный симфонический оркестр подражает звучанию крестьянского ансамбля. Музыканты долго готовятся, настраиваются, собираются с духом. Наконец альты и виолончели уверенно исполняют «сельскую», по авторской ремарке, грубоватую, остро акцентированную тему. Веселье нарастает, все новые танцующие вихрем проносятся в буйной пляске. Потом, утомившись, останавливаются. Виолончели в необычно высоком регистре начинают новую тему (авторская ремарка «нежно, влюбленно») — томную, чувственную, хроматизированную, не укладывающуюся в четкую танцевальную сетку. Это явился Мефистофель; его тему завершает замирающее звучание скрипки соло. Начинается еще более стремительный фантастический эпизод. А когда возвращается деревенская пляска, дьявольский напев не дает ей развернуться, искажает ее мотивы — они подчиняются воле Мефистофеля, становятся такими же изломанными, хроматизированными. Теперь сам дьявол правит бал. Пляска превращается в неистовую вакханалию, трехдольный размер сменяется двудольным, «движение вальса переходит в какой-то дикий чардаш, полный огня и необузданной страсти», по выражению Бородина. На кульминации пляска обрывается, и еще раз повторяется фантастический эпизод; сильно сокращенный, он завершается умиротворенными голосами природы (каденция флейты соло, глассан-

до арфы). Но последнее слово остается за Мефистофелем: вновь взрывается бешеная пляска, грозно торжествуя, многократно утверждается дьявольский мотив в басах оркестра. Внезапно все стихает, исчезает вдали; остается лишь замирающий шелест литавры и пиццикато виолончелей и контрабасов. После глissандо арфы Лист надписал заключительную строку из Ленау: «И, бушуя, поглощает их море страсти».

Чехия

Бедржих Сметана

1824—1884

Имя Сметаны в Чехии окружено глубоким уважением, а за рубежами его родины прямо ассоциируется с чешской музыкальной классикой. «Чешским Глинкой» называют его в России, и это очень верное сравнение. Оба композитора положили начало национальной классической опере и одночастной программной поэме и увертюре, оставив создание других жанров — симфонии, концерта, оратории — следующим поколениям. Оба знали и высоко ценили родной фольклор — он стал фундаментом их творчества. Оба утвердили значение музыки своей родины, сделав ее равной западноевропейской и поразив другие страны ее оригинальностью и настоящей почвенностью. Благодаря Сметане вся Европа познакомилась с самобытными чешскими народными танцами — полькой, фуриантом, скочной, с боевыми гимнами гуситов — борцов за свободу Чехии в XV веке.

Сметана и сам был борцом за национальную музыкальную культуру и просвещение народа, сражавшимся и дирижерской палочкой, и пером критика. Многие музыкальные центры Праги обязаны своим рождением или первым расцветом Сметане: хоровое общество «Глагол пражский», художественный клуб «Умелецка беседа», два оперных театра — Временный и Национальный.

С детства, протекавшего в маленьких живописных городках Чехии, будущий композитор впитывал красоту природы, слушал рассказы о славном прошлом порабощенной Австрией родины. В одном из таких старинных городков на юго-

востоке Чехии — Литомышле — Бедржих Сметана родился 2 марта 1824 года в семье пивовара, известного своими патристическими настроениями. Пивовар был к тому же страстным любителем музыки, и мальчик с самого раннего возраста слушал в исполнении отца и его друзей струнные квартеты, а в пять лет уже сам играл партию скрипки в квартетах Гайдна. Отец начал давать сыну уроки игры на скрипке и фортепиано, когда тому исполнилось четыре года. Успехи Бедржиха были столь велики, что в шесть с половиной лет он впервые выступил в концерте как пианист, сыграв не какие-нибудь салонные пьески, а увертюру к опере Обера «Немая из Портичи».

В детстве Сметана жил в различных провинциальных городках: Индржихувом Градце (1830—1835), Немецком Броде (1836—1839), Пльзене (1840—1843); в последнем он учился в гимназии. Там он славился исполнением не только пьес модных виртуозов, но и сочинений Моцарта, Бетховена и особенно любимого им Шопена, позднее — Шумана и Листа. С восьми лет Сметана начал сочинять, а в семнадцать уже составил список своих сочинений, общим числом 13, где были польки, вальсы, галопы и увертюра для струнного квартета. Он был автодидактом: в этих городках не находилось достойных учителей. В пятнадцать лет Сметана отправился в Прагу, но и там не мог брать систематических уроков у профессионалов — через полгода он был вынужден вернуться обратно. Самым ярким впечатлением от этой поездки остался концерт Листа, который с тех пор стал кумиром Сметаны.

Решив, как он записал в дневнике, сделаться «Листом в технике и Моцартом в композиции», Сметана по окончании гимназии в 1843 году вновь отправляется в Прагу с 20 талерами в кармане — единственным богатством, которым мог снабдить его отец. «Очень часто я ложился спать голодным,

однажды в течение трех дней я питался лишь чашечкой кофе с булочкой на завтрак — и больше ничем... Я был в Праге уже два месяца, но не мог получить фортепиано. Купить его я не мог, а напрокат дать никто не хотел», — вспоминал композитор позднее. Жить стало легче, когда он получил место домашнего учителя в семье графа Туна, хотя из пятерых детей, которых обучал молодой музыкант, только один обладал музыкальными способностями.

На протяжении трех лет (1844—1847) Сметана брал уроки игры на фортепиано и теории музыки у лучшего пражского музыканта Йозефа Прокша, сразу оценившего его талант, но ужаснувшегося его полному невежеству в гармонии. События революции 1848 года вызвали у Сметаны, воспитанного в патриотическом духе, горячий отклик. Он написал «Песню свободы» для хора и марши для Студенческого легиона и для Народной гвардии; их фортепианные переложения стали первыми изданными сочинениями Сметаны. А через несколько лет его Шесть характеристических пьес для фортепиано увидели свет в Лейпциге под опусом 1. Это произошло благодаря Листу, к которому Сметана обратился за помощью: он получил разрешение на открытие в Праге музыкальной школы, но на осуществление этого проекта не хватало средств. Лист, всегда готовый поддержать молодых музыкантов, помог и Сметане. Много лет спустя уже прославленный чешский композитор писал, что «благодарен ему за все... это Он был тем, кто научил меня вере в собственные силы, кто затем указал мне единственный путь, которым я должен идти. С тех пор — наше личное знакомство длится уже 25 лет — он для меня Мастер, Пример и прежде всего **н е д о с т и ж и м ы й** и **д е а л**. Мои уважение и восхищение им, как и чувство благодарности, безграничны».

1849 год принес перемены и в личной жизни Сметаны. Еще мальчиком в Индржихувом Градце он увидел Катаржину

Коларжову. Она была моложе его на три года, и он нередко играл с ней в 4 руки. Учась в гимназии в Пльзене, Сметана жил в доме ее отца, и их совместное музицирование продолжалось. Следующая встреча произошла в Праге, у его учителя Прокша, у которого Катаржина также брала уроки. 27 сентября 1849 года состоялась свадьба. Десять лет они прожили счастливо, хотя одна из двух их дочерей умерла в детстве.

Однако Сметане негде было применить свои силы. После подавления революции в Чехии воцарилась реакция. Концертная жизнь в Праге едва теплилась. И в 1856 году он принял трудное решение: «Прага не захотела меня признать, и я оставил ее... Мне грустно, что я вынужден добывать себе хлеб на чужбине, вдали от родины, которую я так горячо люблю». Сметана отправился в Швецию и на протяжении пяти лет жил в Гётеборге, быстро завоевав признание как пианист, педагог и дирижер. Его творчество также приобрело иные масштабы: он обратился к новому крупному жанру, только что созданному Листом, — симфонической поэме. В 1858—1861 годах одна за другой появились поэмы по драмам Шекспира, Шиллера и датского романтика Эленшлегера, две из которых Сметана сыграл Листу, посетив его в Веймаре. Они говорили о современной симфонической и оперной музыке, о путях развития комического жанра: Лист готовил к постановке в руководимом им театре комическую оперу, а Сметана тогда и не подозревал, что из восьми созданных им впоследствии опер пять окажутся комическими.

Успехи на чужбине не радовали композитора. Его мучила тоска по родине, еще более усиливавшаяся тревогой за жену. Катаржина не могла прижиться в Швеции, ее здоровье ухудшалось с каждым годом. Наконец Сметана решил отвезти жену к родным в Прагу, но по дороге домой, в Дрездене, 19 апреля 1859 года она умерла. Сметана остался с шестилетней дочерью

Софьей на руках. Он поселил ее у бабушки в Праге и следующие два года провел на родине, в семье брата, где познакомился с его свояченицей Беттиной Фердинандовой. 10 июля 1860 года состоялась их свадьба. Беттина также подарила мужу двух дочерей.

По возвращении в Прагу в 1861 году начинается самый значительный период в жизни и творчестве Сметаны. Он очень поздно, лишь к 40 годам, сформировался как крупный самобытный композитор. И сформировался в ожесточенной борьбе за утверждение национального искусства, непосредственно участвуя в общественной жизни как дирижер, критик, руководитель хоров и оркестров. Это совпало с новым подъемом патриотического движения в Чехии. В 1862 году на берегу Влтавы был возведен небольшой Временный театр на тысячу мест. А в следующем году организован клуб деятелей искусств «Умелецка беседа», и Сметана возглавил его музыкальное отделение. Он основал абонементные концерты, дирижировал, среди других сочинений, «Камаринской» и «Арагонской хотой» Глинки: это было первое знакомство чехов с музыкой русского классика. В 1863 году Сметана стал руководителем недавно организованного хорового общества «Глагол пражский». На протяжении нескольких лет он занимался сбором средств на постройку нового грандиозного здания Национального театра: выступал с концертами по всей стране, в маленьких городках и даже деревнях, а собранные деньги перечислял в фонд строительства. Писал Сметана и рецензии на спектакли Временного театра, в одной из статей предлагал включить в его репертуар оперы славянских композиторов. Он осуществил это, получив в 1866 году место капельмейстера (поставил «Жизнь за царя» Глинки, «Гальку» Монюшко). Любопытно, что под руководством Сметаны в оркестре играл 25-летний альтист Антонин Дворжак.

Много лет спустя Сметана дирижировал его симфониями, а когда узнал об издании Славянских танцев, сказал: «Я рад, что у меня появился такой знаменитый соперник, — это будет способствовать расцвету нашей музыки».

В первой половине 60-х годов Сметана находит свой жанр: он почти одновременно начинает работу над тремя операми — на историко-героический («Бранденбуржцы в Чехии» и «Далибор») и комический («Проданная невеста») сюжеты. Так открылся классический период в истории чешского музыкального театра. Премьеры «Бранденбуржцев» и «Проданной невесты» состоялись одна за другой в 1866 году под управлением автора и имели огромный успех. Показательно, что первая из них, повествующая о борьбе чехов против немецкого засилья в XVII веке, воспринималась как остро современная. Не случайно во время австро-прусской войны, когда армия пруссаков приближалась к Праге, композитор с семьей поспешил покинуть город, говоря: «Как только узнают, что я автор «Бранденбуржцев в Чехии», меня, наверное, расстреляют». А незамысловатая по сюжету «Проданная невеста», напоенная народными мелодиями, воссоздающая неувыдаемые национальные характеры, на долгие годы стала символом чешской оперы вообще. Она обошла многие европейские сцены, впервые за рубежом была поставлена в Петербурге в 1871 году. Премьера третьей оперы, «Далибор», была приурочена к торжественной закладке Национального театра 16 мая 1868 года. На это всенародное празднество Сметана явился в старинном национальном костюме и, ударив молотком по закладному камню, произнес историческую фразу: «В музыке жизнь чехов». Для открытия Национального театра предназначалась его следующая опера — «Либуше» (1872).

Однако у Сметаны было немало недоброжелателей. Вокруг него плетутся интриги, роятся слухи, которые становятся

особенно оскорбительными в 1874 году, когда 50-летнего композитора поражает неожиданный удар. Отдыхая летом после напряженного театрального сезона в деревне у дочери Софьи, только что сыгравшей свадьбу с местным лесничим, Сметана обнаруживает первые признаки глухоты. Болезнь прогрессирует, в газетах появляются неясные упоминания об этом и вспыхивает новая кампания клеветы. 19 октября композитор окончательно теряет слух. В ответ на прошение о пособии театральная дирекция выделяет ему сумму, вполне достаточную, по его собственным словам, чтобы медленно умирать с голоду. Бывшие ученики, друзья собирают средства на лечение, он едет в Вену, в разные города Германии, но все напрасно.

Жизнь Сметаны резко меняется. Он поселяется в деревне Ябкеницы близ Лоучена, среди лесов и лугов. Отказавшись от дирижерской и общественной деятельности, Сметана целиком погружается в творчество. Оно ознаменовано вторым взлетом — теперь в симфоническом жанре. Совершенно глухой композитор пишет грандиозный цикл поэм «Моя родина» (1874—1879), по-новому трактуя листовский жанр, в котором он попробовал себя еще в Швеции. Тогда же появляется струнный квартет «Из моей жизни» — уникальный пример программного камерного ансамбля. Продолжается работа и над комическими операми — «Поцелуй» и «Тайна». Поставленные тотчас по завершении, они встречают горячий прием.

Триумфом композитора стало давно ожидаемое открытие Национального театра 11 июня 1881 года, на котором впервые прозвучала «Либуше», — Сметана откладывал ее премьеру на протяжении девяти лет. Правда, радость была короткой: через два месяца театр сгорел. Но так велик был патриотический порыв чехов, что вся страна приняла участие в его восстановлении. 18 ноября 1883 года театр был отстроен заново — и вновь открылся «Либушей».

Были и другие свидетельства признания. В 1880 году торжественно отмечалось 50-летие исполнительской деятельности Сметаны, поскольку впервые он выступил как пианист в шестилетнем возрасте. В Литомышле на его родном доме была установлена памятная доска, а в Праге состоялась премьера двух последних поэм «Моей родины». 5 мая 1882 года торжественно отмечалось сотое представление «Проданной невесты», через полгода цикл «Моя родина» прозвучал полностью.

Но Сметана чувствовал, что творческий путь его близится к концу. На концерте в честь 60-летия композитор уже не мог присутствовать — в конце января 1884 года он потерял рассудок. Последние недели он провел в психиатрической больнице в Праге. Здесь Сметана скончался 12 мая 1884 года.

Три дня спустя состоялись похороны. Лист прислал прощальное письмо: «Меня глубоко поразила смерть Сметаны. Он действительно был гением». Через всю Прагу, заполненную толпами народа, двигалось траурное шествие к Вышеградскому кладбищу, где хоронили выдающихся деятелей чешской культуры; сотни венков покрывали катафалк. Собрались делегаты всех чешских земель, артисты и оркестр Национального театра, хор «Глагола пражского», исполнившие траурный марш из «Далибора». А вечером память Сметаны чествовали в Национальном театре самой веселой и беззаботной музыкой — шла «Проданная невеста».

«Моя родина»

Шесть симфонических поэм (1874—1879)

«Вышеград» (1874)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, тарелки,
2 арфы, струнные.

«Влтава» (1874)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, тарелки,
большой барабан, арфа, струнные.

«Шарка» (1875)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник,
тарелки, струнные.

«Из чешских лугов и лесов» (1875)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, тарелки,
струнные.

«Табор» (1878)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, струнные.

«Бланик» (1876—1879)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник,
тарелки, струнные.

История создания

Сметана был первым чешским композитором, обратившимся к жанру симфонической поэмы, только что созданному Листом (в 1856—1857 годах в Германии были изданы его первые девять поэм). В сентябре 1857 года Сметана провел у Листа в Веймаре несколько дней, а два года спустя, 7 июня 1859 года, вновь посетив Германию, играл ему свои недавно написанные симфонические поэмы «Ричард III» по Шекспиру и «Лагерь Валленштейна» по Шиллеру. Они были сочинены в Швеции, в Гётеборге, как и третья, «Хокон ярл» (1861) по драме датского романтика Эленшлегера.

По возвращении на родину Сметана обращается к музыкальному театру, создав в течение десяти лет (1862—1872) четыре оперы, ставшие национальной классикой. В них были использованы исторические, легендарные, современные бытовые, но неизменно чешские сюжеты. Такие же сюжеты он положил и в основу начатого вслед за тем программного цикла из шести симфонических поэм «Моя родина» (1874—1879) — уникального замысла в музыкальной литературе XIX века. (Лишь в конце этого века был создан цикл «4 легенды о Лемминкяйнене» Сибелиуса и уже в XX веке — римские циклы Респиги: «Фонтаны Рима», «Пинии Рима», «Празднества Рима», каждый из которых включает по 4 картины.)

Замысел цикла поэм возник во время работы Сметаны над эпической оперой «Либуше» (1869—1872). В финале ее, в пророческих видениях легендарной правительницы древней Чехии, возникали картины грядущего и среди них — картина героической борьбы за свободу, которую вели в XV веке гуситы. Продолжением оперы должна была стать симфоническая картина, посвященная Вышеграду — исторической крепости первых чешских королей, построенной на гигантской скале, нависшей над рекой Влтавой. Вышеград связан и с легендарными именами. Отсюда правила страной княгиня Либуше,

здесь после ее смерти началась «девичья война»: дружина ее амазонок, в которую входила неистовая Шарка, поклялась мстить всему мужскому роду, лишившему женщин власти.

Идея же воспеть Влтаву, символ чешской земли, на берегах которой раскинулась Прага, родилась у композитора еще раньше. В 1867 году Сметана с друзьями отправился в путешествие к истокам реки и три года спустя писал в дневнике о впечатлении, которое произвели на него Святояньские пороги. Однако все замыслы были осуществлены лишь после завершения опер «Либуше» и «Две вдовы» и после страшной катастрофы, постигшей композитора в октябре 1874 года, — наступления полной глухоты.

Только творчество помогало ему отвлечься от тягостных мыслей о будущем, и две первые поэмы были написаны в Праге в краткие сроки. «Вышеград», согласно пометке в дневнике, был начат в конце сентября и завершен 18 ноября 1874 года, «Влтава», соответственно, 20 ноября—8 декабря. И уже в следующем году они прозвучали в Праге: первая 14 марта под управлением капельмейстера оперного театра Людвика Сланского, а вторая — 4 апреля под руководством известного дирижера Адольфа Чеха.

В том же 1875 году Сметана написал еще две поэмы: «Шарка» (закончена 20 февраля) и «Из чешских лугов и лесов» (закончена 18 октября). Последняя создавалась уже не в столице, а в деревенской тиши, в краю лесов. Потеряв надежду на выздоровление, Сметана в июне 1875 года поселился в Ябкевичах, где до самой смерти жил в доме лесника. В общении с природой, с простыми людьми, с детьми, которым он раздавал блестящие крейцеры, специально привезенные из Праги, композитор черпал вдохновение для завершения симфонического цикла. Однако две последние части создавались медленно. «Бланик» — поэма об окутанной легендами двуглавой горе в Южной Чехии, начатая в 1876 году, была завершена лишь

9 марта 1879 года. Годом раньше, в декабре 1878 года, была закончена поэма «Табор», посвященная побежденным, но не сломленным гуситам.

Премьеры этих четырех поэм, в отличие от двух первых, состоялись в Праге под управлением Адольфа Чеха далеко не сразу по завершении работы: «Шарка» прозвучала 17 марта 1877 года, «Из чешских лугов и лесов» — 10 декабря 1876 года, «Табор» и «Бланик» — 4 декабря 1880 года. Последняя премьера была приурочена к полувековому юбилею исполнительской деятельности Сметаны: 4 октября 1830 года шестилетний пианист дал свой первый концерт. А циклом «Моя родина» целиком Чех дирижировал впервые 5 ноября 1882 года.

Таким образом, традиция исполнения поэм по отдельности сложилась еще при жизни Сметаны и сохранилась поныне. Хотя в Чехии в торжественных случаях, например, на открытии международного фестиваля «Пражская весна», «Моя родина» предстает полностью.

Шесть поэм связаны единым замыслом — многосторонним показом жизни Чехии: ее прошлое, настоящее и будущее, ее легенды, историю и быт — все вдохновенно воспел Сметана. Чередование поэм также подчеркивает цикличность: «Вышеград» играет роль эпического пролога, с ним перекликается эпический же эпилог — «Бланик». Широко выписанные картины природы, на фоне которых разворачиваются сцены народной жизни, объединяют «Влтаву» (№ 2) и «Из чешских лугов и лесов» (№ 4). Между ними — самая краткая и мрачная легендарная «Шарка». Еще одна суровая, насыщенная картинами борьбы, но не легендарная, а историческая поэма «Табор» предшествует эпилогу, с которым она теснейшим образом связана. Как две первые, так и две последние поэмы объединены к тому же общими музыкальными темами.

Первоначально Сметана хотел, по примеру Листа, предпослать каждой поэме словесную программу; стихи должен был

написать известный поэт Сватоплук Чех. Но, в отличие от листовских поэм, лишь две поэмы Сметаны — «Шарка» и «Бланик» — опирались на широко известные в Чехии легендарные сюжеты. Все же остальные поэмы Сметаны являли собой плод фантазии композитора, и это сильно осложняло задачу. Когда летом 1879 года издатели попросили Сметану прислать литературную программу цикла, он поручил сделать это критику Вацлаву Зеленому, нередко выступавшему в печати со статьями о его сочинениях. Представленный критиком текст — многословный, пышный, с обилием литературных красот — является по существу расширенным вариантом заметок композитора, получившим его одобрение. Однако мы приводим здесь авторский вариант:

«Краткие наброски содержания симфонических поэм
“Моей родины”

I. “Вышеград”. Арфы сказителей образуют вступление. Пение сказителей будит воспоминания об историческом прошлом Вышеграда, о его величии и славе, о турнирах и битвах, которые разыгрывались в нем и вокруг него, и наконец о его упадке и разрушении. Сочинение заканчивается в элегическом тоне (заключительное пение сказителей).

II. “Влтава”. Это сочинение рисует путь Влтавы. Оно подслушивает ее два первых истока, холодный и теплый, следует затем к месту объединения двух ручьев и по течению Влтавы — по широким лугам и рошам, по равнинам, где жители как раз справляют веселый праздник. В серебристом свете луны русалки водят хороводы, высятся гордые крепости, замки и славные руины, сросшиеся с дикими скалами. Влтава пенится и ярится на Святоянских порогах, течет широким потоком далее к Праге, крепость Вышеград внезапно вырастает на ее берегу. Влтава величественно стремится дальше,

исчезает из виду и наконец вливается в Лабу (славянское название Эльбы. — А.К.).

III. “Шарка”. Это сочинение сосредоточено не на описании местности, но на действии, сказании о деве Шарке, которая в неистовом гневе на неверность возлюбленного поклялась в страшной мести всему мужскому роду. Издалека слышится звон оружия. Это Цтирад со своей дружиной отправляется в поход, чтобы покорить воинственных дев и наказать их.

Уже издали слышит он (хитро придуманные для отвода глаз) жалобы девушки, видит Шарку, привязанную к дереву, и пленяется ее красотой. Пылкая страсть разгорается в его сердце, и он освобождает ее. Шарка подносит Цтираду и его дружине заранее приготовленный напиток, который пьянит их и погружает в глубокий сон. По сигналу рога, на который издалека откликаются подружки Шарки, бросаются они из леса и учиняют кровавую резню. Ужасающая бойня, слепая ярость, которая заставляет утихнуть мстительность Шарки, завершает поэму.

IV. “Из чешских лугов и лесов”. Эта симфоническая поэма рисует широкими мазками мысли и чувства, которые охватывают нас при взгляде на чешскую родину. Со всех сторон доносится до нашего слуха проникновенный напев, все леса и все цветущие луга поют свои песни, радостные и меланхоличные. Они воспевают обширные темные леса — в соло валторн — и солнечные плодоносные долины Лабы, и еще другие края богатой и прекрасной чешской земли. Каждый может услышать в этой композиции то, что ближе его сердцу: поэту открывается вольная дорога, ему необходимо придавать значение только деталям сочинения.

V. “Табор”. Мотто: “Кто же вы, Божьи воины”.

На этом хорале построено все сочинение. В главном лагере гуситов — Таборе — звучал этот напев, конечно, наиболее мощно и часто. Сочинение рисует решимость и силу воли гуситов, их упорные сражения, их неустрашимость, выдержку

и твердую неуступчивость, которые особенно подчеркнуты в заключении симфонической поэмы. Сочинение не следует разлагать на детали, оно восхваляет славу и величие гуситов и силу их характера.

VI. “Бланик”.

Завершает непосредственно предшествовавшую часть. После поражения гуситские воители скрылись в недрах горы Бланик, где в глубоком сне ожидают они того мгновения, когда донесется до них призыв родины, которой угрожает опасность, чтобы они вновь взяли за оружие для ее защиты. Для этого служат те же мотивы, которые звучали в “Таборе” — они являются основой для всего построения «Бланика», прежде всего, хорал “Кто же вы, Божьи воины”. На развитии этой мелодии (гуситского принципа) рисуется возрождение чешской нации, растет ее будущее счастье, ее близящееся величие! Этот победоносный гимн, с которым выступает в поход весь народ, завершает сочинение и вместе с тем весь цикл симфонических поэм «Моя родина». Как небольшое интермеццо звучит в этой последней части еще проходящая эпизодом идиллия, в которой кратко обрисовывается окружающий Бланик ландшафт, маленький пастушок играет на свирели, и эхо в дальней дали откликается на эти напевы».

Музыка

«Вышеград» открывается звучанием двух солирующих арф (все исследователи ассоциируют их со старинным чешским инструментом типа гусель — варито, на котором играет легендарный сказитель Люмир). Эта величавая эпическая тема, единственная во всей поэме, рождается словно в дымке воспоминаний. Постепенно они становятся реальностью, тема крепнет, разрастается, широко и торжественно звучит tutti и вновь замирает у арф, медных и литавр. Резко контрастен центральный раздел. В стремительном полифоническом

развитии краткого мотива основной темы, в звонких возгласах труб возникает картина битвы — первой среди многочисленных битв цикла. Большая волна нарастания завершается победной кульминацией: в мощных аккордах *tutti* новый вариант темы воспринимается как торжественный, ликующий гимн. Но и эти образы исчезают и, обрамляя всю поэму, возвращается неторопливый начальный эпический раздел. Он предстанет в зеркальном отражении: тема Вышеграда звучит все глуше, постепенно вновь погружаясь в дымку воспоминаний.

В партитуре «Влтавы» содержатся авторские указания на конкретные эпизоды. «Первый исток Влтавы» — журчащие пассажи флейт, сопровождаемые, словно брызгами, флажолетами арфы и пиццикато скрипок. «Второй исток Влтавы» рисуют кларнеты, присоединяющие свой более теплый тембр к холодноватым флейтам. Все новые ручьи вливаются в реку, и на этом фоне возникает одна из прекраснейших мелодий Сметаны. На берегах Влтавы разворачиваются пестрые картины жизни. Первая названа «Леса — охота»: переключки валторн, труб, гобоев и фаготов подражают звучанию охотничьих рогов. Вторая картина — «Деревенская свадьба» — основана на любимейшем танце чехов, польке. Третья — «Луна; хоровод русалок»: фантастический колорит создают тихие, таинственные, застывшие аккорды струнных и валторн, переливающиеся пассажи и арпеджио флейт, кларнетов и арфы. Кульминация — картина «Святоянские пороги», одновременно изобразительная и выразительная: в бушевании волн слышится драматическое противостояние, упорное сопротивление. Венчает развитие «Широкое течение Влтавы» — торжественное, победное проведение темы в мажоре *tutti*. На сверкающей кульминации возникает мотив Вышеграда, связывая воедино первую и вторую поэмы.

«Шарка» делится на пять эпизодов, сопоставляемых по принципу контраста. Они подобны последовательно развивающимся сценам драмы. Вначале угловатые, стремительные,

резко акцентированные мотивы экспонируют образ неистовой воительницы Шарки, а спокойный неторопливый марш с кличками труб и звонкими ударами треугольника и тарелок — рыцаря Цтирада. Затем следует полная томлений сцена любви, построенная как диалог низких (фагот, виолончели) и высоких (флейты, гобой, кларнет, скрипки) инструментов; они подобны мужскому и женскому голосам, причем женский более активен и настойчив. Лирическая сцена уступает место жанрово-бытовой — тяжеловесной пляске воинов. Полифоническое развитие помогает нарисовать разгорающееся веселье, а постепенное выключение инструментов — затихающий танец, когда захмелевшие воины засыпают один за другим. В наступившей тишине раздается соло валторны — рог Шарки призывает к мести. Но прежде чем начнется кровавая резня, тема Шарки предстает в необычном варианте: ее интонирует солирующий кларнет, согласно авторской ремарке, «скорбно, словно речитируя», «плача» (возможно, композитор вспомнил об одной из психологических деталей, сохранившихся в легенде о Шарке — она полюбила Цтирада, но бессильна спасти его). Заключительная сцена свирепых амазонок построена на мотивах первого эпизода, но теперь они приобретают еще более неистовый, иступленный характер.

Поэма «Из чешских лугов и лесов» состоит из трех крупных эпизодов светлого идиллического склада. Их темы (в каждом по две) близки по настроению. В шелесте листвы и лесных зовах первой темы слышится возвышенный гимн природе. Вторая, пасторальная, в терциях гобоев и фаготов, — «будто появляется наивная деревенская девушка», по словам Сметаны. Следующий эпизод открывается воздушным фугато струнных с сурдинами; это лесное скерцо чередуется с привольной песней валторн и кларнетов, которая при повторении приобретает торжественное звучание. Последний эпизод — народный праздник, где пляшут искрометную польку (ее тема — вариант

начального возвышенного гимна). На фоне польки кларнеты и фаготы поют в терцию новую тему, словно напоминая о «наивной деревенской девушке», появившейся в лугах. А затем повторяются темы среднего эпизода и возникает ликующий отголосок мажорной темы Влтавы, завершавшей вторую поэму.

«**Табор**» целиком построен на развитии одной темы. Это подлинный боевой хорал начала XV века «Кто же вы, Божьи воины», который гуситы пели перед сражением, наводя страх на врагов. Медленное вступление — зарисовка ночного лагеря. Слышатся возгласы и приглушенная поступь воинов. Вначале звучит лишь мерный ритм хорала, затем отдельные мелодические обороты и наконец весь оркестр торжественно провозглашает его полностью. Центральный, быстрый раздел — картина битвы, с красочными оркестровыми деталями и мастерским развитием темы. Заключительный раздел рисует победу, и здесь хорал изложен наиболее широко: он то подобен величавому гимну, то приобретает более подвижный и энергичный характер.

«**Бланик**» непосредственно продолжает предшествующую поэму, начинаясь грозным ритмом хорала «Кто же вы, Божьи воины» (валторны и трубы фортиссимо). Неторопливое суровое шествие (на мотивах хорала) достигает мощной кульминации и стихает — гуситы скрываются в недрах горы. А на земле течет безмятежная жизнь: героический марш сменяется пасторалью, светлые наигрыши деревянных духовых и солирующей валторны подражают переключкам пастушеских свирелей. Но покой недолог, и вновь рисуется картина битвы — последней в цикле. Солирующая валторна интонирует мотив хорала, из которого рождается победный марш. Величавая кода завершает не только поэму «Бланик», но и цикл в целом: с редким мастерством сочетает Сметана тему хорала (трубы, тромбоны и туба) и аккорды «Вышеграда» (струнные, деревянные и валторны), которые открывали первую поэму.

Антонин Дворжак

1841—1904

Дворжак — второй классик чешской музыки, завершивший дело Сметаны и принесший молодой национальной школе мировое признание. Если Сметана создал классические образцы в таких жанрах, как опера и программная симфоническая поэма, то основные завоевания Дворжака — в тех жанрах, к которым его старший современник не обращался: оратория (светская и духовная), симфония, инструментальный концерт.

Симфонии Дворжака сразу же вывели чешскую школу на мировой уровень — они стоят в ряду таких крупнейших достижений старейшей австро-немецкой школы, как симфонии Брамса и Брукнера, и так же сочетают бетховенские традиции с романтическими. Виолончельный концерт Дворжака — одна из вершин жанра, равного ему нет в XIX веке. Но прежде всего имя Дворжака ассоциируется со Славянскими танцами, известными в бесчисленных обработках. Обращался композитор и к программным симфоническим жанрам, хотя они для него менее характерны. Это увертюры к пьесам на исторические темы (среди них Гуситская), концертные увертюры, объединяющие жанровые и философские мотивы («Природа, жизнь и любовь»), симфонические поэмы на темы чешских народных сказок («Водяной», «Полуденная ведьма», «Золотая прялка», «Голубок»). Высокими достоинствами обладают и его камерные сочинения: сольные песни и дуэты, инструментальные ансамбли — трио, квартеты, квинтет, секстет, фортепианные и скрипичные пьесы. А вот из 10 опер мировое признание получила лишь одна «Русалка».

Как и творчество Сметаны, музыка Дворжака своими корнями уходит в народное искусство. Но если для основоположника национальной школы это был исключительно чешский фольклор, то для Дворжака источник вдохновения — весь славянский мир: музыка и поэзия чехов, моравов, словаков, сербов; украинская думка и польская мазурка; русские и украинские народные песни; польские легенды и русская история. Однако и этим Дворжак не ограничивался: у него есть хоры на литовские народные тексты и сольный вокальный цикл на текст Библии, «Цыганские мелодии» и «Три новогреческие поэмы», «Шотландские танцы» и «Ирландские песни», опера о средневековом английском короле, боровшемся с датскими захватчиками, и кантата о борьбе за независимость Америки. А самая знаменитая его симфония — «Из Нового Света» — отражает интерес композитора к негритянской и индейской культуре.

Фольклор своей родины Дворжак впитывал с детства, проведенного в деревне Нелагозевес на берегу Влтавы, в 30 километрах севернее Праги, где он родился 8 сентября 1841 года. Отец, происходивший из крепкого крестьянского рода (Дворжак по-чешски — свободный крестьянин, владеющий усадьбой), был наследственным мясником и трактирщиком, и та же профессия ожидала Антонина, первого из девяти детей. Семья отличалась музыкальностью, оправдывая старинную поговорку: каждый чех — музыкант. Отец играл на цитре не только в домашнем кругу, но и для развлечения посетителей трактира, а двое дядей — на скрипке и других инструментах. Отец же был первым учителем сына, с раннего детства проявившего интерес к музыке. Он занимался с ним игрой на скрипке. Следующим педагогом Антонина стал учитель двухлетней школы, куда мальчика отдали в 10 лет, Йозеф Шпиц, который владел чуть ли не всеми инструментами, сопровождал на органе церковную службу и сочинял духовную музыку. Как

о самых светлых мгновениях своего детства вспоминал Дворжак о выступлениях в костелах Нелагозевеса и соседних деревень, когда он играл на скрипке и пел в мессах.

В 13 лет Антонин был отправлен отцом в близлежащий городок Злоницы, где он становится учеником мясника, работает на бойне и в мясной лавке и в то же время учится в школе: теперь он ходит в дополнительный, третий класс немецкого языка. Его преподает Антонин Лиман — органист, скрипач, кларнетист, валторнист и композитор. Он, помимо языка, обучает Дворжака теории музыки, игре на альте, фортепиано и органе и делает это «в соответствии с нравами своего времени, — как позже писал композитор. — Кто не мог правильно сыграть, получал столько затрещин, сколько было написано нот». Но именно Лиман добился от отца Дворжака согласия отправить Антонина в Прагу, чтобы он сменил свидетельство подмастерья мясника на диплом церковного органиста.

В октябре 1857 года 16-летний Дворжак успешно выдержал испытания и был принят в Органную школу. Два года обучения были нелегкими. Деревенский парень, плохо изъяснявшийся по-немецки (а на этом языке велось преподавание — Чехия входила в состав Австрийской империи), вызывал насмешки соучеников. Однако через два года, окончив Органную школу вторым, он был награжден на выпускном экзамене бурными аплодисментами многочисленной публики за свои сочинения и игру на органе.

Первым местом работы Дворжака стала частная капелла «короля полек» Карела Комзака — его оркестр выступал в танцевальных залах и ресторанах. А когда в 1862 году в Праге открылся Временный театр, где представления впервые шли на чешском языке, капелла Комзака составила основу оркестра. Четыре года спустя во главе оркестра встал Сметана, руководивший также симфоническими концертами. Дворжак проработал альтистом в этом оркестре 11 лет, познакомив-

шись на практике со многими оперными, симфоническими, ораториальными произведениями выдающихся современников — Берлиоза, Листа и Вагнера, Глинки и Сметаны.

Сочинять Дворжак стал еще в Органной школе. В начале 60-х годов он создал свои первые камерные произведения — квинтет и квартет, а в 1865 году попробовал силы в симфонии. Тогда же было написано очень дорогое ему сочинение — вокальный цикл «Кипарисы». Вместе с двумя симфониями этот цикл явился памятником первому чувству композитора к очаровательной актрисе Временного театра Йозефине Чермаковой. Избалованная поклонением публики, она не ответила на любовь сдержанного, застенчивого музыканта, который давал двум сестрам Чермаковым, дочерям преуспевающего ювелира, уроки игры на фортепиано.

За двумя симфониями последовали две оперы — героическая «Альфред» и комическая «Король и угольщик», но они, как и симфонии, долго оставались неизвестными. Первый успех принесло Дворжаку обращение к кантатно-ораториальному жанру, который именно он открыл для чешской музыки. Этим сочинением стал «Гимн» на текст героико-патриотической поэмы «Наследники Белой горы», повествующей о трагическом прошлом и надеждах на счастливое будущее родины (1871).

Поверив в свое будущее, Дворжак оставляет работу в оркестре, зарабатывая на жизнь лишь частными уроками. Это был рискованный шаг, ибо 32-летний композитор решил обзавестись семьей. Предмет его неразделенной любви Йозефина Чермакова поменяла Прагу на Веймар, и Дворжак, продолжавший заниматься с ее младшей сестрой, вдруг обнаружил, что она не только научилась играть на рояле и петь, но и превратилась в милую 19-летнюю девушку. Она согласилась стать его женой и 17 ноября 1873 года Дворжак обвенчался с Анной Чермаковой.

Семья быстро увеличивалась — всего у них было шесть дочерей и три сына; трое детей умерли в раннем детстве. Дворжак работал органистом в костеле, Анна пела в церковных хорах, однако даже материальная помощь друзей не спасала семью от нужды. Композитор находил утешение в творчестве и до конца 70-х годов создал множество произведений в самых разных жанрах: 3 оперы, 3 симфонии, 2 инструментальных концерта, 3 Славянские рапсодии, 2 оркестровые серенады и сюиту, секстет, несколько квартетов, 2 квинтета, фортепианные пьесы, сольные песни, дуэты и хоры. В них постепенно складывались индивидуальные черты стиля Дворжака.

1874—1875 годы приносят первое признание: Третья симфония и скерцо из Четвертой прозвучали под управлением Сметаны, опера «Король и угольщик» была поставлена во Временном театре, а струнный квартет, ор. 16 — издан. 8 января 1875 года Дворжак получил стипендию Министерства культуры и образования, возобновлявшуюся на протяжении пяти лет. Она составляла от 400 до 600 гульденов в год и для Дворжака, зарабатывавшего в качестве альтиста во Временном театре немногим более 200, это открывало небывалую возможность спокойно творить. Но самое главное — посылая в Вену сочинения на рассмотрение жюри по государственным стипендиям, Дворжак познакомил со своим творчеством ведущих музыкальных деятелей, в том числе Брамса и влиятельного критика Эдуарда Ганслика. Именно Брамс проявил живейший интерес к партитурам неизвестного чешского композитора и особенно рекомендовал своему берлинскому издателю Фрицу Зимроку вокальный цикл «Моравские дуэты»: «Дворжак написал все, что только возможно, оперы (чешские), симфонии, квартеты, фортепианные пьесы. Во всяком случае, он талантливый человек. К тому же беден! И я прошу об этом подумать!» Между Дворжаком и Брамсом завязалась переписка, приведшая к сердечной дружбе, длившейся до самой смерти Брамса.

Издав Моравские дуэты, принесшие большой доход, Зимрок заказал Дворжаку Славянские танцы по образцу Венгерских танцев Брамса. Опубликованная в 1878 году 1-я тетрадь положила начало его европейской славе. С конца 70-х годов его сочинения исполняются в Германии и Англии, их пропагандируют крупнейшие дирижеры Ганс фон Бюлов и Ганс Рихтер, а в ноябре 1878 года Дворжак и сам впервые выступает в качестве дирижера.

Пять лет спустя, после исполнения в лондонском Альберт-холле духовной кантаты *Stabat Mater*, Дворжак получает приглашение в Англию, чтобы полюболюбившееся произведение публика могла услышать в авторской трактовке. Весной 1884 года состоялись его первые английские гастроли, столь успешные, что за ними последовало еще восемь, причем в некоторые годы Дворжак посещает Великобританию по два раза. Он получает там заказы на новые произведения, знаменитая нотоиздательская фирма «Новелло» издает его *Stabat Mater*, другие духовные и светские оратории, Восьмую симфонию. Ряд премьер под его руководством с огромным успехом проходит именно в Англии.

Небывало высокий для Дворжака гонорар, полученный за английские гастроли, позволил ему приобрести в 1884 году первый в его жизни собственный рояль и купить землю недалеко от городка Пржибрама, в горной местности, называемой Высокой, окруженной лесами и лугами. Здесь он построил небольшой дом, разбил сад с беседкой, где любил работать, наслаждаясь пением птиц. В общении с природой и простыми людьми — крестьянами, шахтерами — были созданы многие произведения середины 80-х — начала 90-х годов. Именно здесь родились кантата «Свадебные рубашки» (на сюжет фантастической баллады) и оратория «Святая Людмила» (о крестительнице Чехии), Месса и Реквием, Седьмая и Восьмая симфонии, 2-я тетрадь Славянских танцев и три увертюры

«Природа, жизнь и любовь», Фортепианный и Скрипичный концерты, «Легенды» для оркестра и трио «Думки», фортепианные сборники «Поэтические настроения» и «Из Шумавы».

Признание Дворжака растет, после смерти Сметаны (1884) в нем видят первого представителя чешской национальной школы. В 1889 году его приглашают преподавать в Пражскую консерваторию, награждают австрийским орденом Железной Короны, причем когда композитор приехал получать его в Вену, то был удостоен аудиенции у императора Франца-Иосифа. А в следующем году Карлов университет в Праге присвоил Дворжаку почетное звание доктора философии. Тогда же состоялись гастролы композитора в России — в Москве и Петербурге он дирижировал Пятой и Шестой симфониями. Приглашение пришло благодаря Чайковскому, с которым Дворжак познакомился во время гастролей русского композитора в Праге (1888). Как и его русский друг, Дворжак был удостоен почетного звания доктора музыки Кембриджского университета и приглашен в США.

Летом 1891 года богатая меценатка Дженет Тёрбер предложила ему возглавить основанную ею Национальную консерваторию в Нью-Йорке. Контракт был заключен на три года и принес композитору 15 тысяч долларов. Дворжак поселился недалеко от Центрального парка с женой, старшей дочерью и сыном (остальные четверо детей остались в Чехии). Главным украшением его квартиры был великолепный рояль, который ему подарила известная американская фирма «Стейнвей». В консерватории Дворжак преподавал композицию и руководил студенческим оркестром, а также возглавлял жюри объявленного Тёрнер композиторского конкурса, сочинения на который приходили со всей страны. Профессиональная музыкальная жизнь Нью-Йорка не очень интересовала Дворжака, к тому же спектакли начинались поздно, а он при-

вык вставать на рассвете. Но пестрая музыка быта, в том числе негритянская и индейская, привлекала его чрезвычайно и нашла отражение в сочинениях, созданных на американской земле: струнных квартете и квинтете, сонатине для скрипки и фортепиано (посвященной детям, которые начали заниматься на этих инструментах), сюите ля мажор, популярных Юморесках и, конечно, в симфонии «Из Нового Света» и Виолончельном концерте — вершинах творчества композитора. При этом и сам он и многие американские критики, восторженно принявшие симфонию (ее премьера состоялась 16 декабря 1893 года в знаменитом Карнеги-холле), подчеркивали, что в ней нет цитат подлинных негритянских и индейских мелодий, но передан их дух: в оригинальной авторской музыке запечатлены характерные мелодические и ритмические обороты, развиты же они при помощи современных средств гармонии, контрапункта и инструментовки. И, конечно, во всех этих сочинениях Дворжак остается национальным чешским композитором. В Виолончельном концерте он даже цитирует мелодию своей песни «Оставьте меня одну с моими мечтами», написанной в 1888 году, — воспоминание о первой любви, Йозефине Чермаковой.

В последнее десятилетие жизни круг жанров, над которыми работает композитор, резко сужается, а круг сюжетов, напротив, расширяется. Теперь его привлекают сказочные сюжеты, прежде совсем не волновавшие. Одна за другой появляются четыре симфонические поэмы по чешским народным балладам Карела Эрбена (1896), две оперы — комическая «Черт и Кача» (1899) и лирическая сказка «Русалка» (1900). Это высшее достижение Дворжака в оперном жанре в то же время подводит итог почти вековому развитию романтического музыкального театра (в 1813 году немецкий писатель и композитор Э.Т.А. Гофман создал оперу «Ундина» на сходный сюжет).

Дворжак удостоивается многочисленных знаков официального признания. Министерство культуры и образования в Вене после смерти Брамса в 1897 году назначает Дворжака членом жюри по государственным стипендиям, а в следующем году награждает его медалью литературы и искусства, которой до того из композиторов был удостоен только Брамс. Не случайно одна из берлинских газет писала: «Дворжак среди живущих композиторов, быть может, самый гениальный». Год его 60-летия широко отмечался по всей стране. В Праге более двух месяцев подряд длились праздничные торжества. Одно из поздравлений пришло из Петербурга от Балакирева. На сцене Национального театра были поставлены шесть опер Дворжака, оратория «Святая Людмила» и балет на музыку Славянских танцев. Звучали симфония «Из Нового Света» и Виолончельный концерт, различные симфонические сочинения, камерные ансамбли и песни. Дворжака единогласно избрали директором Пражской консерватории и назначили членом Верхней палаты австрийского парламента (причем текст присяги он произнес по-чешски).

Смерть пришла к композитору неожиданно. Никогда не болевший, он внезапно почувствовал себя плохо на премьере своей последней оперы «Армида» (25 марта 1904 года) и вынужден был покинуть Национальный театр, не дожидаясь вызовов публики. Целый месяц он не выходил из дома, редко покидал постель, но был весел, принимал друзей. Состояние его улучшалось — и вдруг 1 мая он упал и мгновенно умер. В тот же вечер вся Прага узнала о смерти Дворжака: на здании Национального театра были вывешены траурные флаги, а на следующее утро чешские газеты вышли с сообщениями о его кончине. На нее откликнулись в Англии, США, Германии, России, Франции. 5 мая на похоронах присутствовали тысячи человек, траурную процессию, прошедшую через всю Прагу, сопровождало пение хоров,

в том числе — из Реквиема Дворжака. Его похоронили на Вышеградском кладбище, месте упокоения выдающихся деятелей чешской культуры.

Славянские танцы

1-я тетрадь, ор. 46 (1878)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры,
большой барабан, тарелки, треугольник, струнные;
в 6-м, 7-м и 8-м танцах — 1 флейта.

История создания

В июле 1874 года 32-летний Дворжак, недавно женившийся, обратился в министерство культуры и образования в Вене с прошением о назначении ему стипендии, предназначенной «для молодых, бедных и талантливых деятелей искусства» Австро-Венгерской империи, в которую тогда входила Чехия. К прошению прилагалось «Свидетельство об отсутствии средств» и 15 наиболее значительных сочинений, среди них две симфонии. 8 января следующего года стипендия в 400 гульденов была ему назначена в соответствии с решением жюри, в которое входили авторитетные музыканты и влиятельный венский критик Эдуард Ганслик. Последний заметил, что большая часть прошений «принадлежала композиторам, которые из трех установленных законом условий — молодости, бедности и таланта — отвечали только двум, не обладая третьим. И как приятно были мы удивлены, когда однажды пражский соискатель Антонин Дворжак прислал нам свидетельства интенсивного, хотя и неперебродившего композиторского таланта».

Осенью 1877 года композитор опять обратился с прошением о стипендии, приложив на этот раз, среди других сочинений, два опуса Моравских дуэтов для сопрано и альты. Они вызвали большой интерес Брамса, который теперь тоже входил в состав жюри. Он рекомендовал дуэты Дворжака Фрицу Зимроку, возглавлявшему крупнейшее издательство Берлина. В начале 1878 года Моравские дуэты вышли из печати и принесли Зимроку такой доход, что он в марте того же года заказал Дворжаку новое сочинение — сюиту популярных пьес для бытового музицирования в 4 руки наподобие Венгерских танцев Брамса. Дворжак в то время был занят сочинением трех Славянских рапсодий для оркестра, однако предложение Зимрока настолько захватило его, что он прервал работу и за несколько часов набросал эскиз восьми Славянских танцев. Рукопись для фортепиано в 4 руки была начата 18 марта и закончена 7 мая 1878 года, но композитор сразу же представлявший эту музыку в оркестровых красках, после завершения 3-го танца приступил к инструментовке. Партитура была готова 22 августа 1878 года, однако уже 16 мая в Пражском театре состоялась премьера 1-го, 6-го и 3-го танцев под управлением известного дирижера Адольфа Чеха. В этом же году партитура была издана Зимроком в Берлине под ор. 46, и 4 декабря в Дрездене прозвучал весь цикл (Королевская капелла под управлением Бернгарда Ротглебера). Вскоре после выхода в свет партитуры одна из берлинских газет опубликовала статью немецкого музыкального критика Луи Элерта, вызвавшую настоящее нашествие на нотный магазин и в один день сделавшую Дворжака знаменитым. Доход Зимрока оказался столь значительным, что он уплатил композитору 300 марок — это был первый крупный гонорар Дворжака.

1-я тетрадь Славянских танцев — поэтические зарисовки природы и быта Чехии, и лишь в одном из восьми использована украинская думка. В отличие от Брамса, перед которым

Дворжак преклонялся и Венгерские танцы которого должны были служить ему образцом, чешский композитор нечасто использовал подлинные народные мелодии. Выросший в деревне, с детства сроднившийся с фольклором, он опирался прежде всего на характерный ритм, воплощающий дух народа, создающий его обобщенный образ. Хотя в каждом номере можно обнаружить танцевальный прототип, Дворжак отказался от обозначения конкретного танца (полька, вальс и т.п.), нередко сочетая особенности разных танцев. Они чередуются по принципу контраста — темпа, размера, характера движения — и образуют своего рода сюиту, объединенную общими мотивами и обрамленную сходными номерами. Однако чаще все же исполняется не вся тетрадь, а отдельные танцы, и каждый пленяет неистощимым мелодическим богатством, зажигательными ритмами, блестящими оркестровыми красками.

Музыка

1-я тетрадь обрамлена великолепными фуриантами (в переводе — гордец, строптивец) — оригинальными чешскими танцами, принадлежащими к группе возникших в XVII—XVIII веках матеников (путаница, беспорядок) с чередованием дву- и трехдольного размеров.

№ 1 — ликующий, горделивый, брызжущий весельем и жизнерадостностью. Основная тема, подчеркнута акцентированная, в мощном торжественном звучании *tutti*, изобретательно варьируется, подчас приобретает мягкий, напевный, лирический характер и прозрачный инструментальный колорит.

№ 2 — в отличие от всех других номеров основан не на чешском танцевальном прообразе, а на украинской думке. Четырежды, постоянно варьируясь, повторяется задумчивая напевная мелодия, в которой слышатся отголоски девичьих хороводов. Ее вихревой вариант приближается к танцу моравских пастухов, носящему название овцацка (пастушеский).

№ 3 — разрабатывает один из наиболее ярких танцев XIX века, известных во всем мире, — польку, которую считают выражением национального духа чехов. Дворжак сближает ее с экосезом — «шотландским танцем», возникшим на рубеже XIX века и распространившимся в Чехии одновременно с полькой; он был преобразован в национальном духе и получил чешское название шотиш. В движении мелодии Дворжак передал фигуры этого танца, исполняемого партнерами, стоящими лицом друг к другу: два шага вправо сменяются двумя шагами влево и завершаются кружением. Некоторые исследователи называют в качестве прототипа южночешский улан — размашистый трехдольный танец, предшественник вальса. Дворжак так точно передал особенности чешского фольклора, что его тема превратилась в народную песню «Солнышко над мельницей» и попала в фольклорный сборник. Этой трижды возвращающейся грациозной, простодушной и лукавой мелодии, порученной духовым инструментам, контрастируют другие. Среди них еще одна полька — поэтичная, лишенная подчеркнутой танцевальности; ее синкопированную мелодию интонируют две трубы на фоне прозрачного, трепетного аккомпанемента. И, наконец, шумная и стремительная скочна — этот парный двудольный танец с подскоками особенно любим молодежью.

№ 4 — представляет собой соушедску, танец соседей, уравновешенных, степенных, пожилых людей: умеренный, в плавном движении, в трехдольном размере, связанный со старочешским менуэтом (не случайно определение композитора — «в темпе менуэта»). В противоположность предшествующему номеру, здесь отсутствует мелодическое многообразие: в крайних частях варьируется незамысловатая, неизменно возвращающаяся к основному устою тема; близка к ней по мелодическим очертаниям и тема среднего раздела, отмеченного юмористическими деталями.

№ 5 — перекликается с одним из эпизодов № 3: в основе также лежит скочна. Правда, некоторые чешские исследователи находят здесь сходство и с польским краковяком, украинским гопаком, чешским вртаком. Последний — двудольный танец в стремительном движении с подскоком — близок скочне, точнее, является ее дальним предшественником, известным и в аристократической среде; основная фигура — кавалер кружит даму (название происходит от глагола вертеть). Как и в других номерах, Дворжак не ограничивается единственной мелодией. Первая — размашистая, с постоянными скачками — повторяется неоднократно. Из нее рождаются две новые, столь же оживленные: лирически напевная и шутливая.

№ 6 — образует параллель к № 4. Это еще одна чинная соуседска, хотя она отчасти напоминает и польскую мазурку. Начальный мотив сходен с народной танцевальной песней «Играйте мне мазурку». Обилие украшений придает музыке старомодность, а многочисленные стаккато — шутливый оттенок.

№ 7 — снова скочна, перекидывающая арку и к № 5 и к одному из эпизодов № 3. Однако этот номер гораздо более развернут, две подлинные народные темы подвергаются широкому симфоническому развитию. Одна — веселая моравская песня «Тетушка, куда идете», приобретающая горделивый молодецкий характер в канонических имитациях гобоя и фагота. Другая — студенческая песня «Любил я тебя, девушка», популярная в Чехии до сих пор.

№ 8, подобно № 1, — фуриант, изложенный, однако, более широко и трактованный весьма необычно. Это не просто энергичный и жизнерадостный народный танец, а танец сурово-героический, полный стихийной силы, основанный на резких контрастах, — настоящий симфонический финал всей сюиты. Центральный эпизод, окрашенный в безмятежно пасторальные тона, рождает ассоциации с так любимыми Дворжаком образами родной природы, чешских лугов и лесов.

Славянские танцы

2-я тетрадь, ор. 72 (1886—1887)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
2 трубы, литавры, большой барабан, тарелки, треугольник, струнные;
в 1-м, 3-м, 5-м и 7-м танцах — 3 тромбона,
в 6-м и 7-м — флейта-пикколо, в 8-м — колокольчики.

История создания

Издание в 1878 году 1-й тетради Славянских танцев принесло Дворжаку европейскую славу, а издателю Зимроку — колоссальный доход, и в начале 1880 года он заказал композитору 2-ю тетрадь. Занятый более серьезными, камерными жанрами, Дворжак предлагал повременить до осени, однако прошло не шесть месяцев, а шесть лет, прежде чем вторые Славянские танцы появились на свет. За это время композитор написал две симфонии и две оратории, работая над которыми не мог, по собственным словам, «думать о такой веселой музыке». К тому же он понимал, что новое сочинение должно быть достойно славы 1-й тетради, а «дважды создать нечто подобное чертовски трудно!»

В эти годы Дворжак по полгода, от весны до осени, проводит в горах, недалеко от городка Пржибрама, в небольшом доме, окруженном прекрасным садом. 11 июня 1886 года он сообщает Зимроку: «Уже шесть недель как я нахожусь здесь, в Высокой, и поскольку погода так благоприятна и местность так великолепна, я живу здесь лучше, чем Бисмарк в Варцине (родовом замке в Пруссии. — А.К.), и при этом совсем не ленюсь. Целый день я обычно провожу в саду, который лелею и люблю, как божественное искусство; а потом брожу по лесу. На творчество много времени не остается, но дело идет как

по маслу. Славянские танцы меня очень занимают, и я думаю, что они будут совсем другими (без шуток и иронии!)».

Действительно, работа шла так же быстро, как и над 1-й тетрадью: сочинение фортепианного варианта в 4 руки заняло месяц (4 июня—9 июля 1886 года), оркестровой партитуры — около полутора месяцев (середина ноября—начало января 1887 года). Уже 6 января 1-й, 2-й и 7-й танцы прозвучали в Праге в исполнении оркестра Национального театра под управлением автора, и в том же году Зимрок в Берлине издал партитуру под ор. 72.

С другой стороны, 2-я тетрадь оказалась непохожей на 1-ю. Здесь значительно больше поэтических картин, окрашенных то в эпические, то в лирические, то в комедийные тона. Нередко повествовательное или медитативное начало преобладает над непосредственно танцевальным. Заголовок гораздо более соответствует содержанию: использованы прообразы танцев различных славянских народов (собственно чешские танцы появляются только в трех из восьми номеров). Иными становятся и принципы инструментовки: если в 1-й тетради оркестровый состав остается почти неизменным во всех танцах, то во 2-й инструментовка становится более тонкой, изысканной, в четных номерах исключены тромбоны. И даже объединение в сюиту происходит несколько иначе: арка возникает между № 1 и № 7, тогда как последний танец играет роль развернутого эпилога.

Музыка

№ 1 — представляет собой одземек, удалой мужской танец с прыжками («от земли»), известный в Словакии и Восточной Моравии. Он относится к «збойничкиму» — разбойничьим пляскам «горных хлопцев» — восставших крестьян и исполняется с секирами или топориками вокруг лесного костра. Дворжак, в отличие от народного одземекa, построенного

на повторении одной мелодии, чередует темы героические, полные стихийной силы, с повествовательными и женственно лирическими. Основной контраст подчеркнут оркестровыми средствами. В стремительных крайних разделах мощное tutti создает эффект массовой пляски, завершаемой ударами литавры. В более умеренном среднем разделе, с преобладающим звучанием деревянных духовых и струнных, возникает картина девичьих хороводов (одна из тем является подлинной народной словацкой песней «Сапожки мои»).

№ 2 — самый популярный у слушателей — образует резчайший контраст с предыдущим. Как и в 1-й тетради, композитор помещает на второе место украинскую думку, щемяще звучащую у скрипок. Ее оттеняют более светлые темы, в которых можно уловить ритм мазурки. Напевные мелодии отличаются редкой красотой, экспрессией, психологической глубиной, не свойственной танцевальному жанру. Лирический склад подчеркнут более скромными оркестровыми красками: из медных использованы лишь валторны, из ударных — литавры и треугольник.

№ 3 — еще одна скочна, но трактуемая по-иному, чем в 1-й тетради. Возникает картина пестрой ярмарочной суеты, насыщенных юмором представлений — то ли заезжих комедиантов (как в последнем акте «Проданной невесты» Сметаны), то ли очень любимого в Чехии XIX века кукольного театра. В центре — комическая любовная сценка: чувствительную, «сладкую», по авторскому определению, мелодию ведут флейта и гобой в октаву, а ритм отбивают большой барабан, тарелки и контрабасы пиццикато. Затем следует грубовато шутливая, терпко гармонизованная мелодия чешской народной песни «Под дубом, за дубом», также интонируемая деревянными духовыми. Она же завершает весь танец в мощном звучании tutti и головокружительном темпе.

№ 4 — снова украинская думка, перекликающаяся с № 2, с аналогичным составом более камерного оркестра (здесь исключен и треугольник). Этот номер уже невозможно назвать танцем. Преобладание лирико-поэтических, медитативных тем над танцевальными становится абсолютным, полностью отсутствуют и темповые контрасты. Многократно повторяющаяся краткая попевка со своеобразным ладовым оборотом напоминает старинные обрядовые заклинания сил природы, встречающиеся у многих славянских народов, а в среднем разделе господствуют сказочные образы из мира светлой фантастики.

№ 5 — самый краткий в цикле, целиком основанный на мелодии хороводной песни-танца «Говорила крестьянка крестьянке», исполнение которой Дворжак наблюдал на лугу в Высокой. Это сравнительно мало распространенная чешская шпацирка (от немецкого — прогуливаться), построенная на сопоставлении медленной чинной поступи и быстрого кружения с подскоком. Композитор изобретательно варьирует незамысловатую народную тему то в миноре, то в мажоре, в звучании то полного оркестра с медными и ударными, то лишь виолончелей и двух валторн в низком регистре.

№ 6 — опирается на польский прообраз — полонез, получивший широкое распространение по всей Европе с XVI века. Однако трактует его Дворжак весьма своеобразно, не подчеркивая присущую танцу острую ритмическую фигуру. Полонез сближен с моравским танцем, носящим название «стародавний», близким по характеру к менуэту (не случайно обозначение темпа — «умеренно, подобно минуэту» в старинном написании этого танца), что напоминает и о соуседске, использованной в № 4 и № 6 из 1-й тетради. В музыке крайних частей слышатся плавные галантные старомодные приседания, а более подвижная средняя часть украшена звучанием флейты-пикколо, которой, вместе с гобоем, поручена тема.

№ 7 — еще больше расширяет круг народных прообразов, представляя собой южнославянское (сербское) коло — хоро-водную пляску, где танцующие соединяют руки, образуя нерасторжимую цепь. Традиции коло уходят в глубокую древность славянских племен, связанную с языческими обрядами. Дворжак с большим размахом воссоздает картину шумного массового народного праздника: звучит полный оркестр, важную роль играют медные и ударные инструменты, все темы получают подлинно симфоническое развитие. Так № 7 становится финалом 2-й тетради, образно и даже интонационно переключаясь с открывавшим ее одземком.

№ 8 — опирается на чешскую соуседску, но в отличие от № 4 и № 6 из 1-й тетради танцевальность ей не свойственна. Обозначение темпа отсылает к медленному вальсу — не бытовому танцу с конкретными фигурами, а поэтическому образу этого символа романтизма. Преобладание лирико-мечтательных настроений связывает его с думкой № 4, что подчеркивает и явственное интонационное родство. Неистощимо богатство многочисленных тем — сердечных, искренних, то пылких, то сдержанных, овеянных дымкой воспоминаний или горечью расставания. Они получают широкое развитие, превращающее этот, самый протяженный из всех номеров, в подлинную симфоническую поэму. Таким образом, 2-я тетрадь приобретает второй, контрастный финал: № 7 — картина буйного народного веселья, подобно финалу 1-й тетради; № 8 — лирическое раздумье, слово от автора, завершающее не только 2-ю тетрадь, но и всю сюиту из 16 Славянских танцев.

Норвегия

Эдвард Григ

1843—1907

Григ — родоначальник норвежской музыкальной классики, сыгравший в истории культуры своей страны такую же роль, как Монюшко и Шопен в Польше, Сметана и Дворжак в Чехии. Во многом унаследовавший традиции немецкого романтизма, Григ своеобразно претворил их, создав собственный музыкальный стиль, узнаваемый буквально с первого звука. В музыке Грига, «проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величаво широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий сочувственный отклик» (Чайковский).

Норвегия издавна была богата преданиями, легендами, сказками, и в быт народа прочно вошла музыка. Терпкая, отличающаяся своеобразием гармонии и ритма, она долгое время не была известна миру. Страна много веков находилась под властью Дании, которая не давала развиваться норвежской культуре. В 1814 году Норвегия отделилась от Дании, но была вынуждена заключить унию со Швецией. На протяжении всего XIX века продолжалась борьба за полную независимость страны, за создание национальной норвежской литературы и музыки. Впервые были составлены норвежская грамматика, словарь, тщательно и любовно изучался фольклор, появлялись сборники народных сказок и песен. И, наконец, во второй половине века произошел подлинный расцвет норвежской культуры.

К этому периоду относится творчество величайших писателей и драматургов Норвегии Г. Ибсена и Б. Бьёрнсона, поэтов Г. Вергеланда и Й. Вельхавена. Всемирно известный скрипач У. Бульь пропагандирует народную музыку, включая в свои концерты обработки народных мелодий. При его активном участии в Бергене открывается Национальный театр. Органист и композитор Л. Линнеман занимается собиранием и изучением норвежских мелодий, создает первые сборники народных песен и танцев. Появляется ряд композиторов: Х. Кьерульф, создавший большое количество романсов и песен, Р. Нурдрок, автор норвежского национального гимна, Й. Свенсен, К. Синдинг и, наконец, композитор, пианист, дирижер и выдающийся музыкально-общественный деятель Эдвард Григ. «Я почерпнул богатые сокровища народных напевов моей родины, и из этого клада, являющегося непочатым источником норвежского духа, я пытался создать норвежское искусство», — писал он.

Произведения Грига принадлежат к числу наиболее популярных среди широких кругов любителей музыки. Причина этого — в лирическом обаянии творчества норвежского классика, в общительности его интонационного языка и вместе с тем — в глубоком своеобразии мелодики, особенностей гармонии и ритмики, почерпнутых в музыкальном фольклоре Норвегии. Григ — преимущественно миниатюрист. Основу его наследия составляют фортепианные пьесы, романсы, инструментальные сонаты. Единственная симфония была сочтена автором неудачной и исполнялась только один раз. Самые крупные его произведения — Концерт для фортепиано с оркестром, сюита в старинном стиле «Из времен Хольберга» и музыка к спектаклям «Сигурд Крестonosец» Бьёрнсона и «Пер Гюнт» Ибсена.

Эдвард Григ родился 15 июня 1843 года в Бергене, в семье английского консула, предки которого были выходцами из Шотландии. Дом Григов был центром культурной жизни

города. Здесь часто устраивались музыкальные вечера, ставились спектакли, в которых принимала участие мать будущего композитора, Гезина, урожденная Хагеруп. Одаренная пианистка, она часто выступала в концертах с произведениями Моцарта, Бетховена, Шопена, Вебера, Мендельсона. Отец, Александр Григ, хорошо знал историю Норвегии, любил ее обычаи. Ребенок жадно впитывал богатые впечатления родного дома. С пяти лет он стал заниматься на фортепиано под руководством матери, а в 1858 году по совету Уле Булля поехал учиться в Лейпцигскую консерваторию, где получил блестящую профессиональную подготовку (класс композиции К. Рейнке, класс фортепиано Э. Венцеля и И. Мошелеса, теории музыки — Э. Рихтера, Р. Папперица, М. Гауптмана). Решающую роль в формировании его как музыканта и композитора сыграла не только консерватория, но и вся атмосфера Лейпцига — города высокой европейской культуры, где давал концерты прославленный оркестр «Гевандхауза», выступали крупнейшие инструменталисты и певцы Европы, где живы были традиции Шумана и Мендельсона.

В 1862 году Григ окончил консерваторию и получил дипломы композитора и пианиста. Однако сам он прекрасно понимал, что далеко еще не стал зрелым музыкантом. Произведения, написанные в это время, еще не имели черт подлинной самобытности, национальной определенности. Сильнее всего в них сказывалось влияние Шумана, а молодой норвежец стремился найти самостоятельный путь в музыкальном искусстве. На родину он возвращался полный решимости и дальше овладевать мастерством.

В Бергене Грига приняли восторженно. Публичный концерт из его сочинений и с его участием как пианиста имел огромный успех. Но скоро Григ понял, что ему, чтобы продолжать творческий рост, необходимо жить в крупном культурном центре, иметь возможность общаться с другими музыкантами.

Весной 1863 года он отправляется в Копенгаген, где под руководством самого крупного датского мастера Н. Гаде начинает работать над симфонией. Однако Гаде был сторонником умеренного романтизма, и музыка молодого композитора показалась ему «слишком норвежской»: ему было чуждо и непонятно стремление Грига воплотить в своих сочинениях особенности норвежского фольклора.

В становлении творческой личности композитора, в понимании им своей роли национального художника решающую роль сыграли встречи с У. Буллем, всемирно знаменитым норвежским скрипачом, бывшим также и композитором, и с молодым композитором Р. Нурдроком, страстным патриотом, убежденным борцом за национальное искусство. Путешествуя вместе с Буллем по Норвегии, слушая народную музыку, Григ впервые по-настоящему узнал и полюбил глубоко своеобразные мелодии родины, а Нурдрок увлек его своими взглядами. «У меня точно глаза раскрылись! — вспоминал позднее композитор. — Я внезапно постиг всю глубину, всю ширину и мощь тех далеких перспектив, о которых не имел до того понятия; тут лишь я понял величие норвежского народного творчества и собственное мое призвание и натуру».

Григ и Нурдрок вместе с молодыми датскими композиторами Хорнеманом и Маттисон-Хансенем создают в Копенгагене «Общество Евтерпа», в задачи которого входит пропаганда датской и норвежской музыки. В концертах «Общества» Григ выступает в качестве дирижера. Первый сезон проходит очень успешно, но вскоре Нурдрок уезжает в Берлин, а Григ поселяется в деревне у одного из друзей, чтобы серьезно заняться сочинением. «Общество» прекращает свое существование.

Живя в деревне, Григ много пишет: им созданы две скрипичные сонаты, Соната для фортепиано, «Юморески», посвященные Нурдроку, песни на стихи Андерсена. С прославленным сказочником Григ познакомился в 1863 году, во время

первого своего пребывания в столице Дании. Андерсен сразу угадал большой и самобытный талант норвежского музыканта. «Андерсен был одним из первых ценителей моего творчества», — вспоминал Григ. В свою очередь тонкое, светлое и поэтичное творчество писателя нашло живой отклик в душе композитора. Именно на его стихи созданы лучшие песни Грига, в том числе «Люблю тебя», написанная в 1864 году и посвященная кузине и будущей жене, превосходной певице и пианистке Нине Хагеруп.

Нина жила в Копенгагене с матерью, известной драматической актрисой Верглих Хагеруп, родственницей Гезины Григ. От матери она унаследовала сценическое дарование и, обладая чудесным голосом, мечтала о сцене. Молодые люди любили друг друга, но мать Нины не хотела слышать о браке. «У него ничего нет, и он пишет музыку, которую никто не хочет слышать», — жаловалась она знакомым. Григ должен был доказать, что мадам Хагеруп ошибается.

В конце 1865 года он поехал в Рим, от которого ожидал очень многого, однако, едва успев написать концертную увертюру «Осенью», заболел тяжелой лихорадкой. Спас его только тщательный уход, и последствия болезни омрачили ему всю последующую жизнь. Новый удар нанесло известие о внезапной смерти Нурдрока, на которого Григ возлагал большие надежды. «Мы надеялись вместе работать для развития нашего национального искусства, — писал Григ отцу безвременно ушедшего музыканта. — Этому не суждено было осуществиться. Но я свято сдержу то, что ему обещал: его дело будет моим делом, его цель — моей целью».

В 1866 году Григ приехал в столицу Норвегии Кристианию (ныне Осло), где дал концерт с целью приобрести известность и общественное положение. Программа состояла из песен его собственных, Нурдрока и Кьерульфа, Фортепианной и Первой скрипичной сонат Грига. Песни исполняла Нина. Успех

концерта превзошел самые смелые ожидания. Филармоническое общество Кристиании пригласило Грига на должность дирижера, со всех сторон посыпались предложения уроков, молодому музыканту прочили блестящую будущность. Сопrotивление матери Нины было сломлено, и 11 июня 1867 года была отпразднована свадьба.

Началась самая замечательная пора в жизни композитора — расцвет таланта, наступление творческой зрелости. Полностью развернулась и многосторонняя деятельность Грига. Реквием Моцарта, отрывки из опер Вагнера, ораторий «Рай и пери» Шумана и «Илия» Мендельсона, симфоническая поэма Листа «Тассо», сочинения Гайдна, Бетховена, Шуберта — вот далеко не полный список музыки, с которой новый дирижер Филармонического общества знакомит слушателей Кристиании. Часто исполняются в его концертах и норвежские сочинения — Булля, Кьерульфа, Свенсена. Однако осуществлять свои замыслы Григу очень сложно: материальной поддержки ему никто не оказывает. Часто не бывает денег на оплату оркестрантов, и Григу приходится ограничиваться камерными концертами. Значительные затруднения представляет и низкий профессиональный уровень оркестрантов. Часто, чтобы добиться приемлемого результата, Григу приходится самому разучивать с ними партии. И он решает возникшую проблему кардинально: открывает в Кристиании Музыкальную академию. Просуществовавшая недолго, она, тем не менее, сыграла заметную роль в жизни норвежской столицы.

Столь интенсивная деятельность, казалось бы, не должна была оставлять места для творчества, но композитор активно работает: появляются новые романсы, первая тетрадь Лирических пьес для фортепиано, сборник норвежских танцев. В этих произведениях Григ — уже сложившийся мастер со своей яркой индивидуальностью, свежим и красочным музыкальным языком. Критика называет его в числе выдающихся

деятелей норвежской культуры, имя его становится известным и за рубежом. Весьма способствовало этому и создание Григом в 1868 году одного из самых значительных своих произведений — Концерта для фортепиано с оркестром. Вскоре он получил письмо от Листа, в котором тот приветствовал молодого музыканта. «Вы должны только следовать своим естественным путем, и тогда, безусловно, достигнете высокой степени в искусстве», — писал прославленный маэстро. Признание Листа значило очень много: Григ сразу вырос в глазах земляков. Правительство выделило ему значительную сумму на поездку в Италию для совершенствования, и в октябре 1869 года композитор отправился в Рим. Там он встретился с Листом, который высоко оценил и следующий опус норвежского композитора — Вторую скрипичную сонату.

В 1874 году происходит новое важное событие в жизни композитора: знаменитый драматург Генрик Ибсен обращается к нему с просьбой написать музыку к своей драме «Пер Гюнт». Григ с радостью соглашается. Эта музыка, законченная в 1875 году и исполненная в следующем театральном сезоне, принесла ему мировую славу. Впоследствии на ее материале были созданы две сюиты.

В 1877 году композитор покинул Кристианию. Местом своего пребывания он избрал один из живописнейших уголков Норвегии — местечко Лофтхус на берегу Хардангер-фьорда. Годы жизни в Лофтхусе дали ему очень многое. Еще глубже познакомился Григ с народным бытом, обычаями, традициями исполнительского искусства народных музыкантов. Многие высказывания композитора, его письма к друзьям говорят о том, как дорого было для него общение с крестьянами, насколько плодотворным оно было для его творчества.

Временами Григ покидал свое убежище. Он побывал во многих странах Европы, выступая как дирижер и пианист. С огромным успехом прошли его концерты в Голландии, где

он был избран членом-корреспондентом Лейденской музыкальной академии. Он посетил Байройт, где прослушал цикл опер Вагнера. В 1889 году Григ взял на себя руководство бергенским музыкальным обществом «Гармония», в которое вкладывал много времени и сил.

Появляются и новые сочинения. В Лофтхусе написаны романсы, Струнный квартет, сборник Норвежских танцев для фортепиано в четыре руки, Виолончельная соната, вторая тетрадь Лирических пьес для фортепиано, «Вальсы-капризы». В 1884 году в связи с юбилеем драматурга Людвиг Хольберга создается сюита «Из времен Хольберга», написанная в двух вариантах: для фортепиано и для струнного оркестра, а также кантата, посвященная его памяти.

В 1885 году Григ переселяется в местечко Тролльхауген (Холм троллей), где и живет последние годы жизни, выезжая лишь на гастроли. Здесь создаются Третья скрипичная соната, вокальные циклы «По скалам и фьордам» и «Дитя гор», восемь тетрадей лирических пьес, «Норвежские народные мелодии» — фортепианные обработки музыки, которую Григ записывал во время странствий по Норвегии, Норвежские крестьянские танцы («Слоты»). В 1893 году Григ выступает с концертами в лейпцигском «Гевандхаузе». Встречается с Чайковским, также находящемся в Лейпциге. В июне оба композитора удостоиваются степени почетного доктора Кембриджского университета. Через три года Григ награждается французским орденом Почетного легиона. Тогда же проходят его концерты в Вене, Копенгагене, Стокгольме. В 1906 году Григ дает концерты в Копенгагене, Праге, Амстердаме и Лондоне. В Англии он удостоивается почетной степени доктора Оксфордского университета.

Весной 1907 года Григ совершает свое последнее турне, во время которого дает концерты в Кристиании, Копенгагене, Киле, Берлине. Лето он проводит в Тролльхаугене, в послед-

ний раз поднимается в горы, где провел немало счастливых часов. В сентябре его ждут в Англии, где должен состояться музыкальный фестиваль. Но по дороге ему становится так плохо, что врачи запрещают продолжать поездку и помещают его в больницу в Бергене. Там, в городе, в котором он родился, Григ и умирает 4 сентября 1907 года. День его похорон стал днем всенародного траура. Почтить память Грига съехались выдающиеся музыкальные деятели многих стран. Похороны состоялись в Тролльхаугене. На скале, отвесно возвышающейся над фьордом, появилась скромная надпись: «Эдвард Григ». Через несколько лет она удлинилась. Теперь поклонники музыки Грига, приезжающие в Тролльхауген в музей Грига, читают: «Эдвард и Нина Григ».

Две сюиты из музыки к драме Ибсена «Пер Гюнт» ор. 46, 1888; ор. 55, 1896

Состав оркестра:

Первая сюита: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры,
большой барабан с тарелками, треугольник, струнные.

Вторая сюита: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен,
малый барабан, большой барабан с тарелками, арфа, струнные.

История создания

В 1874 году Григ уже известен не только в своей стране, но и за рубежом. Он — автор многих романсов, инструментальных пьес и Фортепианного концерта с ярко выраженным национальным колоритом. Многие песни и романсы Грига

написаны на стихи Генрика Ибсена — крупнейшего норвежского писателя и драматурга, пьесы которого шли на театральной сцене Бергена. Эти произведения нередко с успехом исполняла жена композитора Нина Григ.

Имя Генрика Ибсена (1828—1906) стало широко известно в 70-е годы XIX века. К этому времени появились его философские пьесы «Бранд» и «Пер Гюнт». В этих произведениях писатель, после ранних исторических драм, обратился к социальной, общественной проблематике, остро поставил вопросы о роли личности в обществе, о жизненном призвании человека. Но если в первой из двух названных пьес главной темой является выявление этого призвания, стремление осуществить его, то в пьесе «Пер Гюнт» (1867) тема как бы выворачивается наизнанку: герой стремится не найти себя и осуществить свое предназначение, а увильнуть от него, «обойти стороной» все сложности жизни. Гордый тезис «быть самим собой», с потрясающей силой провозглашенный писателем в «Бранде», подменяется здесь успокоительным и в конечном счете трусливым «быть самим собой довольным».

Обращение Ибсена к подобному типу героя не только не случайно, но абсолютно закономерно для своего времени. В «Рудине» Тургенева, «Загадочных натурах» Шпильгагена и многих других литературных произведениях того времени выведены чем-то родственные герои — фантазеры, люди, не способные к действию, не находящие своего места в жизни. Эти образы оказались в какой-то мере типичными для периода перехода от романтизма к реализму, своеобразным прощанием с романтизмом.

Драматург работал над пьесой в течение 1867 года. В октябре он писал из Сорренто: «Я окончил новую драматическую поэму, которая выйдет в свет к рождеству. <...> Называется поэма “Пер Гюнт” — по главному действующему лицу, о котором можно кое-что прочесть у Асбьернсона. Для моей

поэмы я там нашел не очень-то много существенного, но зато тем свободнее мог распорядиться материалом...»

В отличие от других писателей, бравших своих героев из образованного общества, Ибсен обратился к норвежскому фольклору. Имя главного действующего лица и отдельные мотивы пьесы он заимствовал из «Народных сказок» Асбьернсона и Му и «Волшебных сказок» Асбьернсона, но свое произведение насытил острой злободневностью, отчетливым социальным звучанием. Современники увидели в ней сатирические зарисовки их общества, карикатуру на квасной патриотизм реакционных кругов Норвегии, шаржи на отдельных государственных деятелей.

Есть в драме и другой план. Это символические образы Пуговичника, переplавляющего неудачливых, не нашедших себя людей; таинственной Кривой (аналог Кривды русских сказок), не дающей слабому идти своим путем, а кружащей его, в результате чего, пройдя жизненный путь до конца, человек оказывается там, откуда должен был его начать; широко развернутые картины народного быта; национальные сказочные персонажи; прекрасная и величественная норвежская природа; вечная труженица, недалекая, но честная и беззаветно любящая сына Осе; наконец, пленительная Сольвейг, белокурая девушка со Святой Книгой в руках, — олицетворение вечной женственности, величие которой писатель видел в силе и глубине любви, безусловной вере в любимого человека, готовности к самопожертвованию ради него.

Пера Гюнта — персонажа, имеющего исторический прообраз, но обросшего вымыслом и легендами, писатель насытил чертами современного ему типичного норвежца. Смелый и обаятельный поначалу, герой Ибсена лишен цельности, присущей древним героям Скандинавии. Гюнту все равно, куда идти, и он с легкостью пускается в неведомый путь, заботясь лишь о том, чтобы, встретив трудности, суметь повернуть

обратно. Ему безразлично, кем быть, и потому он с троллями готов быть троллем, с работорговцами — работорговцем, с обезьянами — обезьяной... Его заботит лишь то, чтобы эти превращения не были необратимыми. Действие драмы происходит в горах Норвегии, в пещере Доврского деда — Горного короля норвежских сказок, в песках Египта, в сумасшедшем доме, в бушующем море во время кораблекрушения.

Первоначально «Пер Гюнт» — большая пятиактная драма без деления на картины, но с частым переносом действия из одного места в другое (например, в египетские сцены «врезается» крошечный эпизод: Сольвейг, ожидающая Пера в построенной им избушке), — не предназначался для сцены. Однако зимой 1873—1874 годов, уступив настойчивым просьбам друзей, Ибсен стал переделывать пьесу для постановки в театре. 23 января 1874 года он обратился к Григу с просьбой написать музыку, которая должна была не только иллюстрировать отдельные моменты действия, но частично и заменять его — в тех случаях, когда для постановки писатель делал большие купюры в драме.

Ибсен писал Григу:

«Дрезден, 23 января 1874 г.

Дорогой г. Эдвард Григ!

Обращаюсь к вам с этими строками по поводу одного плана, который собираюсь привести в исполнение и относительно которого хотел бы узнать, согласитесь ли вы принять в нем участие.

Дело вот в чем. Я намерен приспособить для сцены “Пера Гюнта”, который скоро выйдет третьим изданием. Согласны ли вы написать к пьесе необходимую музыку? Я вкратце укажу вам, как думаю приспособить пьесу.

Первое действие войдет целиком, лишь с некоторыми сокращениями в диалогах. Монологом Пера Гюнта ... желатель-

но воспользоваться или для мелодекламации, или отчасти для речитатива. Сцену свадебной пирушки... можно было бы при помощи балета значительно развить в сравнении с тем, что в книге. Для этого нужно написать особую плясовую мелодию, которая бы потом повторялась под сурдинку до конца акта.

Выход трех пастушек во втором акте предоставляется композитору иллюстрировать по собственному усмотрению, но непременно подпустить чертовщины! Монолог на стр. 60—62 должен бы, по-моему, сопровождаться аккордами, — следовательно тоже мелодекламация. То же самое скажу о сцене между Пером Гюнтом и женщиной в зеленом... Следует также подобрать нечто вроде аккомпанемента к сценам в пещере Доврского деда, но реплики там придется значительно сократить. Сцена с “Кривой”, которая войдет целиком, тоже требует музыкального аккомпанемента; птичьи голоса надо изобразить пением; а колокольный звон и пение псалмов пусть глухо доносятся издали.

Для третьего акта тоже нужны аккорды, но в умеренных размерах, вплоть до сцены между Пером Гюнтом и женщиной и уродцем... Затем мне представляется желательным тихий аккомпанемент во время сцены с Осе...

Четвертое действие почти целиком выпускается. Его должна заменить большая музыкальная картина, которая бы рисовала скитания Пера Гюнта по белу свету; американские, английские и французские мелодии могли бы чередоваться с основным мотивом музыкальной картины. Пение Анитры и хора арабских девушек... должно раздаваться за спущенным занавесом в связи с оркестровой музыкой. Затем под звуки последней занавес подымается, и показывается, словно в сневидении, картина, описанная на с. 164. Сольвейг в образе женщины средних лет сидит на солнышке на пороге своей хижины и поет. По окончании ее песни занавес медленно опускается, и музыка продолжается в оркестре, подготавливая

переход к картине бури на море, которой начинается пятое действие.

Пятое действие явится на сцене четвертым или эпилогом; его также необходимо сократить. Музыкальный аккомпанемент нужен к с. 195—199. Сцены на перевернутой лодке и на кладбище выпускаются. Далее... песня Сольвейг; монолог Пера Гюнта должен сопровождаться аккордами, которые затем переходят в хор... Сцены с пуговичником и Доврским дедом придется тоже сократить. С. 254 — хор прихожан, идущих в церковь по лесной тропинке; музыка отмечает звон колоколов и пение псалма вдали во время следующей сцены, кончающейся колыбельною песнью Сольвейг; после чего занавес опускается, а пение псалмов раздается все ближе и громче.

Так приблизительно я представляю себе все и прошу известить меня, согласны ли вы взять на себя этот труд. Если согласитесь, я тотчас обращусь к дирекции Христианийского театра, представлю исправленный текст пьесы и заранее обеспечу нам постановку пьесы. Гонорар... мы разделим пополам. Не сомневаюсь, что мы можем также рассчитывать на постановку пьесы в Копенгагене и Стокгольме. Но прошу вас пока что держать дело в секрете и возможно скорее дать мне ответ.

Преданный вам *Генрик Ибсен*»

Таким образом, писатель придавал музыке в пьесе огромное значение (не случайно предложение поделить гонорар пополам, как между равноценными соавторами) и хорошо продумал, где и что она должна иллюстрировать или заменять. Задача оказалась для композитора очень сложной: всегда трудно воплощать чужой замысел. Не удивительно, что в результате партитура, представленная композитором, существенно отличалась от того, что было задумано драматургом. Но пока сочинение шло медленно.

После нескольких месяцев напряженного труда Григ понял, что не успеет закончить ее к намеченному сроку: «Работа над “Пером Гюнтом” подвигается очень медленно, и о том, чтобы закончить ее к осени, не может быть и речи. Это чертовски трудный материал, если не считать отдельных эпизодов, например того, где поет Сольвейг, — его я уже полностью написал. Еще я сделал кое-какие наброски для Пещеры горного короля, но эту музыку мне в буквальном смысле слова тошно слушать, так проникнута она коровьими блинами, “сверхнорвежеством” и “будь-самим-собой-довольством”! Впрочем, я надеюсь, что сквозь это будет чувствоваться также и ирония...» — писал Григ в одном из писем лета 1874 года. Жаловался он и на сложность композиции драмы. Скептицизм Ибсена, его сарказм были чужды музыканту, и он, отказавшись от мысли воплотить в музыке образ главного героя драмы, а также иллюстрировать музыкой практически все сцены и создавать мелодекламационные эпизоды, сосредоточил все свое внимание на тех эпизодах, которые наиболее отвечали его натуре: глубокой целомудренной лирике, столь любимых им жанрово-бытовых образах, типично норвежской фольклорной фантастике.

Осенью Григ уехал в Данию, а затем Германию, но и там не прекращал работу. Партитура была закончена в Лейпциге 16 апреля 1875 года, премьера пьесы с музыкой Грига состоялась в Кристиании 24 февраля 1876 года. Уже в первый сезон «Пер Гюнт» выдержал 36 представлений, причем громадный успех Ибсен по праву делил с Григом: норвежская театральная критика говорила о нем, как о полноправном создателе спектакля. Через десять лет, в январе 1886 года, «Пер Гюнт» был поставлен в Копенгагене. Для этой постановки Григ переработал музыку, в частности, почти все переоркестровал. Последним обращением композитора к этой музыке стало создание двух сюит, в которые вошли по четыре номера из

написанных двадцати трех. Первая сюита была составлена в 1888 году и получила ор. 46, вторая появилась в 1891 году под ор. 55. В сюиты Григ включил те номера из музыки к драме, которые носили самостоятельный, заверченный характер, не следуя их порядку в спектакле. Очень скоро эти сюиты завоевали прочное место в симфонических концертных программах.

Музыка

Открывает **первую сюиту** музыкальная картинка «Утро» (Пер Гюнт встречает восход солнца в Египте, но перед глазами его — родная Норвегия). Звучит спокойная, прозрачная мелодия, текущая, словно горный ручей, интонируемая чередующимися флейтой и гобоем и сопровождаемая скупыми аккордами. Ее начало сродни пастушьим наигрышам. В среднем эпизоде она разрастается в насыщенном звучании струнных, а затем и всего оркестра, как будто лучи солнца торжественно заливают все вокруг своим светом.

«Смерть Осе» — струнная миниатюра, всего из сорока пяти тактов, — выдержана в характере средней части траурного марша с его печальным, но просветленным звучанием. Это глубоко поэтичная эпитафия, поражающая возвышенной красотой, сдержанностью и лаконизмом.

«Танец Анитры» — дочери шейха, пляшущей перед Петром, изображающим пророка, является насмешливым контрастом к ранее звучавшей музыке. Легко оркестрованный — к струнной группе прибавлен лишь треугольник, придающий условно ориентальный характер звучанию, — он изящен, грациозен; указание автора «в темпе мазурки» подчеркивается и характерным для этого танца выделением последней доли такта задорной трелью. Гибкая мелодия и красочная оркестровка создают образ пленительной, но коварной красавицы.

Заключает сюиту марш «В пещере горного короля», живописующий картину пребывания Пера в царстве Доврского деда. Начавшись еле слышно у контрабасов и фаготов в низком регистре, как бы приближаясь издалека, он постепенно набирает силу. Простая, даже примитивная мелодия прямо совпадает с народным шотландским напевом, возможно, слышанным композитором в семье (напомним, что его предки по отцу — выходцы из Шотландии). Она напоминает тему предшествующего номера: как будто девушка, встреченная героем драмы в пустыне, — оборотень той же лесной нечисти (в драме сцена с Анитрой находится в следующем, после приключений Пера Гюнта в царстве Доврского деда, действии). Марш разрастается, звучит полно и мощно. Только здесь, наконец, использован весь состав оркестра. Развитие происходит за счет включения новых регистров, новых инструментов, увеличения силы звучности; красочность достигается сменой тональностей и инструментов, исполняющих тему. Музыка постепенно разрастается, надвигаясь, словно страшная лавина.

Вторая сюита начинается «Жалобой Ингрид». Ее открывают несколько тактов *allegro furioso*, звучащего в почти полном составе оркестра (без труб и контрабасов). Эта музыка заимствована Григом из оркестрового вступления к первому акту драмы — «На свадебном дворе». Тема ее родственна самому своеобразному народному танцу Норвегии — халлингу. Затем вступает ламенто струнных — плач невесты, похищенной Пером прямо со свадьбы и на следующее утро брошенной им. Это распевная, широко льющаяся, насыщенная патетикой мелодия. Лаконичная миниатюра завершается так же, как началась: несколькими тактами яростного звучания.

«Арабский танец», исполняемый перед Пером в аравийской пустыне, выдержан в условно ориентальных тонах с солирующими деревянными инструментами на фоне четкого ритма, с нарочито изломанной мелодией, шаржированным

сопоставлением резких свистящих звуков флейты-пикколо и большого барабана. В центральном эпизоде, порученном одним струнным, расцвеченным ударами треугольника, томной мелодии первых скрипок контрапунктирует гибкое противосложение у виолончелей.

«Возвращение Пера Гюнта» — картина, живописующая бурю на море у побережья Норвегии (симфоническое вступление к пятому акту), — драматический центр как сюиты, так и всей музыки к драме. Фанфарные возгласы, взволнованные тремоло струнных, их хроматические пассажи не только воссоздают картину разбушевавшейся стихии, но несут и символический смысл жизненной катастрофы человека, который всегда шел обходными путями.

«Песня Сольвейг», прекрасная и умиротворенная, в хрупкой оркестровке без медных и ударных инструментов, с включением арфы, завершает сюиту. Мелодия песни является своего рода обобщением образов Скандинавии: она одновременно близка шведской народной песне «О, Верmland прекрасный, о край мой родной» и норвежской «Домой пришел я поздно». Нежно интонируют ее первые скрипки, оплетают подголосками другие струнные. Мягкие аккорды деревянных духовых и арфы создают бережный аккомпанемент. Во втором разделе песни появляются интонации народного танца спрингара.

ФИНЛЯНДИЯ

Ян Сибелиус

1865—1957

Финляндия гордится многими композиторами, однако до сих пор за ее пределами широко известно только имя Сибелиуса. Начав свой творческий путь в конце 80-х годов XIX века, в эпоху пробуждения национального самосознания, когда Финляндия входила в состав Российской империи, последние произведения композитор создавал уже в независимой (с конца 1917 года) стране. А в период почти 30-летнего молчания Сибелиус пользовался славой живого классика. В его честь, начиная с 1951 года, в Хельсинки проводится «Неделя Сибелиуса» — международный фестиваль, на который съезжаются музыканты всего мира. Его имя еще при жизни было присвоено Музыкальному институту, где он учился — теперь институт называется Академией Сибелиуса.

Музыка Сибелиуса, рожденная природой Финляндии, запечатлела суровые северные леса и скалы, озера и водопады, эпические и лирические образы героев народных сказаний и современной финской и скандинавской литературы. В его творчестве можно встретить все жанры: оперу и балетную пантомиму, симфонию и симфоническую поэму, музыку к драме и оркестровую сюиту, инструментальный концерт, квартет и кантату, фортепианные и скрипичные пьесы, хоры и сольные песни. Но далеко не все они имеют равное значение.

Более половины наследия Сибелиуса — инструментальные произведения. Программные сочинения вдохновлены по большей части национальным эпосом — рунами «Калевалы». Их список открывает грандиозная симфония «Куллерво», ор. 7

(1892), а замыкает симфоническая поэма «Тапио», ор. 112 (1925). «Калевалой» рождены и три фортепианные пьесы «Кюллики», поэма для сопрано с оркестром, кантата для баритона, хора и оркестра, гимн для хора с оркестром. Но и семь непрограммных симфоний, и самое популярное его сочинение — Скрипичный концерт напоены соками финского фольклора, хотя Сибелиус и не прибегал к цитированию народных мелодий.

Родившийся 8 декабря 1865 года будущий композитор был наречен Иоганном Юлиусом Христианом, но в семье его с детства звали Яном. Отец был врачом саперного батальона, стоявшего в городке южной Финляндии со шведским названием Тавастехус, ибо население на родине Сибелиуса говорило по-шведски. Здесь часто звучала музыка, и не только на балах и домашних вечерах: в городок с тремя тысячами жителей приезжали оркестры, хоры, певцы из Гельсингфорса (Хельсинки) и Або (Турку). Музыка звучала и в доме Сибелиусов: отец прекрасно пел и играл на гитаре, мать и тетка — на рояле. Дядя, у которого мальчик нередко жил в Або, был скрипачом-любителем и постоянным посетителем концертов Музыкального общества.

Уже в 5 лет Ян пробовал импровизировать, однако регулярные занятия музыкой начались довольно поздно. В 9 лет он стал брать уроки игры на рояле и только в 15 — на скрипке у военного капельмейстера и скрипичного педагога Густава Левандера. В начальной школе Сибелиус руководил оркестром, состоявшим из губных гармоник, свистуллек, колокольчиков и треугольников; в лицее считался лучшим скрипачом. Вместе с братом и сестрой разыгрывал фортепианные трио Гайдна, Моцарта и Бетховена, Шуберта, Вебера и Мендельсона, принимал участие как скрипач в любительских квартетах. Пытался он и сочинять. Первые пьесы — «Жизнь тетки Эвелины в звуках» и «Капли дождя» — созданы в 10-летнем возрасте. А в 16 он принялся

за самостоятельное изучение четырехтомного труда по композиции немецкого теоретика А.Б. Маркса, после чего написал несколько камерных ансамблей.

Закончив в 1885 году лицей, Сибелиус поступил в Гельсингфорский университет и одновременно — в Музыкальный институт, открытый три года назад в столице Финляндии. Родных, хотя и гордившихся его музыкальным дарованием, приводила в ужас одна лишь мысль о такой сомнительной профессии, как музыкант. Но через год им пришлось смириться с тем, что Ян предпочел юриспруденции музыку. Он мечтал о карьере скрипача-виртуоза, занимаясь сначала у русского музыканта Митрофана Васильева, а затем — у венгра Германа Чиллага, пренебрегая уроками композиции у крупнейшего финского музыкального деятеля Мартина Вегелиуса. «С пятнадцатилетнего возраста и на протяжении 10 лет я играл на скрипке почти непрерывно, с утра до вечера, — вспоминал впоследствии композитор, — я ненавидел перо и чернила, предпочитая им изящный смычок. Мое пристрастие к скрипке длилось долгое время, и очень горько было прийти к открытию, что я начал свои занятия слишком поздно для осуществления трудной карьеры виртуоза». Это было трагедией для Сибелиуса, обернувшейся благом для мирового музыкального искусства: вместо еще одного виртуоза-скрипача родился великий композитор.

Среди сочинений, созданных в годы его учебы в Музыкальном институте (1885—1889), преобладают камерно-инструментальные: скрипичная соната, пьесы для скрипки и фортепиано, струнные сюита, трио, квартет. Однако первым исполненным произведением стали две песни к театральной постановке, осуществленной в Институте в 1888 году, а первым изданным — вокальная Серенада.

В эти годы Сибелиус сблизился с молодым профессором по классу фортепиано, выдающимся музыкантом Ферруччио

Бузони, который позднее стал пропагандистом его творчества. Соучеником Сибелиуса по классу композиции был Армас Ярнефельт, ставший впоследствии дирижером. Ян очень сдружился с его братьями — Ээро, будущим художником, и Арвидом, писателем. К пьесе последнего «Смерть» композитор в 1903 году напишет музыку, в которую войдет популярнейший «Грустный вальс». А с их младшей сестрой Айно он обручится в 1890 году.

По окончании Музыкального института Сибелиус получает правительственную стипендию для продолжения образования за границей. В сентябре 1889 года он отправляется в Берлин, где берет уроки у полифониста Альберта Беккера. В ноябре следующего года Сибелиус поселяется в Вене, где совершенствуется в гармонии у профессора консерватории Роберта Фукса и в сочинении у известного композитора Карла Гольдмарка. Под его руководством Сибелиус впервые обращается к оркестровым жанрам. После провинциальной Финляндии он погружается в музыкальную жизнь крупных европейских столиц, знакомится с новыми симфоническими и камерными сочинениями. Борьба сторонников Вагнера и Брамса, которой живет в это время музыкальная Вена, отталкивает его. Он не становится ни «вагнерианцем», ни «брамсианцем», а делается поклонником 65-летнего Иоганна Штрауса, с юношеским пылом дирижировавшего своими вальсами. В Вене Сибелиус начинает сочинять песни, обратившись к стихам финского поэта И.Л. Рунеберга, писавшего на шведском языке (на его тексты он позже создаст самую известную свою песню «Возвратилась девушка с прогулки»).

По возвращении на родину в 1891 году Сибелиус становится членом кружка патриотически настроенных писателей, драматургов, музыкантов, художников. Многие из них вдохновляются образами народного финского эпоса «Калевала». И Сибелиус также обращается к «Калевале» в своем первом

крупном сочинении — симфонии для солистов, хора и оркестра «Куллерво». Ее исполнение 28 апреля 1892 года под управлением автора делает имя 26-летнего композитора известным всей Финляндии.

Этот год принес много нового в жизнь Сибелиуса. 10 июня он женился на Айно Ярнефельт и провел медовый месяц в Карелии, где впервые услышал исполнение рун «Калевалы» народными певцами. Осенью стал вести классы композиции и игры на скрипке в Музыкальном институте и в только что открытой Оркестровой школе.

В 90-е годы расширяется круг жанров его творчества: Сибелиус пишет симфоническую поэму «Сага», увертюру и сюиту «Карелия», задумывает оперу «Постройка ладьи» и четырехчастную сюиту о Лемминкяйнене. Последние сочинения посвящены главным героям «Калевалы». Замысел этой оперы так и не был осуществлен, а другая, одноактная «Девушка в башне» после единственного представления в 1896 была году уничтожена композитором (и только после его смерти найдена уцелевшая копия). И, наконец, в 1898—1899 годах Сибелиус создает свою Первую симфонию. Этот жанр и становится важнейшим в творчестве композитора. Критики отмечали влияние Чайковского и Бородина, Сибелиус же, восхищавшийся Чайковским, возражал: «Его симфонии очень человечны, но в них воплощена нежная сторона человеческой природы; в моих же отражена ее суровая сторона». За Первой симфонией последовал ряд патристических произведений — в их числе симфоническая поэма «Финляндия», — которыми композитор откликнулся на борьбу финнов за демократические свободы (они были отменены царским манифестом в феврале 1899 года). Теми же идеями вдохновлена и монументальная Вторая симфония (1901), названная одним из финских исследователей «Борьбой Финляндии за свободу».

На рубеже XX века музыка Сибелиуса становится известной в европейских странах. Летом 1900 года оркестр финского Филармонического общества отправляется в большое концертное турне, посещает Скандинавию, Германию, Голландию, Бельгию и заканчивает гастроль выступлениями на Всемирной выставке в Париже. Композитор участвует в них в качестве ассистента дирижера. Через год на фестивале Всеобщего германского музыкального союза в Гейдельберге Сибелиус дирижирует симфоническими легендами из сюиты о Лемминкяйнене «Туонельский лебедь» и «Возвращение Лемминкяйнена». Он все чаще выезжает за границу, знакомится со многими дирижерами (в том числе с Тосканини, который начинает пропагандировать его сочинения), композиторами (среди них Брамс, Рихард Штраус, Дворжак, Малер, Дебюсси).

В 1906 году Сибелиус получает приглашение выступить со своими произведениями в Петербурге, а в следующем году — в Москве. Русская критика высоко оценила его как композитора и дирижера, называя «финским Глинкой» и сравнивая с Римским-Корсаковым. У Сибелиуса состоялись дружеские встречи с Римским-Корсаковым и Глазуновым. С Глазуновым завязалась дружба, длившаяся многие годы. Между ними было немало общего и в человеческом, и в творческом плане. Не случайно после знакомства с Сибелиусом русский композитор написал «Финскую фантазию» и «Финские эскизы» для оркестра.

Свидетельством широкого признания Сибелиуса в начале 1910-х годов служат два приглашения: занять пост профессора Венской консерватории и принять участие в фестивале в городе Норфолке в США. От первого он отказался, а для второго сочинил симфоническую поэму «Океаниды» и продирижировал ею в Америке вместе с ранее написанными произведениями, в том числе «Финляндией». В США

его принимали с восторгом, и летом 1914 года Йельский университет удостоил Сибелиуса ученой степени доктора музыки.

В том же году докторскую степень ему присудил Гельсингфорский университет, в следующем — Финляндия торжественно отметила 50-летие «величайшего сына страны». Тогда впервые прозвучала только что законченная Пятая симфония — вершина творчества композитора. Требовательный к себе, он на протяжении четырех лет дважды ее перерабатывал. А в 1918-м задумал Шестую симфонию, над которой работал непривычно долго. Исполненная под его управлением 19 февраля 1923 года, она поразила слушателей суровостью, мрачностью, «диким и страстным характером», по авторскому определению. Вероятно, в ней отразились впечатления Первой мировой и гражданской войны, вспыхнувшей в Финляндии после выхода ее из состава России в декабре 1917 года.

В 20-е годы интенсивность творчества Сибелиуса не снижается. Через год после завершения Шестой симфонии появляется одночастная Седьмая — ликующая, жизнерадостная. За ней следуют последняя симфоническая поэма «Тапиола», вдохновленная «Калевалой» (1925), и самая крупная работа композитора в театральном жанре — музыка к «Буре» Шекспира (1926). Она написана по заказу Датского Королевского театра в Копенгагене, а «Тапиола» — по заказу Филармонического общества Нью-Йорка, где и состоялась ее премьера. Одновременно Сибелиус продолжает работать в хоровых жанрах, пишет пьесы для фортепиано и любимого инструмента — скрипки. Именно они помечены последними опусами — 115 и 116. В полном расцвете сил и таланта в 1929 году 64-летний композитор прекращает творить.

В течение почти 30 лет творческого молчания Сибелиус, однако, живо интересуется развитием мировой музыкальной

культуры. Он проводит дни вдали от шума больших городов, в местечке Ярвенпяя на озере Туусула, среди лесов, в 30 километрах северо-восточнее Хельсинки. Еще в 1904 году он купил участок земли и построил в саду большой дом, назвав его в честь любимой жены «Айнола». Здесь многие годы проходила жизнь семьи, в которой подрастали пять дочерей (Айно родила шестерых, но одна из девочек умерла, не прожив двух лет). Они оказались долгожительницами: только младшая скончалась в возрасте 70-ти лет, остальные перевалили за 80. Композитор принимает друзей, многочисленных посетителей из разных стран мира, среди которых видные государственные деятели, в том числе президент Финляндии. Страна широко отмечает юбилеи Сибелиуса, он получает тысячи поздравлений.

Умер Сибелиус 20 сентября 1957 года, не дожив нескольких месяцев до своего 92-летия. В этот вечер в Хельсинки должна была исполняться его Пятая симфония. Но вместо ее трансляции радио сообщило о внезапной кончине композитора, и по всем каналам Финляндии зазвучал «Туонельский лебедь» как реквием по его творцу.

Похороны Сибелиуса вызвали всенародный отклик. Траурная церемония проходила в Хельсинки, и на пути процессии из «Айнолы» и обратно выстроились тысячи людей. Местом последнего упокоения композитора стала «Айнола», которую он так любил и в которой создал столько бессмертных произведений.

«Четыре легенды о Лемминкяйнене»

Сюита, ор. 22 (1893—1896)

«Лемминкяйнен и девушки Саари» (1895, 2-я ред. 1939)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 флейты-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан, струнные.

«Лемминкяйнен в Туонеле» (1895, 2-я ред. 1939)

Состав оркестра: 2 флейты, гобой, английский рожок, кларнет, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан, струнные.

«Туонельский лебедь» (1893, 2-я ред. 1900)

Состав оркестра: солирующий английский рожок, гобой, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 3 тромбона, литавры, большой барабан, арфа, струнные.

«Возвращение Лемминкяйнена» (1895, 2-я ред. 1900)

Состав оркестра: 2 флейты-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, тарелки, большой барабан, колокольчики, струнные.

История создания

Первым программным симфоническим произведением Сибелиуса, возвестившим всей Финляндии о рождении самобытного композитора, стала грандиозная симфония для солистов, хора и оркестра «Куллерво», написанная в 1892 году. Летом следующего года он заинтересовался другим крупным жанром — оперой. Источник сюжета обоих произведений —

народные эпические песни, собранные финским этнографом Элиасом Лённротом и изданные в 1835 году под названием «Калевала, или Старые руны Карелии о древних временах финского народа». Композитор сам составил подробный план и начал работу над либретто оперы «Постройка ладьи», рассказывающей о том, как главный герой эпоса, старый мудрый Вяйнемейнен строит лодку при помощи волшебных рун. К осени 1893 года было написано оркестровое вступление и еще несколько музыкальных набросков. Однако либретто не получило одобрения друзей из-за бездейственности, отсутствия драматизма. И тогда Сибелиус обратился к другому жанру — программной симфонической сюите и к другому герою «Калевалы» — молодому бесшабашному любимцу женщин Лемминкяйнену. А уже готовое вступление к опере стало частью сюиты под названием «Туонельский лебедь», легенда из финского народного эпоса «Калевала». На протяжении 1895 года создавались остальные три легенды, и к началу следующего сюита о Лемминкяйнене была завершена.

Впервые она прозвучала под управлением автора 13 апреля 1896 года в Гельсингфорсе (Хельсинки), но успеха не имела. Музыка вызвала резкое неприятие оркестрантов, и, по словам одного из биографов, «слушая на репетициях их пререкания с композитором, молодая жена Сибелиуса тихо плакала, сидя в ложе. Лишь благодаря его настойчивости и возросшему влиянию сюиту удалось исполнить в концерте». После премьеры на протяжении четырех десятилетий две первые части не звучали и считались утерянными. Лишь в 1935 году, когда торжественно отмечалось столетие «Калевалы», сюита вновь была исполнена полностью, а первые части четыре года спустя отредактированы заново и подготовлены к печати.

Третья и четвертая легенды имели совсем иную, счастливую судьбу. В 1900 году Сибелиус сделал их окончательную

редакцию, они были опубликованы известным немецким издательством «Брейткопф и Гертель» и приобрели известность не только в Финляндии, но и за ее пределами. Летом 1901 года композитор дирижировал ими на фестивале Всеобщего германского музыкального союза в Гейдельберге, а в декабре 1906-го выбрал «Возвращение Лемминкяйнена» для первых гастролей в Петербурге. «Русская музыкальная газета» писала: ««Возвращение Лемминкяйнена» — маленький шедевр, который слушаешь затаив дыхание, до такой степени плавностью, легкостью, связностью и непринужденностью отличается свободная музыкальная речь этой поэмы». Критик восхищался самобытностью и талантливостью музыки, этим «быстрым, полноструйным потоком», полным «бодрости, задора, хмеля юных сил, сказочного размаха и безудержной радости», услышав здесь «отражение сказочной, наивной и невинной в своей первобытности бодрой и цельной души народа». А «Туонельский лебедь» стал одним из самых популярных сочинений Сибелиуса.

Именно к этим двум легендам композитор написал краткие программы, опубликованные в некоторых изданиях партитур на немецком и французском языках. Они содержат самое общее изложение содержания, вернее даже просто знакомят зарубежных слушателей с образами «Калевалы», объясняя названия. Исходя из названий, можно пояснить и содержание первых двух частей в соответствии с рунами одиннадцатой и двадцать девятой (№ 1), четырнадцатой и пятнадцатой (№ 2).

I. «Лемминкяйнен и девушки Саари». Герой приезжает на остров, становится там пастухом и покоряет всех девушек и женщин, увлекая их плясками и играми. Лишь гордая красавица Кюллике из знатного рода Саари отвергает его. Отплытие Лемминкяйнена оплакивают все обольщенные им девы.

II. «Лемминкяйнен в Туонеле». Посватавшись к дочери злой хозяйки страны севера Похьёлы, герой не смог выполнить последнего из поставленных ею условий — застрелить лебедя в царстве смерти Туонеле, — и сам был убит. Мать Лемминкяйнена находит разрубленное на куски тело сына в черной реке преисподней и заклинаниями оживляет его.

III. «Туонельский лебедь». «Туонела, царство смерти, преисподняя (ад) финской мифологии, окаймлена широкой бурной рекой. По ее черным водам плавает величавый Туонельский лебедь, увлекая своим пением».

IV. «Возвращение Лемминкяйнена». «Лемминкяйнен — воинственный герой, Ахилл финской мифологии. Неустрашимость и красота делают его любимцем женщин. Утомленный долгой чередой войн и сражений, Лемминкяйнен решает вернуться к родному очагу. Из своих скорбей и забот он творит боевого коня и отправляется в путь. После путешествия, богатого приключениями, он добирается наконец до родных краев, где отыскивает места, полные воспоминаний детства».

Таков общепринятый порядок частей сюиты. Однако в одном из изданий фирмы «Брейткопф и Гертель» (1954) средние легенды переставлены, возможно, по инициативе композитора, так что «Лемминкяйнен в Туонеле» непосредственно предшествует финалу. При исполнении сюиты целиком дирижеры редко следуют новому порядку. К тому же легенды вообще звучат преимущественно по отдельности, и тогда не имеет значения под № 2 или № 3 фигурирует популярный «Туонельский лебедь».

Музыка

«Лемминкяйнен и девушки Саари» открывается переключками кларнета, гобоя и флейты на фоне мерного сопровождения скрипок и зовов валторн — манящими наигрышами молодого

пастушка, обольстителя Лемминкяйнена. Затем разворачивается беззаботная, полная энергии и задора пляска. Характерные мотивы, гармонизованные в народном духе, вначале интонируются негромко, лишь деревянными духовыми, затем к ним присоединяются струнные; звенящий голос треугольника расцветивает танец. Вновь слышится пастуший наигрыш. Из него рождается страстная, томительная мелодия любви в экспрессивном тембре виолончелей. Подхватываемая другими инструментами, в нарастающей звучности, она чередуется с плясовой темой и утверждается в мощной кульминации *tutti*. В конце пляска замедляется, звучит все тише и замирает вдали.

«*Лемминкяйнен в Туонеле*» — одно из наиболее мрачных сочинений Сибелиуса. Медленно, глухо повторяют контрабасы и виолончели в низком регистре мотив, в котором слышатся обороты средневековой секвенции Страшного суда — *Dies irae*. Разделенные на небольшие группы, другие струнные включаются в канон, создавая бесконечно струящийся фон, а деревянные провозглашают скорбную мелодию. Изложенная в унисон на расстоянии трех октав, она рождает ощущение безбрежного мертвенного пространства. Вторая волна нарастания насыщается хроматизмами — то ли шумом черного водопада, то ли жуткими завываниями подземных существ. Внезапно налетающий стремительный вихрь быстро стихает, и новая картина разворачивается так же медленно, как и первая. На фоне мерцающего тремоло высоких струнных и едва слышного шелеста малого барабана бесконечно повторяется краткий мотив, подобный древним заклинаниям или заплачкам. Из него рождается более широкое соло виолончели, напряженно звучащей в высоком регистре. И, наконец, небольшая группа первых скрипок подхватывает и развивает печальную песню; ее траурный характер подчеркивает приглушенное тремоло большого барабана. Это тремоло звучит почти

непрерывно до самого конца, сопровождая возвращение начальной картины.

«Туонельский лебедь» — самая короткая часть сюиты, занимающая всего 102 такта и написанная для камерного оркестра, отличается необычным, «темным» колоритом. Из медной группы исключены звонкие трубы, из деревянной — светло окрашенные флейты и кларнеты. Зато добавлен мрачный тембр бас-кларнета и причудливый — английского рожка: именно он солирует, олицетворяя лебедя Туонелы, поющего песню смерти. Приглушены струнные: с начала до конца они играют с сурдинами, разбитые на небольшие группы, в которых еще выделены солирующие инструменты. Необычен размер, также выдержанный на протяжении всей части, — $9/4$. Английский рожок на фоне зыбких аккордов струнных запекает бесконечную мелодию удивительной красоты, ему отвечают виолончели и альт соло. Затем колорит немного светлеет; вступает арфа. Траурные аккорды медных инструментов и литавр открывают последний раздел, где трагической кульминацией звучит патетическая мелодия струнных, напоминающая старинную народную балладу. Ее повторяет английский рожок, тогда как аккомпанирующие струнные играют тремоло древком смычка, словно подчеркивая необычный облик потустороннего мира. И, как обычно в эпических жанрах, эту часть сюиты обрамляют звучавшие в ее начале аккорды струнных и замирающая фраза виолончели соло.

«Возвращение Лемминкяйнена» образует ликующий финал сюиты, перекликаясь отчасти с первой легендой. Несколько кратких, близких по складу мотивов проносятся в радостном вихре. Замена обычных флейт флейтами-пикколо, включение треугольника, бубна, тарелок и колокольчиков усиливает яркий, звончатый колорит музыки. Так и слышатся веселое цоканье копыт, молодецкие возгласы спешащего домой удалца. Все громче победные аккорды медных, чередующиеся

с маршем деревянных и валторн в унисон. Еще один мотив, с задорным синкопированным ритмом, привносит в праздничную картину плясовое начало — быть может, воспоминание о беспечной юности, о бесчисленных любовных победах. Мощное нарастание в предельно быстром темпе и утверждение чистого мажорного трезвучия полным оркестром венчают эту часть и всю сюиту.

«ФИНЛЯНДИЯ»

Музыкальная поэма, ор. 26, № 7 (1899—1900)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, большой барабан, тарелки,
треугольник, струнные.

История создания

3—5 ноября 1899 года в Гельсингфорсе (Хельсинки), столице Великого княжества Финляндского, входившего в состав Российской империи, отмечались «Три дня печати». Это была заключительная акция большой патриотической кампании: финны протестовали против наступления российского самодержавия на демократические права и защищали свободу прессы. 4 ноября в Шведском театре состоялся благотворительный спектакль в популярном жанре того времени — «живые картины». «Исторические сцены» со стихами и музыкой представляли различные эпохи в жизни страны. В том числе мифологическую (с мудрым певцом Вяйнемейненом, героем «Калевалы»), легендарную (крещение финнов), историческую (Тридцатилетняя война) и наконец современную (Финляндия пробуждается). В последней поэт Людвиг Рунеберг внимал Музе, этнограф Элиас Лённрот записывал руны «Калевалы»,

а на заднике были изображены символы прогресса — народная школа и паровоз. Музыка Сибелиуса, включавшая оркестровое вступление ко всем картинам и сопровождение стихов, вскоре после спектакля была переработана в две оркестровые сюиты из шести пьес. Наиболее крупная, седьмая, в них не вошла и под названием «Финляндия» стала исполняться как самостоятельная симфоническая поэма.

Она прозвучала на Всемирной выставке в Париже летом 1900 года в исполнении оркестра финского Филармонического общества под управлением известного финского композитора и дирижера Роберта Каюнуса. Патриотический характер произведения особенно ярко проявился в авторских концертах Сибелиуса летом 1904 года, состоявшихся на балтийской окраине Российской империи — в Риге и Ревеле (Таллине). В программах «Финляндия» фигурировала под названием «Экспромт», однако, как вспоминал композитор, «большая часть публики поняла, в чем тут дело». Современники утверждали, что «Финляндия» способствовала успеху освободительной борьбы больше, чем тысячи речей и памфлетов.

Поэма Сибелиуса сравнительно невелика, но оставляет впечатление величавой эпической фрески. Этому способствует и состав оркестра с тремя трубами и звонкими ударными, но особенно — характер тем, которые можно принять за подлинные народные. Однако здесь нет ни одной фольклорной цитаты: «Тематический материал «Финляндии» с начала и до конца принадлежит мне», — говорил Сибелиус.

Музыка

Тяжеловесные мощные аккорды меди на фоне тремоло литавры вводят в мир Финляндии — северной природы, суровых сказаний, трагической истории, могучих, богатырского склада людей, готовых к долгой упорной борьбе. Тема крупными длительностями разворачивается неспешно, форте-фортисси-

мо. Но вот темп убыстряется, раздаются кличи труб и тромбонов, звон тарелок и треугольника, воцаряются радостные и в то же время героические настроения. Многократное повторение краткого простого мотива приводит к утверждению столь же простой, но более напевной темы. Ее излагают деревянные духовые, а второй куплет поют струнные. Обрамлением служит повторение героического эпизода, который завершает поэму мощным ликующим tutti.

Грустный вальс, ор. 44 (1903—1904)

Состав оркестра: флейта, кларнет, 2 валторны, литавра, струнные.

История создания

Музыка к пьесе — излюбленный жанр Сибелиуса. Он обращался к театральным постановкам 11 раз на протяжении почти 40 лет, вплоть до 1926 года. Его первым публично исполненным произведением оказались две песни к драме Гуннара Веннерберга «Водяной дух» (1888). Она была поставлена в Музыкальном институте, где тогда учился 22-летний Сибелиус, мечтавший о карьере скрипача-виртуоза. А 15 лет спустя уже известный композитор, автор двух симфоний, симфонических поэм, сюит и увертюр, множества сольных песен и хоров, написал музыку к пьесе Арвида Ярнефельта «Смерть». С драматургом композитора связывали давняя дружба и свойство. Сибелиус познакомился с Ярнефельтом в конце 80-х годов: его младший брат был соучеником Сибелиуса по Музыкальному институту; в 1890 году композитор стал женихом, а два года спустя мужем их сестры Айно, с которой счастливо прожил всю жизнь.

Арвид Ярнефельт (1861—1931), родившийся под Петербургом, два года изучавший русский язык в Московском университете, в 1891 году увлекся учением Льва Толстого и решил воплотить его идеи на практике. Прервав успешно развивавшуюся юридическую карьеру, он в 1896 году поселился на ферме, сочетая крестьянский труд с писательским. После личной встречи с Толстым (1899) Ярнефельт перевел его «Воскресение» (а позднее — философские работы) и в том же году принял участие в основании финской газеты, провозглашавшей либеральные идеи. В своих произведениях Ярнефельт рисовал жизнь деревенских бедняков и фабричных рабочих, студентов, финской интеллигенции.

С другой стороны, драма «Смерть» (1903) была написана под влиянием драматургии крупнейшего французского символиста Мориса Метерлинка. Главный герой Паавали убежден, что смерти нет. Но на протяжении спектакля он хоронит всю семью: смерть уносит мать, жену, детей и вынуждает Паавали смиренно склониться перед ее властью. В первой сцене участвуют мать и сын. Умиравшая мать рассказывает, что видела во сне, будто она собирается на бал. Когда сын засыпает, за матерью приходит Смерть, но та принимает ее за своего умершего мужа, который увлекает ее в вальсе. Проснувшийся Паавали видит, что мать мертва.

К этой сцене Сибелиус написал краткую, всего в 202 такта, пьесу для струнного ансамбля, большого барабана и колокола «в темпе медленного вальса», как обозначено в партитуре. Пьеса очень понравилась публике, в 1904 году была пересмотрена автором и вскоре издана с французским названием *Valse triste* (Грустный вальс) в двух вариантах — для струнных и духовых и в переложении для фортепиано. Красивые, несложные, сразу запоминающиеся мелодии принесли Грустному вальсу широчайшую популярность не

только на концертной эстраде, но и в быту: он сделался любимейшей пьесой для домашнего музицирования в самых разных аранжировках.

Музыка

Неустойчивые аккорды струнных с сурдинами пиццикато вводят в тревожную атмосферу вальса. Экспрессивную хроматизированную тему поют первые скрипки и виолончели в октаву. Затем остается только ритмический фон, вызывающий у исследователей самые разные ассоциации: то ли отголоски траурного марша, то ли яркий в своей четкости и легкости контраст мрачной скованности начальной кантилены. Новая тема, в которой впервые возникает тембр духовых инструментов, окрашена в мажорные тона; певучая мелодия излагается в светлом высоком регистре. В постоянном сопоставлении тем звучность нарастает, темп ускоряется, танец приобретает все более увлеченный, страстный характер. Особенно настойчиво интонирует первую, хроматизированную тему весь оркестр на фоне тремоло литавры и упорно повторяющихся ходов виолончелей и контрабасов. Внезапно танец обрывается долгой паузой. Допевает тему, уже в медленном темпе, кларнет в унисон с виолончелями в низком регистре. Им отвечают истаивающие аккорды четырех солирующих скрипок пианиссимо.

Франция

Гектор Берлиоз

1803—1869

Берлиоз занимает совершенно особое место в музыке XIX века. Глинка отзывался о нем, как о первом композиторе своего времени. Паганини назвал его величайшим новатором со времен Бетховена. По крылатому выражению Гейне, он был «жаворонком величиной с орла». В этом определении — сущность композитора, бывшего первым романтиком в музыке, воплотившим в ней образ человека своего поколения: неудовлетворенного, мятущегося, ищущего, страдающего. Музыканта, который не воплощал, подобно орлу-Бетховену, трагедии народов, судьбы мира, а писал о трудном пути одинокого, непонятого человека. Он первый создал симфонию совершенно нового типа — не просто романтическую (это была Неоконченная Шуберта), не просто программную (в этом его на несколько месяцев опередил Мендельсон), но автобиографическую, с литературной программой, в которой раскрыл с небывалой до того откровенностью свои мечты, страдания и страсти. Как писал И.И. Соллертинский, «он первый перевел на симфонический язык Шекспира, Гёте, Байрона... Он оказал большое влияние на Листа, Вагнера, Рихарда Штрауса, Бизе, композиторов «Могучей кучки», Чайковского... Он создал новые принципы оркестрового мышления, развитием которых, в сущности, жила вся последующая европейская симфоническая музыка».

Берлиоз работал в новых, дотоле неведомых жанрах: в его симфонии входит не только литературная программа, но

и слово поющее, и солирующий альт, который становится героем произведения. Оркестр Берлиоза — также новое слово в музыке. Он ярко романтичен, красочен, полон неизвестных ранее эффектов. Композитор даже написал «Трактат об инструментровке» — сочинение тем более удивительное, что сам он ни у кого инструментровке не учился. Наследие Берлиоза не так уж велико, но в нем — четыре совершенно разных по тематике и методам воплощения симфонии, оперы, программные увертюры, романсы, оратории, кантаты, оригинальные сочинения для солистов, хора и оркестра, камерно-инструментальные ансамбли, музыка к драматическим спектаклям.

Гектор Берлиоз родился 11 декабря 1803 года в Кот-Сент-Андре близ Гренобля, в семье врача. В маленьком провинциальном городке, где нет ни одного фортепиано, музыкальные стремления мальчика находят выход в игре на гитаре, флейте и барабане. Он принимает участие в домашнем музицировании, изучает по книгам теорию композиции и в 18 лет, совершенно неожиданно для родителей, пославших его в Париж изучать медицину, бросает занятия в Медицинской школе, чтобы стать профессиональным музыкантом.

Это приводит к разрыву с семьей. Лишенный материальной поддержки, юноша работает хористом в маленьких театрах, порой выступает в водевилях, подрабатывает уроками. Он жестоко бедствует: живет в холодной мансарде, перебивается с хлеба на воду, но все свободное от поисков заработка время посвящает творчеству. Он сочиняет оперу, мессу, увертюру, кантаты. В 1826 году Берлиоз поступает в консерваторию. Его педагогом становится Ж.-Ф. Лесюэр, выдающийся композитор эпохи Великой французской революции. Однако маститый педагог, в свое время новатор, не может в полной мере понять своего ученика, хотя и предсказывает ему большую будущность. Еще более относится

это к А. Рейхе, преподавателю контрапункта, убежденному консерватору, стороннику «чистой» музыки без всяких программных и философских мудрствований. Показательно, что ежегодно принимая участие в конкурсе на Римскую премию, дающую право три года жить за рубежом, в основном — в Италии — на полном государственном обеспечении, Берлиоз лишь на пятый раз, в 1830 году, смог ее получить: настолько непривычным для профессоров было его искусство.

Среди первых сочинений Берлиоза — опера «Тайные судьбы», которую композитор не окончил, программная увертюра «Уэверли» по В. Скотту, три кантаты, написанные для конкурса на Римскую премию, лирическая сцена «Араб и лошадь» для солистов, хора и оркестра, Месса, более мелкие сочинения.

В 1827 году произошло событие, ставшее переломным в судьбе композитора. В Париж приехала английская драматическая труппа, ставившая трагедии Шекспира. В ее составе была молодая актриса Генриетта Смитсон, покорившая всех исполнением ролей шекспировских героинь. Среди покоренных ею — молодой Берлиоз. Его охватывает пылкая страсть, нашедшая отражение в Фантастической симфонии с ее автобиографической романтической программой. Но избалованная успехом актриса не желает замечать никому не известного музыканта. Несколько лет продолжается борьба за любовь, против которой объединяются все, в том числе и родители.

Завоевав, наконец, Римскую премию, в декабре 1830 года Берлиоз отправляется в Италию, где живет на вилле Медичи — месте пребывания всех французских лауреатов премии, представителей различных видов искусств. Берлиоз жадно впитывает в себя итальянские впечатления, и, вернувшись через три года на родину, организовывает не только новое

исполнение Фантастической симфонии (в переработанной редакции), но и ее продолжения — «Лелио, или Возвращение к жизни». Теперь, после триумфального успеха, свидетельницей которого становится Генриетта Смитсон, он рискует, наконец, представиться ей. Но еще год актриса не соглашается стать его женой. Бракосочетание совершается 3 октября 1833 года, причем вопреки воле родителей Берлиоза, считавших этот союз мезальянсом.

Материальное положение новобрачных весьма сложно: время сценических успехов Генриетты прошло, она обременена долгами. В довершение несчастий, она ломает ногу, и ее артистическая карьера на этом заканчивается. Берлиоз работает дни и ночи, чтобы обеспечить семью. По заказу Паганини он сочиняет симфонию «Гарольд в Италии» для оркестра с солирующим альтом — новаторскую как по применению солирующего инструмента, да еще такого, который до тех пор никогда в роли солиста не выступал, так и по романтической программе, воплотившей в музыке эпизоды знаменитого байроновского «Чайльд Гарольда». Сочиняет оперу «Бенвенуто Челлини», не понятую публикой, жестоко освистанную на премьере. Ночами он пишет остроумные, блестящие, но ненавистные для него музыкальные статьи и фельетоны. К этому подневольному, однако единственно дающему заработок труду, он прикован на протяжении многих лет. Сохранилось более 600 его статей, новелл, очерков, которые показывают незаурядный литературный талант Берлиоза.

Лишь 1838 год приносит некоторое облегчение. 16 декабря он дирижирует Фантастической симфонией и «Гарольдом», и после концерта сам Паганини бросается перед ним на колени, целует руки, а на следующий день присылает письмо, в котором именуется композитора преемником Бетховена и вкладывает в него чек на 20 тысяч франков. На целый

год освобожденный от литературной поденщины, Берлиоз сочиняет драматическую симфонию «Ромео и Джульетта». А потом снова начинается трудная каждодневная борьба за существование. Она омрачена семейными неурядицами: бывшая актриса, больная, раздражительная, почти все время прикованная к постели, к тому же начавшая пить, устраивает мужу сцены ревности. Жизнь дома становится невыносимой, и Берлиоз уезжает в концертную поездку вместе с красавицей-певицей Марией Ресио. Он дирижирует своими сочинениями в Германии и Австрии. В Германии ему помогают с устройством концертов Мейербер и Мендельсон, его горячо пропагандирует Лист, который не только дирижирует его произведениями, но и делает их фортепианные транскрипции.

Вернувшись в Париж, Берлиоз, признанный, наконец, и на родине, дирижирует на Промышленной выставке, участвует в нескольких крупных фестивалях. В 1845 году он отправляется в новое турне, посещает Австрию, Венгрию, Чехию — концерты проходят с большим успехом. В 1847 году Берлиоз едет в Россию, где его встречают восторженно. Оттуда путь музыканта лежит в Англию. Гастроли приносят гонорары, дающие возможность некоторое время жить безбедно. К этому времени он — автор Реквиема (1837), Траурно-триумфальной симфонии (1840), увертюры «Римский карнавал» (1844), «Осуждения Фауста» (1846) и многих других сочинений. Кажется, жизнь налаживается. Но другие несчастья постигают Берлиоза: умирает отец, Генриетта окончательно прикована к постели параличом. Опять начинается лихорадочная борьба за существование: устройство концертов за собственный счет, их провалы, снова журналистская работа. Он не пишет больше симфоний: для этого нет материальной возможности. Ведь у него нет денег даже на переписчиков нот, а на расписывание

партий для отдельных исполнителей уйдет время, которое он должен употребить на зарабатывание денег. Поэтому не состоялась его симфония ля минор, которую он слышал в себе, но так и не записал. История ее ненаписания, пожалуй, самая печальная страница жизни композитора.

50-е годы приносят оперную диологию «Взятие Трои» и «Троянцы в Карфагене», увертюру «Корсар», но творческие силы уходят, все меньше Берлиоз пишет, все печальнее становится его жизнь. В 1854 году умирает жена, и композитор, не столько из любви, сколько из чувства долга, оформляет свои отношения с Марией Ресио — новый брак также не приносит ему счастья. Не дает радости и пришедшее, наконец, официальное признание. Он избран членом Французской академии искусств (1856), в том же году удостоен золотой медали за Императорскую кантату, написанную в честь Наполеона III. Но дух его устал, и продолжаются потери: погибает сын-морьяк, умирает Мария.

В последние годы жизни Берлиоз почти не сочиняет. Лишь комическая опера «Беатриче и Бенедикт» по Шекспиру (1862) освещает этот период. Берлиоз разочарован во всем, он потерял веру в себя. Лишь ненадолго, перед концом, выпадают на его долю счастливые дни. Это — вторая поездка в Россию (1867), где его помнят и любят, где его гастролы выливаются в подлинный триумф. Балакирев, Стасов, Одоевский, Чайковский принимают Берлиоза восторженно. Но по возвращении в Париж — снова одиночество, неудачи, отчаяние. Смерть освобождает его 8 марта 1869 года. Скромные похороны, спустя три дня, проходят незаметно.

Три симфонических эпизода из «Осуждения Фауста», ор. 24 (1845—1846)

Венгерский марш

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 2 корнета, 3 тромбона, офиклеид и туба, литавры, большой барабан, малый барабан, тарелки, треугольник, струнные.

«Балет сильфов»

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 кларнета, литавра, 2 арфы, струнные.

«Менуэт блуждающих огней»

Состав оркестра: флейта, 2 флейты-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 2 корнета, 3 тромбона, литавры, треугольник, тарелки, струнные.

История создания

«Осуждение Фауста» — вершина творчества Берлиоза, венчающая центральный, новаторский период его деятельности (1830—1846), открывающийся Фантастической симфонией. Это грандиозное произведение занимает такое же положение в наследии композитора, как вдохновившая его трагедия «Фауст» в творчестве Гёте. И не случайно образ героя волновал обоих творцов на протяжении не одного десятилетия.

Фауст — персонаж исторический, живший в протестантской Германии XVI века, — то ли ловкий шарлатан, морочивший народ на ярмарках своими фокусами, то ли действительно выдающийся ученый. Первое упоминание о нем относится к 1507 году. По легенде Фауст учился в Кракове, где заключил договор с дьяволом, который сопровождал его в скитани-

ях по всей Германии в виде собаки или лошади. В конце своей разгульной жизни Фауст раскаялся и обратился к Богу, но это не спасло его душу. В первой «народной книге» о Фаусте (1587) он осужден. В следующей, появившейся 12 лет спустя, добавлен ряд новых эпизодов. Первая драма о Фаусте была написана выдающимся английским драматургом второй половины XVI века Кристофером Марло, наделившим своего героя великой жадной знаний. Она стала источником всех последующих театральных обработок, в том числе бесчисленных ярмарочных представлений. Крупнейший деятель немецкого Просвещения Г.Э. Лессинг впервые задумал закончить свою драму спасением Фауста, прославляемого на небесах, но не успел завершить этот замысел.

Величайший немецкий поэт Иоганн Вольфганг Гёте (1749—1832), знавший с детских лет «народную книгу» о Фаусте 1599 года, работал над своим «Фаустом» с 1771 года на протяжении всей творческой жизни. Это — колоссальное философское произведение, полное размышлений о предназначении человека, жизни и смерти, завершающееся апофеозом героя. Первая часть, законченная около 1800 года, была издана в 1808-м и сразу же приобрела широкую популярность во многих странах. В круг глобальных проблем органично вплетается трогательная история соблазненной и покинутой Фаустом Маргариты — наивной доверчивой девушки из народа, воплощения естественности природы, обаяния патриархальной простоты. Первую часть завершает сцена в тюрьме, где потерявшая рассудок Гретхен ждет казни: чтобы скрыть грех, она отравила мать и утопила новорожденную дочь. Все попытки Фауста освободить возлюбленную оказываются тщетными, но голос с неба возвещает спасение ее души. Вторую часть «Фауста» Гёте завершил за год до смерти (1831).

В Париже перевод первой части появился в декабре 1827 года и потряс 24-летнего Берлиоза, ученика консерватории:

«Чудесная книга очаровала меня с первого раза, я не расстался с ней, я читал ее не переставая, за столом, в театре, на улице, повсюду». Тогда же композитор впервые положил некоторые эпизоды на музыку: в феврале 1829 года закончил 8 сцен из «Фауста» и задумал симфонию «Фауст». Симфония так никогда и не была написана, а спустя более пятнадцати лет, в августе 1845 года родился замысел другого крупного произведения, сочетающего черты оратории и оперы с большими балетными эпизодами, — «Осуждение Фауста». Берлиоз бесповоротно осудил героя, подчеркнув это в названии, и закончил свою «драматическую легенду» скачкой Фауста и Мефистофеля на черных дьявольских конях, приносящих их прямо в ад, торжествующий победу над героем; небесный апофеоз ожидает лишь Маргариту.

Работа неоднократно прерывалась из-за гастрольных поездок Берлиоза в Германию и Австрию и была завершена 19 октября 1846 года с посвящением другу и пропагандисту его творчества Листу. Премьера 6 декабря того же года в театре Комической оперы в Париже под управлением автора закончилась полным провалом.

Это грандиозное творение и теперь звучит не часто, тогда как три оркестровых эпизода, не связанных между собой и заимствованных из разных частей «Осуждения Фауста» (№ 3, 12, 18), приобрели популярность на концертной эстраде. Первый из них, Венгерский марш, первоначально не относившийся к «Фаусту», позднее завершил I часть. Действие этой части у Берлиоза, в отличие от Гёте, происходит в Венгрии. Композитор сделал в партитуре следующее примечание: «Тема этого марша, которую я инструментовал и разработал, знаменита в Венгрии под именем Ракоци, она очень древняя и принадлежит неизвестному автору. Это боевой напев венгров».

О сочинении Венгерского марша Берлиоз в своих «Мемуарах» рассказал почти детективную историю, достоверность которой, однако, вызывает серьезные сомнения исследователей. В ноябре 1845 года композитор гастролировал в Вене, дирижируя своими произведениями. Накануне отъезда к нему явился один любитель музыки, просивший сохранить его имя в тайне, и принес сборник старинных венгерских мелодий; он же посоветовал выбрать тему Ракоци, как пишет Берлиоз, — «священную тему, которая на протяжении стольких лет заставляет биться венгерские сердца и опьяняет их вином свободы и славы». Ференц Ракоци II (1676—1735) — правитель Трансильвании, в начале XVIII века возглавил народную борьбу против Австрии, поработившей Венгрию. В XIX веке освободительная борьба разгорелась с новой силой, и накануне революции 1848—1849 годов Ракоци-марш стал подлинным национальным гимном венгров. Его обрабатывали венгерские композиторы, в том числе Лист в Пятнадцатой рhapsодии, однако именно версия Берлиоза, родившаяся, по его утверждению, за одну ночь, приобрела наибольшую популярность.

Впервые Венгерский марш прозвучал под управлением автора в Национальном театре в Пеште 6 марта 1846 года и имел потрясающий успех. «Крики и неслыханный топот потрясли весь зал. Затаенная ярость всех этих кипящих душ взорвалась с таким грохотом, что я задрожал от страха. Казалось, что мои волосы встали дыбом, и с этого рокового такта я должен был махнуть рукой на все заключение этой вещи: буря в оркестре оказалась бессильной побороть извержение этого вулкана, которое не могли удержать никакие силы». А 15 лет спустя Общество венгерской молодежи в память об этом событии прислало композитору серебряный венок с гербом города Дьёра.

Тему «Балета сильфов» Берлиоз заимствовал из «Концерта сильфов» — шестиголосного хора, который входил в 8 сцен из «Фауста» 1829 года. Композитор характеризовал его как «нежный и чувственный»: светлые духи воздуха — сильфы, повинувшись воле Мефистофеля, убаюкивают Фауста, навевая любовные грезы.

«Менуэт блуждающих огней» написан специально для «Осуждения Фауста». У Гёте Блуждающий огонек (притом один) появляется лишь в сцене Вальпургиевой ночи, после того как Фауст покинул Маргариту. У Берлиоза эти образы демонической фантастики, вызванные ночными чарами Мефистофеля, помогают обольстить Маргариту: сопровождают ироническими хоровыми возгласами его издевательскую серенаду, танцуют причудливый менуэт.

Музыка

Венгерский марш — ярчайший образец стиля вербункош, позднего слоя венгерского фольклора, с подчеркнутым ритмом, резкими акцентами, угловатыми мелодическими оборотами, характерными кадансами. Берлиоз усиливает воинственность звучания оркестровыми эффектами. Открывается марш звонкими фанфарами восьми медных инструментов (валторн, труб и корнетов) в унисон. Первое проведение темы — у флейт и кларнетов пиано, припев сопровождают струнные пиццикато, что дает возможность для последующего грандиозного нарастания. Оно начинается в глухих басах, на непрерывном тремоло литавр, с равномерными ударами большого барабана (Берлиоз сравнивает их с отдаленными пушечными выстрелами). Вступают все новые инструменты, словно приближаются войска, о которых упоминается в ремарке этого номера в «Осуждении Фауста». Особенно возрастает роль медных и ударных: тема фортиссимо звучит у тромбонов, офиклеида и тубы в унисон, поддержанная зво-

ном треугольника и тарелок, дробью малого барабана. Мощное tutti завершает марш.

«**Балет сильфов**» образует выразительный контраст: вместо марша — вальс, вместо полного оркестра — камерный, без медных и ударных (одна литавра вступает в последних тактах). Главную роль играют струнные. Скрипки поют незамысловатую убаюкивающую тему, ее сопровождают воздушные флажолеты арфы, тихие аккорды флейт (затем кларнетов), порхающие аккорды вторых скрипок и альтов, которые противостоят выдержанной на протяжении всего номера одной-единственной ноте виолончелей и контрабасов. Второе проведение темы еще воздушнее — число струнных уменьшается, динамические оттенки колеблются от трех до четырех пиано. В конце выдержанный бас звучит у одной виолончели и двух контрабасов («почти ничто», по ремарке композитора). Едва слышные удары литавры чередуются с флажолетами арф, а два заключительных аккорда кларнетов представляют собой «звуки эха».

«**Менуэт блуждающих огней**» противопоставлен предшествующему номеру как иной тип танца. Хотя также трехдольный, он отличается более медленным темпом, тяжеловесным движением и грузной оркестровкой. Не случайно изложение резко акцентированной темы поручено деревянным с участием двух флейт-пикколо и медным инструментам (молчат лишь тромбоны). Внезапные смены звучности, групп инструментов, мотивов, неожиданно теряющих танцевальный ритм, рисуют пугающие появления и исчезновения в ночи таинственно мерцающих огней. Особенно неожиданна кода — легкие пассажи флейт и гобоев на фоне пицикато струнных в стремительном темпе не имеют уже ничего общего с танцем. Дважды у скрипок и альтов пианиссимо возникает краткое напоминание о размеренном менуэте — и исчезает в шумном вихре.

«Римский карнавал»

Увертюра, ор. 9 (1844)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 2 корнета, 3 тромбона, тарелки,
2 малых барабана, треугольник, литавры,
струнные (не менее 61 человека).

История создания

Берлиоз, зачинатель романтической программной симфонии, обращался и к жанру программной увертюры. Из семи увертюр, написанных в различные периоды творчества, три концертные вдохновлены литературными произведениями его любимых английских авторов: современников-романтиков — Вальтера Скотта («Уэверли») и Байрона («Корсар»), а также Шекспира («Король Лир»). Остальные предназначались для опер: одна — для никогда не написанной «Тайные судьбы» на кровавый средневековый сюжет, две — для «Бенвенуто Челлини», одна — для «Беатриче и Бенедикта», вновь по Шекспиру (комедия «Много шума из ничего»). Любопытно, что именно увертюра открывает и завершает список сочинений Берлиоза: опусом 1 он пометил «Уэверли» (1827—1828), а «Беатриче и Бенедикт» (1862) — последнее, что он создал.

В 1834 году Берлиоз предложил дирекции парижского театра Grand Opera написать оперу о Бенвенуто Челлини. Незадолго до того на французском языке впервые вышли в свет «Мемуары» этого знаменитого итальянского скульптора и ювелира, прожившего бурную авантюрную жизнь (1500—1571). Его образ увлек романтиков; в 1834 году Дюма написал роман «Асканио»; почти через полвека на его основе была создана одноименная опера Сен-Санса. Берлиоз называл

Челлини «гениальным бандитом» и вдохновлялся, помимо его «Мемуаров», собственными впечатлениями об Италии, где провел больше года: горцы и разбойники, церковные шествия и карнавалы уже нашли отражение в законченной летом 1834 года симфонии «Гарольд в Италии».

Сюжет оперы «Бенвенуто Челлини» связан с отливкой знаменитой статуи Персея, заказанной скульптору Римским Папой. Но на первый план выдвигается любовная история. Челлини оказывается соперником папского скульптора Фьеррамоски, за которого просватана любимая им Тереза. Влюбленные решают бежать в ночь карнавала, но на их пути встает Фьеррамоска с другом Помпео. Противники обнажают шпаги, и Челлини убивает Помпео. Кардинал обещает скульптору прощение Папы и руку Терезы, если Персей будет отлит в срок. Для скульптуры не хватает материала, Челлини переплавляет прежние творения, и новая статуя поражает всех своим совершенством. Центральная сцена оперы рисует римский карнавал с народными хорами, танцами, шествиями, пантомимой масок и трагической развязкой.

Берлиоз работал над «Бенвенуто Челлини» с марта 1836-го по 15 апреля 1837 года, закончив написанием увертюры в начале 1838-го. Премьера оперы 10 сентября того же года в Grand Opéra под управлением Франсуа Габенекса ознаменовалась, по выражению Берлиоза, блистательным провалом: спектакль выдержал лишь 4 представления. А в начале 1844 года композитор написал новую увертюру, также основанную на темах оперы, но более яркую, увлекательную, блестяще оркестрованную, — лучшую из всех, им созданных. Он назвал ее «Римский карнавал» и посвятил князю Фридриху Вильгельму Константину Гогенцоллерн-Гехингенскому. Впервые «Римский карнавал» был исполнен в концерте под управлением автора в Париже 3 февраля 1844 года и имел большой успех; раздавались даже требования бисировать его.

Музыка

Открывает увертюру краткое стремительное вступление. Но тема карнавала сразу же уступает место певучему лирическому анданте. Мелодию из любовной сцены Челлини и Терезы из II акта запекает английский рожок под аккомпанемент струнных пиццикато, а затем она широко развивается в своеобразном дуэте мужского (солирующая группа виолончелей) и женского (деревянные духовые) голосов. Основной раздел увертюры воплощает стремительный вихрь карнавала, построенного на неумолкающем ритме сальтарелло — любимом итальянском танце Берлиоза. Словно издали (струнные с сурдинами) приближается веселая толпа (тема народного хора из финала II акта оперы «Ах, звучите, трубы, звучите, волынки, звучите, веселые тамбурины»). И вот уже струнные и деревянные фортиссимо интонируют другую тему народного хора («Спешите, спешите, народ Рима»), открывавшую увертюру. Переключки различных групп оркестра, смены звучности, тональностей, спады и нарастания при неизменно сохраняющейся ритмической формуле сальтарелло рисуют все разрастающийся народный танец. Неожиданно веселье стихает, и тема анданте возникает вновь. Но теперь она теряет свой лирический склад — ее проводят тяжелые инструменты (фаготы, тромбоны). И, наконец, весь оркестр радостно провозглашает тему карнавала, которая до последних тактов продолжает свое увлекательное варьирование.

Жорж Бизе

1838—1875

Бизе — одна из самых ярких и своеобразных фигур в музыкальном искусстве XIX века. Его творческий путь продолжался совсем недолго: композитор скончался в 36 лет. Но в его наследии одна из высочайших вершин мировой оперной музыки — «Кармен». Эта опера стала последним произведением композитора, и весь его творческий путь был, по существу, именно путем к «Кармен», в которой воплотились его эстетические взгляды, его художническое кредо. Бизе в своей музыке отразил лучшие черты французского искусства: ясность, стройность формы, безупречный вкус. Его отличает широкое обращение к пластам народной музыки, использование бытующих в ней жанров. «Его музыка так полна жизни, так глубоко горестна и вместе с тем так бодра, так одухотворена и страстна, так мужественна и нежна, как будто она хочет возместить — увы! — столь безвременную кончину нашего великого музыканта, — писал после смерти Бизе его соотечественник и коллега А. Брюно. — Бизе писал ее своими слезами и кровью; он вырвал свое сердце и оставил нам его, трепещущее, сверкающее и поющее...»

Александр-Сезар-Леопольд Бизе, позднее при крещении названный Жоржем, родился 25 октября 1838 года в Париже в семье музыканта. Его отец Адольф-Арман был довольно известным педагогом-вокалистом. Он также пробовал сочинять: сохранились тетради его романсов, фуг, фортепианный этюд, посвященный сыну и некоторые другие сочинения, не отличавшиеся, впрочем, оригинальностью. Мать — Эме,

урожденная Дельсарт, — хорошо играла на рояле. В четыре года Жорж уже знал ноты, его музыкальные слух и память отличались удивительной остротой, и Эме начала заниматься с сыном. Правда, в ранние годы мальчика больше привлекала литература, в которой он также проявил незаурядные способности, но отец уже в 1847 году попытался устроить его в консерваторию. Мальчика не приняли, так как сочли слишком юным: ему не было и девяти лет. Однако разрешили посещать класс фортепиано знаменитого А. Мармонтеля. Через год Бизе был официально зачислен в консерваторию, где занимался также в классе органа у Ф. Бенуа, контрапунктом и фугой сначала у П. Циммермана, а затем у Ш. Гуно. По сочинению его учителем был известный оперный композитор Ф. Галеви, автор оперы «Иудейка».

Учился юный Бизе блестяще. Каждый год он получал премии, сначала по сольфеджио, затем на конкурсах по фортепиано, органу и контрапункту. В 1855 году он пишет симфонию до мажор, юношески светлую, ясную, привлекающую цельностью формы, тонким чувством оркестровых красок, которое в дальнейшем сделает его непревзойденным мастером оркестровки. Увенчала его успехи Большая Римская премия, полученная в 1857 году за кантату «Хловис и Клотильда» и дающая право на трехлетнее пребывание за рубежом, в основном в Риме, за государственный счет. В том же году Бизе разделил первую премию с Ш. Лекоком за произведение в совершенно ином жанре — оперетту «Доктор Миракль» на конкурсе, объявленном Оффенбахом.

В декабре 1857 года 19-летний композитор уезжает в Рим и поселяется на вилле Медичи, где еще Наполеоном был основан филиал французской Академии искусств. Эта вилла — место пребывания всех французских стипендиатов, и Бизе имеет возможность общаться с художниками, скульпторами, архитекторами. В мае следующего года

юноша отправляется в путешествие по Италии, а на третий год, вместо обычной поездки в Германию, испрашивает разрешения остаться в Риме. В это время его привлекают многие замыслы, но только не то, что он обязан представить как римский стипендиат: вместо обязательной мессы он пишет комическую оперу «Дон Прокопио» в духе итальянской оперы-буффа, в чем снова сказывается проявившееся еще ранее влечение к театру. Тогда же появляются ода-симфония по Гомеру «Улисс и Цирцея» и, в качестве отчета за второй год пребывания в Италии, ода-симфония «Васко да Гама». Пребывание в Италии прерывается внезапно и жестоко: Бизе получает известие о серьезной болезни матери и спешит в Париж. Летом 1861 года Эме умирает, и осиротевший юноша остается с одряхлевшим, убитым горем отцом. После нескольких беззаботных лет начинается суровая, полная лишений жизнь.

Блестящий пианист с яркой своеобразной индивидуальностью, Бизе великолепно читал с листа. «Он владел исключительным искусством нюансировать силу звука, сообщать ему особую певучесть то осторожным, то интенсивным нажимом пальцев, — писал о Бизе Мармонтель. — Законченный виртуоз, он умел с разной рельефностью оттенять мелодию, смягчая и окутывая ее гармониями прозрачного сопровождения. Невозможно было сопротивляться покоряющей прелести его пленительного, нежного и четкого туше». (Любопытно, что в этой характеристике, по существу, отмечены и некоторые особенности, присущие музыке самого Бизе.) Лист, присутствовавший однажды при чтении молодым музыкантом с листа одного из его самых сложных сочинений, сказал, что так могут играть только он сам и его прославленный ученик Г. фон Бюлов.

Но избрать карьеру пианиста Бизе не имеет права: тогда, по существующей во Франции традиции, для него будет

невозможен путь театрального композитора, а именно это привлекает его больше всего. И молодой музыкант вынужден заниматься самой черной работой — править корректуры чужих сочинений, оркестровать низкопробные опусы для исполнения в бульварных театриках, давать уроки. Сочинению удается посвящать немногие свободные часы. Композитор работает над одноактной комической оперой «Гузла эмира», которую должны поставить в театре Комической оперы, но потом забирает из театра партитуру, так как представляется возможность дебютировать полновечерней, трехактной оперой. В сентябре 1863 года на сцене Лирического театра состоялась премьера «Искателей жемчуга» — первой значительной оперы Бизе, написанной на модный в то время экзотический сюжет. Спектакль имел определенный успех, однако свежесть и оригинальность произведения мало кем были замечены. Пресса почти не поддержала дебютанта. Лишь наиболее крупные музыкальные деятели, и в их числе Берлиоз и известный либреттист Л. Галеви, племянник композитора — учителя Бизе, отметили редкие достоинства партитуры.

Следующей крупной работой Бизе стала опера «Иван Грозный» (1865), но она потерпела полную неудачу, предопределенную изначально: либретто, чрезвычайно запутанное, содержащее пожар, мятеж, заговор, невинно оклеветанную героиню, мнимую смерть царя и прочее, было полно несообразностей, возникших из полного незнания русской жизни. Кроме того, композитору было очень сложно писать музыку, поскольку он не был знаком ни с историей России, ни с ее культурой и музыкой. Возникли досадные промахи, вроде органа, играющего в православной церкви, или вальса, звучащего в тереме царевны. Однако Бизе продолжал оперные опыты. Лето 1866 года он провел в дачном местечке Везине неподалеку от Парижа за сочинением «Пертской красавицы» по

роману В. Скотта из жизни средневековой Шотландии. Заканчивать оперу, заказанную Лирическим театром, пришлось уже в Париже ночами, так как дни были посвящены все тому же выматывающему труду. Порой композитор не выдерживает: «Поверьте мне, ничто не может устоять перед материальными трудностями в жизни. Можно все вынести, горести, разочарования и т.д., но не эту ежеминутную тревогу, которая оуплет, унижает человека!» — читаем в одном из писем того времени.

Несмотря на все, «Пертская красавица» была закончена в срок — 29 декабря 1866 года, хотя премьера состоялась только через год. Но и это не принесло Бизе материального достатка: по существовавшим условиям заказ оперы не оплачивался. Лишь в том случае, когда она шла долго, делала большие сборы, и ноты были изданы, автор мог рассчитывать на какой-то доход. Несмотря на меньшую цельность, чем была достигнута в «Искателях жемчуга», «Пертская красавица» стала новым шагом в творчестве Бизе на его пути к обновлению жанра, к созданию подлинно реалистичного, лишенного ходульности и привычных штампов произведения.

В следующем году появляется единственное выступление Бизе в печати. Собственно, он предполагал постоянно работать в журнале «Национальное и Иностранное обозрение», однако уже во второй статье редактор потребовал таких изменений, с которыми композитор не мог согласиться. И этот вид заработка оказался недоступным для него. Но в той единственной статье, что была напечатана, он ярко выразил свои взгляды на музыку, на положение композитора в обществе. «О, музыка! Какое великолепное искусство! Но какое печальное ремесло!» — восклицает Бизе. Он проповедует широту взглядов, единственным критерием оценки искусства считает творческую силу и художественную убедительность произведения, требует бережного отношения к художнику.

Светлым лучом в трудной, полной лишений жизни, стала для Бизе его любовь к прелестной молодой девушке, дочери его учителя Женевьеве Галеви. Однако и здесь на его пути появляются трудности. Фроманталь Галеви к тому времени умер. Мать же девушки, родом из богатой буржуазной семьи, была категорически против ее брака с полунищим музыкантом, не имевшим ясных перспектив. Бизе надеется со временем изменить ее решение, а пока снова с головой уходит в работу. Создается программная симфония, замысел которой возник еще в Италии. В 1868 году он заканчивает эту работу, получившую в окончательном виде название симфоническая сюита «Рим».

Свадьба Бизе и Женевьевы состоялась 3 июня 1869 года: композитор сумел-таки преодолеть противодействие семьи и добился счастья. Медовый месяц молодые проводят в Барбизоне — местечке, отличающемся удивительной живописностью и ставшем приютом художников, сообщество которых получило название «барбизонской школы». Осенью в Париже молодые супруги обустраиваются на новой квартире. Но относительно безмятежные дни длятся недолго. Летом 1870 года начинается франко-прусская война. Бизе с первых ее дней вступает на службу в национальную гвардию, патрулирующую Париж. Его мучает совесть, что он не на фронте. Единственная причина, которая его удерживает, — Женевьева. Он не может покинуть ее. Наступает крах Империи, провозглашается республика, но это не спасает Францию. Пруссаки занимают Париж. И хотя это продолжается недолго — Бисмарк через три дня приказывает вывести войска из столицы Франции, — поднимается восстание. Начинаются дни Парижской коммуны.

Восстание быстро и жестоко подавлено. Расправа над коммунарами вызывает ужас и гнев многих деятелей культуры, в числе которых и Бизе. Он видит, что победившая

так называемая Третья республика ничуть не лучше павшей империи и отказывается от сотрудничества с ней, хотя теща, Леони Галеви, предлагает ему покровительство высших чиновников, возможность сделать карьеру. «То, что называют почестями, чинами, званиями и т. д., внушало бы мне глубокое отвращение, если бы я не был к ним так равнодушен, — отвечает ей Бизе. — Я видел, как Жюль Козн и другие холуи императорского двора захватывали положение, должности, на которые больше всех имел бы право я, если бы хоть на одно мгновение подумали о заслугах и о праве. Я не жалуясь; если бы я был менее дик или менее честен (это зависит от точки зрения), — то имел бы теперь доходы, которых у меня нет и, вероятно, никогда не будет. Быть может, мое суждение не очень здраво, но я предпочту отказаться от любого положения, если не достигну его сам и полностью своими силами».

Тем временем он все же пытается изменить свое материальное положение, стараясь получить постоянную должность. Но из этого ничего не выходит. Он претендует на место главного концертмейстера Grand Opéra, но ему, выдающемуся, блистательному пианисту и тещу с листа, предпочитают посредственного музыканта, за которого кто-то «замолвил словечко». Бизе не приглашают и в консерваторию, несмотря на уже признанное мастерство и опыт в преподавании, поскольку он известен независимыми взглядами, в то же время места профессоров занимают третьестепенные музыканты. Перед Бизе вновь только одна перспектива: корректуры, уроки, аранжировки — бесконечная рутина убивающих душу занятий.

И все же именно в эти годы появляются его лучшие произведения. Это фортепианная сюита «Детские игры», позднее им оркестрованная, одноактная опера «Джамиле», изящная, тонкая, отличающаяся необычайным мелодическим

богатством. Оба эти сочинения относятся к 1871 году. В следующем году, ознаменованном рождением сына Жака, композитор получает предложение написать музыку к драме Доде «Арлезианка». Из четырех законченных эпизодов музыки Бизе составляет сюиту. Эта музыка — свидетельство полностью расцветшего яркого и оригинального таланта. В том же 1872 году он получает заказ от театра Комической оперы. «Комическая опера только что заказала мне три акта. Мельяк и Галеви будут моими сотрудниками. Они сделают что-нибудь веселенькое, а я обработаю его так сжато, как только возможно», — читаем в одном из писем композитора. Так с известными либреттистами легкомысленных оперетт началось сотрудничество над «Кармен».

В то же время его увлекает другой замысел: опера по трагедии испанского драматурга Гильена де Кастро «Юность Сида». Музыкант работает быстро, увлеченно, одновременно со своими либреттистами, иногда опережая их. В сентябре 1873 года опера закончена и представлена в Grand Opera, но... в октябре здание театра сгорает и, воспользовавшись этим, несмотря на продолжение сезона в другом помещении, директор отказывается от постановки, от договора с автором. Бизе не имеет материальной возможности завершить гигантскую партитуру, и рукопись остается в виде, недоступном для расшифровки. Так погибло еще одно, быть может гениальное, произведение композитора.

Бизе возвращается к сочинению «Кармен». Постепенно вдохновение уводит его все дальше от первоначального замысла. Вместо легкой комической оперы, которую ожидают в театре, рождается неповторимое, не определяемое сложившимися во французском театре жанрами реалистическое произведение, полное жизни, кипения страстей, бесконечного разнообразия мелодий и ритмов. Поскольку Бизе писал «Кармен» для театра Комической оперы, музыкальные номера

перемежались в ней разговорными диалогами. Но больше ничего «комического» в его произведении не было. И это трагически откликнулось ему на премьере, состоявшейся 3 марта 1875 года. Буржуазная публика, собравшаяся на спектакль, была возмущена. Вместо легкого развлекательного зрелища она увидела жизненную драму с трагической развязкой. Шокировали и действующие лица — беглый солдат, цыганка, контрабандисты... Опера провалилась. Критика обрушилась на композитора с обвинениями, в числе прочих, и в подражании Вагнеру. Бизе крайне тяжело переживал провал. Он был уверен в своей правоте и не собирался отступать от избранного пути. Складывался план следующего сочинения — оратории-легенды «Святая Женевьева — покровительница Парижа». Но в мае композитор заболел. Чуть оправившись, он уехал на лето из Парижа в дачное место Буживиль. Вскоре он снова почувствовал себя плохо. В ночь со 2 на 3 июня 1875 года Бизе скончался.

К вечеру того же дня весь Париж переживал внезапную смерть совсем еще молодого композитора. На похороны, состоявшиеся на кладбище Пер Лашез, собрались тысячи. Дирижер Жюль Падлу, которому Бизе посвятил партитуру «Кармен», срочно вернулся в Париж из концертной поездки, чтобы дирижировать на траурной церемонии. Исполнялись отрывки из произведений Бизе. Композитор не дожил до всемирного признания всего несколько месяцев. За день до смерти он подписал контракт на постановку «Кармен» в Венской опере. Это было началом триумфального шествия гениальной оперы по всем сценам мира. Началом понимания того, каким великим композитором был Жорж Бизе.

Две сюиты из музыки к драме А. Доде «Арлезианка» (1872, 1885)

Состав оркестра:

Первая сюита: 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, саксофон-альт, 4 валторны, 2 трубы, 2 корнета, 3 тромбона, литавры, тамбурин (провансальский барабан), арфа (фортепиано), струнные.

Вторая сюита: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, саксофон-альт, 4 валторны, 3 трубы, 2 корнета, 3 тромбона, литавры, тамбурин (провансальский барабан), тарелки, большой барабан, арфа (фортепиано), струнные.

История создания

В 1872 году только что созданный парижский театр «Водевиль», готовясь к открытию своего первого сезона, избрал пьесу Альфонса Доде (1840—1897). Молодой писатель, родом из старинного провансальского города Нима, приехал в Париж, где впервые заявил о себе сборником рассказов «Письма с моей мельницы». Среди них один был посвящен трагической истории любви сына провансальского фермера к девушке из города Арля. В 1872 году Доде написал на тот же сюжет драму «Арлезианка». Чистый, неискушенный юноша Фредери всем сердцем полюбил красавицу арлезианку. Уже назначена свадьба, но незадолго до нее в фермерский двор приходит неизвестный. Он говорит, что был любим невестой Фредери, у него есть доказательства этого. Девушка, принадлежавшая ему, не может быть женой другого. Свадьба расстраивается, но Фредери не может этого пережить. Он кончает с собой.

Сама арлезианка на сцене не появляется: она — тот таинственный, невидимый, но притягательный центр, вокруг которого сконцентрировано действие. Драму пронизывают картины фермерского быта Прованса — этого южного края, пропитанного солнцем и дыханием раскаленного ветра, со своими нравами и обычаями, своим, отличным от французского, языком и оригинальным фольклором.

Директор театра Карвальо понял, что драма должна сопровождаться музыкой, передающей аромат Прованса, помогающей психологическому раскрытию образов. Заказ на музыкальное оформление спектакля он сделал Жоржу Бизе, сочинения которого знал и ценил. Бизе, давно известный в музыкальных кругах, но не имевший прочного положения и постоянного заработка, перебивавшийся уроками, корректурами и аранжировками чужих сочинений, с радостью взялся за работу. Ему понравилась драма, в которой было то, что отсутствовало в большинстве оперных либретто: подлинные страсти, яркие характеры, прекрасный, поэтический язык, живые, не придуманные ситуации.

Композитор написал 27 номеров музыки к драме. В них он выразил чувства героя пьесы, Фредери, его отчаяние и страсть; отражен музыкой и характер младшего брата Фредери Жаннэ, мечтательного мальчика с болезненной душой, которого Доде называет Innocent — простодушный. Два эти образа получили музыкальные характеристики, имеющие значение лейтмотивов. Наряду с ними широко разворачиваются сочные картины провансальского быта, зарисовки природы — ясного свежего утра, горячего солнечного дня, праздничного перезвона колоколов, переключки пастухов, далеко разносящиеся в горном воздухе. Музыка пронизана светом и оптимизмом, полна страстной силы жизни, которая торжествует, несмотря на личные трагедии. Музыка к «Арлезианке» стала новым словом во французском искусстве:

такой яркости и одновременно тонкой психологизации оно еще не знало.

Задача Бизе была тем более сложной, что оркестр театра «Варьете» состоял всего из 26 человек. Именно для такого минимального состава должна была писаться партитура. Композитор блестяще справился со сложной задачей. Его оркестровка удивительна по лаконизму и эффектности. Кроме обычных для театрального оркестра инструментов, он использовал саксофон с его проникновенным, сходным с человеческим голосом тембром, а также тамбурин, издавна бытовавший в Провансе. Флейта-пикколо, подражающая звучанию народной флейточки галубе, дополнила оркестровые краски.

Премьера спектакля состоялась в сентябре 1872 года. Публика не поняла ни драмы, ни музыки. Пьеса, в которой были выведены простые люди, не устроила буржуазных зрителей, хотевших «красивого» зрелища. Они ждали выхода соблазнительной героини, а он так и не состоялся. Музыка просто мешала им: ее было слишком много, она исполнялась не только по ходу действия, но и в антрактах. Простодушным обывателям казалось, что они попали в оперу, и это их возмущало. Много лет спустя Доде вспоминал: «Мы с Жоржем Бизе, стоя за кулисами, дрожащие, покрытые той дурацкой бледностью, которая покрывает лица только во время премьер, смотрели, как «Арлезианка» проваливается, терпит крах на подмостках «Водевиля» среди безразличия и скуки, охвативших публику. «Они не слушают», — тихо повторял мне великий музыкант, и его взволнованный голос до сих пор отдается в моем сердце. Они не слушали ни его божественной музыки, которую чудесно исполнял крохотный оркестр... ни моей драмы. А через несколько дней они и вовсе перестали ходить, и это, пожалуй, наилучший способ не слушать».

Бизе знал цену своей музыке. Поэтому он составил из четырех номеров к ней сюиту, которая была исполнена в сим-

фоническом концерте под управлением Паделу 10 ноября того же 1872 года. Вторую сюиту, в 1885 году, через десять лет после смерти композитора, составил его друг Э. Гиро.

Музыка

Первая сюита открывается «Прелюдией», в которой противопоставлены картины брызжущей весельем народной жизни и две индивидуальные характеристики — Жаннэ и Фредери. В начале использован подлинный древний напев — нозль (рождественская песнь), заимствованный из «Собрания провансальских и французских духовных напевов» — «Марш трех королей». В унисонном звучании низких деревянных инструментов, двух валторн и струнных он вступает торжественно, но не грузно, открывая действие драмы (в музыке к «Арлезианке» это увертюра). Тема проводится несколько раз, играя разными оркестровыми красками, затем ее сменяет мягкопевучая мелодия, интонируемая редко используемым в симфоническом оркестре саксофоном, — это лейтмотив Жаннэ. Он подготавливает появление темы Фредери — страстно экспрессивной, исполненной душевной боли. Композитор предельно выразительно использует самые скупые средства: тему Фредери первоначально исполняют в октаву две первых скрипки и два альты на фоне тремоло двух скрипок и двух виолончелей и долгих выдержанных звуков у деревянных духовых. Постепенно звучание разрастается, доходя до полнозвучного *tutti*. Заключительные аккорды замирают на легчайшем пианиссимо.

«Менуэт», следующий за прелюдией, — это живой просто-душно-радостный народный танец с простой мелодией, основанной на повторении одного и того же звука. Ее сменяет более плавный, вальсообразный напев в красочном сочетании тембров кларнета и саксофона. Лишь в конце, кратким напоминанием, на пианиссимо снова звучит первоначальная тема.

«Адажиетто» — лаконичная миниатюра (всего 34 такта), пронизанная очарованием старины, с гибкой выразительной мелодией в прозрачном звучании одной только струнной группы, подводит к финальному номеру.

«Перезвон» — яркий, исполненный жизнерадостных красок в полном, но как всегда у Бизе прозрачном и ясном звучании. В среднем эпизоде настроение меняется: это более индивидуализированный лирический образ в характере сицилианы. Солируют флейты, а затем гобой на фоне струнных. Две одновременно звучащие мелодии иногда создают характерный щемящий интервал уменьшенной октавы, подчеркивающий затаенную грусть (в драме эта музыка звучит в момент неожиданной встречи стариков, когда-то влюбленных). В заключение вновь возвращается торжественный праздничный колокольный звон.

Вторая сюита начинается «Пасторалью». Ее первый образ — светлый, радостный, с мелодией, расцвеченной переменчивой игрой натуральных и альтерированных звуков, с оркестровкой, в которой полнозвучному звучанию *tutti* отвечают эпизоды более камерного плана. Пасторальность подчеркивается преимущественным использованием деревянных духовых инструментов. Это картина наступающего утра, солнца, разгорающегося все ярче. Второй образ — упругая, полная радостного упоения жизни мелодия (хор крестьян, работающих в поле, переложенный для оркестра Гиро). Прозрачную оркестровую ткань пререзают заливающиеся как птичья песнь пассажи флейты-пикколо, имитирующие народную провансальскую флейточку галубе. Сокращенная реприза возвращает к музыке начала части.

«Интермеццо», обрамленное мощными аккордами, основано на полной затаенного страдания теме любви Фредери.

«Менуэт», заимствованный из оперы «Пертская красавица», прозрачен и легок, с неприятзательной народного харак-

тера мелодией. Его форма как бы вывернута наизнанку: средняя часть звучит более грузно, в относительно мощной оркестровке, тогда как крайние представляют собой соло флейты (в репризе — флейты с контрапунктирующим саксофоном) на фоне легкого аккомпанеента арфы.

«Фарандола», как и «Прелюдия» Первой сюиты, начинается «Маршем трех королей» в праздничном звучании *tutti*. Ее вторая тема — также народная. Это «Танец резвых лошадей» провансальского происхождения. Заканчивается сюита мощной ликующей массовой пляской, утверждающей жизнь и здоровое народное начало.

Камилл Сен-Санс

1835—1921

«На долю Сен-Санса выпала весьма редкая честь — увидеть себя в положении классика еще при жизни. Его имя, долгое время непризнаваемое, завоевало всеобщее уважение как в силу благородства его личности, так и в силу совершенства его искусства, — писал в 1901 году Ромен Роллан, французский писатель и музыковед. — В современном искусстве, нервном и беспокойном, его музыка поражает своей безмятежностью, своими спокойными гармониями, своими бархатными модуляциями, своей хрустальной чистотой, своим плавным, не знающим толчков стилем... Даже его классический холодок действует благотворно вследствие инстинктивной реакции, направленной против преувеличений современного искусства, хотя бы и искренних».

Сочинения Сен-Санса удобно играть и приятно слушать, они доступны всем и каждому, хотя редко вызывают настоящее душевное потрясение. Недаром он утверждал: «Выразительность, страсть — вот что, прежде всего, соблазняет любителя. Для профессионала дело обстоит иначе. Мастер, который не чувствует себя вполне удовлетворенным изящными линиями, гармоническими красками, прекрасной последовательностью аккордов, не понимает искусства». А сравнивая себя с Бизе, вспоминал: «Мы преследовали разные цели — он искал, прежде всего, страсть и жизнь, а я гонялся за химерой чистоты стиля и совершенства формы».

Наследие Сен-Санса огромно — 168 опусов. Первая сохранившаяся пьеса записана мальчиком трех с половиной лет,

а творческим завещанием стали три сонаты, созданные за полгода до смерти почти 86-летним композитором. Не случайно один из современников сказал, что у Сен-Санса были юность Моцарта и старость Тициана.

Он не оставил без внимания ни одного жанра: оперы и мессы, оратории и кантаты, балет и музыка к драматическим спектаклям, симфонии и оркестровые сюиты, виртуозные пьесы для различных инструментов, камерные ансамбли, романсы — все привлекало внимание композитора, манило испробовать свои силы. Но не все оказалось на должном уровне; так, из 11 опер осталась жить лишь одна, «Самсон и Далила». Особое значение имело его обращение к инструментальной музыке. В творчестве Сен-Санса инструментальные жанры имеют столь же, если не более важное значение, чем жанры театральные, до последней трети XIX века занимавшие исключительное положение в музыкальной жизни Парижа. Он стал основоположником французской непрограммной симфонии, симфонической поэмы, инструментального концерта, сонаты, камерного ансамбля — от квартета до септета — и вместе с Франком явился главой французской симфонической школы.

В 1871 году Сен-Санс организовал Национальное музыкальное общество, во главе которого стоял на протяжении 15 лет. Задача Общества — исполнение инструментальных произведений современных отечественных авторов, ибо, по остроумному наблюдению Сен-Санса, «французский композитор, до 1870 года обладавший смелостью вступить на скользкий путь инструментальной музыки, не имел иной возможности публично исполнить свои сочинения, как дать от себя свой собственный концерт и пригласить на него своих друзей и музыкальных критиков. Что же касается публики... то о ней нечего было и думать: напечатанная на афише фамилия композитора, и притом еще композитора французского,

а сверх того еще и живого, обладала чудесным свойством обращать всех в бегство».

Творческая жизнь Сен-Санса была не только долгой, но и весьма разнообразной. В 10 лет он дал первый большой концерт как пианист в знаменитом парижском зале Плейель и на протяжении трех четвертей века выступал в Европе и Северной Африке, США и Южной Америке; последний концерт состоялся за полгода до смерти. Несколько десятилетий он работал органистом в различных церквях Парижа, собирая восторженных слушателей, и Лист, сам выдающийся исполнитель, называл Сен-Санса первым органистом мира, способным творить на органе невозможное. В 21 год Сен-Санс впервые встал за дирижерский пульт и до самой смерти гастролировал по всему миру. В 1875 году он принялся за редактирование основных опер Глюка, которые публиковал на протяжении почти 30 лет, а в 1895-м начал подготовку к изданию произведений Рамо — под редакцией Сен-Санса вышло 17 томов. Но и это не все. По словам Ромена Роллана, это был «свободный и гуманный ум», «пытливый ум, создавший ряд книг о музыке, о театре, о философии, об античной живописи, научные исследования, тома стихов, даже комедии, коснувшийся всех областей, — не скажу с одинаковым искусством, но с одинаковым здравым смыслом и неоспоримой легкостью».

Признание рано пришло к Сен-Сансу. Первый отзыв о нем в прессе появился, когда мальчику не исполнилось и пяти лет. В 32 года он стал кавалером ордена Почетного Легиона, в 46 — «бессмертным», как именуют членов Французского института (Академии). В 1890 году в честь Сен-Санса в разных городах Франции были организованы концерты и фестивали, в городе его предков Дьеппе открылся музей Сен-Санса, а в 1907 году в местном театре была установлена его статуя. Приходит и международное признание. Его избира-

ют почетным доктором старейших университетов Англии — Кембриджского (1893) и Оксфордского (1907), почетным членом Императорского Русского музыкального общества в Петербурге (1909) и Общества немецких музыкантов (1911). А в 1913 году ему посвящаются фестивали уже не только во Франции, но и в Лондоне.

Композитор мог бы гордиться своим древним родом. Сен-Сансом называется маленький городок в Нормандии недалеко от Дьеппа. Там жили маркизы де Сен-Санс, один из представителей этого рода даже вошел в историю. Правда, к концу XVIII века Сен-Сансы были уже не землевладельцами, а фермерами, хотя дед будущего композитора занимал должность мэра в пригороде Дьеппа.

Шарль-Камилл Сен-Санс родился 9 октября 1835 года в Париже и через несколько месяцев потерял отца, довольно крупного чиновника Министерства внутренних дел, умершего от туберкулеза в 37 лет. Его воспитывали мать-художница и двоюродная бабушка — хорошая пианистка-любительница, в молодости зарабатывавшая на жизнь уроками музыки. Под ее руководством внук, поразительно рано обнаруживший музыкальную одаренность, уже в два с половиной года прошел школу игры на фортепиано, а вскоре начал сочинять галопы и вальсы. В пять лет, по собственным воспоминаниям, «играл очень мило и очень правильно маленькие сонаты; но я соглашался исполнять их только перед слушателями, способными их оценить... Я не играл для профанов». Тогда же состоялось первое публичное выступление Сен-Санса. В восемь лет он стал брать профессиональные уроки игры на фортепиано, гармонии и контрапункта. В школу хрупкий мальчик никогда не ходил: мать и бабушка, боявшиеся наследственного туберкулеза, постарались дать ему хорошее домашнее образование. (Действительно, хотя Сен-Санс дожил до глубокой старости, болел он постоянно.)

В 1848 году мальчик поступил в Парижскую консерваторию, обучавшую тогда детей, вначале в класс органа Франсуа Бенуа, затем — композиции Фромантала Галеви. Но во многом он оставался автодидактом. Уже в юности Сен-Сансу посчастливилось общаться с выдающимися композиторами; с некоторыми завязалась дружба на всю жизнь. Среди них Лист, ставший пропагандистом его творчества; Берлиоз и Гуно, поддерживавшие Первую симфонию 16-летнего юноши; Россини, который объявил исполняемое сочинение своим, а когда слушатели пришли в восторг, открыл имя подлинного автора — Сен-Санса.

Сен-Санс не упускал ни одной возможности добиться известности и принимал участие в самых различных конкурсах. Менее чем через год после поступления в консерваторию он завоевал вторую премию по органу, через два года — первую. В 1852 году стал победителем конкурса, объявленного Обществом Святой Цецилии, за Оду в честь этой святой, и она была сразу же исполнена. Год спустя в концертах того же общества прозвучала Первая симфония, помеченная опусом 2 (ее объявили произведением неизвестного автора, полученным из Германии). Следующая симфония, фа мажор, принесла композитору в 1857 году золотую медаль Общества Святой Цецилии в Бордо и почетное членство в этом обществе. Тогда же симфония дважды прозвучала под управлением автора. Однако все это не помешало Сен-Сансу запретить ее дальнейшие исполнения и публикацию, так что Второй симфонией в его наследии оказалась ля-минорная, созданная в 1858 году. Только Римской премии, присуждаемой Парижской консерваторией, Сен-Сансу так и не удалось завоевать, хотя он участвовал в конкурсе дважды, в 1852 и 1864 годах. Зато в 1867-м оказался победителем конкурса на лучшую кантату, который был объявлен в честь Всемирной выставки в Париже. Он опередил 103 конкурентов, в том числе Бизе и Массне.

С 18 лет Сен-Санс работает церковным органистом, причём на протяжении почти двух десятилетий — в церкви Мадлен в самом центре Парижа. Одновременно, в 1861—1865 годах, занимается педагогикой в школе Луи Нидермейера: преподаёт не только игру на фортепиано, но и знакомит будущих композиторов с творчеством Листа и Вагнера, малоизвестных тогда во Франции. С обоими Сен-Санс был знаком лично, с Вагнером неоднократно встречался во время его пребывания в Париже (1859—1861) и поверг немецкого композитора, по его собственным словам, «в истинное изумление. С неподражаемой уверенностью и лёгкостью схватывая самую сложную оркестровую партитуру, этот молодой человек обладал ещё и замечательной памятью. Он... играл наизусть мои партитуры... и казалось, что он все время держит перед глазами нотный лист».

С конца 50-х годов расширяется круг крупных жанров в творчестве Сен-Санса. Среди них Месса, Рождественская оратория, опера «Серебряный колокольчик», но особенно многообразны инструментальные: несколько симфоний, увертюра, фортепианное трио, фортепианный и два скрипичных концерта, виртуозные одночастные пьесы для солирующих инструментов с оркестром, в том числе популярнейшая ныне скрипичная Интродукция и рондо-каприччиозо (1863).

Важным в его творчестве стал рубеж 60—70-х годов. В 1867 году была задумана оратория «Самсон», вскоре превратившаяся в оперу «Самсон и Далила». Парадоксальным образом французские критики, которых композитор знакомил с отрывками, не услышали в роскошных ариях Далилы ни одной мелодии, и только Лист оказал ему поддержку. Как вспоминал Сен-Санс впоследствии, «не будь его, моего произведения не существовало бы. Мои предложения были встречены с такой враждебностью, что я отказался от сочинения; оставались лишь обрывки неразборчивых набросков... И вот в Веймаре однажды

я заговорил об этом с Листом, который все принял на веру, не желая выслушать ни одной ноты, и сказал: «Кончайте вашу оперу; я ее здесь поставлю». Премьера «Самсона и Далилы» состоялась ровно через 10 лет после начала работы, в 1877 году, под управлением Листа.

Зато другое крупнейшее достижение Сен-Санса тех лет — Второй фортепианный концерт (1868) — прозвучал сразу же, в лучшем парижском зале Плейель, благодаря Антону Рубинштейну. Он концертировал в Париже, и для его выступления в качестве дирижера Сен-Санс за 17 дней написал концерт, в котором сам солировал.

Расцвет творчества композитора продолжается в 70-е годы, когда одна за другой появляются 4 симфонические поэмы (1871—1876). Вдохновленный античными («Прялка Омфалы», «Фазтон», «Юность Геркулеса») и средневековыми («Пляска смерти») сюжетами, Сен-Санс нередко трактует их не без юмора и совсем без философской глубины, присущей создателю жанра Листу. Так, идею «Прялки Омфалы» (могучий герой Геркулес в плену у лидийской царицы занят домашней работой) композитор характеризует как «женское обольщение, победоносную борьбу слабости против силы» и придает музыке танцевально-скерцозное звучание. Не скупятся на иронические отзывы и критики. Например, в «Фазтоне» (сын бога солнца не справился с огненной упряжкой, едва не спалившей землю, и был поражен молнией Юпитера) они услышали не дерзкий полет в небесах огненной колесницы, а просто «шум фиакра, спускающегося с Монмартра».

Тогда же возникают сочинения для любимой Сен-Сансом виолончели — инструмента, редко солировавшего в XIX веке. Среди единичных виолончельных концертов один из лучших принадлежит именно Сен-Сансу (1872). Для виолончели с фортепиано написаны соната и эффектная одночастная пьеса *Allegro appassionato* (30 лет спустя появятся еще один кон-

церт и соната). А жанр фортепианного концерта достиг вершины в Четвертом (1875), который исследователи считают самым совершенным из всего, созданного композитором для этого инструмента.

1875 год оказался важным в личной жизни композитора. 3 февраля 39-летний Сен-Санс женился на 20-летней Мари Трюффо, сестре своего ученика и друга. Говорили, что любви с его стороны не было, хотя мать ревновала сына к молодой невестке. Брак оказался несчастливym. Через три года один за другим погибли малолетние сыновья: старший выпал из окна, семимесячный младенец умер от болезни. Еще через три года, 28 июля 1881-го, Сен-Санс внезапно исчез из гостиницы испанского курортного городка, где отдыхал с женой. Его принялись разыскивать, предполагали несчастный случай. Несколько дней спустя жена получила из Парижа письмо, в котором Сен-Санс сообщал, что оставляет ее навсегда.

В 1875 году состоялась первая поездка композитора в Россию. Сен-Санс дал 6 концертов в Петербурге и Москве, выступив в качестве пианиста и дирижера. Под его управлением прозвучали симфонические поэмы «Пляска смерти» и «Прялка Омфалы». Он близко познакомился с Кюи и Чайковским; об этих встречах сохранились воспоминания, полные забавных эпизодов. Так, Сен-Санс и Чайковский похвалялись своим танцевальным искусством и в пустом зале Московской консерватории танцевали под аккомпанемент Николая Рубинштейна целый маленький балет «Галатей и Пигмалион» — о древнегреческом скульпторе, влюбившемся в созданную им статую. По словам Модеста Чайковского, «40-летний Сен-Санс был Галатеей и с необычайной добросовестностью исполнял роль статуи, а 35-летний Чайковский взялся быть Пигмалионом».

В следующую поездку в Россию весной 1887 года вместе с Сен-Сансом отправились флейтист, гобоист и кларнетист.

Для этих трех деревянных духовых инструментов он незадолго до того написал пьесу со странным на первый взгляд названием — «Каприччио на датские и русские народные темы». Разгадка крылась в посвящении жене Александра III, русской императрице Марии Федоровне, по происхождению датской принцессе.

«Каприччио» — одно из тех произведений, в которых отразились впечатления Сен-Санса от путешествий по разным странам, где он слышал необычные народные мелодии. В 80-е годы возникли «Алжирская сюита» и «Арагонская хота» для оркестра (в последней звучит та же тема, что и в одноименной увертюре Глинки — с ней Сен-Санс, вероятно, был знаком), Овернская рапсодия для фортепиано с оркестром и «Хаванез» для скрипки с оркестром. В 90-е — фантазия «Африка» для фортепиано с оркестром и Пятый фортепианный концерт, получивший название Египетского. Ромен Роллан характеризует их как «отражение эпох и стран, по которым бродит его (Сен-Санса. — А. К.) мысль, но где всегда узнаешь его умное, подвижное лицо путешествующего француза, который следует своей фантазии, мало заботясь о том, чтобы проникнуть в дух народов, встречающихся на его пути, лениво предаваясь своим капризным впечатлениям, все сводя к себе и офранцуживая все, что он видит...»

Крупнейшим достижением этого периода стала Третья симфония с органом, принесшая Сен-Сансу славу французского Бетховена. Созданная в год смерти Листа (1886), она носит следы его воздействия и посвящена его памяти.

Два года спустя композитор испытал тяжелый удар: 18 декабря скончалась его горячо любимая мать. Сен-Санс решил круто изменить привычный образ жизни и на полтора десятилетия покинул Париж, уехав в путешествие по теплым странам: жил на юге Испании, Канарских островах, Цейлоне, в Египте, Тунисе, Алжире и т.п. Он нередко назывался име-

нем Шарля Саннуа, и его принимали то за англичанина, то за голландского еврея — торговца бриллиантами. А в Париже распространялись самые невероятные слухи об исчезновении композитора, который то ли умер, то ли попал в сумасшедший дом. Изредка наезжая в родной город, Сен-Санс останавливался в гостиницах. Обстановку своей парижской квартиры он подарил городу Дьеппу, где в июле 1890 года открылся его музей. Лишь в 1904 году он снял квартиру в Париже, что не помешало ему через несколько дней вновь отправиться в дальнее путешествие — на гастроли в Южную Америку.

Все слышавшие игру Сен-Санса в последнюю четверть века его жизни, поражались его технике. «У этого старика, которому больше 70 лет, пальцы 20-летнего виртуоза», — утверждал Ромен Роллан в 1907 году. «Он сохранил изумительную свежесть... играл с оркестром свой концерт «Африка» с прежней безупречной отчетливостью, ясностью, блеском, музыкальностью», — вторил Роллану Кюи 6 лет спустя. В годы Первой мировой войны 80-летний музыкант не меньше двух часов в день посвящал упражнениям на фортепиано, чтобы не утратить форму. Он выступал в благотворительных концертах для сбора средств в пользу раненых, сирот и т.п.

Один за другим уходили из жизни друзья. «Теперь моя очередь! Я ожидаю ее равнодушно, — писал Сен-Санс в 1918 году. — Нужно же кончать; зачем огорчаться, раз это неизбежно!» Но он продолжал много гастролировать как пианист и дирижер и сочинять в разных жанрах, хотя и с меньшей интенсивностью. В последнее десятилетие жизни композитора появились хоры, песни, духовные сочинения, музыка к комедии, пьесы для скрипки, тромбона, органа, арфы, 6 фуг для фортепиано, струнный квартет. Из задуманного цикла сонат для деревянных духовых — флейты, гобоя, фагота, английского рожка — четвертую он написать не успел. После концерта в Дьеппе 30 июня 1921 года Сен-Санс сказал слушателям:

«Прошло 75 лет с тех пор, как я впервые играл публично; сегодня я играл в последний раз».

В начале декабря он снова поехал в теплые края и поселился в гостинице города Алжир. Здесь Сен-Санс упражнялся на рояле, оркестровал свои старые сочинения, напевал мелодии из любимых опер Верди, декламировал басни Лафонтена, играл в домино. Вечером 16 декабря 1921 года он вдруг почувствовал себя плохо и сказал слуге: «Мне думается, это конец». Через полчаса его не стало.

Отпевали композитора три дня спустя в соборе Алжира, а 24 декабря — в парижской церкви Мадлен, где он так долго работал органистом. Похороны на кладбище Монпарнас в семейном склепе отличались торжественным характером и сопровождалась речами, в том числе министра просвещения и изящных искусств. Все говорили о Сен-Сансе как о национальном классике, которым гордится Франция.

«Пляска смерти»

Симфоническая поэма, ор. 40 (1874)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, ксилофон, литавры, тарелки, треугольник, большой барабан, арфа, скрипка соло, струнные.

История создания

Сен-Санс обратился к жанру симфонической поэмы полтора десятилетия спустя после Листа. Французский композитор увлекся листовскими поэмами еще в молодости: «Они указали мне путь, идя по которому мне суждено было обрести впоследствии «Пляску смерти», «Прялку Омфалы» и другие сочинения». Четыре симфонические поэмы Сен-Санса

(1871—1876) существенно отличаются от листовских, продолжая традиции французского программного симфонизма, основанного Берлиозом: «Именно Берлиоз сформировал мое поколение и, смею сказать, оно было хорошо сформировано», — утверждал Сен-Санс.

Различия Сен-Санса и Листа особенно отчетливо обнаруживаются при обращении к общему программному прообразу — распространенным в эпоху Средневековья «пляскам смерти». Лист находит в них философскую глубину и трагизм, вдохновляясь старинной итальянской фреской в концертной парафразе на тему *Dies irae* (Страшного Суда) для фортепиано с оркестром. Сен-Санс в симфонической поэме с солирующей скрипкой воплощает тот же сюжет не без саркастической усмешки, следуя за современной ему французской поэзией.

В 1873 году внимание композитора привлекло стихотворение поэта и врача Анри Казалиса (1840—1909), писавшего под псевдонимом Жан Лагор. Оно носило иронический заголовок «Равенство, братство» и описывало пляску скелетов в зимнюю полночь под звуки скрипки Смерти. На этот текст композитор сочинил романс, а год спустя использовал его музыку для симфонической поэмы под названием «Пляска смерти».

Строки стихотворения Казалиса предпосланы партитуре в качестве программы:

*Вжик, вжик, вжик, Смерть каблуком
Отбивает такт на камне могильном,
В полночь Смерть напев плясовой,
Вжик, вжик, вжик, играет на скрипке.*

*Веет зимний ветер, ночь темна,
Скрипят и жалобно стонут липы,
Скелеты, белея, выходят из тени,
Мчатся и скачут в саванах длинных.*

*Вжик, вжик, вжик, все суетятся,
Слышен стук костей плясунов.*

.....

*Но тс-с! вдруг все хоровод покидают,
Бегут, толкаясь, — запел петух.*

.....

Поэма посвящена Каролине Монтиньи-Ремори, которую Сен-Санс называл «своей дорогой сестрой в искусстве». Она была одаренной пианисткой и нередко музицировала совместно с композитором. Сохранились письма Сен-Санса к Каролине, охватывающие около четырех десятилетий, начиная с 1875 года.

Премьера «Пляски смерти» состоялась 24 января 1875 года в Париже, в Концертах Колонна, и прошла с большим успехом — поэма по требованию публики была повторена. Однако 20 месяцев спустя в том же Париже она была освистана. Столь же различными оказались отзывы членов Могучей кучки после гастролей Сен-Санса в ноябре—декабре 1875 года в России, где он сам дирижировал «Пляской смерти». Мусоргский и Стасов отдавали решительное предпочтение одноименному произведению Листа, а поэму Сен-Санса характеризовали так: «Камерная миниатюра, в которой композитор являет в богатых оркестровых силах крошечные мыслишки, навеянные крошечным стихоплетом» (Мусоргский); «оркестровая пьеса, хотя и украшенная изящной и пикантной инструментовкой в современном стиле, но конфетная, маленькая, скорее всего «салонная», можно сказать — вертопрашная, легкомысленная» (Стасов). С ними полемизировали Римский-Корсаков и Кюи. Первый искренне восхищался поэмой, второй называл ее «прелестной, изящной, музыкальной, высокоталантливой». Сравнивая две «Пляски смерти», Кюи писал: «Лист отнесся

к своей теме с чрезвычайной серьезностью, глубиной, мистицизмом, непоколебимую слепую верою средних веков. Г-н Сен-Санс, как француз, взглянул на эту же задачу легко, шутливо, полукомически, со скептицизмом и отрицанием девятнадцатого века». А сам Лист высоко ценил «Пляску смерти» Сен-Санса, особенно «чудесную красочность» партитуры, и сделал ее фортепианную транскрипцию, которую послал Сен-Сансу в 1876 году.

В те годы оркестр «Пляски смерти» поражал необычностью. Композитор ввел в него ксилофон, призванный передать стук костей пляшущих скелетов (за четыре с половиной десятилетия до того Берлиоз в финале Фантастической симфонии для создания подобного эффекта впервые использовал прием игры на скрипках и альтях древком смычка). Во французском издании партитуры дается пояснение, что «ксилофон — инструмент из дерева и соломы, подобный стеклянной гармонике», а найти его можно у господ издателей, на той же площади Мадлен в Париже. Участницей оркестра является и солирующая скрипка, на которой Смерть играет свой дьявольский танец, по авторскому указанию — в темпе вальса (возможно, навеянного «Мефисто-вальсом» Листа). Скрипка настроена необычно: две верхние струны образуют интервал не чистой квинты, а тритона, не случайно в Средние века называвшегося «*diabolus in musica*» (дьяволом в музыке).

Музыка

Поэму обрамляют вступление и заключение с изобретательными звуковыми эффектами. Арфа на фоне выдержанного звука валторны и аккорда скрипок 12 ударами, подражающими колокольным, возвещает полночь. Виолончели и контрабасы пиццикато тихо отбивают ритм. Раздаются резкие звуки словно настраиваемой солирующей скрипки. Начинается вальс. Звучность постепенно разрастается, вступают новые инструменты,

возникает диалог солирующей скрипки и ксилофона, удвоенного деревянными духовыми. Затем хоровод мертвецов рисуется скерцозным фугато, как это любил делать Лист при воплощении мефистофельских образов. Страстно, маняще звучит тема в центральном мажорном эпизоде, где вновь на первый план выступает скрипка под аккомпанемент арфы. В последующем развитии можно услышать и зловещий стук — возможно, Смерти, бьющей каблуком по могильной плите (солирующие литавры), и завывания ветра (хроматические пассажи деревянных), но навязчиво, упорно сохраняется ритм вальса. Разгул дьявольских сил обрывается на шумной кульминации. Гобой в полной тишине имитирует крик петуха. В последний раз вступает дьявольская скрипка, и отголоски пляски рассеиваются и замирают в еле слышном звучании струнных на фоне жужжания флейты в низком регистре. «Трудно отделаться от щемяще-неуютного чувства при слушании этой музыки, в которой так рассчитанно мало эмоций и так пугающе обнажены насмешливо безотрадны видения небытия...», — резюмирует советский исследователь творчества Сен-Санса Ю. Кремлев.

«Карнавал животных»

Большая зоологическая фантазия (1886)

Состав оркестра: флейта, флейта-пикколо, кларнет, ксилофон,
стеклянная гармоника, 2 фортепиано,
струнные (2 скрипки, альт, виолончель, контрабас).

История создания

Идея шуточного произведения под названием «Карнавал животных» возникла у Сен-Санса в начале 60-х годов — молодой профессор школы Нидермейера обещал его своим учени-

кам. Однако обещание это Сен-Санс выполнил спустя 20 с лишним лет. В феврале 1886 года прославленный композитор и пианист, утомленный гастрольной поездкой по Германии, уединился в маленьком австрийском местечке и за несколько дней написал «Карнавал животных».

Это был сюрприз, адресованный превосходному французскому виолончелисту Лебуку, — ему предстояло выступить в карнавальном концерте. Сыгранный им № 13 из «Карнавала животных» под названием «Лебедь» принес шумную славу как исполнителю, так и композитору. На протяжении ста лет «Лебедь» остается популярнейшей пьесой Сен-Санса. Сделаны его переложения чуть ли не для всех существующих инструментов, вокальные обработки «Лебедь — над водой», «Озеро грез» и даже «Мать Кабрины, святая XX века». Наиболее известен балетный номер «Умиравший лебедь», сочиненный на эту музыку знаменитым русским хореографом Михаилом Фокиным для Анны Павловой, одной из лучших балерин начала XX столетия.

Премьера «Карнавала животных», по одним источникам, состоялась в Париже сразу же после написания, 9 марта 1886 года, в узком кругу. По другим сведениям, он прозвучал еще в феврале, в парижском зале Вивьен, а затем — в «Обществе трубы», основанном для исполнения камерной музыки, членом которого был и Сен-Санс. 2 апреля того же года состоялся специальный показ «Карнавала животных» в салоне прославленной певицы Полины Виардо для Листа, посетившего Париж незадолго до смерти. На издание автор наложил запрет. Лишь в завещании, отказывая в праве публикации всех неизданных сочинений, Сен-Санс сделал исключение для «Карнавала животных», который и вышел в свет вскоре после смерти композитора, в 1922 году.

Юмор, ирония, сквозящие в авторском определении жанра — большая зоологическая фантазия, — вообще присущи

музыке Сен-Санса, хотя другие его шуточные сочинения неизвестны. Однако музыковеды нашли в его наследии два неизданных произведения, являющихся своеобразными предшественниками «Карнавала животных». Это карнавальная скетч «Габриелла ди Вержи», итальянская «лирическая драма» некоего «органиста прошлых времен», и «Запахи Парижа» для фортепиано, арфы, трубы, волынки, оловянной дудочки, голосов птиц, большого барабана, пистолета и жужжащего волчка. Состав небольшого оркестра «Карнавала животных» не столь причудлив, хотя включает такие оригинальные инструменты, как ксилофон и стеклянная гармоника. Трактовка инструментов многообразна. Два фортепиано выступают то как концертно-виртуозные, то как скромно аккомпанирующие. В числе солирующих — не только две скрипки, виолончель, флейта и кларнет, но и — неожиданно — контрабас. Каждая из пяти партий струнных представлена одним исполнителем. Инструментальный состав во всех пьесах оригинален и почти не повторяется. 14 номеров очень невелики (в самом коротком 20 тактов) и чередуются по принципу контраста.

Музыка

№ 1, «Интродукция и королевский марш льва», состоит из двух разделов. Первый сразу же настраивает на комический лад: струнные словно с трудом раскачиваются перед расходящимся фортепианным глиссандо по всей клавиатуре. Во втором разделе собраны самые тривиальные маршевые обороты, ритмические и мелодические. Гармония не меняется на протяжении многих тактов, а примитивная тема струнных в унисон неоднократно повторяется. Зато в середине в стремительных октавах рояля и хроматических пассажах виолончели и контрабаса слышатся настоящие раскаты львиного рыка.

№ 2, «Курицы и петухи», строится на звукоподражании, излюбленном еще французскими клавесинистами конца

XVII — первой половины XVIII веков. Но если Рамо кудахтанье своей «Курицы» передал средствами клавесина, то у Сен-Санса перекликаются фортепиано (пианист играет одной правой рукой) и две скрипки, к которым позднее присоединяются альт и кларнет.

В № 3 предстают «Куланы — животные быстрые». Это технический этюд для двух солирующих фортепиано в стремительном темпе *Presto furioso* (неистово).

№ 4, «Черепахи», контрастен предыдущему. На редкость медлительные животные охарактеризованы одним из самых заливчатских танцев, возникших в Париже в середине XIX века: в темпе величественного анданте струнный квинтет под фортепианный аккомпанемент интонирует канкан из оперетты Оффенбаха «Орфей в аду».

№ 5, «Слон», использует сходный пародийный прием. Здесь фортепиано сопровождает соло контрабаса: самый низкий инструмент оркестра, тяжеловесный и малоподвижный, играет вальс в темпе *Allegretto romposo* (пышно, торжественно). При этом в центре возникает вальсовая мелодия из «Балета сильфов» — контрабас изображает духов воздуха, навевающих волшебные сны герою «Осуждения Фауста» Берлиоза.

В № 6, «Кенгуру», прыжки экзотических австралийских животных переданы аккордами стаккато словно соревнующихся друг с другом двух солирующих фортепиано.

№ 7, «Аквариум», рисует безмолвный подводный мир. Плавно струятся переливающиеся пассажи двух фортепиано, звучащих на левой педали; тихо повторяются отрывистые звуки стеклянной гармоники, флейты, струнных (без контрабаса) с сурдинами.

№ 8, «Персонаж с длинными ушами», почти так же краток, как № 6. Но теперь вместо двух фортепиано звучат две скрипки, и их скачки на огромные интервалы в свободном темпе подражают крику осла.

№ 9, «Кукушка в глубине леса», вновь основан на звукоподражании, но совершенно иного склада. Кукует кларнет, расположенный за кулисами, а притихший лес воплощен в красочных аккордах двух фортепиано, приглушенно звучащих на левой педали.

В № 10, «Птичнике», солирует другой деревянный инструмент — флейта, словно исполняющая виртуозный концерт в сопровождении струнных. Ее грациозный щебет сливается с звонкими трелями двух фортепиано.

№ 11, «Пианисты», представляет еще один вид упрямых и довольно тупых животных. Они усердно и громко повторяют гаммы в 4 руки, а в конце трудятся над упражнением в терциях. Квнтет струнных всячески поддерживает их старания. В примечании к партитуре французские издатели поясняют, что исполнители должны имитировать неловкую игру начинающего.

№ 12, «Ископаемые», еще одна музыкальная пародия в темпе *Allegro ridicolo* (смехотворно). Название имеет в виду не останки доисторических животных, а допотопные, вымершие образцы вокального искусства. В загробный мир вводит тема «Пляски смерти» самого Сен-Санса в характерном тембре ксилофона, хотя и в другом размере. Два фортепиано излагают мотивы старинных французских песен «Ах, скажу вам, мама» и «При свете луны». Их древность подчеркнута сложными полифоническими приемами. Последним ископаемым оказывается Розина из «Севильского цирюльника» Россини — кларнет имитирует сверкающие колоратуры ее каватины.

№ 13, «Лебедь», единственный серьезный номер в этой комической сюите рисует светлый идеал. В удивительной по красоте певучей мелодии виолончели, поддержанной плавным покачивающимся аккомпанементом двух фортепиано, сосредоточены характернейшие черты стиля композитора.

№ 14, развернутый Финал, использует все инструменты, вплоть до молчавшей до сих пор флейты-пикколо, и некоторые темы предшествующих номеров, что придает пестрому чередованию разнохарактерных образов известную цельность. Обрамлением служит начальная тема Интродукции, которой открывается Финал. Подобно рефрену звучит еще один бойкий канкан, а между его повторениями возвращаются уже знакомые персонажи: проносятся куланы, кудахчут курицы, прыгают кенгуру, кричит осел.

Клод Дебюсси

1862—1918

Дебюсси открыл своей музыкой новый, неведомый мир — лучезарный, полный света и воздуха, близкий чистым краскам художников-импрессионистов. Многие фортепианные и симфонические пьесы — основные жанры творчества Дебюсси — прямо перекликаются с живописными образами Клода Моне и Ренуара, Эдуарда Мане и Сислея, с изумительной свежестью запечатлевших зыбкие прекрасные мгновения в жизни природы, восходы солнца и туманы, водную рябь и блики светотени, дрожание воздуха и людские праздничные толпы на бульварах Парижа, в кафе и купальнях. Хотя сам создатель музыкального импрессионизма больше любил таких художников, как англичане Тёрнер и Уистлер и возражал против этого термина, утверждая, что пытается «найти новую реальность... дураки называют это импрессионизмом».

В то же время Дебюсси, как и художники-импрессионисты, предпочитал не большие полотна, а скромные зарисовки. Из многочисленных оперных замыслов был осуществлен лишь один. В его наследии не оказалось ни симфоний (юношеская осталась в виде отрывков), ни крупных симфонических поэм, ни концертов. Зато часты такие обозначения, как прелюдия, этюд, эпитафия, интермеццо, ариетта. Особенно же показательны заимствованные у изобразительного искусства: эскизы, эстампы, образы, нередко соединяемые, как и у художников-импрессионистов, в сюиты, серии, тетради.

Оригинальность музыкального языка Дебюсси позволяет мгновенно узнавать его произведения. Гармония, порываю-

щая с традициями XIX века; мелодия, рожденная гармонией и неотделимая от фона; фактура, становящаяся тематизмом; полифония, пронизывающая всю ткань; поразительный оркестровый колорит с максимальной дифференциацией, индивидуализацией тембра каждого инструмента любой группы при использовании очень скромного состава оркестра, — вот лишь некоторые черты, присущие стилю композитора. Будучи музыкантом ярко национальным, французским, он в то же время необыкновенно расширил горизонты западноевропейской музыки, введя в нее ритмы яванского оркестра и нарождающегося негритянского джаза, ладовость, гармонию, декламационность и принципы оркестровки композиторов Могучей кучки. Не случайно один из французских авторов говорил, что Дебюсси перекладывал Клода Моне на русский манер.

Как всякий новатор, Дебюсси и вызывал ожесточенные споры, и оказывал сильное воздействие на современников, причем не только французских. Уже в первые годы XX века он стал кумиром парижской молодежи, а его опера «Пеллеас и Мелизанда» — культовым произведением. Большая группа (20—30 молодых людей) стремилась попасть на каждое ее представление, если же это было невозможно, делегировали друга, «который будет орать во имя коллектива». Один носил с собой нить из костюма Мелизанды и каждый год в день премьеры посылал композитору цветы, рискнув на личное знакомство лишь через восемь лет. Другой вспоминал: «Быть может, недостаточно известно, чем стал “Пеллеас”... для тех, кому было от 15 до 20, когда он появился: чудесным миром, истинным раем, куда мы ускользали от всех наших невзгод. Целую неделю в лицее мы его ждали, мы говорили о нем — с какой любовью и с каким почтением! Он утешал нас в нашем заточении... Мы убегали туда, зная потайную дверь, и мир становился для нас ничем». Правда, обилие длинноволосых

поклонников и подражателей к концу жизни только раздражало Дебюсси. Показателен его диалог с другом за три года до смерти: «Послушай, Клод, я хочу тебе признаться... Дебюссисты меня раздражают». «Меня они убивают», — отвечал Дебюсси.

Он отстаивал свои идеалы не только в композиторском творчестве, но и в критических выступлениях. С 1901 года Дебюсси начал работать в парижских газетах и журналах и посвятил этому около полутора десятилетий. Остроумные, подчас язвительные статьи составили целый том, озаглавленный «Мсье Крош антидилетант» (по-французски крош — нотная длительность, восьмая). Пропагандировал Дебюсси свое творчество и как дирижер, хотя дирижерские достижения казались ему мало отличающимися от успеха фокусника или акробата, удачно выполнившего опасный трюк. В 45 лет, в январе 1908 года, он впервые взял в руки дирижерскую палочку, исполнив в Париже «Море», в следующем месяце в Лондоне добавил к нему «Послеполуденный отдых фавна», затем выступал в других европейских городах, а пять лет спустя был приглашен в Россию. В Петербурге и Москве он дирижировал известным оркестром Сергея Кусевицкого, сыгравшим многие его произведения — среди них не только «Море» и «Фавн», но и два «Ноктюрна» («Облака» и «Празднества»).

Выступал Дебюсси и как пианист, вызывая восторженные отзывы необычным стилем исполнения, столь соответствующим его фортепианным пьесам: «Звуки рождаются без удара молоточков, не задевая струн, они поднимаются в прозрачном воздухе, который их соединяет, не смешивая, и испаряются в радужных туманах»; «никто не умел так, как он, превратить диссонирующий аккорд в маленький бронзовый или серебряный колокол, излучающий обертоны во все концы света». Последнее публичное выступление Дебюсси состоялось за полгода до смерти — он исполнил форте-

пианную партию в скрипичной сонате, завершившей его творческий путь.

Ашиль-Клод Дебюсси родился 22 августа 1862 года в Сен-Жермен-ан-Лэ, тогда провинциальном городке недалеко от Парижа, а ныне его пригороде. Хотя некоторые представители этой фамилии, как и сам композитор в молодые годы, писали себе де Бюсси, намекая на дворянские корни, благородных предков в его роду не обнаружилось. Среди них были батрак с фермы, кузнец, слесарных дел мастер, плотник; со стороны матери — колесный мастер, кухарка и т.п. К моменту рождения первенца отец, человек авантюрного склада (сын называл его позднее старым распутником), торговал посудой, а с прибавлением семейства — в течение 10 лет на свет появились дочь и еще трое сыновей — перепробовал разного рода занятия: был коммивояжером, работал в литографии и даже завербовался в войско Парижской коммуны — то ли по искреннему убеждению, то ли по легкомыслию. Мать занималась швейным ремеслом. Мечтающие о независимом положении, свободных деньгах, развлечениях, чуждые высоким духовным интересам, родители не ладили между собой и не заботились о воспитании детей. Мать, вспыльчивая и грубая, награждала своего первенца пощечинами, а однажды высказалась так: «Уж лучше бы я произвела на свет клубок гадюк, чем кормить это недоразумение». Мрачную тень бросило на детство Дебюсси тюремное заключение отца: после разгрома Парижской коммуны он был осужден на четыре года, и хотя через год вышел на свободу, оставался в глазах соседей преступником, и семья, сильно бедствовавшая, долго была на подозрении.

Неизвестно, когда проявились музыкальные способности Ашиля (вплоть до 31 года он носил это, по его словам, смешное и претенциозное имя, бывшее вторым именем отца, — Ахилл). В 8 лет Дебюсси начал брать уроки игры на фортепиано. Одним из его педагогов была ученица Шопена

Антуанетта Мотэ, о которой он вспоминал с благодарностью всю жизнь. Успехи мальчика были столь велики, что осенью 1872 года он стал учеником Парижской консерватории, обучавшей тогда детей, выдержав огромный конкурс: на 38 мест претендовало 157 пианистов. В классах фортепиано А. Мармонтеля и сольфеджио А. Лавиньяка Дебюсси завоевал немало консерваторских наград. Критики называли его 12-летним чудом, маленьким Моцартом, сулили будущее исключительного виртуоза, а отец заставлял заниматься на рояле по 6—8 часов в день. До 17 лет родители наряжали сына в короткие бархатные штанишки, курточку и берет, создавая образ вундеркинда. Однако к 1879 году обнаружилось, что пианиста-виртуоза из него не получится, и в следующем году Дебюсси начал заниматься в классе композиции Эрнеста Гиро, друга и сотрудника Бизе.

Этот год стал важнейшим в формировании 18-летнего музыканта. По рекомендации Мармонтеля Дебюсси получил место домашнего пианиста у богатой русской меценатки, покровительницы Чайковского Н.Ф. фон Мекк. Летом и осенью 1880 года он путешествовал с ее семейством по Швейцарии, Франции, Италии, посещал театры и концерты, значительно расширил познания в музыке русских композиторов. С фон Мекк он играл в 4 руки произведения Чайковского, Арагонскую хоту Глинки. Последующие два лета и осень Дебюсси жил в Москве, в поместье фон Мекк, вновь в Италии, в Вене и, вероятно, тогда познакомился с сочинениями Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Балакирева, оригинальностью которых не уставал восхищаться.

В ноябре 1882 года отношения между Дебюсси и фон Мекк внезапно прервались, и впоследствии он не вспоминал об этом периоде. По некоторым предположениям, причина была романтическая: Дебюсси влюбился в свою ученицу, Соню фон Мекк, ответившую на его чувство; дерзость бедного просто-

людина вызвала гнев матери. Следующая встреча состоялась более трех десятилетий спустя на званом вечере в Москве, куда прославленный композитор был приглашен в качестве дирижера своих сочинений. Их разговор удивительно напомнил сцену на петербургском балу из «Евгения Онегина» Чайковского. Соня — теперь Софья Карловна Голицына — отказалась остаться на ужин, где должна была сидеть рядом с Дебюсси. Подобно Татьяне, она поспешила покинуть общество, сославшись на нездоровье.

Это была первая, но не последняя любовная драма композитора. В 1880 году он познакомился в Париже с высокообразованной четой любителей музыки Ванье, и их дом заменил ему родительский. Как писала впоследствии их дочь, Дебюсси «не был счастлив в своей семье, между отцом, неумным и претенциозным, и матерью — с идеями узкими и пошлыми. Мало ободряемый и плохо поддерживаемый, дурно понятый, он попросил у моих родителей разрешения приходить к ним работать, и с этого дня двери для него были открыты, как для собственного ребенка». Обладавшая прелестным голосом хозяйка дома Мари-Бланш пела под аккомпанемент Дебюсси только что созданные им романсы и вдохновляла на сочинение новых. С конца 70-х до середины 80-х годов он написал их около двух десятков, посвящал рукописи Мари Ванье и увлекался ею все больше.

В консерватории за Дебюсси утвердилась репутация дерзкого ниспровергателя незыблемых правил академического искусства, и это затрудняло осуществление его заветного желания — закончить обучение с большой Римской премией, которая давала право на пребывание в течение трех лет за государственный счет на вилле Медичи в Италии. Подобно Берлиозу полвека назад, Дебюсси должен был скрывать свой формирующийся новаторский стиль, работая над конкурсным сочинением. Но он оказался счастливее Берлиоза, который

лишь на четвертый раз получил премию, и уже со второй попытки, летом 1884 года завоевал желанный приз, представив кантату «Блудный сын». Входивший в состав жюри Гуно обнял Дебюсси со словами: «У тебя, малыш, есть гениальность». Тогда же парижский издатель Дюран предложил ему напечатать кантату, а впоследствии выпустил в свет все основные его сочинения.

Италия разочаровала Дебюсси, как когда-то Берлиоза; пребывание на вилле Медичи тяготило его, он рвался в Париж. Два года, проведенные в Риме (1885—1886), оказались трудными, кризисными: «С тех пор, как я здесь, дух мой мертв, а я так хочу работать, прийти к созданию чего-то, что было бы сильным и очень моим».

По возвращении из Италии его ждали новые музыкальные впечатления. Дебюсси дважды посетил вагнеровский театр в Байройте, где слушал «Парсифаля», «Мейстерзингеров» и особенно любимого им «Тристана». На Всемирной выставке в Париже (1889) он был поражен звучанием китайского и яванского оркестров, восхищался музыкой русских композиторов, широкая панорама которой предстала в двух больших концертах под управлением Римского-Корсакова и Глазунова. В эти годы Дебюсси сближается с поэтами, писателями, композиторами, ищущими новые пути в искусстве. Он становится участником вечеров главы французских символистов Стефана Малларме, завязывает дружбу с утонченным эстетом, писателем Пьером Луисом и композитором Эриком Сати, опередившим многие открытия не только конца XIX, но и первых десятилетий XX века.

Пережив еще одно любовное увлечение, закончившееся грубым разрывом, Дебюсси в 1889 или 1890 году встретил Габриэль Дюпон, девушку из провинции, дочь ткача и портнихи, лишь недавно ставшую парижанкой. На протяжении 10 лет «Габи с зелеными глазами» — его верная и заботливая

подруга, терпеливо разделяющая с ним нищету. Вместе с тем композитор в эти годы не раз увлекался и делал попытки жениться на девушке своего круга — певице, дочери художника, сестре поэта. Расставаясь с Габи в октябре 1899 года, он подарил ей партитуру «Послеполуденного отдыха фавна» с надписью: «Моей дорогой и очень хорошей маленькой Габи в знак верной привязанности ее преданного Клода Дебюсси».

Наступает пора зрелости. В 1893-м он задумывает оперу «Пеллеас и Мелизанда» по пьесе популярного драматурга-симфониста Мориса Метерлинка (над которой работает на протяжении 9 лет), пишет струнный квартет, прозвучавший в том же году. А в следующем заканчивает произведение, впервые полно воплотившее характернейшие черты его стиля — симфоническую прелюдию «Послеполуденный отдых фавна» по Малларме. Об этой ярчайшей импрессионистской пьесе Равель сказал: «Услышав некогда впервые «Послеполуденный отдых фавна», я понял, что такое музыка». Затем последовали три симфонических «Ноктюрна» («Облака», «Празднества», «Сирены», 1899) с авторской программой, словно описывающей картины импрессионистов, и три симфонических эскиза «Море» (1905), символом которых стала гравюра «Волна» японского художника конца XVIII—первой половины XIX века Хокусаи. Столь же характерны для стиля Дебюсси фортепианные сочинения 1903—1907 годов: «Эстампы», «Остров радости», две серии «Образов».

В эти годы композитор пережил и два сильнейших любовных увлечения. 19 октября 1899 года состоялась свадьба Дебюсси с манекенщицей Розали Тексье, причем новобрачные были так бедны, что только заработанные в тот день 20 франков (композитор давал фортепианные уроки) позволили им пригласить друзей. Начавшись весьма бурно — с угрозы покончить с собой, если Лили не выйдет за него замуж, — эта страсть несколько лет спустя угасла, и завершением истории

стала уже не угроза, а настоящая попытка самоубийства — со стороны Розали. Почти ровно через пять лет после свадьбы, 13 октября 1904 года она стреляет в себя, и врачи с трудом ее спасают. А Дебюсси, от которого отвернулись многие друзья, обрел счастье в последней любви к Эмме Моиз, жене банкира Бардака. С этой утонченной, богатой, образованной и музыкально одаренной женщиной началась его настоящая семейная жизнь. 30 октября 1905 года, еще до официального бракосочетания (оно состоится только 20 января 1908 года), Дебюсси стал счастливым отцом дочери Эммы и три года спустя посвятил «дорогой маленькой Шушу» (душеньке) сюиту «Детский уголок» для фортепиано.

С середины 1900-х годов известность Дебюсси растет, его музыка завоевывает мировое признание. Официальное внимание оказывают композитору и на родине: в 1903 году его награждают орденом Почетного Легиона, а шесть лет спустя избирают членом Высшего педагогического совета Парижской консерватории. В сентябре того же 1909 года выходит в свет и первая монография о нем.

Как и в предшествующие годы, Дебюсси продолжает писать романсы, вдохновляясь текстами не только французских современников, но и поэтов XV и XVII веков. Однако основные его достижения той поры связаны с излюбленным жанром фортепианной и симфонической сюиты. Это две тетради прелюдий для фортепиано (1910—1913) — тонкие импрессионистские впечатления, с названиями, помещенными не в заголовке, а в конце каждой пьесы; третья серия «Образов» (1908—1912), состоящая из «Жиг», «Иберии» и «Весенних хороводов», — в отличие от двух первых серий, они написаны не для фортепиано, а для большого симфонического оркестра. Обращается Дебюсси и к красочным деревянным инструментам, создав Рапсодию для кларнета с оркестром и «Сирикс» для флейты соло. Не осуществив больше ни

одного из оперных замыслов, он отдает дань жанру балета, очень популярному в те годы в Париже, благодаря знаменитой русской труппе Сергея Дягилева. В 1912 году ее ведущий танцовщик и хореограф Вацлав Нижинский ставит балет на музыку «Послеполуденного отдыха фавна». Тогда же Дебюсси пишет на его сценарий балет «Игры» для огромного, четверного состава оркестра. Однако исполнение прославленного танцовщика не понравилось композитору из-за чрезмерной чувственности и сладострастия. Последний балет Дебюсси «Ящик с игрушками» — детский, с героями-куклами, отчасти перекликающийся с «Петрушкой» Стравинского, был издан в фортепианном варианте (1913). Начатая в следующем году партитура осталась незаконченной.

Заключительный период жизни и творчества композитора (1914—1918) совпал с Первой мировой войной, которую он переживал очень тяжело. Прилив патриотических настроений заставляет его называть себя теперь «французский музыкант Клод Дебюсси». Первым откликом на события войны стала «Героическая колыбельная» для фортепиано, позднее оркестрованная. Затем последовала сюита для двух фортепиано «Белым и черным», части которой первоначально назывались «каприччио», по аналогии со знаменитыми «Капричос» «Бедствия войны» испанского художника рубежа XVIII—XIX веков Франсиско Гойи. Последним и наиболее эмоциональным откликом Дебюсси на события мировой войны стала песня на собственный текст «Рождество детей, не имеющих больше крова», особенно выразительно звучащая в варианте для детского хора (1915). Тогда же он задумал цикл из шести сонат, возрождающих классические традиции французских клавесинистов XVII — первой половины XVIII века с их стройностью, ясностью, рационализмом. Однако успел написать лишь три: для виолончели и фортепиано, для флейты, альты и арфы, для скрипки и фортепиано, ставшей его последним сочинением (1917).

Здоровье Дебюсси ухудшалось, операция по поводу рака в декабре 1915 года смогла лишь отсрочить смерть композитора, последовавшую 25 марта 1918 года в военном Париже, подвергавшемся немецким бомбардировкам. Четыре дня спустя состоялись скромные похороны. Из полусотни человек, собравшихся у дома Дебюсси, до кладбища Пер Лашез под морозящим дождем дошло меньше половины. Однако сам композитор желал упокоиться на не столь печальном кладбище, а в Пасси, среди шелеста деревьев и щебета птиц. Это желание осуществилось по окончании войны, в 1919 году.

«Послеполуденный отдых фавна»

Прелюдия (1892—1894)

Состав оркестра: 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, античные тарелочки, 2 арфы, струнные.

История создания

«Послеполуденный отдых фавна» — первое симфоническое сочинение Дебюсси, в котором в совершенстве выражен его индивидуальный импрессионистский стиль; оно навеяно одноименной эклогой Стефана Малларме (1842—1898). Французский поэт, глава школы символистов, объединивший вокруг себя молодых поэтов и художников-импрессионистов, написал это большое стихотворение на античный мифологический сюжет еще в 1865—1866 годах (опубликовано оно было 10 лет спустя), возможно, вдохновленный картиной французского художника XVIII века Буше из Лондонской Национальной галереи. Поэтический стиль Малларме — нарочито сложный, непонятный, аллегорический — отличается в то же время чувственной яркостью образов, изяществом вкуса, утонченно-

радостным восприятием жизни. Сам Малларме сравнивал свою поэзию с музыкой: он стремился, чтобы его фразы, определенным образом расположенные, поэтически воздействовали на читателя, подобно звукам музыки на слушателя.

Эклога «Послеполуденный отдых фавна» предназначалась для известного французского актера Коклена-старшего — для декламации, иллюстрируемой танцами. Дебюсси, познакомившийся с эклогой в 1886 году, задумал дополнить чтение трехчастной композицией: прелюдией, интерлюдией и финалом (парафразой). Однако смысл стихотворения оказался полностью исчерпан уже в прелюдии, не потребовав продолжения. Услышав ее впервые в авторском исполнении на фортепиано, Малларме был восхищен: «Я не ожидал чего-либо подобного! Эта музыка продолжает настроение моего стихотворения и дополняет его более ярко, чем краски».

Сохранившаяся программа, вероятно, принадлежит Дебюсси: «Музыка этой «Прелюдии» — очень свободная иллюстрация прекрасного стихотворения Малларме. Она отнюдь не претендует на синтез стихотворения. Скорее это следующие один за другим пейзажи, среди которых витают желания и грезы Фавна в послеполуденный зной. Затем, утомленный преследованием пугливо убегающих нимф, он отдается упоительному сну, полному осуществившихся наконец мечтаний о полноте обладания во всеобъемлющей природе».

А в письме, написанном год спустя после завершения «Послеполуденного отдыха фавна» (1894), Дебюсси объяснял принцип его программности в шутовском тоне: «Это общее впечатление от стихотворения, так как при попытке более точно следовать за ним музыка задышалась бы, подобно извозчичьей лошади, конкурирующей с чистокровной в состязании за Большой приз».

Премьера состоялась 22 декабря 1894 года в Париже, в концерте Национального общества под управлением Гюстава

Доре. Как вспоминал впоследствии дирижер, уже во время исполнения он внезапно почувствовал, что слушатели совершенно покорены этой музыкой, и тотчас же по окончании она была сыграна снова. Это был первый настоящий успех Дебюсси.

В 1912 году на музыку «Послеполуденного отдыха фавна» в парижском театре Шатле был поставлен одноактный балет. Хореографом и исполнителем роли Фавна выступил знаменитый русский танцовщик Вацлав Нижинский, который совсем не понравился композитору, назвавшему Нижинского молодым дикарем и порочным гением.

Музыка

Соло флейты сразу же вводит как в далекий мир светлой пасторальной античности, так и в мир музыки Дебюсси, настолько оно типично для композитора. Хроматизированная чувственная мелодия разворачивается в свободно импровизационной манере в свирельных тембрах высоких деревянных духовых инструментов. Особый колорит музыке придают глиссандо арфы и перекличка валторн — единственных медных, используемых в прелюдии. В центральном разделе возникает более широкая, напевная, словно озаренная солнцем тема в насыщенном звучании tutti. Когда она замирает у солирующей скрипки, вновь возвращается свирельный наигрыш флейты на фоне переливов арфы. Изложение его прерывают краткие дразнящие мотивы. Музыка приобретает, по авторскому определению, характер «еще большего томления», красочность усиливается включением античных тарелочек. Их пианиссимо на фоне флажолетов арфы и пиццикато низких струнных завершает произведение — словно прекрасное видение растворилось в легком полуденном мареве.

«Ноктюрны» (1897—1899)

«Облака»

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, литавры, арфа, струнные.

«Празднества»

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, 3 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, 2 арфы,
литавры, малый барабан (в отдалении), тарелки, струнные.

«Сирены»

Состав оркестра: 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета,
3 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 2 арфы, струнные;
женский хор (8 сопрано и 8 меццо-сопрано).

История создания

Еще не закончив свое первое зрелое симфоническое сочинение «Послеполуденный отдых фавна», Дебюсси в 1894 году задумал «Ноктюрны». 22 сентября он сообщал в письме: «Я работаю над тремя «Ноктюрнами» для скрипки соло с оркестром; оркестр первого представлен струнными, второго — флейтами, четырьмя валторнами, тремя трубами и двумя арфами; оркестр третьего соединяет и то и другое. В целом это поиски различных комбинаций, которые способен дать один и тот же цвет, как, например, в живописи этюд в серых тонах». Письмо это адресовано Эжену Изаи, известному бельгийскому скрипачу, основателю струнного квартета, который в предыдущем году первым сыграл Квартет Дебюсси. В 1896 году

композитор утверждал, что «Ноктюрны» созданы специально для Иззи — «человека, которого я люблю и которым восхищаюсь... Только он и может их исполнить. Попроси их у меня сам Аполлон, я бы ему отказал!» Однако уже в следующем году замысел меняется, и на протяжении трех лет Дебюсси работает над тремя «Ноктюрнами» для симфонического оркестра.

Об их окончании он сообщает в письме от 5 января 1900 года и там же пишет: «Мадемуазель Лили Тексье сменила свое неблагозвучное имя на гораздо более благозвучное Лили Дебюсси... Она неправдоподобно белокура, красива, как в легендах, и присоединяет к этим дарам то, что она отнюдь не в «стиле модерн». Она любит музыку... только согласно своей фантазии, ее любимая песня — хороводная, где речь идет о маленьком гренадере с румяным лицом и в шляпе набекрень». Женой композитора стала манекенщица, дочь мелкого служащего из провинции, к которой он в 1898 году воспылил страстью, чуть не доведшей его до самоубийства в следующем году, когда Розали решила с ним расстаться.

Премьера «Ноктюрнов», состоявшаяся в Париже в Концертах Ламурё 9 декабря 1900 года, не была полной: тогда под управлением Камилла Шевийера прозвучали только «Облака» и «Празднества», а «Сирены» присоединились к ним год спустя, 27 декабря 1901-го. Эта практика отдельного исполнения сохранилась и столетие спустя — последний «Ноктюрн» (с хором) звучит значительно реже.

Программа «Ноктюрнов» известна от самого Дебюсси:

«Заглавие «Ноктюрны» имеет значение более общее и в особенности более декоративное. Здесь дело не в привычной форме ноктюрна, но во всем, что это слово содержит от впечатления и ощущения света.

«Облака» — это неподвижный образ неба с медленно и меланхолически проплывающими и тающими серыми

облаками; удаляясь, они гаснут, нежно оттененные белым светом.

«Празднества» — это движение, пляшущий ритм атмосферы со взрывами внезапного света, это также эпизод шествия (ослепительное и химерическое видение), проходящего через праздник и сливающегося с ним; но фон остается все время — это праздник, это смешение музыки со светящейся пылью, составляющее часть общего ритма.

«Сирены» — это море и его безгранично многообразный ритм; среди посеребренных луной волн возникает, рассыпается смехом и удаляется таинственное пение сирен».

В то же время сохранились и другие авторские пояснения. По поводу «Облаков» Дебюсси говорил друзьям, что это «взгляд с моста на тучи, подгоняемые грозовым ветром; движение по Сене парохода, гудок которого воссоздается короткой хроматической темой английского рожка». «Празднества» воскрешают «память о прежних увеселениях народа в Булонском лесу, иллюминированном и наводненном толпой; трио труб — это музыка республиканской гвардии, играющей зóрю». По другой версии здесь отражены впечатления от встречи парижанами российского императора Николая II в 1896 году.

Немало параллелей возникает с картинами французских художников-импрессионистов, любивших рисовать струящийся воздух, блеск морских волн, пестроту праздничной толпы. Сам заголовок «Ноктюрны» возник от названия пейзажей английского художника-прерафаэлиты Джеймса Уистлера, которыми композитор увлекся еще в молодые годы, когда, окончив консерваторию с Римской премией, жил в Италии, на вилле Медичи (1885—1886). Это увлечение сохранилось до конца жизни. Стены его комнаты украшали цветные репродукции картин Уистлера. С другой стороны, французские критики писали, что три «Ноктюрна» Дебюсси — это звукопись трех

стихий: воздуха, огня и воды, или выражение трех состояний — созерцания, действия и упоения.

Музыка

«Облака» нарисованы тонкими импрессионистскими красками небольшого по составу оркестра (из медных использованы только валторны). Зыбкий сумрачный фон создается мерным колыханием деревянных духовых, образующих причудливые скользящие гармонии. Своеобразный тембр английского рожка усиливает ладовую необычность краткого основного мотива. Колорит светлеет в среднем разделе, где впервые вступает арфа. Она вместе с флейтой ведет в октаву пентатонную тему, словно насыщенную воздухом; ее повторяют солирующие скрипка, альт, виолончель. Затем возвращается сумрачная мелодия английского рожка, возникают отголоски других мотивов — и все будто уплывает вдаль, подобно тающим облакам.

«Празднества» образуют резкий контраст — музыка стремительна, полна света и движения. Полетное звучание струнных и деревянных инструментов перебивается звонкими возгласами медных, тремоло литавры и эффектными глиссандо арф. Новая картина: на том же пляшущем фоне струнных гобой ведет задорную тему, подхватываемую другими духовыми в октаву. Внезапно все обрывается. Издалека приближается шествие (три трубы с сурдинами). Вступают молчавший до того малый барабан (в отдалении) и низкие медные, нарастание приводит к оглушительной кульминации tutti. Затем возвращаются легкие пассажи первой темы, мелькают и другие мотивы, пока звуки празднества не затихают вдали.

В «Сиренах» вновь, как и в «Облаках», господствует медленный темп, но настроение здесь не сумеречное, а озаренное светом. Тихо плещет прибой, набегают волны, и в этом плеске можно различить манящие голоса сирен; повторяю-

щиеся аккорды без слов небольшой группы женского хора дополняют звучание оркестра еще одной причудливой краской. Мельчайшие, из двух нот, мотивы варьируются, разрастаются, сплетаются полифонически. В них слышатся отзвуки тем предшествующих «Ноктюрнов». В среднем разделе голоса сирен становятся настойчивее, их мелодия — более протяженной. Вариант у труб неожиданно сближается с темой английского рожка из «Облаков», и сходство еще усиливается в перекличке этих инструментов. В конце пение сирен замирает, как истаявали облака и исчезали вдали звуки праздника.

«Море»

Три симфонических эскиза (1903—1905)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 2 корнета, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, тамтам, большой барабан, треугольник, колокольчики (или челеста), 2 арфы, струнные.

История создания

Замысел «Моря» относится к августу 1903 года. 12 сентября Дебюсси пишет: «Я работаю над тремя симфоническими эскизами, озаглавленными: первый — “Прекрасное море у островов Сангинер” (близ Корсики. — А. К.); второй — “Игры волн”; третий — “Ветер заставляет море плясать”». Тут же Дебюсси говорит о «бесчисленных воспоминаниях», связанных у него с морем. Он любовался Средиземным морем в детстве, восторгался Атлантическим океаном и Ла Маншем на протяжении всей жизни и уже смертельно больной, в 1917 году, стоя на прибрежной скале, восклицал: «Море — это все, что есть наиболее музыкального...»

Важную роль в рождении музыки, как всегда, играли живописные ассоциации, и не только с картинами французских импрессионистов, часто вдохновлявшихся морем. Дебюсси восхищался цветными ксилографическими пейзажами японского гравера и рисовальщика конца XVIII — первой половины XIX века Хокусаи, его знаменитая гравюра «Волна» украшала комнату композитора. По желанию Дебюсси копия этой гравюры была помещена на обложке партитуры «Моря».

Сочинение «Моря» шло под шум волн, в радостном ощущении свободы и начала нового этапа жизни, согретой поздней любовью. В конце 1903 года Дебюсси познакомился с Эммой Моиз, изящной, утонченной женой богатого финансиста Бардака, известной в музыкальных кругах певицей-любительницей. В июле следующего года они покидают Париж и проводят счастливые месяцы на берегах Атлантики и Ла Манша. «Море отнеслось ко мне очень хорошо, — писал Дебюсси с острова Джерси, — оно показало мне все свои одежды!» Под этими непосредственными впечатлениями композитор отказался от первоначального названия первой части, связанного со Средиземным морем, и в январе 1905 года предложил издателю более обобщенное: «От зари до полудня на море». Изменился заголовок и третьей части — «Диалог ветра и моря». Тогда же в последний раз была переделана кода второй части «Игр волн». 6 марта 1905 года Дебюсси сообщил о завершении композиции.

Еще в самом начале работы, в 1903 году, он решил, что дирижировать «Морем» будет Камилл Шевичьяр, первый исполнитель «Ноктюрнов». Однако «Море» не удалось дирижеру. Премьера 15 октября 1905 года в Париже, в Концертах Ламурё, успеха не имела и вызвала длительную дискуссию о новом сочинении. Подлинное рождение «Моря» состоялось лишь 19 января 1908 года под управлением самого Дебюсси

в Концертах Колонна. Это был дирижерский дебют композитора. А на следующий день состоялась свадьба Дебюсси и Эммы, которой «Море» посвящено.

«Море» — самое крупное из оркестровых сочинений Дебюсси, хотя и обозначенное автором как «три симфонических эскиза». Последний термин указывает не на фрагментарность, а на связь музыки с живописью, как это свойственно и другим произведениям композитора. В отличие от трех «Ноктюрнов», совершенно самостоятельных, «три эскиза» представляют собой части единого целого и не могут исполняться по отдельности. Не случайно некоторые исследователи считают «Море» симфонией, состоящей из медленной части, скерцо и финала.

Музыка

Первая часть, «От зари до полудня на море», разворачивается неторопливо, без контрастов. Из одного звука — едва слышного тремоло литавры и пиццикато контрабасов — рождаются пассажи просыпающихся волн. Слышится отдаленный призыв (труба с сурдиной в унисон с английским рожком). Волны ускоряют свой бег и на этом фоне тему провозглашают валторны с сурдинами. Перекликаются деревянные инструменты. Движение ширится: море переливается всеми красками в лучах восходящего солнца. Еще одна тема — привольного дыхания, в более подвижном темпе — возникает у 16 солирующих виолончелей. В последнем разделе на фоне неумолчного плеска волн появляются новые мелодии. Одна из них — в необычном сочетании в унисон английского рожка и виолончели соло в высоком регистре — заставляет волны умолкнуть. И наконец у медных инструментов торжественно разрастается полуденный гимн.

Вторая часть, «Игры волн», подобно первой, лишена контрастов, в ней также царят светлые, безмятежно радостные

настроения, усиливаемые звонкими тембрами прежде молчавших колокольчиков и треугольника. Краткие мотивы словно пляшут в солнечных лучах, рассыпаясь сверкающими брызгами. Дебюсси неистощим на оркестровые эффекты, создавая эту импрессионистскую картину. Любимый композитором английский рожок вступает с кратким мотивом, напоминающим об «Облаках». Дополняющие его танцующие, кружащиеся пассажи служат развитием и этой и следующей тем в легких трелях скрипок. Еще одна мелодия, более плавная и напевная, вновь возникает в тембре английского рожка. В прихотливой игре трех тем мощные всплески *tutti* редки. Тем ярче несколько кратких кульминаций. Однако заканчивается часть, как и начиналась, приглушенными переключками духовых на фоне всплесков арф и едва слышного звона колокольчиков и тарелок.

Третья часть, «Диалог ветра и моря», наиболее развернута. Здесь впервые появляются драматические образы, море предстает бурным и грозным. С первых же звуков (тремоло литавры и большого барабана, удары тамтама) воцаряется мрачная атмосфера, в которой разворачивается диалог стихий. Глухо набегают пассажи струнных, им противостоят завывающие аккорды деревянных с валторнами. Драматично звучат возгласы засурдиненной трубы, в которых трудно узнать безмятежную начальную тему первой части; в процессе развития она приобретает грозный характер. Резко контрастен средний эпизод — остров блаженной тишины в центре бури (сосредоточенный хорал четырех валторн — вариант финального гимна первой части). Теперь тема ветра, светлая и спокойная, не противостоит бурным порывам волн, а будто покачивается на мягко колышущихся переливах арф, вызывая ассоциации с мающим пением сирен в третьем «Ноктюрне». Возвращение тревожных настроений, вновь начинающийся драматический диалог ветра и моря, приводит, однако, не к штормовой куль-

минации, а к величавому гимну, торжественно звучащему у всей медной группы. Его дополняют радостные переключки валторн и корнетов — так преобразуются трагические и грозные трубные возгласы первого эпизода. Венчает картину моря ликующий апофеоз — мощное tutti.

«Иберия»

№ 2 из «Образов» для оркестра (1906—1908)

Состав оркестра: 3 флейты, 2 флейты-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, кастаньеты, бубен, малый барабан, тарелки, колокола, ксилофон, челеста, 2 арфы, струнные.

История создания

Дебюсси, как и его младший современник Равель, восхищался Испанией. И хотя он никогда не был в этой стране (лишь однажды присутствовал на бое быков в приграничном городке Сан-Себастьян), сумел удивительно точно передать особенности испанского фольклора, не прибегая к цитированию народных мелодий. Эта глубина постижения чужого национального стиля вызвала восхищение испанских композиторов.

«Иберия» (древнее название Испании) составляет среднюю часть (№ 2) «Образов» для оркестра. Однако написана и исполнена она была отдельно, как самостоятельная трехчастная сюита. Начало работы над «Иберией» относится к 1906 году, завершение — к концу 1908-го, премьера состоялась 20 февраля 1910 года в Париже, в Концертах Колонна под управлением молодого дирижера Габриеля Пьерне. Даже при жизни автора «Образы» исполнялись целиком редко: № 1 «Жиги»

и № 3 «Весенние хороводы», значительно уступающие «Иберии» в яркости, так и не завоевали популярности.

Музыка «Иберии» полна света и радости. Очень большой по составу оркестр с множеством ударных инструментов усиливает солнечный, южный колорит. Не случайно современник Дебюсси, итальянский писатель Габриеле д'Аннунцио утверждал, что слушание «Иберии» исцелило его от болезни: «Какая чудесная квинтэссенция жизни!» Все три части сюиты тесно связаны между собой и, подобно «Морю», не могут исполняться по отдельности. Дебюсси снабдил их весьма конкретными заголовками и как во время сочинения, так и на репетиции перед премьерой давал своей музыке детальные программные пояснения: «Я слышу шумы, которые производят дороги Каталонии, и одновременно музыку улиц Гранады» (о первой части). «Весь этот утренний подъем, пробуждение людей и вещей... продавец арбузов и уличные мальчишки, которые свистят, я их так ясно вижу...» (о начале третьей). Однако редактору анализа «Иберии» он говорил: «Бесполезно спрашивать меня о толковании этого произведения; у него нет истории, и я рассчитываю только на музыку, чтобы поддержать воображение публики».

Музыка

Первая часть, «По улицам и дорогам», — яркая танцевальная картина с присущим испанскому фольклору богатством ритмов. Краткие, в узком диапазоне, мелодии звучат преимущественно у деревянных духовых, тогда как струнные, нередко играющие пиццикато, вместе с ударными отбивают ритм. Первую тему, разнообразно варьируемую и неоднократно возвращающуюся, начинают кларнеты. Ритмический рисунок сопровождения эффектно представлен кастаньетами, бубном и литаврами. Возникающая на фоне первой новая тема (у го- боя и альт-а соло) оригинальна: причудливый ритм, необыч-

ные ладовые обороты, украшения, неизменно выдерживаемая фигура в басу — все напоминает о восточных (мавританских, арабских) истоках южноиспанского фольклора (не случайно Дебюсси говорил об улицах Гранады — последнего оплота мавров в Испании). Еще одна танцевальная тема, в умеренном движении и сложном ритме, в сопровождении малого барабана, открывает средний раздел; неизменно многократно повторяясь, она составляет основу вариаций (вспоминается «Болеро» Равеля). Постепенно танец удаляется, рассеиваясь на улицах и дорогах.

Вторая часть, «Ароматы ночи», — тончайшая импрессионистская зарисовка. Она перекликается с написанными в те же годы фортепианными пьесами композитора. С «Вечером в Гранаде» из сборника «Эстампы» ее роднит ритм хабанеры, с прелюдией «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют» (строка из Бодлера) — попытка передать музыкой невыразимое, доступное не слуху, но обонянию. Слышатся таинственные ночные шорохи, искусно переданные оркестровыми красками; важную роль играют тембры впервые вступающих ксилофона и челесты; возникает красивая певучая мелодия. Гимнической кульминацией становится совершенно преображенная тема, открывавшая первую часть: в насыщенном звучании торжественных аккордов ничто не напоминает прежний бойкий танец. Под конец отголоски начальной певучей мелодии всплывают словно издали, из сумрака ночи, и служат переходом к третьей части, начинающейся без перерыва.

Заголовок «Утро праздничного дня» дополнен авторской ремаркой «в ритме отдаленного марша, бодрого и веселого». Альты и виолончели подражают гитарам, удары бубна, ксилофона и молчавших до того колоколов, дробь малого барабана усиливают праздничное настроение. Шумная толпа приближается, следуют пестрые сцены народного веселья. Струнные инструменты преображаются в гитары: скрипачи

и альтисты, играющие пиццикато, держат их под рукой, а не на плече. Под звуки кастаньет и бубна выступают солирующие деревянные, трубы напоминают певучую тему второй части. Движение замедляется, скрипка соло звучит «свободно и причудливо», ее наигрыш подхватывает гобой, затем английский рожок («весело и причудливо», по авторскому определению). В вихревой коде в последний раз проходит начальная тема первой части, и всю картину завершают звонкие аккорды tutti.

Морис Равель

1875—1937

Равель — одна из интереснейших фигур во французской музыке первой трети XX века. Вместе с Дебюсси он считается самым видным представителем музыкального импрессионизма — течения в искусстве, зародившегося во французской живописи и отличающегося пристальным вниманием к мельчайшим оттенкам чувств, мыслей, воплощением еле уловимых нюансов в изображении картин природы. Было время, когда Равеля считали эпигоном Дебюсси, отказывая ему в индивидуальном стиле. Однако, в отличие от музыки своего старшего современника, творчество Равеля не укладывается полностью в рамки импрессионизма. Оно отмечено большей яркостью и четкостью образов, часто связанных с Испанией, большим вниманием к фольклорному началу, большим жанровым диапазоном.

Получивший прекрасное профессиональное образование, композитор отличался безукоризненным совершенством письма. Высоко ценивший романтическое искусство Вебера и Шумана, преклонявшийся перед Шопеном и Листом, он испытал также сильнейшее влияние музыки русских композиторов, особенно Римского-Корсакова, произведения которого Равель тщательно изучил. Однако это не только не помешало выявлению собственного творческого лица, но, напротив, способствовало созданию совершенно самостоятельного, узнаваемого с первых тактов музыкального стиля — новаторского, полного новых красок.

Музыка Равеля отличается ярким темпераментом, чувством меры, рельефным тематизмом, в котором, как правило,

очевидны фольклорные истоки, чаще всего испанские, но заметно влияние и французского фольклора. Равеля вдохновляли природа, античные мифы, детские сказки, народные танцы. Его творчество привлекает как богатством фантазии, живописностью, яркой образностью, так и глубиной, человечностью и искренностью, а вместе с тем — классичностью, выразившейся в стройности, уравновешенности, гармоничности, великолепно, совершенном мастерстве, которым восхищались его современники.

Творческий путь композитора был нелегким и протекал в сложное время. Начавшись в конце XIX века, он захватил тяжелейшие годы Первой мировой войны, в которой Равель принимал непосредственное участие, а закончился в то время, когда фашизм уже отчетливо проявил себя в Италии, Германии и Испании — стране, особенно любимой композитором. Время, в которое он жил и творил, естественно, наложило свою печать на музыку творца, приведя его от первых светлых, радостных, полных света и солнца произведений к главному драматизму последнихopusов.

С годами композитор отходит от импрессионизма с его преобладанием красочности и изысканных гармоний, размытой мелодикой и детализированной оркестровкой и провозглашает «полный отказ от обаяния гармонии ради преобладания мелодии». В его музыке появляются линейность, политональность, элементы джаза. Громадную роль Равель отводит ритму. Особенно большое место в его музыке занимают ритмы танца — вальс, болеро, хабанера, менуэт, причем два первых прославили композитора.

Морис-Жозеф Равель родился 7 марта 1875 года в городке Сибуре, расположенном на юге атлантического побережья Франции, недалеко от границы с Испанией. Его отец, родом из французской семьи, переселившийся в Швейцарию, несколько лет работал в Испании. Там в 1874 году он женился на девушке

баскского происхождения Марии Делуар и переехал во Францию. Из Сибура семья скоро перебралась в Париж, где мальчик отчетливо проявил раннее музыкальное дарование. Чуткие и любящие родители сделали все для его развития. «Еще ребенком я был восприимчив к музыке — ко всякой музыке. Мой отец, более сведущий в этом искусстве, чем большинство любителей, стал с ранних лет развивать у меня эти склонности и поощрять мое усердие. В возрасте шести лет.. я начал обучаться игре на рояле», — писал Равель в «Краткой автобиографии». Первым учителем мальчика стал превосходный музыкант А. Гис, через шесть лет его сменил преподаватель консерватории Шарль-Рене, ученик Лео Делиба. Наряду с занятиями гармонией он поощрял первые композиторские попытки своего воспитанника и впоследствии отмечал, что творческий облик Равеля формировался практически самостоятельно, без усилий со стороны наставника. В первых же сочинениях выявилась яркая индивидуальность их юного автора.

В 1889 году Равель поступил в Парижскую консерваторию. После двух лет обучения в подготовительном классе Ш. Антиома он перешел в высший класс к Ш. Берио — выдающемуся скрипачу-виртуозу, бывшему также опытным композитором и преподавателем фортепианной игры.

С самых ранних лет Равель испытывал горячую любовь к Испании. «Испания Равеля была Испанией, мысленно воспринятой им от матери, — вспоминал после знакомства с ним де Фалья. — Изысканные беседы сеньоры, всегда на чистом испанском языке, доставляли мне большое удовольствие, когда, вспоминая годы своей юности, проведенные в Мадриде, она рассказывала о времени, разумеется, предшествующем моему, но от обычаев которого остались следы, мне близкие. Тогда я понял, что сын с детства, как замороженный, слушал ее часто повторявшиеся рассказы, проникнутые грустью о прошлом и, без сомнения, оживляемые той силой, которую придает любимому

воспоминанию неотделимо связанная с ним мелодия песни и танца. Вот это и объясняет тяготение, которое Равель с детских лет ощущал к стране, столько раз являвшейся ему в мечтах, а также и то, что позднее, желая музыкально охарактеризовать Испанию, он пользовался преимущественно ритмом хабанеры, имевшей наибольший успех среди всех песен, слышанных его матерью на мадридских вечеринках в те старые времена». Благоприятным оказалось то, что юноша нашел у своего педагога горячую поддержку собственным испанским пристрастиям: бывший мужем знаменитой певицы Марии Малибран, дочери испанского композитора и певца М. Гарсии, Ш. Берико страстно любил искусство Испании.

Большим событием в жизни Раделя, совпавшим с его поступлением в консерваторию, стала Всемирная выставка, открывшаяся в Париже к столетию Великой французской революции. На ней развернулась широчайшая музыкальная панорама, в которой была достаточно полно представлена ранее мало известная во Франции русская музыка — Глинка, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский. Кроме того, выступали народные музыканты азиатских и африканских стран: гамелан-яванский национальный оркестр, исполнители на народных инструментах из Алжира, венгерские цыгане. Это было новым и ярким впечатлением, которое оставило значительный след в сознании не только Раделя, но и многих его старших современников-музыкантов, в том числе — Дебюсси. Последний, в частности, писал: «Вопреки разрушениям, причиненным цивилизацией, до нашего времени сохранились чудесные маленькие народы, воспринимающие музыку так же естественно, как дыхание. Их учителя — вечный ритм моря, ветер в деревьях и тысячи легких звучаний, их окружающих. У них нет иных преданий прошлого, кроме старинных песен, чередуемых с танцами, которые они почти-тельно хранят на протяжении веков».

В 1895 году появляются произведения Равеля, в которых уже отчетливо проявляется его творческая индивидуальность. В «Краткой автобиографии» Равель вспоминал: «...Я написал мои первые опубликованные произведения: “Старинный менуэт” и “Хабанеру” для рояля. Считаю, что в этом произведении есть уже такие черты, которые впоследствии стали преобладающими в моих сочинениях». Написанная год спустя пьеса «Среди колоколов» — вместе с «Хабанерой» (обе пьесы — для двух фортепиано) под общим названием «Слуховые пейзажи» — впервые представила молодого музыканта широкой публике в концерте Национального музыкального общества 5 марта 1898 года. Однако его дебют вызвал лишь иронические или резко отрицательные отзывы критики, не рассмотревшей многообещающего таланта.

Еще в 1897 году Равель поступил в класс контрапункта известного педагога А. Жедальжа: «Мне очень приятно отметить, что самыми ценными чертами моего мастерства я обязан Жедальжу», — писал он в «Краткой автобиографии». По композиции он тогда же поступает в класс Г. Форе и впоследствии вспоминает о том, как много дали ему «доброжелательные указания такого большого художника». В 1899 году Равель вновь представляет свою музыку — увертюру «Шехеразада» — на суд публики, но пресса, неприятно удивленная непривычными новшествами, снова отозвалась неодобрительно. Первый успех к композитору пришел с фортепианной пьесой «Павана усопшей инфанте», написанной в характере торжественного танца шествия XVI—XVII веков. В 1901 году Равель решил участвовать в конкурсе на Римскую премию, которая давала право на трехлетнее пребывание в Риме. Однако его кантата получила лишь одобрение жюри и II премию. В том же году он написал фортепианную пьесу «Игра воды», отмеченную тончайшей красочной звукописью. «В «Игре воды» впервые проявились те пианистические новшества, которые в дальнейшем были

признаны характерными для моего стиля, — писал позднее композитор. — Эта пьеса навеяна шумом воды и другими музыкальными звуками, слышимыми в фонтанах, водопадах и ручьях...» Написанная до «Эстампов» и «Островов радости» Дебюсси, она, таким образом, никак не являлась подражательной.

Благодаря покровительству Форе, который внимание к симпатичным ему ученикам не ограничивал строгими рамками занятий, Равель попадает в аристократические салоны графини де Сен-Марсо и княгини де Полиньяк, где знакомится со многими музыкантами, поэтами, художниками. Довольно быстро он понимает, что атмосфера большого света ему чужда, и находит друзей в молодежном кружке с эпатазирующим названием «Апаши» (бандиты), в состав которого входили поэты, композиторы, художники, пианисты, критики. В числе членов кружка был и С. Годабский, с семьей которого Равеля связали долгие годы тесной дружбы. Сиприен и Ида Годабские имели свой артистический салон, где бывали молодые Жан Кокто, Поль Валери, Стравинский, Казелла, Дягилев, Нижинский и другие. «Несмотря на скромные материальные средства супругов Годабских, их вечера по воскресеньям на улице д'Атен становятся местом встреч всего артистического Парижа, — французов и иностранцев, приезжих знаменитостей и парижан... — читаем у одного из современников Равеля. — Быть принятым у Годабских — значило общаться с цветом и авангардом интернационального артистического общества». Одинокий, никогда не имевший своей семьи, Равель нашел в доме Годабских домашний очаг и нежную привязанность детей, которых он очень любил.

В 1902 и 1903 годах Равель снова делает попытки получить Римскую премию, но и они оказываются безуспешными. К 1903 году относится создание его первого большого инструментального цикла — струнного квартета, посвященного

Форе. Пропустив один год, в 1905-м, последнем по возрастному цензу, музыкант вновь решил испытать судьбу, но его даже не допустили к конкурсу: члены жюри, знавшие Равеля как дерзкого новатора, сочли издевательством представленные им кантаты, написанные строго по школьным правилам. Многие видные представители искусства дружно выступили против этого беспрецедентного решения. Возник скандал, из-за которого директор консерватории был даже вынужден уйти в отставку.

С этого времени связи молодого композитора с консерваторией прерываются. Начало самостоятельной жизни знаменуется путешествием на яхте вдоль берегов Бельгии, Голландии и по Рейну, продолжавшимся два летних месяца, — его организовали Гобебские, считавшие, что молодого музыканта необходимо отвлечь от мрачных мыслей. Путешествие принесло Равелю массу новых впечатлений, однако жизненных проблем не решило.

Уже достаточно известный в музыкальных кругах композитор оказывается почти без средств. Он дает грошовые уроки гармонии и композиции и даже начинает подумывать о поступлении на службу за пределами Франции. И все же, несмотря на житейские трудности, творчество Равеля расцветает. Композитор обращается к детской теме, которой в дальнейшем суждено занять видное место в его творчестве. Открывают эту тему цикл романсов «Естественные истории» и сюита «Моя Матушка-Гусыня». «Естественные истории» (1906) — зарисовки, в которых изображены любующийся собой павлин; сверчок, озабоченный чистотой своего дома; зимородок, принявший удочку за ветку; лебедь, якобы мечтающий об облаках, а на самом деле жиреющий, как гусь. Цикл пьес для фортепиано в 4 руки «Моя Матушка-Гусыня» (1908—1911) рисует образы французских сказок XVII—XVIII веков. Начало работы над этим циклом совпадает с тяжелейшим временем в жизни композитора — смертельной болезнью его отца.

В надежде на улучшение здоровья Равеля-старшего врачи рекомендуют ему отдых в Швейцарии, и вся семья отправляется к озеру Леман. И все же в октябре 1908 года Пьер-Жозеф Равель умирает. Горе долго не дает возможности композитору войти в обычный рабочий ритм.

За год до смерти отца Равеля увлекает идея создания оперы. Он начинает работать над пьесой «Потонувший колокол» немецкого драматурга Г. Гауптмана, но вскоре отказывается от этого замысла и обращается к комедии Франк-Ноэна «Испанский час». «Мое произведение задумано не в традиционной форме, как и его единственный прообраз — “Женитьба” Мусоргского, точно воспроизводящая комедию Гоголя... Дух этого произведения откровенно юмористический. Я хотел передать иронию именно музыкой, гармонией, ритмом, оркестровкой, а не так, как в оперетте, путем произвольного нагромождения смешных слов... Именно современный оркестр, как мне кажется, дает возможность подчеркнуть, усилить комические эффекты. Читая “Испанский час” Франк-Ноэна, я решил, что эта забавная фантазия как раз отвечает моим планам», — писал композитор. В камерной одноактной опере, действие которой происходит в Испании XVIII века, всего пять действующих лиц. Вокальные партии не имеют арий и ансамблей, кроме финала, все построено на диалогах. Премьера оперы состоялась 19 мая 1911 года на сцене парижской Комической оперы, но на мировую сцену опера вышла лишь после смерти композитора.

Большое внимание уделяет Равель и фортепианным миниатюрам. Его серия пьес «Отражения» близка по замыслу пьесам Дебюсси, но отличается большей динамичностью, ритмической напряженностью, порою — смутным беспокойством, ощущением тревоги. «Ночной Гаспар» — цикл из трех фортепианных пьес, вдохновленный книгой французского поэта-романтика Алоизиуса Бертрана, пронизан жутковатой причуд-

ливой фантастикой. Вершиной инструментальной музыки этих лет становится Испанская рапсодия, написанная в один год с оперой и продолжающая «андалузскую тему» в творчестве композитора. В 1911 году появляется фортепианный цикл Благородные и сентиментальные вальсы, затем — «Три поэмы на стихи С. Малларме» для голоса в сопровождении фортепиано, струнного квартета, двух флейт и двух кларнетов.

Колоссальное значение в творческой биографии Равеля сыграли выступления в Париже русского балета. По-видимому, во время первых гастролей в Париже знаменитой труппы Дягилева, покоровшей столицу Франции своим изысканным искусством, Равель получил заказ на создание балета «Дафнис и Хлоя». «...Хореографическая симфония в трех частях была заказана мне Сергеем Дягилевым, директором Русского балета... В этом сочинении я задумал дать большую музыкальную фреску, в которой не столько стремился воссоздать подлинную античность, сколько запечатлеть Элладу моей мечты, близкую тому представлению о Древней Греции, которое воплощено в произведениях французских художников и писателей конца XVIII века». После премьеры «Дафниса и Хлои» 8 июня 1912 года Равель впервые удостоивается полного, настоящего признания. Его называют гордостью французской музыки и даже первым композитором Франции. В том же году ставится балет «Сон Флориды» на основе пьес «Моей Матушки-Гусыни» на либретто самого композитора, а через два месяца после премьеры этого балета проходит и премьера балета «Аделаида» на музыку Благородных и сентиментальных вальсов.

Достигший признания композитор счастлив. Он полон новых замыслов, много времени проводит в родных местах, вблизи Сибура, работает над Фортепианным трио, увлечен мыслью написать фортепианный концерт на народные баскские темы, вместе со Стравинским по предложению Дягилева берется за доработку партитуры «Хованщины» Мусоргского —

композитора, неизменно вызывавшего его восхищение и преклонение. Но мирное спокойное течение жизни безжалостно прерывает война.

Первая мировая война началась 1 августа 1914 года, и уже через два дня в нее вступила Франция. Равель писал Годебскому: «Вот уже третий день... этот набат, эти плачущие женщины и особенно этот ужасающий энтузиазм молодых людей; а сколько друзей уже ушло на войну, и ни о ком я ничего не знаю. Я больше не в силах выносить этот жестокий непрерывный кошмар. Я или с ума сойду или стану одержим навязчивой идеей...» Из-за хрупкого здоровья Равель освобожден от военной службы, но он рвется на фронт, пытаясь попасть в летные части. Первая попытка заканчивается неудачей: «Мои похождения кончились весьма курьезно, — пишет он другу. — Меня не берут, потому что мне не хватает 2 килограммов веса». Он продолжает попытки вступить в действующую армию, и в то же время интенсивно сочиняет. Рождается фортепианное трио, которое он определяет «как посмертное произведение». Не попав на фронт, он начинает работать в госпитале, где принимает на себя самые тяжелые и неприятные обязанности. Наконец в октябре 1915 года его многомесячные усилия венчаются успехом. Равеля берут шофером грузовика Красного Креста. «Возможно, работа будет опасной, но зато более интересной», — пишет он в одном из писем. Свой грузовик он в шутку называет Аделаидой, по названию балета. Но и во время службы музыкант не забывает о своем призвании. Друзей он просит прислать ему материалы о народных песнях провинции Валуа, пишет песни для хора на собственные тексты.

Осенью 1916 года Равель заболевает, причем настолько серьезно, что ему требуется срочная операция. После лечения в госпитале он получает отпуск и едет в Париж к матери. Ее он застает больной, и вскоре она умирает у него на руках. Потрясенный горем, композитор не может даже откликнуться на

попытки утешения. Он возвращается в свою часть: «Все то же ужасное отчаяние, все те же тяжелые мысли... Здесь я совершенно одинок; кругом много веселых славных товарищей, но как они сейчас далеки от меня!» — пишет он в одном из писем.

После серьезного обморожения весной 1917 года Равеля отправляют в тыл. Какое-то время он живет у друзей и постепенно входит в творческое состояние. «Наконец-то я работаю. Это позволяет многое перенести», — пишет он одному из старых друзей. Эта работа — фортепианный цикл «Памяти Куперена». «Le Tombeau de Couperin» — по-французски надгробие, памятник, приношение к надгробию Куперена. Равель сознательно не написал имени Куперена: очевидно, он имел в виду Франсуа, или, как его называли, Великого Куперена, но вместе с ним — и всех представителей этой славной музыкальной фамилии. «Памяти Куперена» посвящена в действительности не столько самому Куперену, сколько французской музыке XVIII века», — писал он.

Каждую из шести пьес, составивших цикл, композитор посвятил памяти друга, погибшего на войне. Первой исполнительницей цикла должна была стать Маргарита Лонг, мужу которой, погибшему на фронте капитану Ж. де Морлиаву, посвящена заключающая цикл токката. Но премьеры неоднократно откладывалась. Лишь в апреле 1919 года Лонг сыграла это сочинение Равеля в Париже, после чего оно прочно вошло в концертный репертуар. Как бывало и раньше, композитор оркестровал пьесы цикла, и на их музыку в 1920 году труппа Шведского балета поставила в Париже танцевальную сюиту.

Послевоенная жизнь в Париже развивалась бурно и стремительно. Появились новые течения в искусстве, в том числе и в музыке. Молодые композиторы выступали против импрессионизма, против Дебюсси и ранних сочинений Равеля, за новую музыку, «земную музыку повседневности».

В начале 1920 года в газетах публикуется известие о награждении Равеля орденом Почетного Легиона. Так, не известив об этом композитора, правительство решило отметить его заслуги в искусстве. Равель же, всегда презиравший официальные знаки отличия, отказывается от ордена, и в прессе объявляют о его исключении из списка награжденных. Все это вызывает целую бурю в обществе. С одной стороны, его обвиняют в пренебрежении к знаку отличия, который с гордостью носят многие достойные люди. С другой — со стороны молодежи — факт отказа не значит ничего, а представление к ордену является признанием падения композитора, превратившегося в академическую реликвию. «Равель отказывается от ордена Почетного легиона, но вся его музыка принимает эту награду, — читаем в одной из статей того времени. — Суть дела заключается не в том, чтобы отказаться от ордена, а в том, чтобы не заслужить его».

Сам Равель не принимает участия в поднявшемся скандале. Больше всего его беспокоит здоровье, подорванное войной. Активно продолжается и его творческая деятельность. В 1920 году он создает партитуру для очередного дягилевского балета. «Вновь вернувшись к занятиям композицией, я написал “Вальс”, — вспоминал он через несколько лет, — хореографическую поэму, идея которой зародилась у меня еще до Испанской рапсодии. Я задумал это произведение как своего рода апофеоз венского вальса, к которому у меня примешивается ощущение фантастического рокового вихря». Как и раньше, кроме оркестрового, Равель пишет и варианты для одного и двух фортепиано.

Врачи советуют Равелю уехать из Парижа с его столичной суетой и постоянным нервным напряжением, и композитор покупает дом в небольшом селении Монфор-л'Амори в полусотне километров от столицы. Туда он переселяется в мае 1921 года, но часто бывает в Париже, останавливаясь обычно

в гостинице, расположенной недалеко от квартиры Годабских, с которыми по-прежнему поддерживает самую тесную связь. Среди работ этого времени — опера-балет «Дитя и волшебство», цикл «Мадагаскарские песни», Соната для скрипки и фортепиано, оркестровка нескольких чужих произведений — Дебюсси, Шабрие и «Картинок с выставки» Мусоргского. В 1924 году появляется концертная фантазия «Цыганка» для скрипки с фортепиано.

Первые месяцы 1928 года композитор провел в США: там состоялось его большое концертное турне. Он выступал как дирижер и пианист и пользовался неизменно громадным успехом. Маршрут гастролей охватил всю страну, от границы с Канадой до южного штата Техас, от берега Атлантики до Тихого океана. Непрерывные четырехмесячные поездки по стране принесли ему, как ни странно, успокоение и разрядку. «Никогда не чувствовал себя лучше, чем во время этого сумасшедшего турне», — сообщал он друзьям. В числе прочего, Равель объяснял это и тем, что долгие переезды в поездах давали возможность отдохнуть и хорошо выспаться.

Весной композитор вернулся на родину. В его доме стали появляться новые друзья, в том числе композиторы А. Онеггер и Ж. Ибер, скульптор Л. Лейритц, создавший скульптурный портрет Равеля. Сразу по возвращении Равель занялся заказом, полученным еще до отъезда в Америку: знаменитая танцовщица Ида Рубинштейн попросила написать для нее балет. Так в 1928 году появилось знаменитое «Болеро», премьера которого состоялась 22 ноября того же года. А за месяц до этого Равель побывал в Англии, где был удостоен почетной степени доктора музыки Оксфордского университета.

В следующем году композитор приступил к работе над двумя фортепианными концертами, совершенно разными по характеру. «Это был интересный для меня опыт, — рассказывал он позднее. — Оба концерта были задуманы и написаны

одновременно. Первый представляет собой концерт в точном смысле этого слова; он написан в духе концертов Моцарта или Сен-Санса. Я... считаю, что музыка концерта может быть веселой и блестящей; не обязательно, чтобы она претендовала на глубину или драматизм... В нем есть элементы джаза, но их немного». Совершенно другой характер носит концерт, созданный по просьбе австрийского пианиста П. Витгенштейна, потерявшего во время войны правую руку. Написанный для одной левой руки, одночастный концерт Равеля, как определял сам композитор, «содержит много джазовых эффектов, и фактура его не так проста. В произведениях такого рода важно, чтобы музыкальная ткань не казалась облегченной, но, напротив, звучала как исполняемая двумя руками. Поэтому я приблизился в нем к пышному и помпезному стилю музыки традиционного концерта». Концерт для левой руки был впервые исполнен Витгенштейном в ноябре 1931 года в Вене, другой концерт, соль мажор, прозвучал в Париже в январе 1932 года в исполнении Маргариты Лонг. Оркестром дирижировал автор. Через несколько дней он и прославленная пианистка отправились в гастрольную поездку по странам Европы.

В 1932 году нескольким композиторам, в числе которых оказался и Равель, была заказана музыка к предполагаемому фильму о дон Кихоте, которого должен был играть Шляпин. Съёмки так и не состоялись, но Равель успел написать «Три песни дон Кихота к Дульцинее», которые стали его последним произведением. Осенью он попал в автомобильную аварию, после которой здоровье, и без того крайне хрупкое, стало катастрофически ухудшаться. В 1934 году композитор несколько месяцев провел в швейцарской клинике в Монрепо близ Лозанны, на берегу Женевского озера, но лечение не дало результатов. Он постепенно терял координацию движений, память, способность писать, хотя неизменно сохранял ясность восприятия и способность двигаться.

Летом 1934 года в собственном доме в Монфор-л'Амори Равелю как будто становится лучше. Он много гуляет, слушает музыку. Врачи надеются, что помощь сможет путешествие: свежие впечатления произведут благоприятное воздействие на нервную систему. Ида Рубинштейн дает необходимые деньги (у композитора нет средств), и Равель в феврале 1935 года отправляется в Африку через Испанию. Он возвращается в мае, а осенью вновь отправляется в путь, на этот раз в Северную Испанию, в страну басков. Однако в следующем году болезнь переходит в новую, еще более тяжелую стадию. Развивающаяся опухоль мозга приводит к потере дара речи и чувства осязания. В 1937 году его состояние резко ухудшается, и врачи настаивают на операции. 19 декабря Равеля оперируют, но 28 декабря все же наступает смерть.

Похороны Равеля состоялись при большом стечении народа. Среди многочисленных друзей на них присутствовал и Игорь Стравинский.

Испанская рапсодия (1907)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 флейты-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, саррюзофон, 4 валторны, 3 трубы,
3 тромбона, туба, литавры, треугольник, кастаньеты, бубен, малый барабан, тарелки,
большой барабан, тамтам, ксилофон, челеста, 2 арфы, струнные.

История создания

С детских лет интересовавшийся Испанией — родиной своей матери, — любивший и знавший народную испанскую музыку, а также интересовавшийся ее воплощением в музыке русских композиторов, Равель неоднократно возвращался в своем

творчестве к испанским темам. В 1907 году им была написана опера «Испанский час». Тогда же композитор обратился и к Испанской рапсодии. Первоначальный замысел предполагал сюиту для двух роялей, но позднее композитор решил, что лучше воплотить его в оркестровом звучании. Рапсодия четырехчастна: к трем сочиненным в это время частям — прелюдии «К ночи», «Малагенья» и «Ферии» — Равель присоединил написанную за 12 лет до того «Хабанеру» в качестве третьей части. Первое исполнение нового произведения состоялось 15 марта 1908 года в Париже под управлением Э. Колонна. Успех был так велик, что «Малагенью» пришлось бисировать. Мануэль де Фалья в статье, посвященной этому концерту, писал: «Музыка Рапсодии... поразила подлинно испанским характером, который... в противоположность тому, что Римский-Корсаков сделал в своем Каприччио, был достигнут не простым употреблением фольклорного материала (за исключением хоты из «Ферии»), а посредством свободного использования существеннейших ритмических, ладово-мелодических и орнаментальных особенностей нашей музыки».

Музыка

Испанская рапсодия открывается прелюдией «К ночи» — образом ночного южного пейзажа. Тончайшая оркестровая звукопись вызывает в воображении таинственную, полную любовного томления ночь. На фоне тихого тремоло скрипок непрерывно слышится мотив из четырех нисходящих звуков. Он проходит сначала у скрипок и альтов, затем передается гобой, английскому рожку, флейте, челесте. В нежных оркестровых красках, в ладовой, ритмической и гармонической переменчивости создается изысканная импрессионистская картина. Два кларнета в октаву вступают с грустно-меланхолическим напевом, который сменяется мотивом танца, затем вступает новая каденция — на этот раз фаготов, которую

сопровождает тихие шорохи, смутные отзвуки танца, обрывки напевов, смешивающиеся в общем движении. Замыкает часть возвращение нисходящего мотива ночи.

«Малагенья» — любовная песня-танец, одна из самых распространенных в Андалузии. Здесь это колоритная танцевальная сценка, изящная, проникнутая подлинным испанским духом. Она открывается короткой (всего три такта) рельефной темой, звучащей у виолончелей и контрабасов пиццикато таинственно, даже тревожно. Она повторяется, причудливо раскрашивается. Новая, импульсивная тема, у трубы с сурдиной, затем мечтательно повторяемая скрипками, вызывает в воображении выход солистов-танцоров, кавалера и дамы. Все более оживляющийся танец внезапно прерывается монологом английского рожка — призывным, полным страстного томления. В завершающую его каденцию врывается нисходящий мотив из первой части (челеста, солирующие скрипки, альты и виолончель с сурдиной). Возвращается ненадолго движение танца, которым и завершается «Малагенья».

«Полная выдумки поэтичная “Хабанера” чарует нас своим трепетно-томным характером, ритмикой и ностальгической образностью; прелесть насыщенной и точной оркестровки придает пьесе тембральное богатство и красочность», — пишет о третьей части Рапсодии А. Корто. На протяжении почти всей «Хабанеры» слышится повторяемый в неизменном ритме один и тот же звук — своего рода стержень, вокруг которого обвиваются краткие мотивы, изысканные гармонии, полные томной неги. Танцевальные мелодии словно наплывают издалека и снова исчезают, облеченные в красочный, своеобразный оркестровый наряд. Отдельные краткие нисходящие интонации, вступая в противоречие с общим восходящим движением мелодий, придают особое лирико-драматическое напряжение музыке. Короткие всплески у скрипок вызывают ассоциации с порывистыми танцевальными движениями

(хабанеру «танцуют всем станом и особенно руками, которые взлетают ввысь как птицы»).

Заключительная часть, «Ферия», являет собой яркую картину народного празднества. Слышатся наигрыши флейт, рокот малых барабанов, характерное пощелкивание кастаньет, звон гитар, имитируемый струнными. Разворачивается хота: начинаясь у флейты, тема ее постепенно захватывает весь оркестр. Звучат подлинные мотивы самого яркого народного танца Испании, знакомого по «Арагонской хоте» Глинки. Появляются и мотивы из предшествующих частей Рапсодии. После захватывающего *tutti* наступает внезапный спад. На фоне чуть слышных «вздохов» низких струнных звучит, как во второй части, импровизация английского рожка. Мотивы, напоминающие о прелюдии «К ночи», приводят к возвращению начального раздела. Хота разворачивается все ярче и зажигательнее, заканчиваясь ослепительным вихрем.

«Моя Матушка-Гусыня»

Пять детских пьес для симфонического оркестра
(1908—1911)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 2 валторны, литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, тамтам, колокольчики, ксилофон, челеста, арфа, струнные.

История создания

Рождение оркестровой сюиты «Моя Матушка-Гусыня» столь же необычно, как и ее название. Если по большей части композиторы сначала пишут балет, потом, выбрав из него самые яркие эпизоды, создают оркестровую сюиту, а какой-нибудь

музыкант, чаще пианист, делает фортепианное переложение, то создание «Матушки-Гусыни» шло прямо противоположным путем. Осенью 1908 года Равель сочинил пять пьес для фортепиано в 4 руки, посвященных Мими и Жану Годабским. Это были дети его друзей, которых не имевший семьи композитор любил как родных. Когда родители проводили лето в Испании, Равель жил на их вилле с детьми и рассказывал им, по собственному выражению, разные истории, «не слишком грустные по вечерам во избежание кошмаров и мрачные по утрам для возбуждения аппетита». Подобные истории в музыке, рожденные желанием, как вспоминал композитор, «воссоздать поэзию детства», он рассказал в пяти пьесах сюиты «Моя Матушка-Гусыня». Ее первыми исполнителями должны были стать Мими и Жан. Однако не уверенные в своем владении фортепиано дети отказались, и на премьере 20 апреля 1910 года в Париже сюиту сыграли две юные ученицы консерватории. В 1911 году Равель оркестровал сюиту и 12 января 1912 года она впервые прозвучала в Париже. А две недели спустя, 14 января по старому стилю, состоялась ее русская премьера в концертах Александра Зилоти в Петербурге. Причем в аннотации сообщалось, что оркестрованы пьесы Равеля именно по просьбе русского дирижера. В следующем году на эту музыку с добавлением нескольких эпизодов в Париже был поставлен балет в пяти картинах по сценарию Равеля «Сон Флорины».

Странно звучащее по-русски название сюиты связано с давней традицией французского фольклора. Имя Матушки-Гусыни носит сказочница, изображавшаяся с гусиными лапками, которой приписывались многие народные сказки. Так же назван первый сборник обработок французских сказок, изданный в 1697 году Шарлем Перро (1628—1703). Эпизодами его «Спящей красавицы» (точный перевод — «Красавица в спящем лесу») навеяны первая и последняя пьесы Равеля — «Павана Спящей красавицы» и «Волшебный сад».

У Перро заимствован и сюжет второй пьесы, которой композитор предпослал следующую программу:

II. «Мальчик-с-пальчик. Он думал легко найти дорогу при помощи хлеба, который разбрасывал повсюду, где проходил; но как же он был поражен, когда не мог найти ни одной крошки; прилетели птицы и все склевали. (Ш. Перро)».

Третья пьеса вдохновлена сказкой высокопоставленной современницы Перро — Мари-Катрин герцогини д'Онуа (середина XVII века—1705) из сборника «Сказки фей»:

III. «Дурнушка, императрица пагод (китайских статуэток, качающих головами, называемых по-русски китайскими болванчиками — А. К.). Она разделась и погрузилась в воду. Тотчас же статуэтки обоего пола принялись петь и играть на инструментах: у одних были теорбы, сделанные из ореховой скорлупы; у других виолы из миндальной скорлупы; ибо инструменты должны были быть соразмерны их росту. (Мадам д'Онуа. «Изумрудный змей»)».

Программа четвертой пьесы заимствована у писательницы следующего, XVIII века Жанны-Мари Леспренс де Бомон (1711—1780), известной своими многочисленными поучительными сочинениями для семейного чтения — среди них 4 тома «Моральных сказок» (1774—1776):

IV. «Разговоры Красавицы и Чудовища. «Когда я думаю о вашем добром сердце, вы не кажетесь мне очень уродливым». — «О! Конечно! У меня доброе сердце, но я чудовище». — «Есть много людей, которые гораздо больше чудовища, чем вы». — «Если бы у меня хватило ума, я сказал бы вам любезность, чтобы поблагодарить вас, но я всего лишь чудовище...» «Красавица, хотите стать моей женой?» — «Нет, Чудовище!..»

«Я умираю счастливым, так как мне выпала радость увидеть вас еще раз». — «Нет, мое дорогое Чудовище, вы не умрете: вы будете жить, чтобы стать моим супругом!...» Чудовище исчезло, и она увидела у своих ног принца, более

прекрасного, чем Амур, который благодарил ее за то, что она положила конец волшебству. (Мадам Лепренс де Бомон)».

Обратившись к изящной литературе конца XVII—XVIII веков, Равель стремился передать и черты музыкального стиля эпохи рококо. Как и в некоторых других его произведениях, в «Матушке-Гусыне» можно услышать отголоски музыки французских клавесинистов, прежде всего крупнейшего из них — Франсуа Куперена. Встречаются старинные танцы, типичные для сюит XVII—первой половины XVIII столетий: павана, сарабанда. Оркестр небольшой по составу. Используются солирующие духовые и ударные инструменты с яркими тембрами, которые нередко персонифицируют героев. В этом Равель следует традициям Берлиоза.

Музыка

«Павана Спящей красавицы» — самая маленькая пьеса, всего 20 тактов. Флейта поет краткую, словно убаюкивающую мелодию в народном духе, оплетаемую подголосками валторны с сурдиной и альтов пиццикато. Она напоминает скорее колыбельную, чем танец. Затем ее варьируют другие солирующие деревянные инструменты, а в последний раз проводят первые скрипки с сурдинами под аккомпанемент арфы.

«Мальчик-с-пальчик» отличается изобразительными чертами. Мерное движение засурдиненных скрипок терциями, устремляющимися то вверх, то вниз, то возвращающимися обратно, рисует блуждания героя. Движение не прерывается ни на миг: мальчик продолжает искать дорогу, даже когда прилетают птицы. Их щебет и шум крыльев передают глиссандо и трели трех скрипок соло, возгласы малой и большой флейт.

«Дурнушка, императрица пагод» отмечена китайским колоритом, не однажды увлекавшим французских композиторов: у Куперена есть пьеса для клавесина «Китайянка», у Дебюсси — «Пагоды» для фортепиано, написанные за несколько лет

до Равеля. Темы построены на характерном для китайской музыки пентатонном звукоряде без полутонов (на фортепиано они исполнялись на черных клавишах). Изящный кукольный марш сверкает и переливается всеми красками небольшого оркестра с впервые вступающими ударными: челестой, колокольчиками, ксилофоном, тарелками, тамтамом. Краткие бесконечно повторяющиеся мотивы солирующей флейты-пикколо напоминают то ли плеск воды, то ли мерные покачивания голов китайских статуэток. В середине пентатонные темы приобретают более торжественное, «важное» звучание в мерных унисонах tutti с ударами тамтама, или женственное, лирическое — в напевной мелодии солирующей флейты. В изгибах бесконечного канона, звучащего в низком регистре кларнета и челесты, один из исследователей подметил выполняющего Изумрудного змея, ласкающегося к императрице.

«Разговоры Красавицы и Чудовища» написаны в ритме вальса. Героиня представлена кларнетом, поющим изящную мелодию, герой — неповоротливым контрафаготом с хроматическим мотивом. Между темами возникает диалог, а затем они объединяются и звучат все более взволнованно и пылко. Вдруг все обрывается генеральной паузой. Слышится глиссандо арфы и волшебный звон треугольника. Чудесное превращение Чудовища в прекрасного принца свершилось: его тяжеловесный, неуклюжий прежде мотив становится мелодией солирующей скрипки в высоком регистре с флажолетами, а затем солирующей виолончели.

«Волшебный сад» — медленный финал сюиты в ритме сарабанды. Как и в первой пьесе, простая диатоническая мелодия словно ветвится подголосками. Сначала звучат только струнные, затем к ним присоединяются деревянные и валторны. Новая, чуть более подвижная мелодия предстает в красивом прозрачном оркестровом наряде: у солирующей скрипки и челесты в унисон на фоне аккордов арфы и высоких дере-

вянных духовых. Заключительное нарастание украшено глissандо челесты и арфы и веселым перезвоном колокольчиков, треугольника и тарелок.

«Дафнис и Хлоя»

Две сюиты из балета (1907—1910)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, альтовая флейта, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 4 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, большой барабан, тарелки, треугольник, барабан, бубен, челеста, колокольчики, 2 арфы, струнные; хор (может быть заменен органом); кроме того, в 1-й сюите — тамтам, античные тарелочки, ветряная машина; во 2-й сюите — малый барабан, кастаньеты.

История создания

Балет «Дафнис и Хлоя» своим рождением обязан русскому искусству. В мае 1909 года в Париже состоялось выступление группы петербургских и московских балетных артистов, а в следующем году начались парижские сезоны труппы Сергея Дягилева, поразившие французов совершенно новой эстетикой спектакля. Но высочайшему хореографическому и художественному уровню постановок редко соответствовало музыкальное оформление. Лишь в единичных случаях это были специально написанные балеты, чаще же — приспособленные фрагменты сочинений разных авторов. Поэтому Дягилев стал заказывать балеты как русским, так и французским композиторам. Среди них был и Равель, и именно его «Дафнис и Хлоя», по мнению одного из парижских критиков, оказался «самым совершенным и поэтичным произведением из поставленных труппой Сергея Дягилева».

О начале работы над балетом сохранились противоречивые свидетельства современников. Так, «Петербургская газета» писала: «По просьбе Дягилева Равель согласился еще в 1907 году писать балет «Дафнис и Хлоя». Лев Бакст, оформлявший балет, сообщал в письме от 18 июня 1909 года: «Дягилев мне заказывает на будущий сезон балет «Дафнис и Хлоя»... и мы с Фокиным и Равелем уже составили интересное либретто». А постановщик Михаил Фокин вспоминал о знакомстве с Равелем, состоявшемся в 1910 году: «Дягилев спросил: нет ли у меня либретто для нового балета, который можно было бы приготовить для следующего сезона, я рассказал балет «Дафнис и Хлоя». Ему, и особенно Баксту, либретто очень понравилось. Дягилев предложил новую музыку написать Равелю». Сам же композитор в автобиографии сообщал, что «начатый в 1907 году, «Дафнис» несколько раз переделывался, особенно его финал». Законченный летом 1910 года балет был поставлен в Париже 8 июня 1912 года. Но еще 2 апреля 1911 года состоялось первое исполнение первой сюиты из «Дафниса и Хлои» под управлением Габриеля Пьерне в парижских Концертах Колонна. Вторая сюита прозвучала лишь в 1913 году.

Сценарий балета заимствован из романа Лонга «Дафнис и Хлоя», широко популярного в эпоху Возрождения и впервые изданного в 1605 году в Ганновере, а на французском языке опубликованного в 1778 году. О жизни этого писателя не сохранилось никаких сведений. Высказывались даже сомнения в подлинности имени автора. Неизвестны не только годы жизни — исследователи расходятся в определении столетия, указывая III, середину IV и даже V век. Известно лишь, что Лонг был родом с греческого острова Лесбос, где и происходит действие романа, и жил в языческой среде. Пасторальный любовный роман, откровенный и наивный, повествует о пастухе Дафнисе и пастушке Хлое, их идиллической жизни и любви

на лоне природы, краткой разлуке и счастливым соединении под покровительством нимф и бога Пана.

В одноактном балете три картины, идущие без перерыва и не разделенные на традиционные номера. Музыка от конца 1-й до середины 2-й картины составляет первую сюиту, а 3-я картина полностью вошла во вторую. Каждая из сюит разделена на три эпизода. В них Равель сохраняет ремарки балета, которые играют роль своеобразной программы. Действие происходит в священной роще близ грота, у скалы с высеченными статуями трех нимф.

Первая сюита.

«Ноктюрн» — «Интерлюдия» — «Воинственный танец».

«Таинственный свет окутывает пейзаж. Внезапно над головой одной из статуй возникает сияние. Нимфа оживает и спускается с пьедестала. Затем 2-я, 3-я. Они соединяются и начинают медленный и таинственный танец. Они находят Дафниса, склоняются над ним и осушают его слезы (пираты похитили его возлюбленную Хлою. — А. К.). Они приводят его в чувство и ведут к скале. Они взывают к богу Пану. Постепенно вырисовывается фигура бога. Дафнис простирается перед ним в мольбе. Свет гаснет.

За сценой слышны голоса, вначале отдаленные. Трубные призывы вдали. Голоса приближаются.

Тусклый свет. Лагерь пиратов. Холмистый берег. В глубине море. Направо и налево вдали скалы. У берега вырисовывается трирема. Кое-где виднеются кипарисы. Мелькают фигуры спящих пиратов, отягченных добычей. Принесенные факелы вспыхивают в последний раз, заливая сцену ярким светом».

Вторая сюита.

«Рассвет» — «Пантомима» — «Общий танец».

«Конец ночи. Единственный шум — журчание ручейков, скопившихся в виде росы, которая сочится со скал. Дафнис

все еще распростерт перед гротом нимф. Постепенно разгорается рассвет. Слышно пение птиц. Вдали проходит пастух со стадом. Другой пастух пересекает сцену в глубине. Входит группа пастухов, ищущих Дафниса и Хлою. Они обнаруживают Дафниса и будят его. Встревоженный, он ищет взглядом Хлою. Наконец, она появляется, окруженная пастушками. Они бросаются друг другу в объятия. Дафнис замечает излучающий свет венец Хлои. Его сон оказался пророческим видением: вмешательство Пана осуществилось наяву (он освободил Хлою из рук пиратов. — *А. К.*).

Старый пастух Ламмон объясняет, что если Пан спас Хлою, то сделал это в память нимфы Сиринкс, в которую был некогда влюблен. Дафнис и Хлоя изображают в пантомиме приключения Пана и Сиринкс. Хлоя представляет юную нимфу, бродящую по лугам. Появляется Дафнис-Пан и признается ей в любви. Нимфа отвергает его. Бог становится более настойчивым. Она исчезает в тростниках. Отчаявшись, он ломает несколько тростинок, превращая их в флейту (флейта Пана — свирель из скрепленных трубочек различной длины. — *А. К.*) и играет на ней меланхолическую мелодию. Хлоя появляется снова и изображает в своем танце то, что играет флейта. Танец все более оживляется, и в отчаянном кружении Хлоя падает в объятия Дафниса. Перед алтарем нимф он клянется в верности своими двумя овцами.

Входит группа девушек, одетых вакханками, потрясая тамбуринами. Дафнис и Хлоя нежно обнимаются. Группы юношей заполняют сцену. Веселая суматоха. Общий танец. Выступление Дафниса и Хлои. Выступление Доркона (волопаса, соперника Дафниса. — *А.К.*)».

Равель точно придерживается программы, однако музыка лишена иллюстративности и подробности. Не случайно он определил жанр балета как «хореографическую симфонию в трех частях». И в сюитах можно обнаружить части симфо-

нического цикла. Построенная на контрастах 1-я сюита открывается лирическим адажио («Ноктюрн») и после краткого связующего эпизода завершается стремительным плясовым скерцо («Воинственный танец»). Пронизанная разнообразными оттенками единого светлого, радостного чувства 2-я сюита служит грандиозным жизнеутверждающим финалом. Стиль своего балета Равель охарактеризовал так: «В этом сочинении я задумал создать большую музыкальную фреску, в которой не столько стремился воскресить подлинную античность, сколько запечатлеть Элладу моей мечты, близкую тому представлению о Древней Греции, которое воплощено в произведениях французских художников и писателей конца XVIII века». Для создания такой фрески ему понадобился грандиозный оркестр — четверного состава с множеством ударных (их общее число доходит до 14). Одной из оркестровых красок становится четырехголосный хор, поющий без слов, — как без сопровождения, так и дополняющий голоса оркестра.

Музыка

Первую сюиту открывает «Ноктюрн» таинственными шорохами ночи (тремоло струнных с сурдинами и еле слышным ударом тамтама). Оживление статуй трех нимф передают каденции солирующей флейты, засурдиненной валторны и кларнета. Из них вырастает танец нимф, полный неожиданных гармонических и оркестровых эффектов. Завершается эпизод кратким угловатым загадочным мотивом Пана в наводящем ужас звучании тромбонов и тубы.

Краткая «Интерлюдия» поражает своей оригинальностью. Она целиком поручена закулисному хору со скорбными, словно плач без слов, хроматическими ходами. Отдаленные переключки валторны и трубы служат контрастным переходом к следующему эпизоду.

В «Воинственном танце» (авторское обозначение — «живо и очень грубо») чередуются несколько кратких энергичных буйных мотивов. Темп ускоряется, нарастание завершается мощным tutti с набором ударных. Его сменяет более лирическая гибкая узорчатая тема в причудливом оркестровом наряде (флейта-пикколо в сопровождении трубы с сурдиной, треугольник, бубен и флажолеты арфы) — по сценарию это спор пиратов о добыче: прекрасной пленнице Ликейон. Затем все темы сплетаются, к оркестру присоединяются тенора и басы, и сюита завершается буйством пиратской пляски.

Вторая сюита, подобно первой, начинается красочной картиной природы, но не спящей, а пробуждающейся («Рассвет»). На фоне тихого журчания ручейков (флейты, кларнеты, арфы и челеста) и щелета птиц (три скрипки соло и флейта-пикколо) в глубоких басах возникает широко раскинувшаяся, устремленная ввысь тема. Равель достигает поразительного живописного эффекта: так и видится постепенно разгорающийся свет, медленно поднимающееся солнце, заливающее все ослепительным потоком лучей. Но это не безлюдный пейзаж — его оживляют темы двух проходящих со стадами пастухов (их свирельные наигрыши поручены флейте-пикколо и кларнету-пикколо на сцене), Хлои, Пана и, наконец, торжественно провозглашаемая мелодия любви. Она образует кульминацию «Рассвета».

В «Пантомиме» историю Пана и нимфы Сиринкс рассказывают преимущественно солирующие деревянные духовые. Влюбленный бог охарактеризован совершенно преобразованным мотивом: загадочный и угрожающий в «Ноктюрне», он становится теперь, в переключках скрипок и флейт, томным и нежным. Медленное соло флейты превращается в стремительный кружащийся танец, который вновь завершает тема любви Дафниса и Хлои — на этот раз в необычном тембре альтовой флейты.

«Общий танец» — вакханалия — вызывает ассоциации с массовыми плясками русских композиторов, вроде так поразивших Париж Половецких плясок с хором из «Князя Игоря» Бородина, и в то же время подготавливает не менее знаменитое «Болеро» самого Равеля. Эпизод начинается оркестровыми вариациями на неизменно повторяющийся короткий мотив с упругим, также неизменным, ритмом в сложном размере 5/4. Затем в общее веселье включаются отдельные персонажи, напоминая о начале балета (где Дафнис и волопас Доркон состязались в пляске). На теме Хлои у скрипок и альтов строится танец влюбленной пары, ей противопоставит тяжеловесная тема Доркона у виолончелей, фаготов и валторн, которую вытесняет тема любви. И вновь разворачивается неудержимо стремительное общее веселье в мощном звучании всего оркестра, усиленного хором.

Благородные и сентиментальные вальсы (1911—1912)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник,
бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, колокольчики,
2 арфы, струнные.

История создания

В 1911 году Равель создал фортепианный цикл, названный им «Благородные и сентиментальные вальсы». «Название, — писал композитор, — само говорит о моем намерении создать цикл вальсов вроде шубертовского. Virtuозность... сменяется здесь прозрачным письмом, подчеркивающим гармонию и выявляющим мелодический рисунок». Однако вальсы Равеля

на самом деле очень далеки от простодушных танцев австрийского художника. В них — скепсис парижанина начала XX века, изысканность и ироничность рафинированного мастера. Циклу, состоящему из восьми номеров, предпослан эпиграф из романа французского писателя, автора стихов, романов и рассказов Анри де Ренье (1864—1938) «Встречи господина де Брео»: «Сладостное и всегда новое удовольствие от бесцельного времяпрепровождения». Роман, повествующий о силе любви, наполнен обращениями к «языку цветов» — когда-то весьма распространенному обычаю «разговаривать» с возлюбленной цветками, каждый из которых имел определенное значение.

Знаменитая балерина Наталья Труханова, услышав цикл, увлеклась идеей создать на его основе балет. Музыка Вальсов была оркестрована и превратилась в симфоническую сюиту, вошедшую в балет без каких-либо изменений или дополнений.

Равель сам написал сценарий. Действие балета происходит в доме Аделаиды, где появляется юноша Лоредан с туберозой, означающей признание в страстной любви. Аделаида указывает ему на боярышник, который символизирует надежду. Она уже готова ответить на пылкое чувство юноши, но новый, знатный гость прельщает ее драгоценными дарами. Лоредан уходит в отчаянии, однако Аделаида лишь играет с герцогом. И когда Лоредан возвращается, чтобы умереть у ее ног, красавица роняет перед ним красную розу — знак горячей любви.

Под названием «Аделаида, или Язык цветов» балет был поставлен в Париже 22 апреля 1912 года; главную роль исполняла Труханова, дирижировал автор.

Балет пользовался колоссальным успехом, не меньшую популярность получила и оркестровая сюита, часто звучащая на симфонической эстраде.

Музыка

Вальс, открывающий сюиту, отличается ярко выраженным бальным характером. Его ритм, в котором две восьмые на первой доле сменяются двумя четвертями, типичен для шубертовских вальсов. После четырех тактов вступления *tutti* у высоких струнных и деревянных духовых взмывает вверх простая непритязательная мелодия с подчеркнуто «венскими» тонико-доминантовыми сопоставлениями. Далее вальсовый мотив ниспадает, его оркестровый наряд «утоняется», переходя от начального полнозвучия к *divisi* струнных, и, наконец, остается лишь соло фагота на фоне прозрачного аккомпанемента струнных и вытянутых нот валторн с сурдиной. Но снова мелодия взмывается вверх, нарастает звучность, и заканчивается первый вальс мощным и торжественным *tutti*.

Второй вальс создает контраст: более медленный, чем первый, он начинается прозрачно в экспрессивном звучании ниспадающих ходов деревянных духовых с крайне скупым сопровождением струнных. Простая мелодия гибко переходит от скрипок с сурдинами к флейте, ее подхватывает английский рожок, разрастается звучность, но тут же спадает, играя тончайшими динамическими оттенками. Флейта, еще более медленно, нежно и кокетливо запекает другую мелодию, словно не сразу готовую к широкому распеву, а лишь постепенно приходящую к нему через обрывающиеся двутакты. Легкое, но экспрессивное звучание струнных сменяет флейтовый напев, и вновь флейта солирует все более ширящимся, доходящим до кульминации распевом, поддержанным мощью почти полного оркестра (без медных, кроме валторн). Кокетливый мотив флейты, звучавший в начале, заключает вальс.

Третий, четвертый и пятый вальсы следуют без перерыва, объединенные краткими связками. Третий — более подвижный, с простодушной кружащейся мелодией, в кружевном плетении прозрачной оркестровки, с наивными интонациями

натурального минора, — переходит в тончайшую звукопись четвертого с красочными гармоническими бликами, взлетающими пассажами деревянных инструментов и арф. Он носит более взволнованный характер, что достигается появлением триолей, полиритмией, возникающей благодаря «перетяжкам» мелодических тонов из такта в такт (тем самым создается впечатление двудольности мелодии). В нем, как и в последующем, вновь более медленном, господствуют сложнейшие хроматизированные аккорды, как бы расслаивающиеся в своей многосоставности. «О них много спорили в то время: новизна гармонии ошарашила менее мятежных музыкантов», — читаем у Э. Журдан-Моранж.

Усиливаются лирические настроения. В шестом вальсе, более оживленном, чем предшествующий, мелодия, ранее оставшаяся в рамках трехчетвертного размера, становится более свободно дышащей: гибко меняются размеры $3/2$ и $6/4$, автором предписаны отступления от темпа, тема танца передается от одной к другой группе инструментов, у струнных все время перемежаются *divisi* и игра в унисон, исполнение смычком — с пиццикато, динамические градации находятся в диапазоне от пианиссимо до меццо пиано, лишь в момент кульминации достигая форте, а в заключении истаявая в еле слышных прозрачных флажолетах.

Седьмой вальс, самый протяженный, является смысловым центром сюиты. Это драма любви и ревности, в которой нежные признания (мелодии скрипок) перебиваются общим движением бального вальса в звучании *tutti*. Оркестровка становится пышной, с использованием всех красок разнообразных ударных, глиссандо арф, мощных басов медных. Значительность происходящего усиливается, благодаря замедлениям, расширениям темпа, особенно на кульминации и в конце, когда очередное замедление приводит к следующему номеру.

Восьмой вальс это краткий медленный эпилог, в котором являются отголоски тем предшествующих вальсов. Звучание как бы уходит постепенно вдаль. Все тише, замедляя движение, истаявая и замирая завершается симфоническая сюита.

«Вальс»

Хореографическая поэма для оркестра (1920)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,

2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы,

3 тромбона, туба, литавры, треугольник, кастаньеты, бубен, малый барабан, тарелки,

большой барабан, тамтам, колокольчики, античные тарелочки,

2 арфы, струнные.

История создания

Еще в 1906 году, когда творческий путь Равеля, по существу, только начинался, его привлекла идея создания симфонической поэмы в жанре вальса. Тогда же появились первые эскизы, но затем другие замыслы надолго отодвинули этот. Новые наброски «Вальса» появились лишь в военные годы, а окончательный вариант был завершён только к 1920 году. Причём теперь он назывался «Хореографической поэмой для оркестра» и был предназначен для сценического воплощения знаменитой балетной труппой Дягилева. В отличие от Благородных и сентиментальных вальсов, которые сам композитор считал «шубертовскими», «Вальс» он трактовал в традициях «великого Штрауса», которым считал вовсе не Рихарда, как можно было ожидать, а короля венского вальса Йоганна Штрауса-сына. «Я задумал этот Вальс как нечто вроде апофеоза венского вальса, который вовлекается во все нарастающий фантастический и фатальный вихрь, — писал композитор в «Краткой автобиографии». — Этот Вальс представляется

мне в обстановке императорского дворца примерно в 50-х годах прошлого столетия».

Первоначально Равель предполагал дать своему сочинению подзаголовок «Вена», но позднее отказался от этого намерения. Тем не менее в сценической ремарке к партитуре он пишет: «В просветах среди мчащихся вихрем туч мелькают вальсирующие пары. Облака постепенно рассеиваются: виден огромный зал, заполненный танцующими. Сцена освещается все сильнее. Блеск люстр заливает зал. Перед нами императорский двор в 1855 году». Можно предполагать, что речь идет о венском императорском дворе. Но многие современники считали, что речь идет о Париже Наполеона III, о Париже кануна катастрофы 1870 года, о Вене накануне гибели империи Габсбургов в 1918 году... Во всяком случае в музыке сочинения зазвучала отнюдь не середина XIX века: знатоки творчества Равеля считали, что над «Вальсом» «пронесся ураган войны», и мучительные впечатления военных лет стали едва ли не определяющими в концепции его музыки. Композитор считал все эти предположения досужими домыслами и посмеивался над ними, однако сам нигде не дал разъяснения. «Я задумал этот Вальс как апофеоз венского вальса, который смешивается в моем представлении с ощущением фантастического и фатального вихря», — это все, чего могли добиться от него любопытствующие.

Первое исполнение «Вальса» состоялось в декабре 1920 года в Париже в Концертах Ламуре под управлением Камилла Швейяра и имело огромный успех. В 1929 году «Вальс» получил сценическое воплощение в постановке Иды Рубинштейн в Парижской опере. Зазвучали и фортепианные переложения — для двух и четырех рук. Но наибольшим успехом это сочинение Равеля пользовалось и продолжает пользоваться на симфонической эстраде.

Музыка

Интродукция начинается глухим неясным гулом (тремоло контрабасов, разделенных на три партии). Постепенно проявляется пульсация вальсового ритма, у низких деревянных прорываются обрывки мотивов. Атмосфера проясняется, устанавливается основная тональность (ре мажор), в которой звучит более продолжительная мелодия. Именно к этому моменту относится ремарка о рассеивающемся тумане, сквозь который видны танцующие пары. Звучность ширится, как будто растет освещение зала, и достигает кульминации в мощном tutti. Далее следует цепочка вальсов, различных по характеру, но находящихся в общем русле бального танца. Первый эпизод отличается причудливой мелодией солирующего гобоя. Второй — грохочущими раскатами медных и малого барабана. Третий — лирический, с нежной мелодией скрипок в экспрессивном нижнем регистре, которую сопровождают хроматические пассажи виолончелей, а за ними кларнетов. Четвертый эпизод начинается покачивающейся мелодией гобоев с подголоском виолончелей и фаготов, ее сменяет полнотвучие общего танца. Пятый эпизод, по мнению некоторых исследователей, наиболее штраусовский. Мелодия, которая в дальнейшем станет определяющим образом поэмы, звучит у кларнетов и виолончелей *divisi*. В шестом эпизоде в прозрачной, словно кружевной оркестровке появляется еще одна мелодия — у двух альтов соло, которые передают ее скрипкам, и солирующей виолончели. Ее следующее, измененное проведение поручено деревянным духовым, в звучании которых она становится более страстной, порывистой. Внезапно вторгается с новой блестящей темой (флейты и кларнеты) седьмой эпизод. Короткий всплеск туттийного звучания завершает первый большой раздел «Вальса». Возвращается шелест интродукции. В дальнейшем звучат ранее знакомые темы, которые приобретают совершенно иной, более тревожный облик.

Они трансформируются, драматизируются, порой искажаются. Нарастает динамика, темп становится все более быстрым. Но стремительное движение вдруг обрывается. Звучит удар тамтама, и на фоне глиссандо струнных у медных инструментов в расширенном изложении появляется тема шестого эпизода. Теперь она ярка, ослепительна и знаменует собой главную кульминацию произведения. Далее танец становится все более судорожным, один мотив наплывает на другой, все смешивается, приобретая тот характер «фантастического и фатального кружения», о котором говорил Равель. Достигая колоссального звучания, танец резко обрывается. После генеральной паузы в трехдольном такте, резко разрушающей ритм квартолью, звучат грозные унисоны всех низких инструментов оркестра, решительно обрывающие музыку.

«Болеро» (1928)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, гобой д'амур, английский рожок, 2 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 3 саксофона (сопранино, сопрано, тенор), 4 валторны, 3 трубы, малая труба, 3 тромбона, туба, литавры, 2 малых барабана, тарелки, большой барабан, тамтам, челеста, арфа, струнные.

История создания

Начало 1928 года Равель провел в гастрольной поездке по США. Еще до отъезда он получил заказ от талантливой и очень своеобразной танцовщицы, солистки русского балета Иды Рубинштейн. Не обладавшая исключительной классической техникой, подобно Анне Павловой или Наталье Трухановой, она отличалась великолепным артистизмом и изумительной

внешностью, позволявшей ей блистать в таких ролях, как Шехеразада или Клеопатра. По словам художника В. Серова, написавшего ее портрет, «сам Египет и Ассирия каким-то чудом воскресли в этой необычайной женщине». Ида Рубинштейн захотела, чтобы композитор написал балет специально для нее, для ее уникальных данных.

Возвратившись из Америки, Равель принялся за работу, и довольно быстро партитура балета, названного «Болеро», была закончена. Сам композитор писал: «В 1928 году, по просьбе госпожи Рубинштейн я сочинил “Болеро” для оркестра. Это — танец в очень умеренном темпе, совершенно неизменный как мелодически, так гармонически и ритмически, причем ритм непрерывно отбивается барабаном. Единственный элемент разнообразия вносится оркестровым крещендо». 22 ноября 1928 года, в один вечер с «Вальсом» в Париже состоялась премьера «Болеро», прошедшая с огромным успехом.

Однако не просто успех, а мировую славу завоевало «Болеро» на концертной эстраде. Интересно, что слушая музыку на репетициях балета, композитор и близкие ему музыканты считали, что концертная жизнь ей не суждена. Такую пьесу «никогда не решатся включить в программы больших воскресных концертов», — говорил Равель, и друзья с ним соглашались. Между тем, «Болеро» стало не только самым известным его произведением, но одним из крупнейших явлений всей музыки XX века. Оно уникально по построению, представляющему собой цепь вариаций, в которых неизменно все, кроме оркестровки (аналог ему — «эпизод нашествия» в Седьмой симфонии Шостаковича, где композитор сознательно повторил прием Равеля). В основе вариаций — небольшая мелодия народно-танцевального характера, близкая сложившемуся в XVIII веке испанскому танцу болеро, но с ритмом баскского танца сорсико.

Музыка

Четкая ритмическая фигура, отбиваемая малым барабаном со скупым сопровождением альтов и виолончелей пиццикато, открывает пьесу. Этот двутакт (здесь он повторен дважды, прежде чем вступит тема) будет звучать непрерывно на протяжении всего «Болеро». Флейта еле слышно запекает извилистую, упругую, чисто инструментальную мелодию, которая четко делится надвое, причем вторая ее часть приобретает страстно-страдальческий характер. Закончив напев, флейта присоединяется к барабану, дублируя его ритм на доминантовом звуке (соль), а мелодию начинает петь кларнет. Далее она переходит к фаготу, затем — кларнету-пикколо, гобою д'амур, дуэту флейты и трубы, саксофону. (Тот редкий случай, когда саксофон введен в состав симфонического оркестра.) Его напряженный, полный экспрессии звук придает особую краску мелодии, проходящей поочередно у саксофонов — тенора, сопрано и сопранино. Одновременно с переходом темы от одного к другому инструменту, увеличивается и мощь аккомпанемента. От еле слышных пиццикато начала он разрастается: вступают новые инструменты, у струнных появляются арпеджио в ритме, установленном малым барабаном, вместо отдельных звуков слышны красочные аккордовые пятна. Постепенное неуклонное оркестровое крещендо приводит к грандиозной кульминации в конце: все три линии (мелодия, аккомпанемент и ритмическая фигура) многократно дублируются в полнозвучном *tutti*, причем в заключительных тактах Равель использует крайне редкий и очень сильный эффект — глиссандо тромбонов. Все резко обрывается на высшей точке кульминации.

Артюр Онеггер

1892—1955

Онеггер принадлежит к тем композиторам XX столетия, в творчестве которых нашли наиболее полное отражение трагедии века. Музыка Онеггера проникнута тревогой за будущее человечества, его судеб, его культуры. Онеггер в своих произведениях воплотил общечеловеческие идеалы, воспел этические ценности. Он выступал против войны, варварства, тупости, за право людей на жизнь, счастье и свободу. В наследии композитора — пять симфоний, несколько симфонических поэм, множество камерно-инструментальных произведений, монументальные оперы и оратории. В своих публицистических трудах музыкант также предстает перед читателями как одаренный литератор, талантливый критик, оригинальный мыслитель.

Онеггер сумел достичь вершин признания. В 1948 году Цюрихский университет присвоил ему степень доктора *honoris causa* с мотивировкой: «Смелому пионеру и великому композитору во всех областях музыкального творчества». Онеггер становится также президентом «Интернациональной федерации и ассоциации авторов театральной музыки», основателем и президентом Музыкального совета при ЮНЕСКО. Весной 1952 года во многих европейских городах проходят фестивали, посвященные его шестидесятилетию. Тогда же Французская академия избирает его своим почетным членом. На заседаниях Академии ему предоставляется кресло «для выдающихся иностранцев» (поскольку он, почти всю жизнь проживший во Франции и сделавший неизмеримо много для

развития ее искусства, являлся гражданином Швейцарии), которое некогда занимал Гайдн.

Артюр Онеггер родился 10 марта 1892 года в Гавре, в семье коммерсанта, швейцарского гражданина, протестанта по вероисповеданию, переехавшего из Цюриха. У мальчика рано выявились яркие музыкальные способности. Музыкой он начал заниматься самостоятельно: сначала дирижировал игрушечным оркестром, затем играл на скрипке. Едва научившись читать с листа, он стал играть сонаты Бетховена, а потом и сочинять собственную музыку — сонаты и трио для двух скрипок и фортепиано. Другим сильным увлечением Артюра было море. «Я любил пароходы, паруса... Море оставило во мне очень глубокое впечатление, оно расширило мой детский кругозор. Наряду с морем моим пристрастием были различные виды спорта — плавание, пешеходные прогулки, регби», — вспоминал Онеггер в своей книге «Я — композитор».

В 13 лет Онеггер стал заниматься гармонией у церковного органиста Р. Ш. Мартена и игрой на скрипке у Сантрея, в 1909 году он поступил в консерваторию в Цюрихе, а через 2 года перевелся в Парижскую консерваторию, в класс скрипки Л. Капе. Когда, по прошествии некоторого времени, обнаружилось, что его способности скрипача довольно скромны, основное внимание юноша стал уделять занятиям контрапунктом у А. Жедальжа, композицией, оркестровкой и дирижированием у Ш. М. Видора и В. д'Энди.

Учебные занятия прервались с началом Первой мировой войны: Онеггер, бывший гражданином Швейцарии, выехал в Цюрих и там был мобилизован. С 1914-го по 1916 год ему пришлось нести службу в швейцарских пограничных войсках, и лишь после этого продолжились его занятия в консерватории.

В послевоенном Париже бурлила художественная жизнь. Законодателем музыкальной моды оказался Стравинский, чьи

«Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», показанные группой Дягилева, произвели подлинную революцию в умах музыкантов. Большое впечатление производил и молодой Прокофьев, выступивший со «Скифской сюитой» и «Шутом». Молодые французские музыканты также стали искать новые пути.

В начале 20-х годов возникла так называемая «Шестерка» — группа композиторов, в которую вошли Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк и Ж. Тайфер. Их вдохновителем был поэт и художник Жан Кокто. Молодые музыканты отказывались «от приятностей дебюссизма, от всяких иллюзий» и призывали к созданию искусства, основанного на новых выразительных средствах, смотрящего вперед. «Шестеркой» их назвали по аналогии с русской «пятеркой» — Могучей кучкой. Это были очень разные художники, каждый из которых в дальнейшем пошел своим, отличным от других путем, но общей была жажда обновления.

Ранние сочинения Онеггера — циклы романсов, симфонический Прелюд к драме Метерлинка «Аглавена и Селизетта», струнный квартет, скрипичная соната и некоторые другие — имеют отчетливые черты влияния классиков и поздних романтиков. В отличие от своих товарищей по «Шестерке», Онеггер не отрицал традиций и, несмотря на искания, чурался крайних взглядов.

К 1924 году «Шестерка» распалась. Музыканты более радикальных взглядов сгруппировались вокруг Сати. Онеггер же становится центром другого сообщества, в которое входили как композиторы, так и талантливые исполнители, художники, поэты. Его драматическая оратория «Царь Давид», написанная в 1923 году, а в следующем переработанная в оперу-ораторию, получила широкое признание. «Родился новый великий музыкант», — писали газеты. С этого момента Онеггер становится признанным мастером, которого молодые музыканты считают своим учителем.

В 1926 году Онеггер женится на пианистке Андре Ворабур, поклоннице его творчества, не чуждой композиции. Его собственное творчество в эти годы очень активно. Создаются библейская драма «Юдифь», лирическая трагедия «Антигона», балеты «Под водой» и «Роза из металла». В 1930 году Онеггер пишет Первую симфонию, в следующем — ораторию «Крики мира». В то же время все большее внимание уделяется им концертной, в основном дирижерской деятельности. Он гастролирует в разных городах Франции, в Риме, Вене, Лондоне, Кёльне, Чикаго, Бостоне, Брюсселе. В 1928 году Онеггер посещает Россию. В Ленинграде звучат его «Песнь Нигамона», «Гораций-победитель», «Летняя пастораль», ноктюрн из оперы «Юдифь», Фортепианное концертино, «Пасифик 231», камерные сочинения.

В 1934 году в ответ на фашистский путч, организованный в феврале французскими сторонниками Гитлера, во Франции возник Народный фронт, объединивший все прогрессивные силы страны. Очень многие понимали, какую опасность представляет Гитлер, пришедший к власти в Германии в 1933 году. Все творчество второй половины 30-х годов проходит у Онеггера под знаком солидарности с Народным фронтом. Как народную патриотическую фреску воспринимали современники центральное сочинение тех лет — драматическую ораторию «Жанна д'Арк на костре» (1935), написанную совместно с поэтом П. Клоделем и посвященную великому подвигу простой крестьянки, спасшей Францию от чужеземных захватчиков. Вслед за «Жанной д'Арк» появляются балеты «Икар», «Белая птица улетела», «Песнь песней», оратория «Пляска мертвых» также на стихи Клоделя.

1 сентября 1939 года нападением на Польшу фашистских войск началась Вторая мировая война. Франция, связанная с Польшей договором о дружбе и взаимопомощи, немедленно объявила о вступлении в войну против Германии. Несколько

месяцев шла так называемая «странная война», когда на немецко-французском фронте абсолютно ничего не происходило. Казалось, что бедствие обошло Францию стороной. Но весной 1940 года фашисты, внезапно перейдя в наступление и обойдя стороной мощные укрепления линии Мажино — оборонной полосы, считавшейся неприступной, — оккупировали большую часть Франции. Онеггер успел эвакуироваться на юго-запад страны, оставшийся относительно свободным. Зимой он тайно вернулся в Париж, откуда вскоре ему, гражданину Швейцарии, традиционно сохранявшей нейтралитет, удалось выехать в Лозанну. Там он создает радиоспектакли, призванные поддержать дух сражающейся Франции: оперу-ораторию «Кристофор Колумб», радиоспектакль «Биения мира». В 1941 году Онеггер пишет Вторую симфонию с «Победной песней» в финале. Ее премьера состоялась 22 ноября 1944 года в уже освобожденном от оккупантов Париже под управлением Ш. Мюнша. А еще в 1941 году Мюнш исполнил ораторию Онеггера «Пляска мертвых», воспринятую публикой как вызов фашистским захватчикам. В следующем, 1942 году, музыкальный Париж сумел отметить пятидесятилетие композитора: состоялась «неделя Онеггера», во время которой была исполнена «Антигона», получившая новое, патриотическое звучание в условиях оккупации.

В 1944 году музыкальные деятели возвращаются в освобожденный Париж. Выходят статьи и книги Онеггера, посвященные роли искусства в обществе. Взгляды его глубоко пессимистичны: композитор видит агрессивное наступление псевдокультуры и считает, что она поглотит культуру настоящую, высокую.

До последних дней жизни композитор продолжает вести большую концертную и творческую деятельность. Появляются все новые сочинения: трагическая Третья симфония, получившая подзаголовок Литургическая, «Монопартита», светлая

Четвертая симфония, Пятая симфония, отражающая мрачные настроения композитора, Камерный концерт, Архаическая сюита. Наряду с ними создаются более мелкие сочинения, многочисленная музыка к спектаклям драматического театра, радио, к кинофильмам, в том числе к «Преступлению и наказанию» по Ф. Достоевскому, «Отверженным» по В. Гюго, «Пигмалиону» по Б. Шоу. Последним крупным сочинением Онеггера стала Рождественская кантата на литургические и народные тексты, долженствующая, по замыслу композитора, быть частью монументального проекта *Passionsspiel*.

Существенное место в наследии Онеггера заняли его литературные сочинения, в которых ярко проявился дар публициста, позиция художника-гражданина, глубоко озабоченного многочисленными проблемами современного общества. Наиболее значительное из них — книга «Я — композитор».

Скончался Онеггер 27 ноября 1955 года в Париже.

«Пасифик 231»

Симфоническое движение (1923)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, цилиндрический барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, струнные.

История создания

В 1923 году, будучи активным членом «Шестерки», содружества молодых французских музыкантов, ищущих новые музыкальные пути, Онеггер решил воплотить в звуках ярко урбанистический образ — мощного паровоза, с силой рассекающего пространство. Пристрастие к урбанизму было

для «Шестерки» общим. Не случайно Мийо, например, создает произведение с эпатажирующим названием «Каталог сельскохозяйственных машин». В одном из своих интервью Онеггер рассказал: «Я всегда любил локомотивы; для меня они живые существа, и я их люблю, как другие любят женщин или лошадей.

В «Пасифике» я не хотел подражать шумам локомотива, а стремился передать музыкальными средствами зрительные впечатления и физическое наслаждение быстрым движением. Сочинение начинается спокойным созерцанием: ровное дыхание машины в состоянии покоя, усиление запуска, постепенное нарастание скорости, и, наконец, — состояние, которым проникнут поезд в 300 тонн, летящий глубокой ночью со скоростью 120 километров в час.

Прообразом я выбрал локомотив типа «Пасифик-231» для тяжеловесного состава большой скорости».

Итак, названием сочинения стало название паровоза — самого нового и мощного в то время. Однако вовсе не его изображением руководствовался композитор, создавая пьесу. Первоначально он, по собственным словам, «руководствовался весьма отвлеченным замыслом вызвать впечатление такого ускорения движения, которое казалось бы сделанным с математической точностью, в то время как его темп постепенно замедлялся» и «хотел только поэкспериментировать». Лишь после окончания пьесы, первоначально названной Симфоническое движение, его осенила мысль дать то название, под которым музыка вошла в историю. Кстати, позднее появились еще два произведения с тем же подзаголовком — Симфоническое движение: «Регби» (№ 2) и Симфоническое движение № 3, не имеющее программного названия.

«Пасифик 231», посвященный Э. Ансерме, был впервые исполнен 6 мая 1924 года в Париже под управлением С. Кусевицкого и вызвал целую бурю в критике. Композитора

объявляли «механиком в музыке», рисовали карикатуры, в том числе — в спецовке машиниста с масленкой в руке. Лишь со временем оригинальное и новаторское сочинение композитора заняло достойное место в концертных программах. В СССР «Пасифик 231» прозвучал впервые в Ленинграде — 17 февраля, а в Москве — 28 февраля 1926 года под управлением П. Монте.

Музыка

Долгие аккорды струнных *divisi*, непрерывное звучание тарелки, которая тремолирует под колотушкой от литавры, отдельные звуки валторн, словно паровозные гудки — таково медленное начало пьесы. Постепенно ускоряется движение за счет все большего укорочения длительностей, господствуют непрерывный четкий ритм, жесткие гармонические созвучия. Простые короткие мелодии подхватывают одна другую, образуя протяженную тему, звучащую как бы над потоком наложенных друг на друга различных оркестровых линий. При помощи изощренного мастерства, оркестрового и контрапунктического, достигается огромное нарастание. В коде бег постепенно замедляется, мощные аккорды останавливают движение.

Россия

Михаил Иванович Глинка

1804—1857

Глинка — великий русский композитор, первый классик в истории отечественной музыкальной культуры. Его наследие составляет гордость России. Глинка сумел усвоить как опыт русской музыкальной традиции XVIII века, так и опыт европейской музыки, и обобщил их в своем творчестве. Не слишком большое по объему, оно охватило практически все жанры, кроме симфонии, концерта и оратории. В нем воплощены лучшие черты русского искусства — ясность, большая нравственная сила, чистая красота. Недаром привычно сравнение его с Пушкиным, который был вдохновителем одной из опер и нескольких романсов композитора.

Оперы Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», впитавшие в себя достижения европейского оперного искусства и претворившие их в самобытной национальной манере, стали образцом и источником вдохновения для последующего поколения русских музыкантов. Его камерная музыка отличается отточенностью формы и благородством характера. Особенно это относится к романсам, которые по праву вошли в золотой фонд и с успехом звучат в исполнении многих выдающихся певцов по сей день. Его симфонические произведения поражают мастерством оркестровки, яркостью красок при их экономном использовании.

В творчестве Глинки заложены начала, продолженные и развитые его младшими коллегами. Внимание к своей истории, создание отечественного героико-трагического произведения — первой его оперы; интерес к Востоку, проявившийся

в «Руслане и Людмиле»; пестрая фантастика сказочных сцен из той же оперы; увлечение фольклором других стран, отраженное в испанских увертюрах; и главное — опора на свой национальный фольклор, его умелое использование, развитие и обогащение — все эти черты стали основополагающими для тех, кто пошел далее по пути, проложенному первым русским музыкальным классиком. Глинка стал создателем на русской почве и симфонической увертюры, широко представленной в его наследии. Более того, даже в том жанре, который не нашел отражения в его творчестве, — в симфонии — он также стал образцом: в его «Камаринской», по словам Чайковского, «как дуб в желуде, заключена вся русская симфоническая музыка». По меткому замечанию музыкального критика Г. Лароша Глинке свойствен «безукоризненно изящный, кристаллически ясный стиль, который сделал его русским Моцартом».

Михаил Иванович Глинка родился 20 мая (1 июня) 1804 года в имении Новоспасское Ельнинского уезда Смоленской губернии, в семье помещика, корнями уехавшей в Польшу (под Варшавой до сих пор существует местечко «Глинки»). Старший брат его умер младенцем, и бабушка, обладавшая сильным характером, взяла новорожденного на свое попечение, так как считала молодых и неопытных родителей неспособными вырастить наследника старинного дворянского рода. К сожалению, у нее были весьма своеобразные взгляды на воспитание ребенка: его держали в теплой комнате одетого в шубку, редко выпуская на свежий воздух, закармливали сливками и бубликами. В итоге мальчик, слабый и нервный от рождения, за всю жизнь переболел множеством болезней и почти никогда не чувствовал себя здоровым. Маленького Мишу окружали няньки и мамки-крестьянки, и он с самых ранних лет был погружен в мир народных сказок и песен. Это и стало теми самыми сильными впечатлениями, которые в дальнейшем определили направленность творчества композитора.

Другим сильным впечатлением было пение церковного хора и звон колоколов сельской церкви.

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

После возвращения юный Глинка провел в Новоспасском еще три года. За это время, подобно всем дворянским отпрыскам, он начал обучаться у домашних учителей французскому языку, рисованию и игре на фортепиано. Очень быстро он научился читать с листа и с удовольствием играл в четыре руки. В доме постоянно звучала музыка. Приезжали гости, исполнялись французские романсы, звучало фортепиано, часто в концертах участвовали крепостные музыканты домашнего оркестра дядюшки будущего композитора, жившего неподалеку. У одного из этих музыкантов Глинка стал брать уроки игры на скрипке.

Осенью 1817 года мальчика поместили в Благородный пансион при петербургском Педагогическом институте. Его воспитателем стал один из лицейских друзей Пушкина В. Кюхельбекер, преподававший в пансионе русскую словесность. Музыка в курсе обучения занимала видное место. Глинка брал уроки у лучших учителей столицы — скрипача Ф. Бема и знаменитого пианиста Дж. Фильда, от которого заимствовал его манеру игры, которую позднее сам определял как россыпь «жемчуга по бархату». Позднее он занимался также у Ш. Майера. По окончании пансиона, в 1824 году, Глинка поступил на службу в Главное управление путей сообщения на должность

помощника секретаря. Еще до того он совершил поездку на Кавказ, который произвел на него глубокое впечатление. Дикая и величественная природа края, народные праздники, музыка, совершенно необычная, непохожая на все, до того слышанное, запали в душу.

Живя в Петербурге, Глинка ведет жизнь, обычную для молодого человека того времени: после службы посещает знакомых, театральные спектакли, балы. Охотно участвует в музыкальных вечерах: играет на фортепиано, поет — у него небольшой, но прекрасно от природы поставленный голос. Все больше им овладевает жажда творчества. Появляются первые романсы, среди которых такие жемчужины, как «Не искушай меня без нужды» и «Грузинская песня».

Расширяется круг его знакомств. Скоро в него входят видные литераторы. Он знакомится с Пушкиным, Жуковским, Грибоедовым, Дельвигом, Одоевским. Постепенно все сильнее становится желание увидеть мир, а вместе с тем — совершенствоваться в любимом деле. Казенная работа оставлена. Глинка стремится в классическую страну искусства — Италию, но отец не сочувствует этому стремлению, не дает ни разрешения, ни денег на поездку. Только с помощью авторитетного врача, нашедшего у молодого музыканта целую, по его выражению, «кадриль болезней» и убедившего родных, что лишь пребывание в теплом климате может помочь излечению, Глинке удается получить желанное разрешение. Весной 1830 года он отправляется в Италию.

Но сначала композитор попал в Германию, по которой совершил путешествие, длившееся вплоть до осени. Он побывал в Дрездене, во многих курортных городках, в одном из которых услышал прекрасное исполнение бетховенского «Фиделио», оставившего неизгладимое впечатление. В Италии местом постоянного пребывания он избрал столицу оперы — Милан, откуда совершал поездки в другие города: Рим,

Неаполь, Венецию. Ему удалось сблизиться со многими выдающимися композиторами, услышать много прекрасной музыки в исполнении прославленных певцов. «Провожу время с Беллини и компанией», — сообщает он в одном из писем. Познакомился он и с Мендельсоном и Берлиозом, также бывшими в это время в Италии.

Глинка много пишет, его романсы пользуются большим успехом. Певцы даже заказывают ему арии. Его сочинения выпускает самое авторитетное итальянское издательство — Рикорди. Но все сильнее он ощущает недостаток систематического профессионального образования. И в 1833 году он едет в Берлин, где начинает серьезно заниматься гармонией и контрапунктом у знаменитого теоретика З. Дена. Все изучаемое фиксируется в тетрадах, которые становятся для него своего рода учебником. Впоследствии Глинка передаст их для изучения своему младшему коллеге Даргомыжскому.

В 1834 году Глинка возвращается на родину. Возвращается с твердым намерением применить полученные знания для создания национальной оперы. Зимой он часто посетит литературный салон Жуковского. Одна фраза замечательного поэта оказалась искрой, зажегшей его творческую фантазию: Жуковский предложил взять для сюжета оперы бессмертный подвиг костромского крестьянина Ивана Сусанина, пожертвовавшего жизнью для спасения родины. Глинка вчитывался в «Думу» Рылеева, и этот замысел все сильнее овладевал им. Он сам составил план оперы и даже, не имея еще либретто, начал писать музыку. Несколько прекрасных стихов дал ему Жуковский, но потом отказался от сложного и непривычного труда и порекомендовал в качестве либреттиста барона Розена. В течение следующего года шла работа. Первоначально опера должна была называться «Иван Сусанин», но под таким названием уже существовала опера Кавоса, и композитор стал искать другое. Одно время он думал назвать ее

«Смерть за царя», но окончательным вариантом стал «Жизнь за царя».

Первое представление «Жизни за царя», отечественной героико-трагической оперы, как определил ее сам композитор, состоялось 27 ноября (9 декабря) 1836 года, в день открытия заново отделанного Большого театра в Петербурге. В произведении, написанном с высочайшим мастерством, звучали мелодии в русском народном духе: впервые не примитивно обработанные народные напевы, а оригинальные авторские, глубоко проникшие в национальный характер русской песни и получившие подлинную профессиональную огранку. Глинка в своей опере, по существу, впервые в России, приложил достижения многовекового профессионального европейского искусства, и в частности итальянской оперы, к русскому национальному материалу. И результат вышел превосходным. Правда, далеко не все это сумели оценить. «Это кучерская музыка», — можно было услышать от аристократов, разъезжающих после премьеры. «Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ!» — парировал композитор на полях своих «Записок» — книги мемуаров, созданной годы спустя.

Еще во время работы над оперой Глинка познакомился с молодой девушкой Марией Петровной Ивановой, которая пленила его поэтичным обликом и грацией. Композитор сделал предложение, в апреле 1835 года состоялась свадьба. Однако очень скоро наступило разочарование. «Поэтическое создание» волновали только наряды и сплетни. Интересы мужа, события, происходящие в обществе, даже такая трагедия, как смерть Пушкина, всколыхнувшая весь Петербург, оставляли ее равнодушной. К тому же Мария Петровна без конца требовала денег. Ей нужны были драгоценности, великолепный собственный выезд, непременно четверкой лошадей. Карета, запряженная только парой, казалась ей купе-

ческой. Атмосферу нагнетала жившая вместе с ними теща. Обе дамы сумели поссорить композитора с матерью и одной из сестер. И Глинка все больше ощущал себя чужим и лишним в собственном доме.

Вскоре после премьеры оперы ему было предложено место руководителя хора Придворной певческой капеллы. Он горячо принялся за работу, которая состояла в воспитании, с самого юного возраста, учеников певчих, и с радостью воспользовался возможностью уехать из дома летом 1838 года, совершив трехмесячное путешествие по Украине, славящейся своими голосами, в поисках новых маленьких певцов. Он ездил по городам и селам, слушал церковные хоры и отбирал мальчиков с красивыми голосами и точным слухом. Теперь он уже работал над новой оперой — «Руслан и Людмила» по юношеской поэме боготворимого им Пушкина. Композитор писал отдельные номера, не имея не только готового либретто, но даже сценария. В свое время он рассчитывал на сотрудничество с самим великим поэтом, но его уже не было в живых. А музыка звучала в душе, просилась на бумагу. И Глинка, останавливаясь для отдыха после утомительных поездок в Качановке, имении одного из своих друзей, записывал отдельные эпизоды будущей оперы.

Вернувшись в Петербург, Глинка стал часто бывать в доме братьев Кукольников, один из которых, Нестор Васильевич, был довольно известным литератором. На стихи Кукольника Глинка писал романсы, создал музыку к его драме «Князь Холмский». Вокруг Кукольников образовался кружок, в который входили многие деятели искусства, в том числе художники Брюллов и Айвазовский. Там часто звучала музыка, и Глинка находил подлинных ценителей своих сочинений. У Кукольников он через какое-то время и поселился, не в силах больше выдерживать холод и отчужденность собственного дома.

Вдобавок он получил доказательства неверности жены, что ускорило его уход. Впоследствии предприимчивая Мария Петровна вторично вышла замуж за некоего князя, не имея развода с первым мужем.

Еще одним побудительным мотивом ухода композитора из дома стало знакомство, состоявшееся в 1839 году и сыгравшее значительную роль в жизни композитора. Он встретил и полюбил девушку сделавшуюся для него источником вдохновения. Это была Екатерина Ермолаевна Керн, дочь знаменитой Анны Керн, которой когда-то был увлечен Пушкин. Глинка посвятил Е. Керн созданный тогда же «Вальс-фантазию» и романс «Я помню чудное мгновенье» на стихи великого поэта, написанные для Анны Керн.

В это время создаются и другие романсы — «Мери», «Где наша роза», «Здравный кубок», «В крови горит огонь желанья», «Не требуй песен от певца», «Жаворонок», наконец, цикл «Прощание с Петербургом». В нем отразились настроения композитора, готового бежать из Петербурга от семейных неурядиц, преследовавших его, несмотря на уход из дома, от сплетен и дразг, которые доводили его до отчаяния. В декабре Глинка покидает Капеллу с мыслью снова надолго уехать за границу. Однако отъезд был отложен: работа над «Русланом и Людмилой» полностью захватила музыканта. Проходила она тяжело, главным образом из-за трудностей с либретто. За него принимались многие. Первоначальный план был составлен второстепенным поэтом и драматургом Бахтуриным, по поводу которого известно горестное восклицание композитора: «Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? — Сам не понимаю». Затем либретто занимался сам Глинка, его друзья Н. Кукольник, этнограф и историк Н. Маркевич, цензор М. Гедеонов, сын директора императорских театров. Окончательный текст был написан поэтом и любителем музыки В. Ширковым.

Опера существенно отличается от легкой, полной иронии, озорной поэмы Пушкина. Она эпична, полна солнечной энергии, музыка ее серьезна, лирика светла и возвышенна. Соседствующие с русским мелосом восточные и фантастические сцены широко развернуты. Именно они положили начало яркому освещению Востока в русской музыке. Опера была завершена в апреле 1842 года. 27 ноября, день в день с премьерой первой оперы Глинки, в Большом театре Петербурга состоялась премьера «Руслана». Весной следующего года на одном из спектаклей побывал гастролировавший в России Лист. Знакомый с музыкой раньше — в предшествующий приезд он встретился с Глинкой и читал «Руслана» с листа по рукописной партитуре, — он был в восхищении от музыки и в одном из концертов исполнил собственное фортепианное переложение Марша Черномора.

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

Домой Глинка вернулся летом 1847 года. Сначала он остановился в Новоспасском, где его ждала совсем состарившаяся мать (отец давно умер). Затем поехал в Смоленск, где жила любимая сестра Людмила, впоследствии сделавшая исключительно много для сохранения и пропаганды наследия композитора. Не желая жить в Петербурге, где он всегда чувствовал себя хуже, чем в более теплом климате, композитор решил

снова отправиться за рубеж и поехал в Варшаву. Но ему отказали в заграничном паспорте, и он остался в столице Польши, входившей тогда в состав Российской империи. Именно там были сочинены вторая из испанских увертюр («Ночь в Мадриде») и ставшая впоследствии знаменитой «Камаринская». Зиму 1851—1852 годов Глинка проводит в Петербурге вместе с сестрой, которая приехала к нему в Варшаву, чтобы помочь перенести тяжкий удар: скончалась их мать. Глинка тяжело переживал утрату. Он терял силы и казался совсем стариком. Композитор надеялся, что ему поможет Испания с ее теплым климатом, с ее столь привлекательной для него музыкой. Но доехал он только до Парижа. Там прошли два года в работе над симфонией «Тарас Бульба», которая так и не была закончена.

Надо признаться, что личная жизнь его складывалась довольно своеобразно. Всюду, где он жил, с ним рядом оказывалась та или иная молодая женщина. «Записки» буквально пе­стрят женскими именами — немецкими, польскими, французскими, испанскими. Никаких серьезных чувств эти женщины не вызывают, тем более не становятся музами: просто на какой-то срок оказываются случайными подружками.

Обстановка во Франции складывается неблагоприятно: страна готовится вступить в войну с Россией. Весной 1854 года война объявлена, и Глинка покидает Париж. В мае он возвращается в Петербург и по настоянию сестры принимается за автобиографические «Записки».

Вокруг маститого композитора складывается кружок более молодых музыкантов: Даргомыжский, затем Балакирев часто бывают в его доме. Приходит и В. Стасов, певицы Д. Леонова и Л. Беленицына. Но Петербург неприятен Глинке. И в апреле 1856 года он снова отправляется в путь. На этот раз в Берлин, к Дену, с которым изучает старинную музыку, мастеров полифонии. Неожиданная болезнь прерывает занятия. Пона-

чалу кажется, что это одно из обычных недомоганий, с которыми Глинка мирился всю жизнь. Но на этот раз все более серьезно.

Композитор скончался в Берлине 3 (15) февраля 1857 года. Похоронили его на Троицком лютеранском кладбище 6 (18) февраля. Сестра Глинки Л. Шестакова с трудом добилась разрешения о перенесении праха брата в Петербург. 24 мая (5 июня) 1857 года на кладбище Александро-Невской лавры состоялось погребение великого русского композитора.

Марш Черномора (1838)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, колокольчики, струнные;
духовой оркестр на сцене (банда, по наличию).

История создания

Сразу после премьеры «Жизни за царя» Глинку стала занимать мысль о создании новой оперы. Вскоре был избран и сюжет — ранняя шаловливая поэма Пушкина (1799—1837) «Руслан и Людмила» (1817—1820), в которой юный гений еще только расправлял свои крылья. В своих «Записках» композитор вспоминает: «На одном из вечеров Пушкин, говоря о поэме своей «Руслан и Людмила», сказал, что он многое бы переделал, я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения». Глинка начал работу над музыкой, не только не имея либретто оперы, но даже толком не зная, кто его будет писать. Тем не менее писал он с жаром, и одним из первых номеров оказался Марш

Черномора. О воплощении этого образа тоже можно прочесть в «Записках»: «Первую мысль о «Руслане и Людмиле» подал мне... князь Шаховской; по его мнению, роль Черномора следовало писать для Воробьевой...» Воробьева-Петрова, замечательная певица, первая исполнительница роли Вани в «Жизни за царя», обладала прекрасным контральто. Но, по размышлении, композитор поручил ей партию Ратмира. Характеристика же Черномора стала исключительно инструментальной. В опере эпической по духу, далеко отстоящей от легкой, шутливо-иронической поэмы Пушкина, пожалуй, именно этот образ наиболее близок поэту:

*Раздался шум; озарена
Мгновенным блеском тьма ночная,
Мгновенно дверь отворена;
Безмолвно, гордо выступая,
Нагими саблями сверкая,
Арапов длинный ряд идет
Попарно, чинно, сколь возможно,
И на подушках осторожно
Седую бороду несет;
И входит с важностью за нею
Подъяв величественно шею,
Горбатый карлик из дверей:
Его-то голове обритой,
Высоким колпаком покрытой,
Принадлежала борода.*

Летом 1838 года Глинка, служивший тогда в Придворной капелле, отправился на Украину за пополнением ее певческого состава новыми молодыми голосами, которыми славилась Украина. После утомительных поездок по тряским дорогам между селами, в церковных хорах которых композитор вместе с капелльским учителем пения Д. Палагиным искал юных

певчих, он отдыхал в Качановке, богатом благоустроенном имении одного из друзей. «В портфеле моем нашлись два № , приготовленные для “Руслана”»: Персидский хор... и марш Черномора, обе эти пьесы слышал я в первый раз в Качановке, они были хорошо исполнены, в марше Черномора колокольчики мы заменили рюмками, на которых чрезвычайно ловко играл Дмитрий Никитич Палагин», — читаем в «Записках». По изысканиям исследователей, написан этот номер — оркестровая характеристика злобного карлика — не позднее апреля 1838 года, перед отъездом Глинки из Петербурга. Сочинение же всей оперы растянулось на несколько лет. Партитура была закончена в 1842 году. Тогда же Лист, бывший с концертами в России, познакомился с ней в доме Кукольника, где жил Глинка. К восторгу композитора, Лист блестяще прочел партитуру с листа, не пропустив ни одной ноты. Выдающийся музыкант был пленен яркой оригинальной музыкой. В следующий свой приезд в 1843 году он побывал на одном из спектаклей оперы, премьеры которой состоялась 27 ноября 1842 года. После этого в одном из своих концертов, в заключение его, Лист с присущим ему блеском исполнил собственную фортепианную транскрипцию Марша Черномора. Играл ее он и в домашнем кругу. Так этот номер получил европейскую известность. Впоследствии его стали широко исполнять на симфонической эстраде.

Музыка

Фанфары труб возвещают о появлении властелина волшебного царства. Торжественное шествие начинается якобы грозными, помпезными, а на самом деле гротескными, карикатурными, причудливыми, угловато изломанными ходами. Их сменяют звучания пиццикато струнных в сопровождении колокольчиков. Яркая, своеобразная оркестровка живо передает фантастический образ карлика, злого, коварного, но не такого уж могущественного.

«Вальс-фантазия»

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, тромбон, литавры, трусгольник, струнные.

История создания

В 1839 году Глинка, уже получивший известность в Петербурге как автор прекрасных романсов и инструментальных пьес, работал над своей первой оперой. Несчастливый в браке, он в доме одной из своих сестер, Марии Ивановны Стунеевой, встретился с Екатериной Ермолаевной Керн, дочерью Анны Керн, которой Пушкин посвятил стихотворение «Я помню чудное мгновенье». В отличие от матери, Екатерина Керн не была красавицей, но Глинка серьезно увлекся ею. Екатерине он посвятил романс, написанный на пушкинские стихи, посвященные ее матери, и тогда же стал работать над фортепианным «Вальсом-фантазией» — своего рода поэмой вальса, сочинением не программным формально, но вдохновленным образом Екатерины Ермолаевны, словно рисующим ее в обстановке бала. Ей он негласно и посвятил свое сочинение, однако сделать открыто этого не мог, опасаясь скомпрометировать любимую, и осуществил это завуалированно, посвятив «Вальс-фантазию» Д. Стунееву, мужу своей сестры. Любовь Глинки была взаимной, однако роман скоро кончился: оба были несвободны, к тому же Екатерина Ермолаевна скоро уехала по совету врачей на Кавказ. Все кончилось. В 1842 году Керн вернулась в Петербург, но встреча ее с Глинкой уже не имела для него прежнего значения. Вскоре он через общую знакомую вернул ей ее письма, а затем без сожалений уехал за границу.

Новое сочинение тем временем приобрело большую популярность. Известный в те годы дирижер Й. Герман сделал его оркестровку и часто исполнял в летних концертах Пав-

ловского вокзала. Вальс стали называть Меланхолическим, или Павловским. Глинка не был доволен оркестровкой, хотя Герман и пользовался его советами.

В 1845 году, будучи в Париже, Глинка сам оркестровал «Вальс-фантазию» для исполнения в симфоническом концерте. Он дал этому варианту название Скерцо в форме вальса. Парижская публика приняла произведение русского композитора восторженно. «Скерцо увлекательно, исполнено самого поразительного ритмического кокетства, истинно ново и превосходно развито», — писал Берлиоз после концерта. К сожалению, ноты этого оркестрового варианта были утеряны. В 1856 году композитор сделал новую оркестровку, легкую, прозрачную, подчеркивающую не танцевальность, а поэтичность музыки, в которой воплотились его мечты, волнения, тоска и любовь. Все это осталось давно позади, у композитора были другие увлечения. И окончательный вариант «Вальса-фантазии» Глинка посвятил своему другу К. Булгакову, написав при этом: «Эта музыка напомнит тебе дни любви и молодости».

Музыка

Вальс начинается настойчивыми взлетающими пассажами струнных и фаготов, словно призывающими к вниманию. После генеральной паузы у скрипок на фоне скупого аккомпанемента вступает обаятельная мелодия, полная поэзии. Ей отвечают флейта и кларнет в октаву. В переключке струнных и деревянных духовых развивается вдохновенная поэма танца. Звучание то усиливается до фортиссимо, то снова затихает. Одна поэтичная тема сменяется другой, но неизменно, даже в эпизодах самой громкой звучности прозрачна и ясна оркестровка, в которой отсутствуют грузные басы, и медная группа представлена неполно. В отдельные моменты занята только струнная группа, исполняющая и аккомпанемент и полную

изящества мелодию; затем ее оттеняют нежные тембры деревянных. Неожиданную краску привносит тромбон, со всей возможной для него выразительностью запевающий соло. Перед заключением партитуру расцвечивают характерные удары треугольника, подчеркивающие ритм. Перед слушателями проносятся то легкие, грациозные, то шуточные, то печальные, то мужественные образы. Решительный взлет скрипок на фортиссимо... Генеральная пауза. И легкие нисходящие пассажи завершают вдохновенную поэму танца.

Испанские увертюры

«Арагонская хота»

(Блестящее каприччио на тему арагонской хоты)

Испанская увертюра № 1 (1845)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 3 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, офиклеид (туба), литавры, кастаньеты, тарелки, большой барабан, арфа, струнные.

«Ночь в Мадриде»

(Воспоминания о летней ночи в Мадриде)

Испанская увертюра № 2 (1848—1851)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, тромбон, литавры, трсугольник, кастаньеты, малый барабан, тарелки, большой барабан, струнные.

История создания

В 1840 году Глинка несколько месяцев провел в Париже. В своих «Записках» он вспоминал: «...Узнал я, что Лист отправился в Испанию. Это обстоятельство возбудило мое

давнишнее желание побывать в Испании так сильно, что, не откладывая, я написал об этом матушке, которая не вдруг и даже не скоро согласилась на это мое предприятие, опасаясь за меня. Не теряя времени, я принялся за дело».

«Дело» заключалось в спешном овладении испанским языком и пошло очень успешно. Когда в мае 1845 года композитор поехал в Испанию, он уже говорил по-испански почти свободно. Он побывал в Бургосе, Вальядолиде. Обзавелся лошадью и совершал поездки по окрестностям. «По вечерам собирались у нас соседи, соседки и знакомые, пели, плясали и беседовали, — продолжает Глинка свои воспоминания в «Записках». — Между знакомыми сын одного тамошнего негоцианта... бойко играл на гитаре, в особенности арагонскую хоту, которую с его вариациями я удержал в памяти и потом в Мадриде, в сентябре или октябре того же года сделал из них пьесу под именем «Capriccio brillante», которое впоследствии, по совету князя Одоевского, назвал Испанской увертюрой». Еще позднее сочинение стало называться Испанской увертюрой № 1, но самую большую известность получило как «Арагонская хота». Первое исполнение состоялось 15 марта 1850 года. Сохранился отклик Одоевского на этот концерт: «Чудодей невольно переносит нас в теплую южную ночь, окружает нас всеми ее призраками, вы слышите бряцание гитары, веселый стук кастаньетов, перед вашими глазами пляшет чернобровая красавица, и характерная мелодия то теряется в отдалении, то снова является во всем своем разгаре».

Из Вальядолида Глинка отправился в Мадрид. «Вскоре по приезде в Мадрид я принялся за «Хоту». Потом, окончив ее, внимательно изучал испанскую музыку, а именно напевы простолюдинов. Хаживал ко мне один zagal (погонщик мулов при дилижансе) и пел народные песни, которые я старался уловить и положить на ноты. Два Seguedillas manchegas

(airs de la Mancha) мне особенно понравились и впоследствии послужили мне для второй Испанской увертюры».

Создавалась она позднее, в Варшаве, где композитор жил в 1848—1851 годах. Глинка первоначально назвал свое сочинение «Воспоминания о Кастилии». Оно было исполнено в Петербурге 15 марта 1850 года, в том же концерте, что и «Арагонская хота». Не до конца удовлетворенный получившимся, в августе 1851 года композитор работает над второй редакцией. Именно она стала называться «Ночь в Мадриде», или «Воспоминание о летней ночи в Мадриде», была посвящена Санкт-Петербургскому Филармоническому обществу и впервые прозвучала в Петербурге под управлением К. Шуберта 2 апреля 1852 года в концерте этого Общества; программа концерта была полностью составлена из сочинений Глинки. Эта редакция была позднее издана, и осталась как единственно верная.

Музыка

«Арагонская хота» открывается медленным вступлением, полным сдержанной силы и величия, с торжественными фанфарами, с чередованием фортиссимо и затаенно тихих звучаний. В основном разделе (аллегро) сначала в легком пиццикато струнных и щипках арфы, а затем все более насыщенно и полно звучит яркая, жизнерадостная тема хоты. Ее сменяет выразительная напевная мелодия у деревянных духовых. Обе темы чередуются в ярком цветении оркестровых красок, подготавливая появление еще одной темы — изящной и грациозной мелодии с оттенком шутливости, напоминающей наигрыш на мандолине. В дальнейшем все темы становятся более взволнованными, напряженными. Их развитие приносит в музыку драматизм, даже суровость. Один из мотивов хоты повторяется в низком регистре на фоне фанфар вступления, приобретающих грозный характер. Нагнетается ожидание. С рокотом

литавр возникают обрывки танца, постепенно тема хоты приобретает все более четкие очертания, и вот уже снова она сверкает в полном блеске. Бурная, безудержная пляска все поглощает в своем вихре. Все темы, интонационно сближаясь, проносятся в ликующем потоке. Величественное, торжествующее *tutti* завершает картину народного веселья.

«**Ночь в Мадриде**» начинается как бы исподволь, словно нащупывается будущая мелодия в отдельных мотивах, прерываемых паузами. Постепенно рождается тема хоты, она становится все более отчетливой и вот уже, гибкая, грациозная, она звучит в блестящем оркестровом наряде. Вторая тема близка первой по характеру и словно является ее продолжением. Обе мелодии повторяются, варьируясь, причудливо переплетаются в тонком и колоритном оркестровом звучании, создавая почти зримую картину теплой, насыщенной ароматами южной ночи.

«Камаринская»

Фантазия на темы песен свадебной и плясовой (1848)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, тромбон, литавры, струнные.

История создания

Замысел «Камаринской» относится к 1848 году. Глинка, уже прославленный композитор, автор двух великолепных опер, жил тогда в Варшаве. Вспоминались родные края, народные песни, столь отличные от недавно слышанных испанских напевов. «В то время случайно я нашел сближение между свадебною песнею “Из-за гор, гор, высоких, гор”, которую я слышал в деревне, и плясовую Камаринскую, всем известную.

И вдруг фантазия разыгралась, и я вместо фортепиано написал пьесу на оркестр под именем «Свадебная и плясовая». Могу уверить, что я руководствовался при сочинении этой пьесы единственно внутренним музыкальным чувством, не думая ни о том, что происходит на свадьбах, как гуляет наш православный народ и как может запоздалый пьяный стучать в дверь, чтобы ему отворили. Несмотря на это, Ф.М. Толстой (Ростислав) на репетиции Камаринской (как я впоследствии по совету князя Одоевского назвал эту пьесу) сам говорил мне, что он, объясняя государыне императрице (ныне вдовствующей) Александре Федоровне мою Камаринскую, в последней части этой пьесы, а именно, где сперва валторны держат педаль на *Fis*, а затем трубы на *C*, сказал ее величеству, что это место изображает, как пьяный стучится в дверь избы. Это соображение кажется мне приятельским угощением, которым не раз потчуют в жизни». Возмущение композитора понятно, но надо отдать справедливость: музыка действительно так ярка, что дает повод фантазии рисовать самые различные картины народной жизни.

«Камаринская» была написана очень быстро. В начале партитуры значится дата 6 августа, в конце — «19 сентября / 10 октября 1848. Варшава». Впервые исполнена она была в концерте 15 марта 1850 года вместе с двумя Испанскими увертюрами.

Музыка

Начало фантазии — мощные унисоны всего оркестра, подготавливаемые нисходящими ходами струнных и фаготов. Они завершаются аккордом *tutti* на форте-фортиссимо. И после генеральной паузы струнные в унисон, без аккомпанемента запевают старинную народную свадебную песню. Она переходит к деревянным духовым, оплетается подголосками, обогащается, расцвечивается разными оркестровыми красками.

ми. Но вновь звучат начальные унисоны, после которых исподволь, словно раздумывая, разворачивается задорная, озорная камаринская. Мелодия звучит поначалу одиноко у скрипок, затем противосложение к ней запевают альты. Далее тема проходит в двойном контрапункте: мелодию ведут вторые скрипки, противосложение переходит к первым. Нарастает звучность, вступают все новые инструменты оркестра. Две основные мелодии фантазии то чередуются, то звучат одновременно, в них подчеркиваются сходные элементы. Звучность то усиливается, то спадает и, наконец, вырастает до гигантских размеров. Внезапно умолкает все, кроме одиноких первых скрипок, интонирующих начало мелодии камаринской. Им отвечает пустая квинта валторн. Еще раз, замедляясь, слышится тот же начальный мотив, и снова в ответ еле слышный отзвук валторн. И вдруг, словно собравшись с последними силами, тема камаринской звучит громко и утверждающе, завершаясь финальным аккордом tutti.

Милий Алексеевич Балакирев

1837—1910

Балакирев — уникальная фигура в русской музыкальной культуре. Талантливый самоучка, он был блестяще одаренным музыкантом, выдающимся общественным деятелем, объединившим вокруг себя и воспитавшим плеяду выдающихся композиторов, составивших славу русского искусства: Бородин, Римский-Корсаков, Мусоргский, Кюи были ядром балакиревского кружка, прославившегося в мире под крылатым названием Могучей кучки, данном им их другом, идеологом кружка В. Стасовым.

Яркая творческая личность Балакирева со временем оказалась заслоненной его более плодовитыми и талантливыми друзьями. Судьба его сложилась трагично. Независимый и смелый музыкант-новатор, бескомпромиссный человек, чьи взгляды почти всегда шли вразрез с установившимися, а подчас и объективно были ошибочными, как, например, в вопросах, связанных с развитием профессионального музыкального образования в России, он пережил творческий кризис, а потом оказался одиноким. Большим ударом для него явились и неудачи в артистической деятельности. И хотя позднее Балакирев вернулся к творчеству, его наследие значительно меньше по объему, чем могло бы быть. Тем не менее оно представляет большую ценность и ставит своего создателя в ряд крупнейших представителей русского музыкального искусства.

Милий Алексеевич Балакирев родился 21 декабря 1836 года (2 января 1837 года) в Нижнем Новгороде в семье мелкого

чиновника из обедневшего старинного дворянского рода. Его мать, женщина незаурядная и музыкально одаренная, была первой воспитательницей и учительницей музыки своего сына, который очень рано проявил талант. В четыре года он, «едва доставая ручонками до клавиш, подбирал мелодии и подыскивал аккорды». Начав в восемь лет заниматься с матерью, «забираясь на постель с нотами и обязательно с большим куском черного хлеба, он любил читать ноты глазами»: уже тогда проявился его абсолютный музыкальный слух и острая восприимчивость, позволявшая все услышанное запоминать навсегда. Когда мальчику исполнилось десять лет, мать, понимавшая, что больше ничего не может дать одаренному ребенку, отвезла его в Москву к известному педагогу, ученику прославленного Дж. Фильда А. Дюбюку. Милий получил у него всего десять уроков в течение гимназических каникул, но считал, что именно эти уроки дали ему основные приемы фортепианной техники.

Позднее мальчик занимался у дирижера и пианиста К. Эйзераха, воспитанника Венской консерватории, служившего в доме известного нижегородского мецената А. Улыбышева. Уже тогда, в самой ранней юности, проявились черты, свойственные музыканту в дальнейшем: строгость вкуса, серьезность художественных идеалов. «Он ... презирал всякие штучки... итальянщиной не увлекался... изучал Баха, Бетховена и Шумана, не вдавался в музыкальную схоластику и больше верил в непосредственное творчество. Рано начал ценить народный элемент в музыке». Эта характеристика популярного некогда писателя Боборыкина показывает, однако, что в эти годы были заложены основы известной ограниченности взглядов: отрицание «музыкальной схоластики» привело к отрицанию изучения старинной музыкальной культуры, нелюбовь к «итальянщине» сказалась потерей огромного пласта европейской музыки.

Рано осознав размеры своего дара, юноша понимал необходимость серьезного общего образования. Он хорошо учился в гимназии и пополнял знания усердным чтением, а после смерти матери, будучи переведенным в Александровский институт, продолжал много заниматься самообразованием. Тяжелые материальные условия, в которых оказалась семья из-за «некоторой бестолковости и неаккуратности в делах» его отца, заставили Балакирева рано начать беспокоиться о заработке. Продолжая заниматься с Эйзерихом, он сам начинает давать уроки музыки.

Сблизившись с Улыбышевым, будущий композитор принялся за изучение его великолепной музыкальной библиотеки и необычайно быстро осваивая партитуры, черпал из них основу оркестровки и гармонии. Скоро он стал руководить разучиванием партий оркестрантами, аккомпанировать певцам, принимать участие в исполнении музыки, в том числе — симфоний Бетховена, камерных сочинений Моцарта, Бетховена, Шопена, Глинки. Появляются и собственные сочинения: септет, фантазия на русские темы и др.

В 1853 году Балакирев отправляется в Казань для поступления в университет. Там он быстро приобретает известность как пианист, находит уроки, пишет фортепианные пьесы и романсы. Каникулы он проводит, в основном, в Нижнем у Улыбышева и через два года с удовольствием принимает предложение мецената переехать в Петербург. «Несмотря на свою... молодость, он приехал в Петербург не учеником, даже, так сказать, «не музыкальным гимназистом», а целым молодым «профессором» или «приват-доцентом» русской национальной музыки. Сколько он знал и понимал в музыке, столько не знали и не понимали, кажется, все значительнейшие музыканты того времени, вместе взятые», — вспоминал Стасов со свойственной ему любовью к гиперболизации, имевшей тем не менее под собой определенную основу. Однако высокую

оценку дали молодому музыканту и другие. Так, его высоко ценил Глинка, и между ними скоро началось самое тесное общение, прервавшееся лишь с отъездом великого композитора за границу.

12 февраля 1856 года Балакирев впервые выступил в университетском концерте перед столичной публикой. Его успех был бесспорным. Но со смертью Улыбышева, оказывавшего начинающему композитору материальную поддержку, его положение резко ухудшилось. Он буквально голодал. К тому же тяжелая болезнь надолго вывела его из строя, да еще и положила начало нервным расстройствам, отравившим в дальнейшем многие годы композитора. Единственным источником существования надолго стали уроки музыки, которые приходилось давать тем, «которым (в большинстве случаев), — по словам самого Балакирева, — никогда не следовало бы ею заниматься». Уроки утомляли его, мешали профессиональным занятиям. Тем не менее он упорно продолжает заниматься самообразованием, теперь под руководством Стасова, с которым сблизился в эти годы. Искусствовед, сотрудник Публичной библиотеки, Стасов был в центре литературной, художественной, отчасти и общественной жизни. В общении с ним вырабатывается мировоззрение художника.

В июне 1858 года появляется сочинение Балакирева, положившее начало многим аналогичным в творчестве его младших коллег: Увертюра на три русские темы, в которой композитор следует по пути Глинки, его «Камаринской». Следующим опусом стала музыка к трагедии Шекспира «Король Лир». В эти годы Балакирев — уже признанный глава музыкального кружка. Еще в 1856 году он знакомится с Кюи, в 1857 году — с Мусоргским. В 1862 году к кружку присоединяются Римский-Корсаков и Бородин. Во время частых встреч друзья играют в четыре руки, анализируют исполняемое, обмениваются мнениями о сыгранном. В сфере их

внимания — музыка Баха, Генделя, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Шумана, Берлиоза, Листа, Глинки, Даргомыжского.

Римский-Корсаков так рисует Балакирева в эти годы: «Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный композитор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных опытах сочинительской техникой. У него были и контрапункт, и чувство формы, и знание по оркестровке — словом было все, что требовалось для композитора. И все это, добытое путем громадной музыкальной начитанности, с помощью необыкновенно острой и продолжительной памяти, так много значащей для того, чтобы разобратся критически в музыкальной литературе. А критик, именно технический критик, он был удивительный. Он сразу чувствовал всякую техническую недоделанность или погрешность, он сразу схватывал недостаток формы... Молодой, с чудесными подвижными огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо, каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминавший мгновенно играемое ему сочинение, он должен был производить обаяние, как никто другой».

Особенно активной деятельность кружка была в пятилетие 1862—1867 годов. Тогда завязались дружеские отношения и с Чайковским, часто бывавшим в Петербурге. Балакирев предлагал ему сюжеты для программных сочинений. Сам он в это время обдумывал симфонию, фортепианный концерт, сочинил много романсов. Летом 1862 года он впервые побывал на Кавказе, который произвел на композитора неизгладимое впечатление. Тогда же его захватили стихи Лермонтова. Тем не менее новым оркестровым сочинением стала увертюра на русские темы «1000 лет»: пока еще к кавказской темати-

кс он не обращается. В том же 1862 году Балакирев стал руководить Бесплатной музыкальной школой — учреждением, открытым им совместно с регентом Г. Ломакиным для распространения музыкальных знаний среди широкой публики. Со следующего года школа начала давать концерты, постоянным дирижером которых стал Балакирев, исполнявший сочинения русских композиторов — Глинки, Даргомыжского, своих молодых друзей. Эти концерты в печати противопоставлялись концертам Русского музыкального общества (РМО). Между двумя организациями началась вражда, продолжавшаяся много лет и отравившая жизнь Балакирева. Школе, к тому же, не хватало средств, работа Балакирева не оплачивалась, он вынужден был давать уроки. Не складывалась и личная жизнь. Все это мешало регулярной композиторской работе, накладывало отпечаток на личность: вызывало приступы меланхолии, обостряло нервную болезнь.

В 1863-м, а затем в 1868 году Балакирев вновь побывал на Кавказе. Он наблюдал жизнь горцев, записывал их напевы и наигрыши и даже сообщал друзьям, что находит питающую его силу в «многоспособной натуре нашего народа и в красивом и честном лице черкеса». Впечатления композитора отразились в одном из наиболее замечательных его сочинений — фортепианной фантазии «Исламей», где он использовал подлинные записанные им напевы, в романсах «Песня Селима» и «Грузинская песня» и, наконец, в задуманной тогда же, но осуществленной значительно позднее симфонической поэме «Тамара» по Лермонтову. Привлекают композитора и мелодии других народов. Так в 1867 году он пишет увертюру «В Чехии», строит планы посещения Испании, Турции и Персии с целью изучить их фольклор. Увертюра «В Чехии» была создана после того, как в 1866 году композитор побывал в Праге с благородной и патриотической целью: он ставил там «Руслана и Людмилу» и «Жизнь за царя». Обе постановки имели

огромный успех, и о чешской публике Балакирев остался самого высокого мнения: она «умнее нашей в музыкальном отношении», — писал он друзьям.

С годами авторитет Балакирева настолько возрос, что после отъезда за рубеж Антона Рубинштейна, ему был предложен пост дирижера концертов РМО. Балакирев соглашается с условием, что сам будет определять репертуарную политику. И программы концертов меняются: в них появляются, наряду с преобладавшими ранее произведениями классики, современные иностранные композиторы — Шуман, Лист, Берлиоз, большое место занимают сочинения Глинки, Бородина, Римского-Корсакова. Это вызывает недовольство некоторой части музыкальной критики, в том числе Серова, упрекавшего музыканта в «партийности», в невнимании к классическому репертуару — музыке Моцарта, Глюка, Бетховена. В противовес им выступает Стасов, горячо защищавший взгляды тех, кого метко назвал Могучей кучкой. Poleмика разгорается, все более заметной становится вражда между двумя направлениями в музыкальной жизни, одним из которых руководит великая княгиня Елена Павловна, покровительствующая РМО, и это приводит в 1869 году к отставке Балакирева. В 1871 году умирает его мать. Это ввергает Балакирева в такое отчаяние, что он хочет покончить с собой. Спасает его обращение к Богу.

Бывший в молодые годы атеистом, теперь Балакирев приходит к вере, которая одна помогает ему держаться. Он уединяется, перестает встречаться со старыми друзьями, которые серьезно боятся за его рассудок, прекращает и многолетнюю переписку со Стасовым. «Я страх боюсь, чтобы Милий не кончил тем же, чем кончил Гоголь, — пишет Римскому-Корсакову Бородин. — Пиэтизм его весьма подозрительного свойства и не обещает ничего хорошего. Еще прискорбнее его непонятное охлаждение к музыкальному делу и к своим экономи-

ческим интересам. Что его ожидает в будущем? Страшно подумать!»

Желая отдохнуть, оправиться от жестоких ударов, композитор собирается на Кавказ, но из Москвы приходит известие о тяжелой болезни отца. В июне отец Балакирева умирает, и, сам недостаточно материально обеспеченный, музыкант вынужден взять на попечение двух младших сестер. Еще какое-то время продолжают его концерты в Бесплатной школе, но в 1873 году он уходит, передав свой пост Римскому-Корсакову. К этому времени он находит службу, весьма далекую от музыки: на товарной станции Варшавской железной дороги. Скучный заработок пополняется несколькими частными уроками музыки, которые отнимают последние силы. «То, что мне пришлось испытать в семидесятих годах прошлого столетия, перо мое оказалось бессильно описать», — вспоминал много лет спустя Балакирев. Вскоре он оказывается в крайней нужде. В письмах он просит одолжить ему 10—15 рублей, так как в доме нет ни копейки, жалуется, что не может пойти в гости: единственные сапоги прохудились...

В это время Балакирев сближается с Т. Филипповым, крупным чиновником, славянофилом, с поэтами А. и В. Жемчужниковыми. В 1873 году Балакирева зачисляют на должность инспектора музыки в женский Мариинский институт, в 1875-м — на должность инспектора музыкальных классов женского училища Святой Елены. Со следующего года начинается постепенное возвращение к прежней жизни: он снова, после нескольких лет перерыва, возвращается к сочинению «Тамары», по просьбе сестры Глинки Л. Шестаковой принимается за подготовку к изданию партитур его опер. Оживает переписка со Стасовым, причем последний со свойственным ему энтузиазмом стремится активно вовлечь его в общественную жизнь. Но ему приходится пережить разочарование:

прежним Балакирев уже никогда не будет. Вернувшись к музыке, он испытывает неуверенность в своих профессионально-технологических знаниях, часто обращается за справками к Римскому-Корсакову, в это время профессору консерватории. Постепенно он входит вновь в дела Бесплатной школы и в 1881 году заменяет Римского-Корсакова на посту ее руководителя. Его первый концерт 15 февраля 1882 года вызвал горячую встречу публики. Но прежнее обаяние молодого темпераментного музыканта исчезло. «Балакирев 80-х годов не был Балакиревым 60-х», — писал Римский-Корсаков в «Летописи».

В 1883 году Балакирев при содействии своего друга Т. Филиппова получает назначение на пост управляющего Придворной певческой капеллой. С этого времени его материальное положение, наконец, упрочено. «Мне, как белке, привезли воз орехов, когда зубов уже нет», — горько иронизирует музыкант. Сочинение в эти годы дается с большим трудом. Написаны три духовных песнопения, мелкие фортепианные пьесы. «Я даже не имею времени приготовить в печать уже давно сочиненные вещи, — жалуется композитор. — Не тем занята голова. Что делать!» Он чувствует себя одиноким. Некоторые из старых друзей уже ушли из жизни, с другими потеряна связь. Но появляются новые знакомые, среди которых наиболее значительный — композитор С. Ляпунов. Балакирев организует в своем доме музыкальные вечера, на которых, кроме Ляпунова, бывают его ученики из Капеллы.

К сожалению, с Беляевским кружком, содружеством, пришедшем на смену Могучей кучке, отношения не складываются: известного мецената Митрофана Петровича Беляева, дающего огромные деньги на развитие русской музыки, Балакирев считает самодуром, потворствующим лишь собственным вкусам. Это мнение закономерно обусловило отказ Беляева поддержать разваливающуюся Бесплатную школу, любимое

детище Балакирева, и отклонение предложенной к печати в издательстве Беляева симфонической поэмы «Русь».

И все же последние годы жизни композитора были отмечены новым всплеском творческой активности. В 1894 году, уйдя из Капеллы, он получает пенсию и тем самым — впервые в жизни — обеспеченный досуг. Балакирев завершает симфонию, начатую еще в 60-е годы, пишет Вторую симфонию, создает ряд романсов, отмеченных чертами изысканности, тонченного художественного вкуса, кантату по случаю открытия памятника Глинке в Петербурге. Но он по-прежнему одинок. Крайне сдержанный, он никого не посвящает в свою личную жизнь. Известно, что еще в ранней юности, живя в Казани, он увлекся дочерью начальницы женского института В. Загоскиной. Много позднее, в петербургский период, в воспоминаниях его современников появляется имя одной из многочисленных учениц Балакирева А. Ковалевской. Но, может быть, секрет его одиночества состоял в том, что сердце его завоевала женщина совершенно недостижимая — жена Александра III Мария Федоровна.

В последние годы жизни композитор проводил многие вечера в доме певицы Н. Фриде, солистки Мариинского театра и Варшавской оперы. Известно, что он ездил к ней в Варшаву, посвятил ей один из романсов. Ученица Балакирева М. Волконская вспоминает: «...в этом романсе, несмотря на слова: “Он идет и поет!.. здравствуй, милый ты мой...” страсти, земной страсти, трепета и счастья и задыхания при ожидании свидания с любимым человеком, словом, лиризма не было и помина...»

А между тем Балакирев был душевным, бесконечно добрым человеком. Достигнув, после долгих лет нужды, материального благополучия, он большую часть своего оклада раздавал нуждающимся. Он очень любил все живое: настолько, что был вегетарианцем, никогда не носил мехов и даже на

срезанные цветы не мог смотреть спокойно: ему казалось, что он присутствует при агонии. Эти черты казались чудачеством даже близким ему людям. И это усугубляло его одиночество. В воспоминаниях Волконской есть удивительное признание, возможно, лучше всего характеризующее композитора: «Я любила Милия Алексеевича больше всех наших знакомых, гораздо больше, чувствовала, что... живи мы во времена первых христиан, я пошла бы за ним на костер... Но если бы меня спросили: “Вышла бы ты замуж за того-то или того-то?” — (из наших друзей, знакомых) я сказала бы: пожалуй, может быть, да... Но за...! Эта мысль, этот вопрос мне казался не то смешным, не то святотатственным! Он был выше других, он был великий учитель... и таковым и должен был оставаться... для меня, для всех...»

Свои последние сочинения композитор создавал, уже будучи тяжело больным. Умер он в Петербурге 16 (30) мая 1910 года.

«Тамара»

Симфоническая поэма для оркестра
на стихотворение М. Лермонтова
(1866—1882)

Состав оркестра: 3 флейты, гобой, английский рожок, 3 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник,
бубен, военный барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, 2 арфы,
струнные.

История создания

Первоначальный замысел поэмы по стихотворению Лермонтова возник под впечатлением поездок Балакирева на Кавказ в 1862 и 1863 годах. «...Лермонтов из всего русского сильнее

на меня действует... — писал он из Эссентуков Стасову. — Мы совпадаем во многом, я люблю такую же природу, как и Лермонтов, она на меня так же с и л ь н о действует... и много есть еще струн, которые Лермонтов затрагивает, которые отзываются во мне». Среди поэтического наследия Лермонтова (1814—1841) особенно привлекло композитора стихотворение, написанное под впечатлением услышанной потом на Кавказе старинной грузинской легенды: «Когда еще царила в Грузии великая царица Тамара, у нее была развратная, беспутная сестра (Дарья)... Наконец, боясь срама, заперла ее Тамара в Дарьяльскую башню. Кто бы ни проходил по ущелью, все тут стали зазываться негодницей в крепость, а потом этих несчастных убивали, и поныне их души носятся вереницей по ущелью Дарьяла, а когда воет ветер в Девдоракском ущелье, — это стонут и плачут о своих грехах замученные бедняки Кавказа».

В действительности в Грузии никогда не было ни царицы, ни царевны Дарьи. По-видимому, это имя возникло в легенде от названия ущелья — Дарьял. На изображенную в легенде Дарью похожа грузинская царица XVII века Дареджан. Надо думать, народная память заменила имя Дарьи на Тамару, героиню многих народных сказаний. Лермонтов написал свою балладу незадолго до своей безвременной гибели, в 1841 году.

*В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея, на черной скале.*

*В той башне, высокой и тесной,
Царица Тамара жила,
Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон — коварна и зла.*

*И там, сквозь туман полуночи,
Блистал огонек золотой,
Кидался он путнику в очи,
Манил он на отдых ночной.*

*И слышался голос Тамары:
Он весь был желанье и страсть,
В нем были всеильные чары,
Была непонятная власть.*

*На голос невидимой пери
Шел воин, купец и пастух;
Пред ним отворялися двери,
Встречал его мрачный евнух.*

*На мягкой пуховой постели,
В парчу и жемчуг убрана,
Ждала она гостя. Шипели
Пред нею два кубка вина.*

*Сплетались горячие руки,
Уста приникали к устам,
И страстные, дикие звуки
Всю ночь раздавалися там, —*

*Как будто в ту башню пустую
Сто юношей пылких и жен
Сошлися на свадьбу ночную,
На тризну больших похорон.*

*Но только что утра сиянье
Кидало свой луч по горам,
Мгновенно и мрак и молчанье
Опять воцарялися там.*

*Лишь Терек в теснине Дарьяла,
Гремя, нарушал тишину:
Волна на волну набегала,
Волна нагоняла волну.*

*И с плачем безгласное тело
Спешили они унести....
В окне тогда что-то белело,
Звучало оттуда: «Прости!»*

*И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал...*

Стихотворение, много лет спустя, при издании законченной партитуры было полностью приведено в ней.

Создание музыки растянулось на много лет. В 1866 году Балакирев часто наигрывал друзьям темы, предназначенные для «Тамары». Сочинение шло очень медленно, а вскоре и вовсе было прервано тяжелым кризисом, поразившим композитора в начале 70-х годов. Лишь в 1876 году, по настоянию сестры Глинки Л. Шестаковой, Балакирев вновь принялся за сочинение. Однако годы молчания сделали свое: композитор больше не уверен в своих силах, в своих познаниях. По каждому поводу он обращается к бывшему своему ученику Римскому-Корсакову, часто откладывает уже написанное. Лишь в 1882 году сочинение, наконец, закончено. «Тамара», партитуру которой Балакирев посвятил Листу, впервые прозвучала 7 (19) марта 1882 года в Петербурге под управлением автора. Широкой известности среди русской публики она не приобрела, зато была высоко оценена за рубежом, в частности в Париже. Там она дважды исполнялась в Концертах Ламуре. Французский композитор, знаток и исследователь народной песни Бурго-Дюкудре писал Балакиреву: «Когда я слушаю “Тамару”, мне кажется, что я вдыхаю благоухание экзотических цветов. Чувствуешь себя перенесенным действительно в новый мир, и глубокая поэзия, которой отмечено ваше сочинение, раскрывает нам сущности, совершенно отличные от тех, с которыми мы, западники, знакомы».

Музыка

Поэма последовательно программна. Она начинается медленным вступлением: мрачными звучаниями низких струнных на фоне непрерывного рокота литавр, рисующими место действия (музыкальная картина, передающая содержание первого четверостишия стихотворения Лермонтова). Далее короткий мотив, сначала в тембре английского рожка, а затем повторяемый гобоем, передает голос Тамары. После краткого перехода начинается основная часть поэмы — *Allegro moderato ma agitato*, — первая тема которого, отличающаяся ярким восточным колоритом и рисующая образ легендарной царицы, звучит страстно в насыщенном тембре альтов, оплетенная подголосками. Возникает и другая мелодия, гибкая, извилистая, имеющая в основе тюркско-иранские напевы. Центральное место поэмы занимает сцена оргии, в которой звучат темы кавказских танцев. Они настолько своеобразны и колоритны, что кажутся подлинными народными, хотя композитор уверял, что не использовал напрямую ни одной из многочисленных записанных им мелодий. Доминирует ориентальная, прихотливо выющаяся, играющая альтерациями мелодия. Она впервые звучит у высоких деревянных инструментов, что подчеркивает восточный колорит, на фоне характерного сопровождения, имитирующего барабанчик, а затем многократно повторяется, видоизменяясь. Красочная, полная страсти картина завершается эпилогом (*Andante*), который заключает форму музыкой, аналогичной вступлению, и одновременно воплощает последние строки стихотворения.

Петр Ильич Чайковский

1840—1893

Чайковский — один из крупнейших композиторов XIX века — оставил наследие во всех музыкальных жанрах. К высочайшим достижениям мировой музыки относятся его оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». В симфониях Чайковского глубоко и психологически правдиво раскрывается внутренний мир человека его времени, его духовный облик, его нравственные проблемы. Особую и важную страницу творчества Чайковского составляют симфонические одночастные произведения, в которых композитор широко использует литературную программу, как правило, — в обобщенном плане. Его балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» открыли новую страницу в истории этого вида искусства, впервые поставив балетную музыку в один ряд с оперной и даже симфонической, тогда как ранее она была лишь сопровождением к танцам. Камерные инструментальные произведения Чайковского вошли в золотой фонд этого вида музыкального искусства. Его романсы, глубоко психологичные, удивляющие проникновением в жизнь человеческой души, занимают центральное место в отечественном камерном певческом репертуаре.

Музыка Чайковского предельно эмоциональна. Она в первую очередь обращается к чувствам человека, однако это не значит, что в ней нет философской глубины. Напротив, в ней бьется пытливая, ищущая мысль. Композитор поднимает самые глубокие, самые волнующие вопросы: жизни и смерти, взаимоотношений личности и общества.

Мелодии Чайковского — это особый мир, отличающийся щедростью, душевностью, эмоциональным богатством и глубиной оттенков. Простые, напевные, близкие общеизвестным песенно-романсным интонациям, они в то же время отличаются глубиной образного обобщения, подлинным симфоническим размахом, напряженностью и динамикой.

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля (7 мая) 1840 года в имении при Камско-Воткинском заводе Вятской губернии, где его отец служил горным инженером. Первоначальное домашнее воспитание, в котором значительную роль играла музыка, сменилось в десять лет занятиями в Петербургском училище правоведения. Там он продолжал заниматься музыкой под руководством педагога Кюндингера, который сумел дать мальчику хорошую технику игры на фортепиано.

Окончив училище в 1859 году, Чайковский поступил в Департамент юстиции в чине титулярного советника. Однако скоро понял, что его призвание — музыка. Возникло стремление заниматься ею профессионально, хотя большое сомнение вызывало то, что обычно профессиональные музыканты начинали свое образование значительно раньше, еще в детстве. После долгих колебаний Чайковский, поддержанный родителями, осенью 1861 года оставил службу и поступил в музыкальные классы при Русском музыкальном обществе. В 1862 году классы были преобразованы в консерваторию, первую в России, и Чайковский стал ее учеником. Его педагогами становятся профессор Н. Заремба (гармония и контрапункт) и А. Рубинштейн (инструментовка и сочинение). Вольная, не слишком обремененная обязанностями жизнь молодого чиновника, проводившего, после нескольких часов «присутствия», время в светском общении, сменилась жизнью тяжелой, трудовой, полной строгой дисциплины. К этому времени семья его перебралась в столицу, но и ее положение резко изменилось: отец, доверчивый и непрактичный, все накоплен-

ные за годы директорства деньги вложил в сомнительное предприятие, которое не замедлило лопнуть, и теперь, находясь в стесненном материальном положении, имея большую семью, он не мог помогать сыну. Начинаящий музыкант после занятий в консерватории давал уроки, искал любую возможность что-то заработать.

В 1865 году Чайковский с отличием окончил консерваторию. Его выпускная работа, кантата «К радости» на стихи Шиллера, была высоко оценена педагогами, однако среди петербургских музыкантов — членов Балакиревского кружка — встретила враждебный прием. «Консерваторский композитор господин Чайковский совсем слаб», — писал глашатай кружка Кюи.

Осенью 1866 года Чайковский начал преподавать в только что открытой братом А. Рубинштейна Николаем Московской консерватории гармонию, инструментовку и свободное сочинение. Педагогическая нагрузка была очень велика, но оставалось время и для сочинения. Дружески настроенный к молодому композитору «московский Рубинштейн» ввел его в центр художественной жизни Москвы.

Постепенно завязываются связи и с музыкальным Петербургом. Меняется к лучшему отношение к нему членов Могучей кучки. Теперь они, за исключением все того же Кюи, относятся к нему с уважением и симпатией. С Балакиревым Чайковский переписывается, ему посвящает симфоническую фантазию «Фатум». Балакирев, всегда склонный к диктаторству, настойчиво предлагает ему сюжеты новых программных произведений: увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», а позднее — симфонии «Манфред» по Байрону.

Первые годы в Москве были трудными. Несмотря на почетное положение профессора консерватории, жалованье его было мизерным. Денег хватало только на самое необходимое, и нанять собственную квартиру он не мог: жил

у предоставившего ему кров Рубинштейна. Но здесь композитор невольно должен был подчиняться распорядку хозяина дома, а у того постоянно звучала музыка, шли непрерывные занятия со множеством учеников. Все это создавало большие сложности для творческой работы. Между тем, в эти первые годы он очень много сочинял, будто торопился наверстать упущенное. Оперы «Воевода» и «Ундина», Первая симфония, две симфонические фантазии — плоды первых трех послеконсерваторских лет. Позднее композитор, строго относящийся к тому, что выходило из-под его пера, многое из написанного, в том числе и обе первые оперы, уничтожил.

В 1868 году Чайковский увлекся певицей Дезире Арто, приехавшей в Москву на гастроли. Состоялась помолвка, после которой Арто уехала на гастроли в Варшаву. Скоро оттуда пришло известие, что она вышла замуж. Свидетельством большого чувства композитора остался посвященный певице Романс для фортепиано и написанные много позднее романсы на стихи французских поэтов.

Еще не раз композитор увлекался. Он мечтал о семейном очаге: таком же, какой был у родителей, у сестры, любимой Александры Ильиничны, вышедшей замуж за сына декабриста Давыдова. Но личная жизнь не складывалась. Скорее всего, виной была склонность к гомосексуализму, приобретенная еще в Училище правоведения, где он сблизился с поэтом Апухтиным. Это наложило трагический отпечаток на всю жизнь композитора.

В 1872 году Чайковский написал свою третью оперу — «Опричник», а после ее окончания начал работу над «Кузнецом Вакулой» — сочинением для конкурса, объявленного в Петербурге после смерти А. Серова, который собирался писать оперу на этот сюжет. Конкурсантам было предложено либретто, оставшееся неиспользованным. Чайковский

одержал победу, но, не до конца удовлетворенный получившимся, несколько лет спустя переделал оперу. Названная в новом варианте «Черевички», она пользовалась большим успехом и до сих пор занимает видное место в оперном репертуаре. Это было первое сочинение, с которым композитор выступил и как дирижер. После этого, несмотря на стеснительность, всегда ему свойственную, он стал довольно часто выступать в этом амплуа как на родине, так и позднее за рубежом.

В 1874 году Чайковский пишет Первый концерт для фортепиано с оркестром. В 1875 году рождается Третья симфония, в том же году дирекция императорских театров заказывает композитору балет «Озеро лебедей». Чайковский совершил поистине революцию в балетном искусстве, подняв музыку балета на высоту оперной и симфонической. Его балеты обозначили переворот в этом жанре, открыли пути для появления новаторских балетов композиторов рубежа веков и далее — XX века.

В том же 1875 году Чайковский создает Третий квартет (первые два в 1871 и 1874 годах), симфоническую фантазию «Франческа да Римини», в 1877 году началась работа над «Евгением Онегиным». Тогда же происходит событие, повлиявшее на его дальнейшую жизнь.

От бывшей ученицы консерватории Антонины Милюковой он получил письмо с объяснением в любви. Композитор не испытывал к ней никаких чувств, но сходство ситуации с произведением, над которым он увлеченно работал, действовало на него. Ему казалось, что он не имеет права пройти равнодушно мимо искреннего признания. Возможно, повлияло и то, что воспринимавший гомосексуализм как тяжкий грех, Чайковский надеялся, что, вступив в брак, сможет, наконец, искупить его. Через несколько дней после свадьбы композитор понял свою ошибку. От жены, эгоистичной,

мелочной и ограниченной, он буквально бежал в Петербург «в состоянии, близком к безумию». Он был на грани самоубийства, когда неожиданно пришла помощь от известной любительницы музыки, меценатки Н. фон Мекк, страстной поклонницы музыки Чайковского. Много лет она щедро поддерживала композитора, давая ему возможность работать спокойно, не думая о заработке, поправить свое здоровье за границей и в ее имениях, где он жил, никогда с нею не встречаясь: это было условием оказываемой помощи.

Между композитором и его покровительницей развернулась оживленная переписка, начавшаяся с периода создания Четвертой симфонии (которую композитор посвятил Н. фон Мекк) и продолжавшаяся много лет.

Теперь Чайковский подолгу живет за границей — в Италии, Швейцарии, Париже. Возвращаясь временами на родину, композитор часто бывает в Каменке, где подрастают дети сестры. В середине 80-х годов он возвращается к активной музыкально-общественной деятельности. Он поселяется в Подмоскowie, в селе Майданове неподалеку от Клина, где находится одно из имений Н. фон Мекк, а позднее находит домик в самом Клину. Здесь он создает оперу «Чародейка», балет «Спящая красавица», романсы. Отсюда выезжает на гастроли в Москву, Петербург, в Германию, Чехию, Францию, Англию, где дирижирует своими сочинениями.

В апреле 1891 года Чайковский впервые посетил США. Единственный из иностранных композиторов, он был приглашен на торжественное открытие Карнеги-холла. Кроме Нью-Йорка Чайковский побывал в Вашингтоне, Филадельфии, Балтиморе. В России его ждали прерванные работы: солнечная, исполненная света, воспевающая Творца опера «Иоланта» и радостный, побеждающий зло, балет «Щелкунчик». После их окончания появляются вершины его творчества — Пятая симфония и «Пиковая дама». Над оперой ком-

позитор работал во Флоренции, причем написал ее всего за полтора месяца, настолько был увлечен сюжетом.

Свидетельством всемирной славы композитора становится его избрание членом-корреспондентом парижской Академии изящных искусств в 1892 году и присвоение почетной степени доктора Кембриджского университета в 1893 году.

По возвращении из Англии композитор принялся за оркестровку написанной уже Шестой симфонии. 9 октября он выехал в Петербург, чтобы дирижировать ее премьерой, которая состоялась 16 октября. Публика осталась в недоумении от музыки, не поняв глубины и новаторства представленного ей сочинения.

А 25 октября (6 ноября) 1893 года там же, в Петербурге, Чайковский скончался. До сих пор не установлено с полной достоверностью, что послужило причиной его смерти. Официальной причиной сразу была указана холера, которой он заразился, выпив сырой воды. Однако кое-какие факты этому противоречат. Так, по всем свидетельствам, был открыт доступ к телу покойного, в то время, как всех умерших от холеры сразу увозили в закрытых плотно гробах, чтобы не допустить распространения заразы. Характерна запись Римского-Корсакова в его «Летописи»: «Как странно то, что хотя смерть последовала от холеры, но доступ на панихиды был свободный. Помню, как Вержбилович, совершенно охмелевший... целовал покойника в голову и лицо». Поползли слухи, не рассеявшиеся и до сего времени, что композитор покончил с собой. Можно лишь строить догадки, поскольку никаких документов не осталось.

Похороны Чайковского собрали множество почитателей его искусства. Местом последнего упокоения стал Некрополь Александро-Невской лавры в Петербурге, где похоронены многие корифеи русского искусства.

«Ромео и Джульетта»

Увертюра-фантазия (1869, 2-я ред. 1870, 3-я ред. 1880)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры,
тарелки, большой барабан, арфа, струнные.

История создания

В 1869 году Балакирев, будучи в Москве, посоветовал Чайковскому написать программное произведение по «Ромео и Джульетте» Шекспира (1564—1616). Чайковский охотно взялся за сочинение, так как эта шекспировская трагедия была одним из любимых его сочинений.

Великий английский драматург несколько раз обращался к повести о трагической гибели двух влюбленных, принадлежащих к враждующим родам Монтекки и Капулетти, известной до того из итальянских источников. Предположительно трагедия была написана Шекспиром в 1595 году. В 1597 году появилось ее первое издание, бывшее, по всей вероятности, переработкой ранее шедшей на английской сцене пьесы другого автора. Тогда пьеса была напечатана под названием «Превосходно придуманная трагедия о Ромео и Джульетте. Как она часто и с большим успехом публично игралась достопочтенного лорда Хенсона слугами». В 1599 году вышло следующее издание, озаглавленное «Превосходнейшая жалобная трагедия о Ромео и Джульетте. Вновь исправленная, увеличенная и улучшенная. Как она не раз игралась достопочтенного лорда-камергера слугами». Еще один вариант пьесы был издан в 1609 году с указанием, что пьеса исполнялась королевской труппой в театре «Глобус», и, наконец, последний — в 1623-м. Позднее исследователи творчества Шекспира использовали

все эти варианты, сводя их воедино, так как сохранились они не полностью.

Балакирев в письмах Чайковскому из Петербурга подробно излагал не только идею сочинения, но давал рекомендации по поводу характера тематизма, его развития, вплоть до тонального плана. Чайковский, высоко ценивший советы старшего коллеги, стремился выполнить все его пожелания. Партитура увертюры-фантазии была написана в течение осенних месяцев того же года. 4 марта 1870 года в концерте московского отделения РМО под управлением Н. Рубинштейна состоялась премьера увертюры «Ромео и Джульетта», посвященной Балакиреву. Однако последний не был удовлетворен получившимся и сделал ряд критических замечаний, с которыми Чайковский согласился и летом принялся за переработку сочинения. Он заново написал вступление, существенно переделал разработку, часть репризы и заключение, многое переоркестровал, в частности ввел отсутствовавшую ранее партию арфы. В этой, второй, редакции увертюра-фантазия была издана и неоднократно исполнялась. Тем не менее Балакирев продолжал относиться к написанному критически и настаивал на дальнейшей работе. Летом 1880 года Чайковский, подготавливая новое издание, вновь вернулся к партитуре, снова сделал ряд существенных поправок: изменил часть репризы и заключения. При этом он настаивал, чтобы издатель непременно написал посвящение Балакиреву, которое при предшествующем издании по недоразумению не было напечатано. «Мне хочется, чтобы Вы знали, что я не забыл, кто виновник появления на свет этой партитуры, что я живо помню Ваше тогдашнее дружеское участие, которое, я надеюсь, и теперь еще не вполне угасло», — писал он музыканту, пережившему за эти годы длительный кризис и, существу, порвавшему все прежние дружеские связи.

В 1884 году «Ромео и Джульетта» была удостоена премии за лучшее оркестровое произведение, которую учредил

известный петербургский меценат М. Беляев для поощрения русских композиторов. Чайковский был глубоко удовлетворен созданным. В отличие от многого, им написанного и поначалу казавшегося удачным, а потом принесшего разочарование (так было, в частности, с поэмой «Фатум»), до конца жизни композитора «Ромео и Джульетта» оставалась одним из самых любимых его произведений. Он дважды дирижировал ее исполнением в 1881 году во время зарубежной поездки в Берлине и в Праге, а потом в Петербурге в 1892 году. В Петербурге она звучала и раньше — 28 февраля 1887 года в симфоническом концерте под управлением Э. Направника. Правда, не осталось сведений, какой именно редакцией дирижировал Э. Направник, но можно высказать предположение, что он взял именно последнюю, окончательную редакцию, к тому времени изданную и получившую известность.

В своей увертюре-фантазии Чайковский не идет от сюжета, как это делал, например, Берлиоз, а передает идею трагедии Шекспира в обобщенном плане.

Музыка

Увертюра-фантазия открывается хоральными звучаниями в холодно звучащих тембрах низких кларнетов и фаготов. Это как бы введение в тот мир, в котором живут герои трагедии, — мир внешне спокойный, но суровый, со строгими непреложными законами, которые нельзя нарушать, и который, в конце концов, враждебен влюбленным. Постепенное ускорение приводит к появлению одной из основных тем — темы вражды двух родов, Монтекки и Капулетти. Быстрое движение у струнных инструментов, внезапные синкопы *tutti*, в которых словно слышатся удары шпага (подчеркнуто громкое звучание металлического тембра тарелок), и резкие аккорды создают яркую картину яростной схватки. Постепенно стихают воинственные звуки, и на фоне скупых аккордов валторн и пиццикато струнных ба-

сов возникает лирическая тема (английский рожок и альты), широкая, томительно прекрасная. Ее сменяют шелестящие покачивающиеся аккорды струнных *divisi*, верхние голоса которых обрисовывают контуры мягкой ласковой мелодии. Лирический эпизод разворачивается широко, рисуя всепоглощающую любовь юных героев, картину упоительного счастья. Но резко, внезапно врывается жестокая действительность. Это началась разработка, основанная на всех трех темах, причем мотивы вражды и начальный хорал доминируют, подавляя отдельные элементы темы любви. Все более нагнетается драматизм. В кульминации хорал полностью теряет свой некогда отрешенный характер — становится грозным, преображенным ненавистью. Отзвуки вражды, ненависти играют свою роль и в репризе, где тема любви звучит сокращенно, в ней появляются черты беспокойства, тревоги. Развязка наступает в коде, которая становится кульминацией вражды и ее трагического итога. В ее последнем разделе, в мерном ритме, вызывающем образ траурного шествия, искаженно звучит тема любви. В последних тактах она истаивает, сопровождаемая нежными арпеджио арф. Судорожные аккорды *tutti fortissimo* словно заколачивают крышки гробов влюбленных.

«Буря»

Фантазия для оркестра ор. 18, 1873

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, большой барабан, струнные.

История создания

В 1873 году Стасов, с которым, как и с петербургскими музыкантами — членами Могучей кучки, Чайковский был в приятельских отношениях и находился в переписке, предложил композитору сюжет оркестрового сочинения. Это должна была

быть фантазия по «Буре» Шекспира (1564—1616) — полуфантастической пьесе, созданной великим английским драматургом в 1612 году. По своему обыкновению, Стасов развивал тему подробно, диктуя композитору последовательность эпизодов, характер тематизма. «Я бы думал представить море два раза, — писал он. — В начале и в конце; только в начале оно было бы во *вступлении*, тихо, кротко, и Просперо, произнося свои волшебные слова, нарушил бы это спокойствие и поднял бы бурю. Но мне кажется, что эта буря и отличалась бы от других тем, что *началась бы вдруг*, во всей силе, во всем развале, а не расширяясь и не развиваясь постепенно, как это обыкновенно бывает... пусть буря вдруг зарычит, залает, словно собака, сорвавшаяся с цепи и бросившаяся на врага, чтобы укусить по приказу хозяина. Пусть Ваша буря бросится и укусит итальянский корабль с принцами и тотчас же потом замолчит, только полегоньку вздрагивая, и ворча, и отходя прочь. И вот вслед за этой картиной пусть наступит другая — волшебный остров чудной красоты, и по нему пройдет легким шагом Миранда, создание еще более чудной красоты, вся солнце и улыбка счастья. Минута ее разговора с Просперо и тотчас потом юноша Фернандо, который ее поразит, изумит и в которого она сразу влюбится. Мотив влюбляющегося *crescendo* — какого-то расцветания и роста — прямо нарисованный у Шекспира... После того я предложил бы появление Калибана, зверообразного и подлого раба, а потом Ариэля... После Ариэля явились бы вторым разом Миранда и Фернандо, но уже среди полного разгара страсти их; затем величавая фигура Просперо, отрекающегося от волшебной своей власти и грустно прощающегося со всем своим прошедшим, наконец — картина моря, уже теперь тихого и спокойного, обвевающего пустынный и покинутый остров, пока все бывшие его минутные обитатели летят на корабле вдаль, в счастливую Италию...»

Чайковского увлек этот замысел. Работу над ним он начал в деревне своего приятеля Шиловского, где гостил в августе 1873 года. За десять дней — с 7-го по 17 августа — был написан подробный план-конспект для инструментовки. Полностью партитура была закончена в Москве в начале октября и посвящена Владимиру Васильевичу Стасову под опусом 18. Исполнена она была в симфоническом концерте Московского отделения РМО под управлением Н. Рубинштейна 7 декабря 1873 года. В следующем году она прозвучала и в Петербурге, причем Стасов, не дожидаясь столичной премьеры, а только услышав одну из репетиций, писал композитору со свойственной ему восторженностью: «Что за прелесть Ваша “Буря”!! Что за бесподобная вещь!!... Калибан, Ариэль, любовная сцена — все это принадлежит к величайшим созданиям искусства. В любовных обеих сценах — что за страсть, что за красота, что за томление! Не знаю, с чем это можно сравнить?!.»

Сам Чайковский относился к этому произведению с большей критичностью, в частности из-за меньшей, чем в предшествовавших симфонических фантазиях, цельности, predetermined программы, которая предусматривала не общее, как, например, в «Ромео и Джульетте» музыкальное решение, а чередование отдельных картин. Портреты действующих лиц пьесы Шекспира, зарисовки различных сцен преобладают над собственно действием; драматическое развитие, мастером которого был Чайковский, отсутствует. Вся фантазия как бы распадается на девять эпизодов. Ее программу композитор поместил в партитуре: «Море. Волшебник Просперо посылает повинующегося ему духа Ариэля произвести бурю, жертвой которой делается корабль, везущий Фернандо.

Волшебный остров. Первые робкие порывы любви Миранды и Фернандо. Ариэль. Калибан. Влюбленная чета отдается торжествующему обаянию страсти.

Просперо сбрасывает с себя силу волшебства и покидает остров. Море».

Музыка

Начало фантазии — тихие протяженные аккорды духовых, колышущееся движение струнных *divisi* — это картина спокойного, но полного скрытой могучей силы моря. У валторн появляется мелодия, широко раскинувшаяся, с фанфарными оборотами — тема корабля, устремленного к своей цели. Но вот вступают другие фанфары, призывные, заклинающие. Все более взволнованным, возбужденным становится движение, приводящее к торжественному хоралу — образу могущественного волшебника. Следующий эпизод — буря. В мощном звучании *tutti* выделяются взлетающие ходы струнных, свистящие хроматические пассажи флейт, грохот ударных инструментов. Постепенно буря утихает, слышится лишь затихающий, как бы вдали, протяженный тон у валторны. И виолончели, почти в одиночестве (их сопровождает только двухголосие фаготов), запевают нежную выразительную тему любви Миранды и Фернандо. Дальше два эпизода рисуют Ариэля — легкой, мелькающей в разных регистрах, словно ускользящей мелодией, и Калибана, страшного сына темных сил, — резкими, угловатыми ходами с характерными скачками на большую септиму, акцентированием каждого звука, преобладанием фортиссимо. Но возвращается тема любви, более насыщенная, чем в первом своем появлении, в звучании всей струнной группы. Ее течение приводит к апофеозу, торжеству всепоглощающего чувства. Возвращаются фанфары заклинания Просперо и его хорал. Но теперь его музыка постепенно утихает, исчезает, уступая место картине спокойного, безмятежного моря.

«Франческа да Римини»

Фантазия для оркестра, ор. 32 (1876)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 користа, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, большой барабан, тамтам, арфа, струнные.

История создания

В 1876 году, желая написать оперу, Чайковский занимался поисками подходящего сюжета. Он пересмотрел множество самой разной литературы, ему предлагали различные варианты, в том числе — либретто К. Званцова «Франческа», составленное по «Божественной комедии» Данте (1265—1321). Великий поэт раннего итальянского Возрождения писал свое самое крупное произведение, состоящее из трех частей — «Ада», «Чистилища» и «Рая», до самой смерти (1307—1321). Сюжетом его первой части — «Ад» — является путешествие автора в сопровождении призрака древнеримского поэта Вергилия в преисподнюю, которая состоит из семи кругов. В разных кругах ада находятся наказуемые за разные грехи. Во втором круге — совершившие прелюбодеяние.

Композитор увлекся не столько самим либретто (от идеи оперы на этот сюжет он отказался), сколько трогательной историей двух несчастных влюбленных. Он перечитал Пятую песнь первой части («Ад») «Божественной комедии», из которой либреттист почерпнул сюжет, и был чрезвычайно тронут ею. Возник замысел программного оркестрового сочинения. В конце сентября 1876 года Чайковский набросал первые эскизы, в середине октября закончил работу вчерне, а к 5 ноября пьеса уже была оркестрована. Законченное произведение композитор посвятил своему ученику и другу С. Танееву.

Премьера «Франчески» состоялась в Москве 25 февраля 1877 года под управлением Н. Рубинштейна. В Петербурге она прозвучала под управлением Э. Направника почти сразу — 11 марта — и вызвала бурю восторга как среди публики, так и среди музыкантов.

«Божественная комедия» Данте — широкое полотно, охватившее разные стороны современной поэту жизни и содержащее порой подлинные исторические факты. К таким относится и история любви Франчески, дочери Гвидо да Полента, синьора Равенны, отданной замуж за Джанчотто Малатесту из Римини, чтобы положить конец давней вражде между этими семьями. По обычаю того времени свататься в Равенну приехал не сам Джанчотто, а его младший брат, красавец Паоло. Франческа была убеждена, что именно Паоло — ее жених. Горькое разочарование ожидало ее в Римини, где ее обвенчали с коварным, злобным и уродливым Джанчотто.

История Франчески и Паоло была настолько широко известна в Италии, что Данте в «Божественной комедии» не останавливается на ней подробно. Чайковский же предпослал рукописи партитуры собственную подробную программу: «Данте, сопутствуемый тенью Вергилия, спускается во вторую область адской бездны. Воздух здесь оглашен стенаниями, воплями и криками отчаяния. Среди могильного мрака рвется и мечется буря. Адский вихрь неистово мчится, унося в своем диком кружении души людей, разум коих помрачила в жизни любовная страсть. Из бесчисленного множества кружащихся душ человеческих внимание Данте особенно привлекают две летящие в объятиях друг друга прекрасные тени Франчески и Паоло. Потрясенный раздирающим душу видом юной четы теней, Данте призывает их и просит поведать, за какое преступление они подверглись столь ужасному наказанию.

Тень Франчески, обливаясь слезами, рассказывает свою печальную историю. Она любила Паоло, но была против воли выдана замуж за ненавистного брата своего возлюбленного, горбатого, кривого, ревнивого тирана Римини. Узы насильственного брака не могли заглушить нежную страсть Франчески к Паоло. Однажды они читали вместе роман о Ланселоте. «Мы были одни, — рассказывает Франческа, — и читали, ничего не опасаясь. Не раз мы бледнели, и смущенные наши взоры встречались. Но одно мгновение погубило нас обоих. Когда наконец счастливый Ланселот срывает первое любовное лобзание, тот, с которым уже теперь ничто не разлучит меня, прильнул губами к трепетным устам моим, и книга, раскрывшая нам впервые таинство любви, выпала из рук наших!..» В это мгновение неожиданно вошел супруг Франчески и ударами кинжала умертвил ее и Паоло. И, рассказав это, Франческа, в объятиях своего Паоло, снова уносится неистово и дико мятущимся вихрем. Охваченный бесконечной жалостью, Данте изнемогает, лишившись чувств, и падает как мертвый».

Позднее, осуществляя издание партитуры, Чайковский предложил другой, более сжатый вариант с точным переводом стихов Данте: «Данте спускается во второй круг Ада. Тут он видит казнь сладострастных, которых терзает непрерывный жесточайший вихрь, проносющийся по темному и мрачному пространству. Среди мучающихся он узнает Франческу да Римини, и она рассказывает ему свою историю:

*...Нет муки ужаснее той,
Как вспомнить минуты блаженства
В час пытки мучительной, злой.
Но если с участием желаешь
Узнать ты источники бед,
Хоть плача тебе расскажу я.
Читали мы книгу, поэт,*

*Как пылкий герой Ланчелотто
Способен безумно любить.
Сначала заставила книга
Стыдливо нас взор опустить,
Но после, лишь только прочли мы,
Герой как Жиневру лобзал,
Он обнял меня горячо так
И страстно тогда целовал...
О, проклята книга такая,
О, проклят и автор ее...
В тот день мы уже не читали,
О книге забыли тогда...
Пока говорила Франческа,
Другой дух так страшно рыдал,
Что я от участия и скорби,
Как труп бездыханный упал.*

(Данте, Ад. V)»

Музыка

Фантазия открывается неторопливым вступлением, рисующим погружение в адские бездны. Удар тамтама и низкий выдержанный тон, взятый не сразу, а как бы соскальзывающий, хроматические аккорды у медных духовых, а затем напряженные ходы басов (фаготы, виолончели и контрабасы) по неустойчивым интервалам рисуют ужас, оцепенение перед открывающимися страшными картинами. Короткие хроматические пассажи, нисходящий ход басов, начинающийся с напряженного, остро диссонирующего интервала — малой ноты, постоянные переключки разных групп оркестра создают образ страдания, непреодолимой муки грешников. И вот уже закружились адские вихри в тремоло струнных, поистине адском кружении с быстрыми пассажами деревянных духовых, грозными аккордами медных, мощными tutti. Но исчезают, словно пронесят-

ся мимо оцепеневшего от ужаса наблюдателя адские вихри. В центре фантазии — «рассказ Франчески» — простая и печальная, глубоко человеческая мелодия в теплом тембре солирующего кларнета, которой аккомпанируют легкие аккорды струнных с сурдинами *pizzicato*. Мелодия развивается, растет, она кажется бесконечной в своей удивительной красоте и проникновенности. Постепенно достигается колоссальная лирическая кульминация — апофеоз любви и счастья. Но жестокие фанфары, абсолютно чуждые этой музыке, словно пробуждают от прекрасного сна. Это расплата за преступное счастье. И возвращается, в сокращении, музыка первого раздела — адские вихри, уносящие влюбленных.

Итальянское каприччио,

ор. 45

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 корнета, 2 трубы, 3 тромбона, тубы, литавры, колокольчики, треугольник, бубен, тарелки, большой барабан, арфа, струнные.

История создания

После того как известная русская меценатка Надежда Филаретовна фон Мекк стала оказывать Чайковскому регулярную и значительную материальную помощь, композитор смог осуществить свое заветное желание — побывать за границей, в частности в Италии. Именно там в один из своих приездов он задумал новое оркестровое сочинение, которое мыслил как «что-нибудь вроде испанских фантазий Глинки». Стоял декабрь 1879 года, когда он из Парижа приехал в Рим. Вечный город поразил его сочетанием древнего величия с живой, непосредственной народной жизнью, непринужденно выливающейся

на улицы. Наступило время традиционного римского карнавала. Композитор с неослабевающим интересом наблюдал это ранее никогда не виденное им зрелище — «кипучее веселье римской толпы», с криками, хохотом, бегом лошадей по улицам, запруженным народом, пушечными выстрелами, покрывавшими звуки веселых танцевальных мелодий. «Когда хорошенько взглядишься в публику, беснующуюся на Corso, то убеждаешься, что как бы ни странно проявлялось веселие здешней толпы, но оно искренне и непринужденно... Оно вдыхается в здешнем воздухе, теплом, ласкающем», — писал он на родину. Тут же началась работа над новым сочинением, и 5 февраля 1880 года музыка вчерне была готова. Весной композитор вернулся в Россию и поехал в Каменку — украинское имение своей сестры Александры Ильиничны. Там, в привычной и любимой обстановке, окруженный родными, он 12 мая закончил инструментовку Итальянской фантазии, как первоначально было названо произведение. «...Вчерне уже готова итальянская фантазия на народные темы, которой ... можно предсказать хорошую будущность, — сообщает Чайковский в письме к Н. фон Мекк. — Она будет эффектна благодаря прелестным темам, которые мне удалось набрать частью из сборников, частью собственным ухом на улицах». Живо передавались в этой музыке впечатления римского карнавала, дыхание южной природы, ее теплых ночей, непринужденного веселья, сверкающей, горячей жизни.

Итальянское каприччио — на этом названии в конце концов остановился Чайковский, давший ему опус 45 и посвятивший его известному виолончелисту и композитору, в то время директору Петербургской консерватории К. Давыдову, — впервые прозвучало в Москве, в симфоническом концерте РМО под управлением Н. Рубинштейна 6 декабря 1880 года и вызвало восторги публики. Однако критика была более сурова. Композитора обвиняли в грубости, аляповатости,

плохом выборе тематизма. В Петербурге первое исполнение нового сочинения Чайковского состоялось 26 декабря того же года под управлением Э. Направника, прекрасного музыканта и друга Чайковского, с большим пиететом относящегося к его музыке. Но петербургская критика оценила каприччио еще более пренебрежительно: «К художественным произведениям эту вещь причислить невозможно, но для садовых концертов — это дорогой подарок». Однако со временем это яркое, блестящее сочинение заняло заслуженное место в симфоническом репертуаре.

Музыка

Каприччио начинается яркой фанфарной темой. По словам брата композитора, это «итальянский военно-кавалерийский сигнал, раздававшийся ежедневно вечером в отеле «Констанци», выходявшем одной стороной окнами во двор казарм кирасиров». Его продолжают светлые яркие аккорды медных духовых инструментов, которые далее становятся аккомпанементом лирической мелодии струнных. Она растет, развивается, становится все более взволнованной и, наконец, на кульминации, вновь звучат фанфары. Следующий, центральный раздел каприччио открывается мягким экспрессивным, чуть покачивающимся напевом, который интонируют гобой в терцию на фоне отрывистых звуков струнных басов. Эта тема также широко развивается, доходя до мощной кульминации в *tutti*, после чего появляется новая быстрая, темпераментная мелодия. Ее исполняют флейты и скрипки, противосложением вступает соло валторны. Обе мелодии звучат на фоне танцевально-маршевого ритма, «отбиваемого» струнными особым приемом «прыгающего смычка». Новая тема, беззаботная и грациозная, у струнных (кроме контрабасов) завершает праздничный раздел. Возвращается лирическая, полная томления и печали мелодия, в которой появляются стонущие

ниспадающие хроматические ходы. Но внезапно ее характер меняется: начинается стремительная легкая тарантелла. Постепенно она завоевывает весь оркестр. Рождается образ бурного народного веселья, карнавальная праздничности. На кульминации появляется тема, впервые звучавшая у гобоев. Теперь она интонируется мощно, в расширении, tutti, сопровождаемая фанфарами, ударами тарелок, бубна, литавр и большого барабана. Это вершина празднества, его апофеоз. Внезапно на фортиссимо все обрывается. Очень тихо, на фоне длящегося тона контрабасов, еле слышного рокота литавр и отрывистых аккордов фаготов возникает тема тарантеллы (соло кларнета) в темпе presto. Она перебрасывается от одного инструмента к другим, снова разрастается в неуправляемом вихревом движении, все более ускоряясь. Отдельные мотивы сменяют друг друга, как в калейдоскопе. Мощные аккорды обрывают каприччио.

«1812 год»

Торжественная увертюра, ор. 49 (1880)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 корнета, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, колокола (колокола должны быть большие, строй их безразличен; бить в них следует, подражая праздничному перезвону. — *Прим. Чайковского*), саппоне (инструмент, употребляемый в театре для изображения пушечного выстрела. — *Прим. Чайковского*), banda (ad libitum), струнные.

История создания

В 1882 году в Москве должна была состояться Всероссийская художественно-промышленная выставка. К ее открытию старший друг Чайковского и неизменный пропагандист его музы-

ки Н. Рубинштейн предложил Чайковскому написать музыку на одну из трех тем — открытие выставки, 25-летие коронации Александра II или освящение храма Христа Спасителя. Первым побуждением композитора было отказаться. «Для меня нет ничего антипатичнее, как сочинять ради каких-нибудь торжеств, — читаем в одном из его писем к меценатке Н. фон Мекк, много лет финансировавшей композитора, давая ему тем самым возможность спокойного творчества. — Подумайте, милый друг! Что, например, можно написать *по случаю открытия выставки*, кроме банальностей и шумных общих мест? Однако ж отказаться в просьбе не имею духа, и придется волей-неволей приняться за несимпатичную задачу».

Ни одна из предложенных тем его так и не устроила. В основу содержания заказанного произведения Чайковский решил положить события 1812 года, 70-летие которых приходилось на год выставки. Вторжение в Россию вражеских войск, самоуверенность Наполеона, решившего, что он покорила великую страну, подвиг народа, торжество его победы — это привлекло Чайковского значительно больше, чем три предложенных темы. Однако композитор сильно сомневался в художественных достоинствах написанного. В очередном письме к фон Мекк он сообщает: «Представьте, дорогой друг мой, что муза моя была так благосклонна ко мне в последнее время,.. что я с большой быстротой написал две вещи, а именно: 1) большую торжественную увертюру для выставки по просьбе Ник. Григ., и 2) серенаду для струнного оркестра в 4-х частях. То и другое я теперь понемножку оркеструю. Увертюра будет очень громка, шумна, но я писал ее без теплого чувства любви, и поэтому художественных достоинств в ней, вероятно, не будет». В начале ноября 1880 года работа была закончена и вскоре издана под опусом 49. Первое исполнение этого сочинения состоялось

8 августа 1882 года, в рамках мероприятий выставки, в симфоническом концерте Московского отделения Русского музыкального общества под управлением И. Альтани. Вопреки ожиданиям Чайковского, музыка понравилась и публике и критике. Убедившись в этом, Чайковский стал включать ее в программы своих концертов. Так, под его управлением в 1887 году увертюра прозвучала в столице, затем была исполнена во многих городах Европы и России. В 1885 году Балакирев избрал ее для исполнения на торжественном открытии памятника Глинке в Смоленске. И по сей день она с успехом исполняется во всем мире, причем порою — с настоящими пушечными выстрелами.

Музыка

Увертюра открывается медленным вступлением (*Largo*). В строгом хоральном изложении звучит напев молитвы «Спаси, Господи, люди Твоя». После нарастания, завершающегося аккордом *tutti*, вступает соло гобоя с печальной и тревожной мелодией. Она разрастается, включаются все новые инструменты. Возникает картина смятения и тревоги, приводящая, после нового мощного *tutti*, к решительному, на *фортиссимо*, унисонному ходу басов (фаготы и низкие струнные). Дробь барабана, военные фанфары, краткие решительные попевки струнных рисуют собирающиеся к отпору силы. После генеральной паузы начинается центральный раздел увертюры — картина смертельной схватки (*Allegro giusto*). В ней господствует непрерывное бурное движение. Две нарастающие волны приводят каждый раз к появлению национального гимна Франции Марсельезы — образа захватчиков — в искаженном, зловещем звучании. Ей противостоит образ России — широкая мелодия струнных в характере народной песни, которую сменяет подлинный народный наигрыш плясовой «У ворот, ворот батюшкиных», интонируемый флейтой и английским

рожком в октаву. Бурное, энергичное развитие приводит к репризе, в которой противопоставление французской и русских тем обостряется. Разрешение происходит в коде, где русская тема одерживает решительную победу над Марсельезой. Картина народного ликования подчеркивается введением военного оркестра, колокольным перезвоном и ударами подвешенного большого барабана, имитирующего пушечные выстрелы. В заключение, после молитвы (первая тема вступления) мощно звучит российский гимн «Боже, царя храни». (В советское время увертюра исполнялась в редакции В. Шебалина, в которой гимн был заменен оркестровым вариантом хора «Славься» из первой оперы Глинки.)

«Гамлет»

Увертюра-фантазия, ор. 67 (1888)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 корнета, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, военный барабан, тамтам, тарелки, большой барабан, струнные.

История создания

Трагедия Шекспира (1564—1616) «Гамлет» — одно из самых знаменитых произведений великого драматурга. Написана она предположительно в 1600-м или 1601 году. В издательских материалах упоминается пьеса «Мшение Гамлета, принца Датского», игранная труппой лорда-камергера, в которой служил Шекспир. Драматург, возможно, воспользовался сказаниями, давно бытовавшими в разных странах, от Древней Греции до Скандинавии и Ирландии. Есть предположения, что Шекспир использовал «Трагические истории» французского полиграфа Бельфоре, одна из глав которых повествует о том, как «хитрый

Амлет, сделавшийся потом королем Дании, отомстил за смерть своего отца Горвендила, убитого братом его Фенгоном».

Известно, что за несколько лет до появления трагедии Шекспира в Англии бытовала пьеса на тот же сюжет: о короле, изменнически убитом собственным братом, женившимся потом на его вдове, и сыне убитого, желающем отомстить за смерть отца. До XIX века текст трагедии Шекспира дошел в двух редакциях — издания 1603 года, озаглавленного «Трагическая история Гамлета, принца Датского, как она неоднократно исполнялась Его величества слугами в Лондоне, кроме того в двух университетах, Кембриджском и Оксфордском, и в других местах», и в издании 1604 года с тем же заглавием, но указанием, что оно «увеличено почти вдвое против прежнего, согласно подлинной и вполне исправленной рукописи».

Трагедия Шекспира на протяжении трех с половиной веков неизменно притягивала к себе как актеров, мечтавших воплотить этот бессмертный образ, так и исследователей. «Гамлет» в разное время трактовался по-разному, и всегда в героях трагедии можно было найти черты современных людей, будь то конец XVIII века с его тираноборчеством и потрясениями, или век XIX, когда на смену бурям пришло разочарование, романтическая раздвоенность, колебания, стремление уйти от действительности в мечты.

Очевидно, что образ Гамлета, как его трактовали в XIX веке, был близок Чайковскому с его душевным смятением, борьбой с неумолимой судьбой, нерешительностью в этой борьбе. Замыслом симфонического сочинения на тему «Гамлета» Чайковский заинтересовался еще в 1876 году, когда использовать эту тему ему предложил младший брат Модест. Однако тогда молодому композитору этот сюжет «хотя весьма понравился, но показался чертовски труден». Ведь за четыре года до того

в рецензии на оперу Тома «Гамлет» он выразил сомнение, можно ли вообще передать музыкой идею этого произведения и сам образ принца Датского: «Между германскими композиторами не нашлось до сих пор ни одного, который решился бы приступить к музыкальному воспроизведению этого великого типа не только в оперной форме, но даже в симфонической, более других родов музыки способной выразить ту глубокую идею, на которой Шекспир построил бессмертный тип... Композиторы германской школы понимали, что для музыки, как бы ни была она могущественна в отношении передачи настроений человеческой души, — совершенно недоступна наиболее выдающаяся сторона Гамлета, именно та язвительная ирония, которую проникнуты все его речи, те чисто рассудочные процессы его несколько пошатнувшегося от сосредоточенной злобы ума, которые делают из него мрачного скептика, потерявшего верования в хорошие стороны человеческой души».

Тема была отложена надолго. Однако, по-видимому, она запала в душу композитора. Так, под одним мотивом, набросанным им в 1885 году, значатся начальные слова знаменитого монолога Гамлета «То be, or not to be» (Быть или не быть). Еще через два года в записной книжке композитора вновь появляются музыкальные строчки с подписью под ними — «Гамлет». Возможно, что окончательным толчком к написанию увертюры-фантазии на эту тему стало внешнее обстоятельство: его близкий друг французский актер Люсьен Гитри попросил Чайковского написать музыку для постановки в благотворительном спектакле двух сцен трагедии — сцены «Мышеловки» и сцены свидания принца с матерью. Это было летом 1888 года. Композитор принялся за сочинение музыки и, увлекшись, написал не прикладное сочинение для малого состава оркестра в драматическом театре, а программную фантазию для большого симфонического оркестра. К сентябрю

вчера музыка была сочинена, промежуток времени между 14 сентября и 7 октября Чайковский отдал оркестровке. Законченную партитуру он посвятил Григу, в память их встреч в Германии, во время которых они почувствовали глубокую взаимную симпатию и близость творческих устремлений.

Первое исполнение увертюры-фантазии «Гамлет» состоялось в Петербурге 12 ноября 1888 года в симфоническом концерте РМО под управлением автора.

Музыка

Увертюра открывается нарастающим рокотом литавр, приводящим к мощному аккорду *tutti*, после чего альты и виолончели, поддержанные вытянутыми звуками низких деревянных инструментов, интонируют властную тему призрака отца Гамлета, олицетворяющего неотвратимость велений судьбы. Ее повторное проведение завершается отрывистыми аккордами *tutti fortissimo*. Ему отвечает порывистое, взволнованное движение, передающее растерянность Гамлета, его испуг. Но вновь звучит грозная тема, стремительные пассажи струнных и деревянных инструментов завершают вступительный раздел. После генеральной паузы основной раздел — *Allegro vivace* — открывается темой Гамлета, бурной, исполненной непреклонной воли. Контрастна ему мелодия гобоя, нежная и печальная, рисующая образ Офелии. Еще одна лирическая мелодия, широко распеваемая деревянными духовыми, передает чувство Гамлета к Офелии, пылкое и восторженное. Последняя из экспонируемых тем — маршевая, блестяще оркестрованная. По разным трактовкам исследователей творчества Чайковского она рисует либо обстановку, в которой происходит действие, либо героический, воинственный образ принца Фортинбраса. Средняя часть (разработка), очень небольшая, вся строится на теме Гамлета и быстро приводит к репризе, в которой лирические темы приобретают трагический, обречен-

ный характер. На кульминации их проведения, как грозный символ, появляется тема призрака, сначала так же, как во вступлении, а затем в увеличении, в мощном звучании тромбона и тубы. Драматизм событий усугубляется появлением темы марша. Стремительное нарастание приводит к новому появлению темы призрака, которая властно интонируется трубами. Последующий эпизод рисует смерть Гамлета — его тема лихорадочна, движение ее неожиданно обрывается затихающим аккордом духовых, и, как последние слова умирающего, звучат виолончели с сурдинами. Завершает фантазию мерное движение траурного шествия, в которое влетают интонации темы призрака — неумолимой судьбы.

«Воевода»

Симфоническая баллада ор. 78 (1891)

Состав оркестра: 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, воснный барабан, арфа, челеста, струнные.

История создания

Это программное симфоническое произведение Чайковский, уже всемирно признанный мастер, автор выдающихся творений во всех музыкальных жанрах, создавал на протяжении 1890—1891 годов. На этот раз его глубоко заинтересовала баллада великого польского поэта Адама Мицкевича (1798—1855) «Дозор» (1829), названной в переводе Пушкина «Воеводой».

Известно, что от написания «Воеводы» его отговаривал любимый племянник В. Давыдов: с ним в сентябре 1890 года состоялся разговор о литературных произведениях, которые

могут быть музыкально воплощены. Тем не менее своему издателю П. Юргенсону композитор сообщает: «Я сочиняю симфоническую поэму». В письме к племяннику от 4 октября 1890 года Чайковский продолжает тему спора: он не только не отказался от намерения воплотить балладу Мицкевича в музыке, но практически закончил сочинение, осталось его оркестровать. Уже была намечена дата премьеры — январь 1891 года, но композитора отвлекли другие замыслы, и на несколько месяцев произведение было отложено. Вернулся к «Воеводе» Чайковский летом. Письма к родным свидетельствуют о том, насколько композитор был увлечен замыслом. В оркестр он решил ввести новый, только что созданный инструмент — челесту. Юргенсону он писал: «По поводу инструментовки этой вещи у меня есть к тебе просьба. Я открыл в Париже новый оркестровый инструмент, нечто среднее между маленьким фортепиано и *glockenspiel*, с божественно чудным звуком. Инструмент этот я хочу употребить в симфонической поэме *Воевода* и в балете (“Щелкунчик”. — Л.М.)... Называется он “*Celesta-Mustel*”. Я хочу тебя попросить выписать этот инструмент». С 6 по 22 сентября в Майданове, бывшем в это время постоянным приютом композитора, Чайковский оркестровал «Воеводу». Первое исполнение состоялось под его управлением в Москве 6 ноября 1891 года. Концерт прошел с большим успехом, но еще до него друзья-музыканты, в том числе высоко ценимый Чайковским Танеев, отрицательно отозвались о новом сочинении. Эти отзывы попали на подготовленную почву: композитор тогда мучился сомнениями в своем даре, ему казалось, что он исписался и теперь повторяет самого себя. В порыве горечи, не смотря на то, что ему самому новое сочинение нравилось, он на следующий день после премьеры уничтожил партитуру. «Голубчик, не сожалей “Воеводу”, туда ему и доро-

га, — писал он расстроенному Юргенсону. — Я несколько не раскаиваюсь, ибо глубоко убежден, что это сочинение, компрометирующее меня». К счастью, сохранились оркестровые голоса, по которым уже после смерти Чайковского партитура была восстановлена и издана в 1897 году М. Беляевым под опусом 78. Нотам было предпослано стихотворение под названием «Воевода» (Из Мицкевича) и подписью — А. С. Пушкин:

*Поздно ночью из похода
Возвратился воевода.
Он слугам велит молчать,
В спальню кинулся к постеле,
Дернул полог... В самом деле!
Никого; пуста кровать.
И мрачнее черной ночи,
Он потупил грозны очи,
Стал крутить свой сивый ус...
Рукава назад откинул,
Вышел вон, замок задвинул:
«Гей, ты, кликнул, чертов кус!*

*А зачем нет у забора
Ни собаки, ни затвора?
Я вас, хамы!.. Дай ружье,
Приготовь мешок, веревку,
Да сними с гвоздя винтовку,
Ну, за мною!.. Я ж ее!»*

*Пан и хлопец под забором
Тихим крадутся дозором,
Входят в сад — и сквозь ветвей,
На скамейке, у фонтана,
В белом платье, видят, панна
И мужчина перед ней.*

Говорит он: «Все пропало,
 Чем лишь только я, бывало,
 Наслаждался, что любил:
 Белой груди вздыханье,
 Нежной ручки пожиманье,
 Воевода все купил.

Столько лет тобой страдал я,
 Столько лет тебя искал я!
 От меня ты отперлась.
 Не искал он, не страдал он,
 Серебром лишь побряцал он,
 И ему ты отдалась.

Я скакал во мраке ночи
 Милой панны видеть очи,
 Руку нежную пожать,
 Пожелать для новоселья
 Много лет ей и веселья
 И потом навек бежать».

Панна плачет и тоскует,
 Он колена ей целует,
 А сквозь ветки те глядят,
 Ружья наземь опустили,
 По патрону откусили
 Вбили шомполом заряд.

Подступили осторожно,
 «Пан мой, целить мне не можно,
 Бедный хлопец прошептал:
 Ветер, что ли, плачут очи,
 Дрожь берет, в руках нет мочи,
 Порох в полку не попал».

«Тише ты, гайдучье племя!
 Будешь плакать, дай мне время!
 Сыпь на полку... Наводи...

*Цель ей в лоб. Левее... выше.
С паном справлюсь сам. Поттише;
Прежде я; ты погоди».*

*Выстрел по саду раздался,
Хлопец пана не дождался;
Воевода закричал,
Воевода пошатнулся...
Хлопец, видно, промахнулся:
Прямо в лоб ему попал.*

Музыка

Балладу открывают лихорадочные удары литавр, передающие ритм бешеной скачки, на них наслаивается мрачная, угрожающая мелодия виолончелей, в порывистом движении, с повторяющимися ритмическими фигурами. Создается грозный, гневный образ. Двумя последовательно вздымающимися волнами идет развитие, на вершине каждой возникает образ самого воеводы — нисходящий пунктированный мотив у хора духовых, напоминающий темы рока в других произведениях Чайковского. Постепенно спадает грозная волна. Глиссандо арф и нежные звуки челесты предваряют следующий эпизод — лирическую сцену, в которой звучат выразительные, полные печали, а порою и страсти, мелодии. Изложение и развитие этих тем приводит к колоссальной кульминации, после чего наступает спад. Все замирает в тихих вздохах струнных. Возвращается картина скачки, приводящая к катастрофе: внезапное *tutti* резко нарушает развитие, все обрывается. В заключении, рисуя смерть воеводы — стонущие интонации нисходящей секунды у духовых, судорожные аккорды струнных, затухание звучности, затем, как бы в последнем усилии воли, снова доходящей до *фортиссимо*. Долгий истаивающий аккорд и сходящее на нет тремоло литавр завершают пьесу.

«Щелкунчик»

Сюита из балета (1892)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, тарелки, колокольчики, челеста (или фортепиано), арфа, струнные.

История создания

Летом 1890 года, после окончания «Пиковой дамы», Чайковский получил от директора императорских театров И. Всеволожского заказ на музыку для спектакля, состоящего из одноактной оперы и двухактного балета. Композитор согласился в основном потому, что его привлек сюжет драмы Герца «Дочь короля Рене». В январе 1891 года он писал брату Модесту, бывшему либреттисту его опер: «Подумываешь ли ты об *Дочери короля Рене*? По всей вероятности кончится тем, что я поеду в Италию сочинять, и нужно, чтобы к концу января у меня было в руках либретто. А балет?» Этот вопрос возник потому, что он не был уверен в сюжете балета, предложенном Всеволожским. Тем не менее именно с него Чайковский решил начать выполнение заказа. «Главное, отделаться от балета, — писал он, — а опера меня так занимает... что только дай мне две недели спокойствия, и я ее наверное напишу к сроку».

Тем временем знаменитый балетмейстер М. Петипа уже работал над сценарием и подробным балетмейстерским планом «Щелкунчика». В основу его был положен «Щелкунчик и мышинный король» (изд. 1825 г.) Э. Т. А. Гофмана (1776—1822), полуфантастический рассказ о Щелкунчике — маленьком уродливом человечке с огромной головой и крепкими челюстями для раскалывания орехов. Щелкунчик смело всту-

шил в борьбу со страшным мышиным королем и победил его с помощью смелой девочки Мари, полюбившей его, несмотря на уродство. Тем самым он освободился от чар злой матери мышиного короля Мышильды, превратился в прекрасного принца, и они вдвоем с Мари отправились в его чудесное владение Конфитюренбург — город сластей.

Известно, что Петипа в своей работе опирался не на Гофмана, а на французский пересказ, сделанный А. Дюма-отцом (1803—1870) под названием «История Щелкунчика».

Чайковский посетил Петербург в начале февраля 1891 года и там получил от Петипа подробный план первого действия. К 18 февраля музыка к первым двум сценам и сюита характерных танцев, впоследствии перенесенная во второе действие, были в эскизах закончены. 6 марта, когда Чайковский выехал, наконец, за границу, уже была написана не только музыка 1-й картины, но и «Вальс снежинок», который вошел во 2-ю картину первого действия. Петипа вдогонку композитору, отправившемуся в Париж, выслал план второго действия, и Чайковский работал непрерывно, даже в пути. В Париже он завершил половину балета. Над вторым актом работал в Руане, где жил с 25 марта по 5 апреля. Однако далее сочинение балета приостановилось: 5 апреля в Париже состоялся концерт из произведений Чайковского, которым он сам дирижировал, затем предстояла поездка в США. Композитор, стремившийся быть верным взятым на себя обязательствам, страшно нервничал, что ничего не успеет сделать к сроку. После долгих терзаний он написал Всеволожскому, что не в состоянии успеть написать и оперу и балет к сезону 1891—1892 годов и просил дать отсрочку. «Теперь гора свалилась с плеч, и я выздоровел после трехдневного сумасшествия, — писал он брату. — Главная причина моего отчаяния была та, что я тщетно напрягал свои усилия к работе. Ничего не выходило, кроме мерзости».

Основной трудностью для работы было то, что по сюжету в Конфитюренбурге должен был развернуться дивертисмент сластей. По мнению многих, это вносило элемент рекламности, «последнего крика моды», так как на парижской сцене в то время считалась особенно «шикарной» реклама продовольственных товаров. Чайковский как раз и жаловался на то, что надо иллюстрировать музыкально пряники, солдатиков, кукол и т.д. В конце мая 1891 года композитор вернулся домой из долгого путешествия и принялся за окончание «Щелкунчика». 24 июня в эскизах балета была поставлена последняя точка, и композитор обратился к сочинению «Иоланты». Лишь после ее окончания, в середине декабря, он вернулся к балету и начал его инструментовку. Сразу же была задумана сюита, с номеров которой Чайковский и начал инструментовку. 8 февраля 1892 года сюита была закончена. Ее первое исполнение состоялось в Петербурге 7 марта 1892 года в симфоническом концерте Русского музыкального общества под управлением автора.

Музыка

Сюита, как и сам балет, начинается с небольшой увертюры, легкой, изящной, в характере быстрого марша, слегка напоминающего марш деревянных солдатиков из фортепианного «Детского альбома». Вначале звучат легкие стаккато у скрипок и альтов *divisi*, постепенно подключаются другие инструменты — флейта, затем кларнет, гобой, позвякивание треугольника... Вторая тема более лирична, певуча, но не нарушает общего светлого, безмятежного настроения. На всем протяжении увертюры звучность ни разу не утяжеляется медными инструментами. Она тонка, прихотлива, словно кружевная вязь прозрачной фактуры.

Во втором разделе сюиты, названном Характерные танцы, звучат шесть номеров из дивертисмента II акта. Их открыва-

ст марш — прозрачно оркестрованный, начинающийся отрывистыми аккордами духовых и постепенно достигающий мощного, почти туттийного звучания. Далее следует танец феи Драже, которую композитор рисует нежными звуками челесты — инструмента, недавно изобретенного и впервые в России примененного Чайковским. Его сменяет Трепак (русский танец, первоначально он был назван «Русский пряник»), быстрый, задорный, основанный на плясовой теме, близкой русским народным, с плотной, шумной оркестровкой. «Кофе» (арабский танец) составляет яркий контраст предшествующему номеру. Чайковский не стремится передать именно арабский характер: его интересует общий восточный колорит. В основе танца — мелодия грузинской песни «Спи, фиалка», написанной М. Ипполитовым-Ивановым на Кавказе. Музыку отличает нежный, слегка грустный характер, тонкость колорита. На протяжении всего номера плавная, прихотливо изукрашенная мелодия, постоянное звучание пустой квинты в аккомпанементе, дробь малого барабана, заунывный мотив рефрена песни создают яркий образ Востока. «Чай» (китайский танец) построен на изящных, полных выдумки контрастах: комического эффекта отрывистых звуков фаготов в низком регистре и легких пассажей флейт, чередующихся с пиццикато струнных. Танец пастушков, изящный, несколько жеманный, передает впечатление от фарфоровых фигурок XVIII века.

Заключает сюиту «Вальс цветов» — широко развернутый, изобретательно и красочно оркестрованный. Он открывается торжественными вступительными аккордами, интонирующими вальсовую тему, которая затем разворачивается, сопровождаемая переливами арфы, развивается у кларнета соло, сменяется другими, столь же радостными, светлыми мелодиями. Финал вальса — торжествующий апофеоз счастья.

Николай Андреевич Римский-Корсаков

1844—1908

Творчество Римского-Корсакова представляет собой одну из ярчайших страниц русской музыки XIX века. В нем органично соединяются опора на русский фольклор, национальные профессиональные традиции, связанные с музыкой Глинки, живописность и яркие краски романтического искусства. Композитору свойственно пристальное внимание к русской старине в различных ее проявлениях — история, былины, языческие верования и обрядность.

Произведения Римского-Корсакова отличает удивительное мастерство. «С той же артистической добросовестностью и любовью к делу, какие каждому бросаются в глаза при любовании работой народных мастеров резьбы ли, вышивки, тканья, живописи, чеканки, — что в целом можно назвать влюбленностью художника в свое мастерство или красотой ремесла, — работал над своей музыкой Римский-Корсаков. Это качество было глубоко присуще и Глинке, но у Римского-Корсакова оно дошло до степени преклонения перед красотой мастерства и любования (до граней поэтической восторженности, как и у его Берендея) качеством художественной работы», — пишет академик Б. Асафьев.

Автор чрезвычайно плодовитый, Римский-Корсаков оставил огромное художественное наследие, включающее в себя 15 опер, множество оркестровых сочинений, романсов. Меньшее внимание уделял он чисто симфонической музыке. Его —

величайшего мастера оркестровых красок — больше всего привлекала возможность живописать средствами оркестра. Поэтому так ярки и образны его программные симфонические сочинения, полные тончайших колористических оттенков. Он — непревзойденный певец природы, особенно моря в разных его состояниях, от тихой спокойной беспредельности до ярости бушующих штормов. Его привлекала поэзия сказочных, волшебных образов, как русских, так и связанных с Востоком. Изысканная гармонизация, оригинальность мелодизма, как правило, связанного с фольклорными источниками — характерные черты творчества композитора.

Римский-Корсаков — глава крупнейшей русской композиторской школы, давшей миру таких художников, как Стравинский и даже Шостакович, по праву считающийся его «музыкальным внуком» как ученик ученика и зятя Римского-Корсакова М. Штейнберга. Музыка Римского-Корсакова и его авторитет, оказали влияние на многих композиторов XX века.

Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 (18) марта 1844 года в Тихвине, в дворянской семье, представители которой на протяжении многих поколений служили в российском военном флоте. Мальчик очень рано проявил незаурядные музыкальные способности, в том числе не просто абсолютный, но «цветной абсолютный» слух: способность каждый звук, каждую тональность как бы видеть в определенном цвете. С 6 лет начинаются его музыкальные занятия под руководством Е. Унковской, а позднее — О. Фель. В 11 лет он начинает сочинять. Но это не становится причиной для изменения изначально приуготовленной карьеры: в 1856 году его отвозят в Петербург и определяют в Морской корпус. Николай, как и его старший брат Воин Андреевич, должен стать моряком. Однако в Морском корпусе мальчик продолжает заниматься музыкой. Накапливаются новые впечатления от посещений оперного театра, симфонических концертов.

С 1859 года он начинает заниматься у известного пианиста Ф. Канилле, который дает юноше также уроки композиции.

Событием в жизни Римского-Корсакова становится знакомство в 1861 году с Балакиревым, а через него — Стасовым, Кюи и Мусоргским, составившими ядро столь известной впоследствии Могучей кучки. Впервые юноша попадает в обстановку, где к музыке относятся серьезно, как к профессиональному занятию. Его дарование замечено. По совету Балакирева и под его руководством Римский-Корсаков начинает писать симфонию. Однако в следующем году он оканчивает Морской корпус гардемаринном и, по существующему положению, отправляется в кругосветное путешествие. С ноября 1862-го по май 1865 года на клипере «Алмаз» он знакомится со многими странами, мужественно перенося все тяготы длительного морского похода.

21 мая 1865 года «Алмаз» швартуется в Кронштадте. Молодой моряк, получивший чин мичмана, назначается на береговую службу. Он возобновляет старые знакомства. Начинается дружба с Бородиным, ставшим членом балакиревского кружка во время его отсутствия. В декабре того же года Балакирев в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы исполняет симфонию Римского-Корсакова: этот день — 19 декабря — остается для Римского-Корсакова навсегда днем начала композиторской деятельности.

С начала 1867 года Римский-Корсаков начинает бывать в доме Л. И. Шестаковой, сестры Глинки, где часто собирались члены кружка. Приходил и Даргомыжский, к которому молодые музыканты относились с большим почтением. Особенно сблизился Римский-Корсаков с Мусоргским. «Я восхищался многим из игранного им, — писал Римский-Корсаков в «Летописи». — Он был в восторге и свободно сообщал мне свои планы. У него их было больше, чем у меня. Одним из его сочинительских планов был «Садко»; но он

давно уже оставил мысль написать его и предложил это мне». Так возникло первое из прославивших молодого композитора сочинений.

«Со второй половины сезона, к весне 1868 г. большая часть членов нашего кружка стала собираться у А. С. Даргомыжского, раскрывшего для нас свои двери, — продолжает Римский-Корсаков свою «Летопись». — Постоянными посетительницами его были молодые девицы сестры Александра и Надежда Николаевны Пургольд, с семейством которых А. С. был издавна дружен. Александра Николаевна была прекрасная даровитая певица (высокое меццо-сопрано), а Надежда Николаевна прекрасная пианистка, ученица Герке и Зарембы, высокоталантливая музыкальная натура». Сестры Пургольд принимали в жизни кружка самое активное участие: именно в их исполнении звучали новые сочинения молодых музыкантов. Надежда Николаевна даже получила шутовское наименование «наш милый оркестр». Римский-Корсаков серьезно увлекся ею. Через четыре года, 30 июня 1872 года, состоялась их свадьба.

К этому времени в творческом портфеле композитора, кроме симфонической картины «Садко», уже имеются «Антар», первоначально определяемый как симфония, опера «Псковитянка» по исторической драме Мея из времен Ивана Грозного, более мелкие сочинения. Но до этого случилось еще одно важное событие: композитору, продолжавшему службу и уже получившему чин лейтенанта, было предложено стать профессором Петербургской консерватории по классам практического сочинения, инструментовки и оркестровки. Балакирев, очевидно желая иметь «своего во вражеском стане», поскольку он резко отрицательно относился к консерватории, горячо советовал Римскому-Корсакову принять это предложение. «Если б я хоть капельку поучился, если б я хоть на капельку знал более, чем знал в действительности, то для

меня было бы ясно, что я не могу и не имею права взяться за предложенное мне дело, что пойти в профессора было бы с моей стороны глупо и недобросовестно, — вспоминал Римский-Корсаков. — Но я — автор “Садко”, “Антара” и “Псковитянки”, сочинений, которые были складны и недурно звучали, сочинений, одобряемых публикой и многими музыкантами — я был дилетант и ничего не знал... Я был молод и самонадеянность мою поощряли, и я пошел в консерваторию. Между тем я не только не в состоянии был тогда гармонизировать прилично хорал, не писал никогда в жизни ни одного контрапункта, имел самое смутное понятие о строении фуги, но я не знал даже названий увеличенных и уменьшенных интервалов, аккордов... хотя пел что угодно с листа и различал всевозможные аккорды... В сочинениях же своих я стремился к правильности голосоведения и достигал его инстинктивно и по слуху; правильности орфографии я достигал тоже инстинктивно... Я, инструментававший свои сочинения довольно колоритно, не имел надлежащих сведений о технике смычковых, о действительных, на практике употребительных строях валторн, труб и тромбонов. О дирижерском деле я, никогда в жизни не дирижировавший оркестром, даже никогда в жизни не разучивший ни одного хора, конечно, не имел понятия».

Начались очень трудные годы, в течение которых композитор не только учил, но больше всего учился сам. Вернувшись из двухмесячного свадебного путешествия по странам Европы, Римский-Корсаков включился в подготовку премьеры своей первой оперы «Псковитянка», которая состоялась в начале 1873 года. Вскоре последовало назначение его на должность инспектора музыкантских хоров (духовых оркестров) Морского ведомства. Это позволило ему уйти в отставку с военно-морской службы, продолжая служить в том же ведомстве в гражданском чине, а, кроме того, стало подспорьем в бюд-

жете. Семья росла — в августе родился первенец Михаил — и нужно было заботиться о достойном ее содержании. Кроме того, после ухода Балакирева от общественной жизни, Римскому-Корсакову пришлось взять на себя руководство Бесплатной музыкальной школой.

Тем не менее в течение двух с лишним лет он постоянно и упорно занимался изучением гармонии и контрапункта. Друзья не могли понять, как он, вместо живой музыки, постоянно пишет сухие ученые фуги и контрапункты. Понимал и поддерживал его только Чайковский. «Знаете ли, что я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером, — читаем в письме Чайковского от 10 сентября 1875 года. — Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего С а д к о, что мне хотелось бы прокричать про него целому миру. Я прихожу в изумление и не знаю, как выразить мое бесконечное уважение к вашей артистической личности...» Судя по переписке, Чайковский выработал для своего коллеги некую программу, по которой тот занимался.

Изучение мастеров полифонии привело к изменению прежних радикальных взглядов, внушенных Балакиревым, который отметал старую музыку, называя даже Баха «сочиняющей машиной». Римский-Корсаков впервые оценил красоту музыки старых нидерландских композиторов, Палестрины и, разумеется, Баха. Но одновременно он внимательно изучает русские народные песни, пишет фортепианное сопровождение к сборнику песен, составленному Т. Филипповым. Хорошей школой стало для него и обращение к партитурам Глинки, которые он, по просьбе Л. Шестаковой, начал редактировать, готовя к изданию.

В эти годы сочиняет композитор довольно мало, в основном — инструментальные произведения, несколько фортепианных и хоровых пьес. Появляется также Третья симфония (под № 2 долгое время числился «Антар»). В 1876 году Римский-Корсаков начинает писать «Летопись моей музыкальной жизни». Он ведет свои записи на протяжении нескольких десятилетий, вплоть до августа 1906 года.

Новый этап творчества Римского-Корсакова начинается в 1877 году, когда он, преодолев творческий кризис и ощутив, наконец, себя во всеоружии композиторской техники, принимается за оперу «Майская ночь». Сразу после ее окончания создается «Снегурочка» — одна из вершин русской оперной классики. В феврале 1883 года Балакирев, назначенный управляющим Придворной певческой капеллой, приглашает Римского-Корсакова стать его помощником. Другьям он объясняет, что композитору необходимо помочь: у него уже трое детей. Балакирев также уступает Римскому-Корсакову полагающуюся ему по штату казенную квартиру в здании Капеллы. Новое место приходится композитору очень кстати, так как в следующем году упраздняется должность инспектора в Морском ведомстве. В том же году к Римскому-Корсакову приходит международное признание: его избирают членом Общества композиторов Франции.

Чрезмерная занятость оставляет для сочинения в основном летние месяцы. Именно на даче, куда композитор выезжает с растущей семьей (в 1884 году рождается еще одна дочь, Надежда), он наиболее плодотворно работает. Появляются симфонические сочинения — «Сказка», Малороссийская фантазия, оставшаяся неоконченной, Испанское каприччио, «Шехеразада», «Светлый праздник», фортепианный концерт, романсы, симфониетта, фантазия для скрипки с оркестром, несколько церковных хоров, миниатюры для струнного квартета. Очень много времени занимает редакторская работа над

сочинениями скончавшегося Мусоргского. «Мне кажется даже, что меня зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем, и что я сочинил “Хованщину” и, пожалуй, даже “Бориса”», — читаем в одном из писем 1882 года. Несколько годами позднее ему приходится работать и над окончанием «Князя Игоря» Бородина.

В августе 1882 года, на концерте Русского музыкального общества, которым он сам и дирижировал, Римский-Корсаков познакомился с очень состоятельным любителем музыки Митрофаном Петровичем Беляевым. В доме Беляева устраивались музыкальные вечера, так называемые «беляевские пятницы». Римский-Корсаков стал их постоянным посетителем, наряду с другими видными петербургскими музыкантами. С течением времени он, в силу своего авторитета, стал фактически главой нового кружка, а скоро и главой совета, отбирающего сочинения для публикации в организованном Беляевым музыкальном издательстве и исполнения в финансируемых им же Русских симфонических концертах. «В 90-х годах мало-помалу мое главенство начали разделять со мною Глазунов и Лядов», — читаем в «Летописи».

80-е годы — время, психологически тяжелое для композитора. Он сомневается в достоинствах написанного, переживает душевный кризис. Только в конце 80-х годов он вновь обращается к опере. В 1891 году появляется опера-балет «Млада», в 1895-м — «Ночь перед Рождеством» (Римского-Корсакова давно привлекал гоголевский сюжет, но он не решался обратиться к нему при жизни Чайковского — автора «Черевичек»). В 1896-м закончен «Садко», создававшийся на протяжении трех лет, в 1897-м — «Моцарт и Сальери». В следующем году он возвращается к своему первому оперному опыту «Псковитянке» и пишет пролог к ней — одноактную «Веру Шелогу». В том же 1898 году закончена «Царская невеста», следующие два года посвящены «Сказке о царе Салтане», вслед за которой

появляются «Сервилия» (1901), «Кашей Бессмертный» (1902), «Пан воевода» (1903), «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» (1904), «Золотой петушок» (1907).

За эти годы в жизни композитора произошло многое. Резко осложнились отношения с Балакиревым, который не нашел общего языка с Беляевым и часть ответственности за это возложил на старого друга. Однако им приходилось работать вместе, поскольку Римский-Корсаков не мог пренебречь заработком. Лишь в 1894 году он получил возможность уйти в отставку, так как службой на флоте, а затем в военно-морском ведомстве и в Императорской капелле, заработал право на пенсию.

Прекрасному семьянину, отцу пятерых детей, Римскому-Корсакову довелось пережить и серьезное увлечение. Следы его отразились в музыке: в операх появляются противопоставленные друг другу женские образы — постылая жена Любава и сказочная морская царевна Волхова, ускользающая от любви гусяра, — в «Садко»; разлюбленная Грязным Любава и недостижимо прекрасная Марфа — в «Царской невесте». Не случайно оба эти произведения впервые были поставлены в Московской частной опере: исполнительницей партий Волховы и Марфы стала выступавшая на ее сцене прекрасная певица, жена художника Михаила Врубеля Надежда Забела, возможно, знакомая композитору еще по Петербургу, где она училась в консерватории. Одной из вершин воплощенных ею образов явилась и написанная для нее сошедшая «для земных чудес» царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане». Именно в этой роли она запечатлена на одном из самых известных полотен Врубеля. В декабре 1898 года Римский-Корсаков пригласил Забелу в Петербург для концертного исполнения «Веры Шелюги», хотя ее лирико-колоратурное сопрано, как сам он писал, «не вполне подходило к партии Веры, требующей голоса более драматического».

С сезона 1900—1901 годов Римский-Корсаков отказался от дирижирования Русскими симфоническими концертами, оставив за собой общее руководство ими. Кроме музыки, его в это время занимают и другие планы: он пишет учебник гармонии, начинает работу над большим музыкально-эстетическим трудом. Однако последний оказался так и не завершенным: крайне требовательный к себе, изучивший многие труды по интересующим его вопросам, композитор счел свои эстетические познания недостаточными для того, чтобы изложить их письменно и, тем более, опубликовать.

Серьезные события в его жизни произошли в 1905 году. «...Наступило 9 января, и политическое брожение охватило весь Петербург, — записывает он в «Летописи». — Отозвалась и консерватория, заволновались учащиеся. Начались сходки. Трусливый и бестактный Бернгард (директор консерватории. — Л. М.) стал сопротивляться... Начались экстренные заседания художественного совета и дирекции. Я выбран был в число членов комитета для улаженья отношений с волновавшимися учениками. Предлагались всякие меры: изгнать зачинщиков, ввести в консерваторию полицию, закрыть консерваторию. Пришлось отстаивать права учеников. Споры, пререкания возникали все более и более. В глазах консервативной части профессоров и дирекции петербургского отделения (РМО, которому консерватория была подведомственна. — Л. М.) я оказывался чуть ли не главою революционного движения среди учащихся... Я напечатал в газете «Русь» письмо, в котором укорял дирекцию в непонимании учеников и доказывал ненужность существования дирекции петербургского отделения и желательность автономии. Бернгард на заседании совета занялся разбором и осуждением моего письма. Ему возражали, он сорвал заседание. Тогда значительная часть профессоров вместе со мною письменно предложила ему покинуть консерваторию. В результате всего оказалось:

закрытие консерватории, удаление из нее более сотни учеников, уход Бернгарда и увольнение меня главной дирекцией, без ведома художественного совета, из числа профессоров консерватории. Получив такое увольнение, я напечатал об этом письмо в газете "Русь" и вместе с сим отказался от почетного членства петербургского отделения Музыкального общества. Тогда случилось нечто невообразимое. Из Петербурга, Москвы и изо всех концов России полетели ко мне адреса и письма от всевозможных учреждений и всяких лиц, принадлежащих и не принадлежащих к музыке, с выражением сочувствия...»

В знак солидарности с патриархом русской музыки из состава профессоров Консерватории вышли Глазунов, Лядов, Вержбилович, Есипова и Блуменфельд, в Московской консерватории так же поступил Танеев. «К довершению всего учащиеся затеяли оперный спектакль... «Кашея» разучили очень мило под управлением Глазунова. По окончании «Кашея»... меня вызвали и стали читать мне адреса от разных обществ и союзов и говорить зажигательные речи...» Оперу, в конце которой звучат слова: «На волю, на волю, нам буря ворота открыла», ученики консерватории недаром выбрали для показа в эти дни. Современники восприняли этот призыв как революционный.

Лето, полное неуверенности в дальнейшей судьбе, композитор посвятил работе над учебником оркестровки, а кроме того, готовил к изданию партитуру «Сказания о невидимом граде Китеже». Осенью оказалось, что передовая часть профессуры победила. Консерватория получила автономию, первым избранным, а не назначенным директором стал Глазунов, Римскому-Корсакову художественный совет послал приглашение вернуться. В следующем году композитора избирают почетным членом Королевской музыкальной академии в Стокгольме, в 1907-м — членом-корреспондентом Парижской ака-

демии наук. Он едет в Париж, где дирижирует Русскими историческими концертами, организованными С. Дягилевым. По общему мнению, концерты эти стали подлинным триумфом Римского-Корсакова и всего русского искусства. В том же году в Париже издается его учебник гармонии.

По возвращении композитор все силы отдает «Золотому петушку»: он правит корректуры издания, ведет изнурительные переговоры с цензорами, запрещающими постановку оперы. На лето, как всегда, семья выехала из города. И там, в усадьбе Любенск Лужского уезда, в ночь с 7 на 8 (21) июня 1908 года Римский-Корсаков неожиданно скончался. 10 июня состоялось погребение на Новодевичьем кладбище Петербурга. На могиле был поставлен памятник работы Н. Рериха. В 1937 году состоялось перезахоронение праха композитора в пантеон-некрополь Александро-Невской лавры, рядом с могилами Глинки, Мусоргского, Балакирева, Бородина и Чайковского.

«Садко»

Музыкальная картина, ор. 5 (1867—1892)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, большой барабан, тамтам, арфа, струнные.

История создания

21 октября 1862 года гардемарин Римский-Корсаков отправился в обязательное для выпускника Морского корпуса трехлетнее кругосветное плавание. Еще до этого он тесно сблизился с несколькими музыкантами, составившими балакиревский кружок и увлеченными идеей создания

национального русского искусства, основанного на богатейшем фольклоре России. В 1861 году В. Стасов, бывший идеологом кружка, предложил Балакиреву написать программную симфонию, посвященную образу героя многих старинных русских былин — новгородского гуслира Садко. Балакирев не воспользовался советом. Идеей этого сочинения заинтересовался Мусоргский, однако быстро охладел к ней. Когда Римский-Корсаков вернулся из длительного плавания, полный морских впечатлений, но убедившийся в том, что его будущее — музыка, Мусоргский предложил этот сюжет ему. Римский-Корсаков так вспоминает об этом: «Во время посещений моих Мусоргского мы с ним беседовали на свободе без контроля Балакирева и Кюи (старшие члены кружка, они порой стесняли молодых людей своим диктатом. — Л. М.). Я восхищался многим из игранного им; он был в восторге и свободно сообщал мне свои планы. У него их было больше, чем у меня. Одним из его сочинительских планов был «Садко»; но он давно уже оставил мысль писать его и предложил это мне».

Стасов помог молодому композитору составить план музыкальной картины, предложив ее программу по одному из эпизодов былины. Римский-Корсаков загорелся идеей. «Садко», в первоначальном варианте имевший подзаголовок «Эпизод из былины», создавался увлеченно. По окончании работы композитор писал Мусоргскому: «“Садко” кончен... и уже отдан в переплет. Скажу вам, что совершенно им доволен, это решительно лучшая моя вещь... вам, Модест, великое спасибо за идею, которую вы мне подали, помните, у Кюи... Еще раз вам спасибо... Милый решительно доволен Садкой и не нашелся сделать никаких замечаний». Последнее особенно важно: Балакирев был не просто другом, но наставником, причем весьма строгим. В своей «Летописи» Римский-Корсаков вспоминает: «Партитура “Садко”, начатая 14 июля, была окон-

чена 30 сентября. Мой «Садко» заслужил всеобщее одобрение... Какие музыкальные вейния руководили моей фантазией при сочинении этой симфонической картины? ...» Далее он перечисляет многие произведения Листа, Глинки, Балакирева, Даргомыжского. Естественно, что начинающий композитор, дилетант, не имевший систематического профессионального образования, должен был на что-то опираться, брать за образец то, что слышал и самостоятельно изучал. Но тем не менее «Садко» носит уже черты подлинного самобытного таланта. Первое исполнение произведения состоялось в концерте Русского музыкального общества под управлением Балакирева 9 декабря 1867 года. «Садко» прошел с успехом; оркестровка всех удовлетворила, и меня несколько раз вызывали», — пишет композитор в «Летописи».

Партитуре Римский-Корсаков предпослал посвящение Балакиреву и свое предисловие, излагающее события, отображенные в музыке: «Стал среди моря корабль Садко, Новгородского гостя. По жребию бросили самого Садко в море, в дань Царю Морскому, и пошел корабль своим путем-дорогою.

Остался Садко среди моря один со своими гусельками ярочатыми, и увлек его Царь Морской в свое царство подводное. А в царстве подводном шел большой пир: Царь Морской выдавал свою дочь за Окиан-море. Заставил он Садко играть на гуслях, и расплясался Царь Морской, а с ним и все его царство подводное. От пляски той всколыхалось Окиан-море и стало ломать-топить корабли... Но оборвал Садко струны на гуслях, и прекратилась пляска, и море затихло...»

Через 24 года композитор вернулся к своему раннему сочинению и переработал его. Окончательная редакция была осуществлена на протяжении 1891—1892 годов. «В конце сезона я выполнил еще одну работу, — вспоминает он в «Летописи», — я переделал оркестровку своего «Садко»

(музыкальной картины). Эту переделкою я закончил все мои расчеты с прошлым. Таким образом, ни одно из моих больших сочинений периода до «Майской ночи» не осталось непеределанным».

Музыка

Симфоническая картина точно следует предпосланной ей программе. Она открывается живописанием моря с мерно колышущимися волнами. Из краткого, состоящего всего из трех звуков мотива, первоначально интонируемого альтами, вырастает в постепенном нагнетании, увеличении звучности, усилении движения величавая картина морских просторов. Спуск Садко на дно морское рисуется цепочкой альтерированных аккордов, верхние звуки которых образуют так называемую гамму Римского-Корсакова — последование тона и полутона, — необычную и красочную. В следующей далее сцене проходят изящная, расцвеченная форшлагами и трелями тема золотых рыбок, а затем напевная, широкая мелодия — тема подводного царства, которая потом, в одноименной опере, станет темой царевны Волховы, и, наконец, начинается пляска. На фоне аккордов арфы, имитирующих звучание гуслей, вступают альты с короткой плясовой попевкой народного склада. Ее сменяет величальная песня, которую Садко поет Царю Морскому. Она, по определению самого композитора, «носит в себе... некоторую долю русской удали». Пляска становится все быстрее, она достигает неистового размаха. Теперь это и картина разбушевавшегося моря, в которой мелькают и начальная попевка, и мотивы песни Садко, и темы морского царства... Все обрывает резкий удар аккорда *tutti*: Садко сорвал струны на своих гусях. И снова возникает картина спокойно колышущихся волн, постепенно замирающая, как бы удаляющаяся от слушателя.

«Антар»

Симфоническая сюита
на сюжет арабской сказки Сенковского, ор. 9
(1868, оконч. ред. — 1897)

Состав оркестра: 3 флейты, гобой, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, литавры, тарелки, большой барабан, арфа, струнные.

История создания

Сразу после окончания «Садко» Римский-Корсаков, еще не достигший 24 лет, но уже автор симфонических произведений, задумал следующее крупное оркестровое программное сочинение, которое первоначально назвал второй симфонией. «...Я, по мысли Балакирева и Мусоргского, обратился к красивой сказке Сенковского (барона Брамбеуса) “Антар”, задумав написать симфонию или симфоническую поэму в четырех частях на ее сюжет. Пустыня, разочарованный Антар, эпизод с газелью и птицей, развалины Пальмиры, видение Пери, три сладости жизни — мщение, власть и любовь, — и затем смерть Антара, — все это было весьма соблазнительно для композитора, — пишет Римский-Корсаков. — Я принялся за сочинение в середине зимы (1867—1868 гг. — Л. М.)... I и IV части “Антара” были окончены мною... и заслужили похвалу друзей, за исключением Балакирева, одобрявшего их несколько условно. Сочиненная тогда же II часть — “Сладость мести” в h-moll — оказалась совсем неудачною и была мною оставлена без употребления».

О. И. Сенковский (1800—1858), к сказке которого обратился композитор, был личностью весьма примечательной. Поляк, родившийся в Виленском уезде, он в ранней молодости, получив финансовую помощь Виленского университета, отправился

в многолетнее путешествие по странам Ближнего Востока, где в совершенстве изучил арабский, турецкий и персидский языки, занимался исследованиями древних документов, записывал предания и легенды. По возвращении ему были предложены должности в Вильно и Варшаве, но он предпочел Петербург, где стал профессором университета, в 22 года возглавив кафедру восточных языков. В это время русского языка он почти не знал, но быстро овладел им, а также китайским, монгольским, маньчжурским и тибетским. Начались и его занятия литературой — первоначально с записей сказок, услышанных во время путешествий. К этим ранним литературным опытам относится и «Антар», вдохновивший Римского-Корсакова.

На некоторое время другая работа отвлекла композитора от большого замысла. Вернулся к нему он только летом, работая в пустой квартире брата, выехавшего с семьей на дачу. «В течение лета 1868 г. мною были сочинены: II часть “Антара” в *cis-moll* (вместо прежней неудавшейся *h-moll*’ной) и III часть (“Сладость власти”). Таким образом, сочинение “Антара” в партитуре было вполне закончено к концу лета. Я назвал свое произведение — и довольно неудачно — второй симфонией, много лет спустя переименовав его в симфоническую сюиту. Термин с ю и т а вообще был неизвестен нашему кружку того времени, да и не был в ходу и в западной музыкальной литературе. Тем не менее, называя “Антара” симфонией, я был не прав. “Антар” мой был поэма, сюита, сказка, рассказ или что угодно, но не симфония».

Первое исполнение нового сочинения состоялось 10 марта 1869 года в Петербурге в симфоническом концерте РМО под управлением Балакирева. Четыре части сюиты соответствуют эпизодам сказки Сенковского. «В “Антаре”... I часть есть свободное музыкальное изображение следующих один за другим эпизодов рассказа, объединенных в музыку всюду проходящей главной темой самого Антара» («Летопись»).

Партитуре композитор предпослал развернутую программу: «I. Прекрасна шамская пустыня; прекрасны развалины Пальмиры, города, построенного злыми духами, но Антар, краса пустыни, не боится их и гордо стоит среди разрушенного города. Антар оставил людей навсегда и поклялся ненавидеть их, так как они заплатили ему злом за добро.

Но вот показывается газель, легкая и прелестная; Антар готов ее настичь, вдруг страшный шум раздался в тишине и воздух омрачился черной тенью; чудовищная птица преследовала газель. Вмиг Антар переменил свое намерение, и копье его вонзилось в чудовище, которое с криком улетело; через мгновение исчезла и газель. Антар, оставшись один среди развалин, размышляя о случившемся, вскоре заснул...

И вот он увидел себя в чертогах, где множество невольниц служили ему и услаждали слух. То было жилище царицы Пальмиры пери Гюль-Назар. Пери была та самая газель, которую он спас от преследования злого духа. В благодарность пери обещала Антару три великие сладости жизни, и когда Антар решился испытать их, видение исчезло, и он очнулся среди развалин.

II. Первым наслаждением, дарованным Антару царицей Пальмиры, была сладость мести.

III. Вторым наслаждением была сладость власти.

IV. Вновь Антар появляется в развалинах Пальмиры; третьим и последним наслаждением была сладость любви. Антар умолял пери отнять у него жизнь, лишь только заметит в нем малейший признак охлаждения, и она клялась исполнить это.

Когда, после долгого обоюдного счастья, однажды заметила пери, что он рассеян и задумчиво смотрит вдаль, то тотчас угадала причину; тогда она страстно обняла Антара, огонь ее сильной искрой перелетел в его сердце... и пери с последним поцелуем соединила душу Антара со своей, и он уснул навеки на груди ее (Сюжет из арабской сказки Сенковского.)».

Музыка

Первая часть открывается темой пустыни. Ее рисуют вытянутые суровые аккорды фаготов и валторн, поддержанные слышными ударами литавр. К ним присоединяются струнные с короткими мотивами, переходящими к деревянным духовым. После небольшого вступления в теплом тембре альтов возникает тема Антара, в которой раздумье сочетается с мужественностью. По свидетельству композитора, она навеяна некоторыми мелодиями из оперы Кюи «Вильям Ратклиф». Обе темы — пустыни и Антара — некоторое время чередуются, после чего вступает прихотливая, в восточном духе, изящно оркестрованная (флейтовая мелодия на фоне арпеджио арф, взволнованного, словно скачущего ритма, отбиваемого скрипками, и непрерывно тянущегося звука валторн) тема Гюль-Назар — газели. Дальнейшее течение музыки живописует схватку Антара с грозной птицей. Ее композитор передает непрерывным тремоло струнных, на фоне которого звучат «клевания» (определение Бородина) страшного джинна. Свистящая нисходящая октава у флейт и высоких струнных со специфическим звучанием флажолета изображает меткий удар копья. Победа одержана. Одинокое звучание сначала темы Гюль-Назар, а следом за ней Антара переводит музыкальное повествование в следующий эпизод — в чертогах пери. Его открывают легкие аккорды флейт на фоне вытянутых звуков валторн и деревянных инструментов пианиссимо. Атмосферу волшебства помогают создавать тихие созвучия у скрипок, отдельные пиццикато виолончелей. Появляющаяся далее изящная мелодия заимствована композитором из имевшегося у Бородина сборника арабских мелодий Алжира, составленного Ф. Сальвадором-Даниелем. На этой мелодии, неторопливо развивающейся, подвергающейся вариационным изменениям, строится центральный раздел, изысканно инструментованный,

с легкими пассажами флейт и засурдиненных скрипок, переливами арфы. После большой сольной каденции арфы несколько раз звучит тема Гюль-Назар, затем — тема Антара. Заклю-чает часть, обрамляя ее, тема пустыни. Последние такты с темой Антара, интонируемой струнными, флейтами и ан-глийским рожком, рисуют героя, оставшегося в пустыне.

Вторая часть — «Сладость мести» — по словам компози-тора «построена всего лишь на одной основной теме самого Антара и вступительной фразе грозного характера. Первая тема есть, в сущности, разработка мотивов темы Антара и всту-пительной фразы...» Она начинается рокотом большого бара-бана и литавр, тремоло струнных. Затем появляются восходя-щие ходы. Звучность нарастает, разворачивается картина битвы, в которой тема Антара в тембре медных духовых зву-чит решительно, мужественно, воинственно. Слышатся при-зывные фанфары, непрерывное движение имитирует топот коней, удары тарелок звучат, словно лязг оружия. Внезапно все обрывается. Кончилась битва. Тема Антара в изложении скрипок и гобоя завершает часть.

Третья часть — «Сладость власти». Это «род торжествен-ного марша ... с побочною певучей восточной мелодией и зак-лючением на теме Антара, — пишет композитор в «Летопи-си». — Род средней части и легкой разработки обеих главных тем, возвращение к главной теме марша, переход к заклю-чительной антаровой теме и кода из побочной восточной темы. В заключение расходящийся ход аккордов на восходящей 8-ступенной гамме — тон, полутон, тон, полутон и т. д., уже примененной однажды в «Садко». <...> Мне кажется, что воз-можность выразить сладость мести и власти была удачно понята мною с помощью внешней стороны; первая — как кар-тина кровавой битвы, вторая — как пышная обстановка вос-точного властелина». Часть открывается помпезным звуча-нием духовых групп оркестра в сопровождении большого

барабана с темой маршевого характера, носящей ориентальный оттенок. Звучание расширяется — подключаются остальные инструменты. Певучая тема, возникающая у скрипок — снова подлинная, хотя и несколько измененная, мелодия из того же сборника Сальвадора-Даниэля. Она широко развивается, приводя к теме Антара — величественной, в мощном звучании тромбонов и тубы. На этих трех образах строится часть, завершаемая аккордами tutti.

Четвертая часть — «Сладость любви» — основана на подлинной арабской мелодии. «...тема IV части была дана мне А. С. Даргомыжским с его гармонизацией, а им взята из сборника арабских мелодий Христиановича. Для начала Adagio этой части я сохранил оригинальную гармонизацию Даргомыжского», — читаем в «Летописи». Финал сюиты открывается небольшим быстрым вступлением (*Allegretto vivace*), в котором повторен эпизод из первой части, рисующий чертоги пери Гюль-Назар (пассажи флейт на фоне тянущихся звуков валторн). Основной раздел начинается в скупой оркестровке — арабскую мелодию, интонируемую английским рожком, сопровождает двухголосие фаготов. Появляются темы Антара и Гюль-Назар, принимающие нежный, мечтательный характер. Он сохраняется на протяжении всего финала, который и завершается этими двумя темами в тихих истаивающих звучаниях.

Испанское каприччио

(Каприччио на испанские темы), ор. 34 (1887)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, кастаньеты, тарелки, большой барабан, струнные.

История создания

Неизвестно, что вдохновило Римского-Корсакова на замысел Испанского каприччио: в отличие от Глинки, он никогда не был в Испании. Работа, которой он занимался в это время, была очень далека по тематике. Быть может, он слышал Испанскую симфонию Лало? Во всяком случае первоначально замысел был «сочинить что-нибудь виртуозное для скрипки с оркестром (в 1886—1887 годы композитор подробно познакомился со скрипичной техникой. — Л. М.). Взяв две русские темы, я сочинил на них фантазию и посвятил П. А. Краснокутскому, преподавателю скрипки в капелле, которому был обязан многими разъяснениями по части скрипичной техники... оставшись доволен своей пьесой, я задумал написать еще виртуозную скрипичную пьесу с оркестром на испанские темы, но, сделав некоторый набросок ее, оставил эту мысль, предпочитая написать впоследствии на эти же темы пьесу оркестровую с виртуозной инструментровкой», — читаем в «Летописи» Римского-Корсакова.

Спокойное течение жизни было прервано трагическим известием: в феврале 1887 года члены Могучей кучки были потрясены неожиданной смертью своего сотоварища Бородина. «После похорон Александра Порфирьевича на кладбище Невского монастыря я вместе с Глазуновым разобрал

рукописи, и мы решили докончить, наинструментовать, привести в порядок все оставшееся после А. П. и приготовить все к изданию, приступить к которому решил М. П. Беляев», — писал Римский-Корсаков в «Летописи». Работа была огромной, в основном — над оперой «Князь Игорь». «На лето 1887 г. мы наняли дачу в Лужском уезде (Петербургской губернии. — Л. М.), в имении Никольском на берегу озера Нелай. Я усердно работал все лето над оркестровкой «Князя Игоря» и успел сделать многое. В середине лета эта работа прервалась на некоторое время: я написал Испанское каприччио из набросков предполагавшейся виртуозной скрипичной фантазии на испанские темы. По расчетам моим Каприччио должно было блеснуть виртуозностью оркестрового колорита, и я, по-видимому, не ошибся». Эти строки «Летописи» — единственное свидетельство того, как создавалось яркое, блестящее и своеобразное произведение. Основой для него стал сборник «Ecos de Espana. Colleccion de cantos y bailes populares recopilados por Jose Inzenga. Barcelona. D. Andres Vidal y Roger», имевшийся у композитора. Впрочем, возможно именно изучение этого сборника и вдохновило его. Безусловно влияние на это произведение и замечательных Испанских увертюр Глинки.

Испанское каприччио — сюита из пяти идущих без перерыва частей, ярко рисующая картины природы, народных празднеств, быта и характера испанцев. Любопытно замечание Римского-Корсакова: «Сложившееся у публики и критиков мнение, что Каприччио есть превосходно оркестрованная пьеса — неверно. Каприччио — это блестящее сочинение для оркестра. Смена тембров, удачный выбор мелодических рисунков и фигурационных узоров, соответствующий каждому роду инструментов, небольшие сольные каденции для инструментов solo, ритм ударных и проч. составляют здесь самую суть сочине-

ния, а не его наряд, т.е. оркестровку. Испанские темы преимущественно танцевального характера дали мне богатый материал для применения разнообразных оркестровых эффектов». Действительно, в этом произведении композитор показал себя блестящим, непревзойденным мастером — знатоком оркестра.

Испанское каприччио впервые прозвучало в Петербурге 31 октября (12 ноября) 1887 года под управлением автора. По свидетельству современников оно прозвучало настолько ярко и увлекательно, что более убедительного прочтения не смог осуществить даже великий Никиш, дирижировавший позднее в одном из концертов. На репетиции Каприччио присутствовал сам Чайковский, назвавший его величайшим шедевром. После концерта он преподнес Римскому-Корсакову венок, на ленте которого было написано: «Величайшему мастеру инструментовки — от искреннего его почитателя». Тогда же он выразил шутовское пожелание участвовать в одном из последующих исполнений, играя на кастаньетах.

Музыка

Первая часть — «Альборада» — основана на подлинной народной мелодии, инструментальном наигрыше провинции Астурия. Слово Альборада происходит от старинного названия утренней песни Alba и обозначает своего рода музыкальное приветствие восходящему солнцу, исполняемое пастухами на флейте или волынке в сопровождении ударных (композитор сохранил не только мелодию, заимствованную из сборника Инценги, но и ее сопровождение с характерным ритмом). Стремительная мелодия звучит в tutti, которое сменяется более камерными звучаниями отдельных групп оркестра и постепенно затихает, словно удаляется. После генеральной паузы вступает вторая часть.

Это «Вариации», основанные на народном астурийском Вечернем танце. Подлинная мелодия несколько изменена, но сохраняет неторопливый пасторальный характер. Особенно ярко он проявляется во второй вариации, где словно переключаются пастушьи свирели (английский рожок и валторна). Однако далее следует мощное *tutti*, в котором та же мелодия звучит страстно и патетически. Завершаются Вариации постепенным уходом.

Третья часть — снова «Альборада» в мощном, еще более ярком, чем в первой части, звучании.

Четвертая часть — «Сцена и песня гитаны» — основана на страстной андалузской песне-пляске (в сборнике она называется Цыганская песня). Она открывается призывной фанфарой и непрерывной дробью малого барабана. Далее звучит большая каденция солирующей скрипки, ее сменяют каденции других солирующих инструментов — флейты, кларнета, арфы, и лишь после этого фейерверка виртуозных пассажей начинается темпераментная цыганская пляска.

Заключительная часть — «Астурийское фанданго» — начинается сразу мощным *tutti*, сквозь которое прорезается тема тромбонов. Это грандиозная массовая пляска, в которой проскальзывают стремительные, но полные изящества мелодии, переплетаются соло различных инструментов, создавая причудливый и красочный звуковой орнамент. Как бы обобщая всю музыкальную картину, появляются темы предшествующих частей: две мелодии гитаны, а в коде — стремительная альборада.

«Шехеразада»

Симфоническая сюита, ор. 35 (1888)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 флейты-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, арфа, струнные.

История создания

«В середине зимы (1887—1888 годов. — Л. М.), среди работ над “Кн[язем] Игорем” и прочим у меня возникла мысль об оркестровой пьесе на сюжет некоторых эпизодов из “Шехеразады”...» — читаем в «Летописи» Римского-Корсакова. Лето 1888 года композитор с семьей проводил в Нежговицах — имении своего знакомого в Лужском уезде Петербургской губернии. Оттуда он писал Глазунову: «Я задумал выполнить во что бы то ни стало затеянную давно оркестровую сюиту на “1001 ночь”; припомнил все, что у меня было, и заставил себя заняться. Сначала шло туго, но потом пошло довольно скоро и, во всяком случае, хотя бы и призрачно, но наполнило мою скудную музыкальную жизнь». Нерадостный тон письма вызван тем, что 80-е годы были для композитора трудным временем. Росла семья, которую нужно было содержать. Чрезвычайное количество различных обязанностей — профессура в консерватории, исполнение должности помощника управляющего Придворной певческой капеллой, участие в издательском деле М.П. Беляева, в концертах РМО, редактирование музыки ушедших из жизни друзей — все это почти не оставляло ни времени, ни душевных сил для творчества. Тем не менее, именно в эти годы им создаются прекрасные произведения, в том числе «Шехеразада», которая стала одной из

вершин симфонического творчества композитора. На автографе партитуры сохранились даты написания каждой из четырех частей сюиты: в конце первой части — 4 июля 1888 года, Нежговицы. В конце второй — 11 июля, в конце третьей — 16 июля, в конце всей партитуры — 26 июля. Таким образом, все произведение было написано менее, чем за месяц.

Римский-Корсаков в основу сюиты, посвященной В. Стасову, положил некоторые из арабских сказок сборника «1001 ночь», широко распространенных в разных (как в полном, так и в сокращенных и адаптированных) изданиях. Этот сборник — памятник средневековой арабской литературы, источники которого восходят к персидским сказаниям IX века, окончательно сложился в XV веке, а с XVII века довольно широко распространился на Востоке в списках. В 1704—1717 годах появился его первый перевод на французский язык А. Галлана. На русский язык перевод с французского издания впервые был осуществлен в 1763—1777 годах. Таким образом, русским читателям уже более ста лет были широко известны сказки, основанные на индийском, иранском и арабском фольклоре, объединенные образом грозного Шахриара и его мудрой жены, дочери султанского визиря Шехеразады.

Партитуре композитор предпослал программу, составленную им самим по началу сборника: «Султан Шахриар, убежденный в коварстве и неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи; но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их ему в продолжение 1001 ночи так, что, побуждаемый любопытством, Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно оставил свое намерение.

Много чудес рассказывала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ».

Первоначально композитор дал название каждой части: «Море и Синдбадов корабль», «Фантастический рассказ царевича Календера», «Царевич и царевна», «Багдадский праздник. Море. Корабль разбивается о скалу с медным всадником. Заключение», однако нигде не дал указаний, к каким именно сказкам отсылаются слушатели. Впоследствии он решил снять эти дополнительные разъяснения к программе: «Нежелательное для меня искание слишком определенной программы в сочинении моем заставило меня впоследствии, при первом издании, уничтожить даже и те намеки на нее (программу. — Л. М.), каковые имелись в названиях перед каждой частью...» Следуя пожеланию композитора, исследователи его творчества никогда не занимались уточнениями программы по сказкам «1001 ночи». По свидетельству самого авторитетного исследователя творчества композитора А. Соловцова, «остается неясным, какие же именно эпизоды прославленного издания арабских сказок вдохновили Римского-Корсакова и как, в каких музыкальных образах воплощены они в сюите. <...> Римский-Корсаков вполне обоснованно подчеркивает... что в основу «Шехеразады» легли «отдельные, не связанные друг с другом» эпизоды... Действительно, картины, выбранные Римским-Корсаковым, не объединены общим сюжетом, это не повествование о каком-либо из героев «Тысячи и одной ночи».

Первое исполнение «Шехеразады» состоялось в Петербурге 22 октября (3 ноября) 1888 года в первом из Русских симфонических концертов, состоявшемся в Дворянском собрании под управлением автора.

Музыка

Пролог сюиты открывается могучими и грозными унисонами, рисующими, как принято считать, образ Шахриара. После мягких тихих аккордов духовых инструментов вступает

прихотливая мелодия скрипки соло, поддержанная лишь отдельными арпеджиато арфы. Это — прекрасная Шехеразада. Отзвучала скрипка, и на фоне мерного фигурационного движения у виолончелей, у скрипок снова появляется начальная тема. Но теперь она спокойна, величава и рисует не грозного султана, а безбрежные морские просторы, непревзойденным певцом которых был автор — моряк, совершивший кругосветное плавание и как никто из композиторов умевший воплощать образы водной стихии. Вторая тема, звучащая в аккордовом изложении духовых, на миг (всего четыре такта) прерывает мерное движение накатывающихся волн. Нежное соло флейты выдержано в том же движении. Это плавно скользит по волнам корабль Синдбада-морехода. Постепенно поднимается волнение. Вот уже грозно бушует стихия. Сплетаются ранее звучавшие темы, тревожными становятся фигурации струнных. Картину бури дополняют возгласы духовых, полные отчаяния. Но буря стихает. Повторяется первый раздел части (реприза). В ее заключении тема моря звучит спокойно и ласково.

Вторую часть начинает тема Шехеразады, вслед за которой солирующий фагот исполняет прихотливую восточного склада мелодию, богато орнаментированную, развивающуюся вариационно в тембрах других инструментов. Это рассказ о восточных чудесах, все более взволнованный и увлекающий. Центральный раздел рисует события, о которых повествует рассказчик. Разворачивается картина битвы, в которой основная тема — бывшая тема султана, теперь потерявшая связь с первоначальным образом. Ритмически острый возглас тромбонов, интонационно сходный с ней, — тема битвы. Батальный эпизод прерывается развернутой каденцией кларнета. С пронзительным свистом высоких деревянных инструментов, звучание которых перекрывает флейта-пикколо, начинается следующий эпизод: проносится сказочная птица Рух. Повто-

ряется картина битвы, а в заключительном разделе тему царевича Календера прерывают каденции. «Кажется, будто слушатели не могут сдержать волнения и горячо обсуждают описываемые события» (А. Соловцов).

Третья часть в спокойном темпе *Andantino quasi allegretto* имеет две основные темы: Царевича — лирическую, плавную, танцевального склада с простыми гармониями на выдержанном органном пункте, с внезапно вторгающимися гаммообразными пассажами, — и Царевны, сходную с первой интонационно, но более оживленную, кокетливую, с характерным сопровождением малого барабана, выбивающего прихотливые ритмические фигуры. Эти темы повторяются, варьируются, обогащаются новыми оркестровыми красками. Развитие прерывает тема Шехеразады, исполняемая скрипкой соло, но и далее продолжается ее рассказ о Царевиче и Царевне, который завершается угасанием звучности и нежным арпеджиато струнных.

Четвертая часть — самая продолжительная и богатая различными образами. Ее вступление — первая тема Пролога, которая здесь вновь меняет свое значение. Это уже не грозный Шахриар и не морские просторы, а радостный сигнал к началу праздника. После генеральной паузы звучит его последний мотив. Снова генеральная пауза. И капризная, усложненная каденция Шехеразады у солирующей скрипки не в одноголосии, как ранее, а в двухголосии, с аккордами в заключении. Еще более бурно, неистово вступает первая тема. Теперь она звучит более длительно, развернуто. Второе проведение темы Шехеразады также становится более возбужденным (в трех- и четырехголосных аккордах солирующей скрипки). А далее на остинатном ритме разворачивается картина праздника с различными сменяющимися одна другую темами. В общее движение вплетаются и ранее звучавшие темы: мотив из рассказа Календера, мелодия

Царевны, воинственный возглас сцены битвы — как будто знакомые персонажи мелькают среди веселящейся толпы. Внезапно, на кульминации праздника, меняется картина: начинается буря. Еще более грозно, чем в первой части, вздымаются волны. Взвиваются и ниспадают пассажи арф, хроматические гаммы у высоких деревянных. Звучит тема битвы из второй части. Мощный, фортиссимо, аккорд медных духовых, поддержанный гулким звучанием тамтама, рисует момент, когда корабль разбивается о скалу. Успокаивается движение волн, все постепенно затихает. Задумчиво и спокойно исполняет каденцию Шехеразады скрипка. На пианиссимо у струнных проходит некогда грозная, а теперь смягчившаяся тема Шахриара. И завершает сюиту, возникшая уже не полностью, а отзвуками, постепенно растворяясь в верхнем регистре, тема прекрасной султанши.

«Светлый праздник»

Воскресная увертюра на темы из обихода, ор. 36 (1888)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, колокольчики, трусгольник, тарелки, большой барабан, тамтам, арфа, струнные.

История создания

Тем же летом 1888 года, когда была сочинена «Шехеразада», Римский-Корсаков работал над сочинением совершенно иного плана — увертюрой «Светлый праздник». Относительно точного времени сочинения есть неясности: сам композитор пишет, что окончил ее летом. Однако на рукописи стоят странные даты: «Начато 25 июля, конч. 20 марта (?) 1888 г.» По видимому, дата окончания указана ошибочно, так как и по

номеру опуса и по постоянному упоминанию после «Шехеразады», это сочинение было следующим, т.е. написанным после 26 июля 1888 года, когда была закончена сюита.

В «Летописи» композитор дает подробную характеристику своей музыки: «Довольно длинное медленное вступление “Воскресной увертюры” на тему “Да воскреснет Бог”, чередующуюся с церковной темой “Ангел вопияше”, представлялось мне в начале своем как бы пророчеством древнего Исаяи о воскресении Христа. Мрачные краски *Andante lugubre* казались рисующими Святую гробницу, воссиявшую неизреченным светом в миг Воскресения, при переходе к *Allegro* увертюры. Начало *Allegro* “да бегут от лица Его ненавидящие” вело к праздничному настроению православной церковной службы в Христову заутреню; трубный торжественный архангельский глас сменялся звуковоспроизведением радостного, почти что плясового колокольного звона, сменяющегося то быстрым дьячковским чтением, то условным напевом чтения священником евангельского благовестия. Обиходная тема “Христос воскресе”, представляя как бы побочную партию увертюры, являлась среди трубного гласа и колокольного звона, образуя также и торжественную коду. Таким образом, в увертюре соединились воспоминания о древнем пророчестве, о евангельском повествовании и общая картина пасхальной службы с ее “Языческим веселием”. Скакание и плясание библейского царя Давида перед ковчегом разве не выражает собой настроения одинакового порядка с настроением идоложертвенной пляски? Разве русский православный трезвон не есть плясовая церковная инструментальная музыка? Разве трясущиеся бороды попов и дьячков в белых ризах и стихарях, поющих в темпе *allegro vivo*: “пасха красная” и т.д. не переносят воображение в языческие времена? А все эти пасхи, куличи, зажженные свечи... Как все это далеко от учения Христа! Вот эту-то легендарную и языческую сторону праздника, этот

переход от мрачного и таинственного вечера страстной субботы к какому-то необузданному языческо-религиозному веселию утра Светлого Воскресения мне хотелось воспроизвести в моей увертюре» («Летопись»).

Воскресная увертюра, посвященная памяти Мусоргского и Бородина, была впервые исполнена в Петербургском зале Дворянского собрания 3 (15) декабря 1888 года, в третьем из Русских симфонических концертов под управлением автора. В качестве приложения к партитуре композитор первоначально хотел дать программу в стихотворной форме, которую просил написать графа Голенищева-Кутузова, однако представленные стихи его не удовлетворили. В итоге программа была составлена самим Римским-Корсаковым. Она состоит из трех частей. Первая — два стиха из псалма LXVII царя Давида:

«Да восстанет Бог, и расточатся враги Его, и да бегут от лица Его ненавидящие Его».

«Как рассеивается дым, Ты рассей их; как тает воск от огня, так нечестивые да погибнут от лица Божия».

Вторая — начало XVI главы Евангелия от Марка: «По прошествии Субботы, Мария Магдалина и Мария Иаковлева и Саломия купили ароматы, чтобы идти — помазать Его. И весьма рано, в первый день недели, приходят ко гробу, при восходе солнца, и говорят между собою: «Кто отвалит нам камень от двери гроба?» И взглянувши видят, что камень отвален; а он был весьма велик. И вошедши во гроб, увидели юношу, сидящего на правой стороне, облеченного в белую одежду, и ужаснулись. Он же говорит им: «Не ужасайтесь. Иисуса ищите Назарянина распятого; Он воскрес.»

Третья часть программы, составленная самим композитором: «И облетела благодатная весть весь мир; и побежали от лица Его ненавидящие Его, исчезая, яко исчезает дым.

«Христос воскрес из мертвых!» — поют ангельские сонмы на небесах с Херувимами и Серафимами.

«Христос воскрес из мертвых!» — поют священнослужители в православных храмах, при дыме кадильном, при сиянии бесчисленных свечей и звоне колокольном».

«Разумеется, моих взглядов и моего понимания “Светлого праздника” в программе этой я не объяснял, предоставив говорить за меня звукам, — пишет Римский-Корсаков в «Летописи». — Вероятно, звуки эти говорят до некоторой степени о моих чувствах и мыслях...»

Музыка.

Увертюра открывается медленным вступлением, в котором хором деревянных духовых инструментов скандируется напев пасхальной стихиры «Да воскреснет Бог». После каденции скрипки соло, также у солирующей скрипки, вступает знаменитый распев «Ангел вопияше». Повторяется тема пасхальной стихиры, теперь в звучании тромбонов, и после новой, флейтовой каденции, вновь появляется второй напев, легко, прозрачно оркестрованный тремоло скрипок в высочайшем регистре и фигурациями арфы и флейты. После замирающих хроматических пассажей арф начинается основной раздел увертюры — *Allegro* — темой, преобразованной из первой вступительной, затем напев «Да воскреснет» звучит в первоначальном виде. Развитие доходит до мощного, празднично ликующего *tutti*. Но стихает звучность в нисходящем движении скрипок, и с колокольным перезвоном (аккорды деревянных духовых и арфы, поддержанные тремоло альтов) тихо вступает знаменитый распев «Христос воскрес». Его завершают аккорды валторн и тромбонов, постепенно сходящие с *фортиссимо* до *пиано*. Тихой имитацией колокольного звона начинается средний эпизод (разработка), в котором появляются грозные речитативы трубы, тромбона (на теме «Да воскреснет»). Но все более мощно разворачивается картина радости. Полная ликования кода построена на теме «Христос воскрес», звучащей подобно торжествующему гимну.

Три музыкальные картинки к опере «Сказка о царе Салтане»

ор. 57 (1900)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот (*ad libitum*), 4 валторны, 2 трубы, три тромбона, туба, литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан, колокольчики, ксилофон, арфа, челеста, струнные.

История создания

В 1899 году, возможно в связи с юбилеем Пушкина (1799—1837), в подготовке которого Римский-Корсаков принимал большое участие, у него появился замысел оперы на сюжет «Сказки о царе Салтане», созданной великим поэтом в 1831 году. «В течение зимы (1898—1899 г. — Л. М.) я часто виделся с В. И. Бельским, и мы вдвоем с ним разрабатывали как оперный сюжет пушкинскую “Сказку о царе Салтане”... С весны В. И. начал писать свое превосходное либретто, пользуясь по мере возможности Пушкиным, и художественно и умело подделываясь под него... — читаем в «Летописи» Римского-Корсакова. — В лето 1899 г. весь “Салтан” был сочинен, а пролог, I действие и часть II оркестрованы. Все время я получал либретто по частям от Бельского. “Салтан” сочинялся в смешанной манере, которую я назову инструментально-вокальной. Вся фантастическая часть скорее подходила под первую, реальная же — под вторую. <...> Первая половина сезона 1899—1900 г. у меня пошла на оркестровку... Увертюры или начального вступления к моей опере на этот раз не полагалось, вступлением являлось само **в в е д е н и е**,

т.е. сценический пролог. Напротив, каждому действию предпосылалось большое оркестровое вступление с программой определенного содержания. Зато как пролог, так каждое действие или картина начинались с одной и той же короткой трубной фанфары, имевшей значение призыва или зазыва к слушанию и смотрению начинавшегося за ней действия. Прием своеобразный и для сказки подходящий. Из довольно длинных оркестровых вступлений I, II и IV действий я порешил составить оркестровые «Картинки к сказке о царе Салтане».

Этим картинкам композитор дал отдельный опус — 57. В партитуре каждой из них предпослан эпитаф из пушкинских стихов. Первую картинку предваряют строки:

*В те поры война была:
Царь Салтан с женой простяся,
На добра-коня садяся,
Ей наказывал — себя
Побережь, его любя.*

Эпитаф второй картинке:

*В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут,
Туча по небу идет,
Бочка по мору плывет.
Словно горькая вдовица,
Плачет, бьется в ней царица,
И растет ребенок там,
Не по дням, а по часам.*

Последней картинке «Три чуда» композитор предпосылает следующие стихи:

*Остров на море лежит,
Град на острове стоит,*

*С златоглавыми церквами,
С теремами и садами.
В городе житье не худо,
Вот какие там три чуда:
Есть там белка, что при всех
Золотой грызет орех
Изумрудец вынимает,
А скорлупку собирает,
Кучки ровные кладет
И с присвисточкой поет
При честном при всем народе
«Во саду ли в огороде».
А второе в граде диво:
Море вздуется бурливо,
Закипит, подымет вой,
Хлынет на берег пустой,
Разольется в шумном беге
И останутся на бреге
В чешуе, как жар горя,
Тридцать три богатыря.
Третье: там царевна есть,
Что не можно глаз отвести,
Днем свет Божий затмевает,
Ночью землю освещает,
Месяц под косою блестит
А во лбу звезда горит.
.....
Я там был, мед пиво пил
И усы лишь обмочил.*

Первое исполнение картинок состоялось в рамках Русских симфонических концертов в Петербурге 18 февраля 1900 года. «Картинки к сказке о царе Салтане» вышли в оркестре блес-

тяще и очень понравились», — констатировал композитор в «Летописи».

Музыка

Первая картинка начинается звонкой фанфарой трубы и тремоло малого барабана, — призыв к слушанию, по разъяснению Римского-Корсакова, — после чего у деревянных духовых в сопровождении аккордов фаготов и валторн разворачивается марш — воинственный, но с оттенком игрушечности (лейтмотив царя Салтана), создающий впечатление комической важности. Он постепенно разрастается, включаются тромбоны, удары тарелок и треугольника подчеркивают его воинственность. Звучание доходит до мощного *tutti*, после чего у валторн вступает новая, более распевная тема в скупом сопровождении с четкой ритмической фигурой барабанной дроби. Эта тема также разрастается в постепенном оркестровом крещендо, после чего возвращается первая. В заключении шествие как бы удаляется, истаявая на пианиссимо.

Вторая картинка (вступление ко второму акту оперы), открывающаяся, как и первая, звонкой фанфарой, — изображение моря с мерно перекатывающимися волнами. Это еще одна всегда столь ярко удающаяся композитору музыкальная маририна. Пиццикато струнных, отдельные отрывистые звуки флейт, арфы и челесты изображают мерцание звезд. Цепь восходящих аккордов на органном пункте в сочетании с нисходящими хроматическими пассажами флейты и кларнета передает содержание следующей строки стиха: «Туча по небу идет». Все на том же колышущемся фоне у струнных, рисующем волнуемое море, появляются неуклюжие октавные ходы. Они зримо воплощают картину: огромная бочка грузно покачивается на волнах. Короткие «вскрики» высоких духовых и скрипок — иллюстрация к строке «Плачет, бьется в ней царица».

У кларнета появляется тема Гвидона. Она проходит в постепенно сгущающихся тембрах, замедляется в своем движении: «И растет ребенок там, не по дням, а по часам». Завершается картинка замедлением, успокоением волнообразного движения: бочку выкинуло на берег.

Третья картинка — «Три чуда». Отзвучали фанфары, призывающие к вниманию, и флейты с арфой вступают с игрушечной темой города Леденца. Одновременно продолжают звучать фанфары — теперь более мягко, у валторн, а потом тромбонов на пиано. Расцветают оркестровые краски: струнные и колокольчики присоединяются к общему движению, рисуя праздничный трезвон в сказочном городе. Тема первого чуда — белки, грызущей золотой орех, — мелодия народной песни «Во саду ли в огороде» в пронзительном тембре флейты-пикколо. На какой-то миг ее прерывают фанфары, но она продолжает звучать, пока на смену не приходит новый образ: на фоне грозного рокота морского прибоя вступает воинственный марш тридцати трех богатырей. Он завершается все теми же фанфарами. И начинается следующий раздел — портрет прекрасной царевны-Лебеди. Переливы арф, избегающие пиццикато альтов, нежные аккорды деревянных инструментов предваряют появление ее лейтмотива — сначала у гобоя, затем у скрипки соло. Это образ фантастической Лебедь-птицы. Но вот в прихотливые изгибы волшебной мелодии начинают вплетаться более «земные» интонации — второй лейтмотив царевны, основанный на народной песне «Я вечер млада». Мелодия ее растет, ширится, приобретает гимнический характер. Заключение картин-ки празднично и ликующе в мощном оркестровом tutti.

Музыкальные картины из оперы
«Сказание о невидимом граде Китеже
и девице Февронии»
(1904)

Вступление — «Похвала пустыне»

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы,
3 тромбона, туба, литавры, 2 арфы, струнные.

«Сеча при Керженце»

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 трубы,
альтовая труба, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, малый барабан,
тарелки, большой барабан, струнные.

История создания

Зимой 1898—1899 годов, когда Римский-Корсаков работал с либреттистом В. Бельским (1866—1946) над «Сказкой о царе Салтане», их заинтересовала также легенда о невидимом граде Китеже. В основу легенды легли подлинные исторические события — нашествие татар на Русь. В народном сознании один из эпизодов страшного нашествия преломился мистически: Господь спас град Китеж, который сделался невидимым и стал местом идеальной жизни. Тогда же у композитора возникла идея связать это сказание с образом святой Февронии Муромской, героини народной муромской повести о Петре и Февронии.

Этот замысел был отложен на несколько лет, хотя, возможно, отдельные фрагменты музыки начали появляться. В мае

1901 года композитор писал Бельскому: «Я пересматривал свои затеи для “Града Китежа” и многим остался доволен, хотя это все ничтожные отрывки. Мне ужасно хочется им заняться... пришлите что-нибудь для “Китежа” а также сценарий...» Основная работа над оперой на уже законченное Бельским великолепное либретто, глубоко своеобразное, с яркими живыми характерами, шла в течение 1903 года. «К концу лета I действие и обе картины IV-го были готовы в подробных набросках, а также многое другое было набросано в отрывках. По переезде в Петербург (с дачи. — Л. М.) была набросана 1-я картина III действия, потом II действие. Я принялся за оркестровку», — свидетельствует композитор в «Летописи». Летом следующего года Римский-Корсаков дописал незаконченные эпизоды и к осени завершил оркестровку. Премьера «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии» состоялась в Петербурге, в Мариинском театре 7 февраля 1907 года под управлением Ф. Блуменфельда.

«Сказание...» — уникальное явление в творчестве композитора. «Этой опере было суждено стать многосторонним итогом напряженных размышлений Римского-Корсакова, полнейшим выражением устремлений его творчества, — читаем в работе одного из самых проницательных исследователей творчества Римского-Корсакова музыковед Г. Орлова. — В ней соединились общечеловеческая нравственная проблематика и национальная, историческая, бытовая конкретность; драматизм народных судеб и образы природы; проникновение в мир народных представлений, верований, традиций и любовь к волшебному, чудесному, получившему здесь символический смысл...»

Вскоре яркие оркестровые эпизоды — «Вступление (Похвала пустыне)» и особенно «Сеча при Керженце» — одна из вершин творчества композитора, произведение уникальное по лаконизму, яркости образов и истинно симфоническому

развитию, зазвучали на концертной эстраде. Существует их редакция вместе с картинами «Свадебный поезд Февронии» и «Блаженная кончина девы Февронии. Вхождение в невидимый град», осуществленная учеником и родственником Римского-Корсакова М. Штейнбергом.

Музыка

«**Похвала пустыне**» — величественный музыкальный пейзаж, рисующий бескрайние леса, восторженный гимн русской природе. После тихих аккордов духовых на фоне рокота литавр и арпеджио арф вступают с непрерывным тремоло засурдиненные струнные. Это шелест леса. Слышатся короткие нежные свирельные попевки, птичьи трели, кукование: лес живет своей таинственной жизнью. Появляется тема Февронии, органично вырастающая из лесных попевок и звучащая как тихий гимн красоте Божьего мира.

«**Сеча при Керженце**». Тихий рокот литавр и долгий звук виолончелей и контрабасов настораживают внимание перед появлением на пианиссимо темы татарского набега (впервые она прозвучала в опере во II действии на текст «Ой, беда идет, люди!»). Она повторяется, а затем превращается в непрерывный, словно неумолимо надвигающийся, но пока еще тихий — далекий поток. Возникает ритм скачки — в пиццикато струнных, отрывистых аккордах деревянных инструментов и валторн, в характерной ритмической фигуре альтов. И вновь извиваются зловещие интонации темы татар. Она растет, приближается татарская конница... Но навстречу ей, в том же ритме скачки, поднимается тема китежской дружины — мужественная, решительная, широко распетая. Все больше нагнетается звучность, мощно и ярко звучит русская тема. Но внезапно на фортиссимо вступает новая мелодия — искаженный напев песни «Про татарский полон» (Как за речкою да за Дарьицей...), рисующий грозного врага. Разгорается

смертельная схватка. Яростно сплетаются мелодии в бурном противостоянии. Звучит мотив из рассказа Всеволода в I акте — это последнее мгновение его жизни. Победно наступает тема набега в перекличке духовой и струнной групп и оканчивается мощным аккордом. Резкое sforцандо (медные, низкие деревянные, удар тарелки и большого барабана) — и все смолкает, лишь одиноко тянется звук соль в низком регистре. Окончена битва. На стихающем, словно уносящемся вдаль ритме скачки, тихо и печально звучит тема песни «Про татарский полон», повествуя о горе народном. Вот уже остаются отдельные краткие и тихие попежки. Аккордом, истаявающим в легчайшем пианиссимо с замирающим рокотом литавр, заканчивается эта уникальная картина.

Модест Петрович Мусоргский

1839—1881

Мусоргский — гениальный русский композитор, творчество которого оказало огромное влияние на дальнейшее развитие мирового музыкального искусства, хотя при его жизни во многом было недооценено. Новатор, искатель непроторенных путей в музыке, современникам он казался недоучкой. Даже самый близкий его друг Римский-Корсаков после безвременной смерти композитора считал, что произведения Мусоргского можно исполнять только в его, Римского-Корсакова, редакции, исправляющей гармонию, форму и оркестровку. Именно в переработке Римского-Корсакова долгое время были известны многие сочинения Мусоргского, в том числе оперы «Борис Годунов» и «Хованщина». По поводу оставшихся незавершенными сочинений друга Римский-Корсаков в «Летописи» писал: «Все это было в крайне несовершенном виде; встречались нелепые, бессвязные гармонии, безобразное голосоведение, иногда поразительно нелогичная модуляция, иногда удручающее отсутствие ее, неудачная инструментовка оркестрованных вещей, в общем какой-то дерзкий, самомянущий дилетантизм, порою моменты технической ловкости и умелости, а чаще полной технической немощи. При всем том, в большинстве случаев, сочинения эти были так талантливы, своеобразны, так много вносили нового и живого, что издание их было необходимым». Итак, даже ближайший друг, крупный музыкант не смог оценить подлинного вклада Мусоргского в развитие музыки: слишком верен был Римский-Корсаков «школе» — традиционным правилам в гармонии

и форме, которые композитор-новатор дерзко нарушал. Лишь в более поздние годы открылось все подлинное значение творчества Мусоргского, которое, среди немногих, первым верно оценил Стасов, сказавший: «Мусоргский принадлежит к числу людей, которым потомство ставит монументы». Его музыка оказала сильнейшее влияние на многих композиторов последующего времени, в частности французских, не говоря уже о русских, среди которых крупнейшие — Прокофьев и Шостакович.

«Создать живого человека в живой музыке... создать жизненное явление или тип в форме им присущей, не бывшей до того ни у кого из художников», — так сам композитор определял цель своего творчества. Характер его определил преимущественное обращение Мусоргского к вокальным и сценическим жанрам. Его высочайшие достижения — оперы «Борис Годунов» и «Хованщина», вокальные циклы «Детская», «Без солнца» и «Песни и пляски смерти». Чисто оркестровая музыка привлекала его меньше. Однако нельзя пройти мимо таких ярких, самобытных музыкальных картин, как вступление к «Хованщине», широко известное на концертной эстраде под названием «Рассвет на Москве-реке» и оркестровая картина «Ночь на Лысой горе», сюжетом которой послужили древние народные поверья. Его замечательный фортепианный цикл «Картинки с выставки» также известен в оркестровой версии Равеля, бывшего большим поклонником русского композитора и многое почерпнувшим от него.

Модест Петрович Мусоргский родился 9 (21) марта 1839 года в имении Карево, недалеко от городка Торопца Псковской губернии в старинной дворянской семье, ведущей свою родословную от рюриковичей — потомков легендарного Рюрика, призванного княжить на Русь из варягов. С раннего детства он, как все дворянские дети, занимался французским и немецким языками, а также музыкой и показал в ней

большие способности, особенно в импровизации. В 9 лет он уже играл концерт Дж. Фильда. Разумеется, о профессиональных занятиях речи не было: в 1849 году его отправили в Петербург, где после трехгодичной подготовки он поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков. Но для музыки эти три года не пропали — мальчик брал уроки фортепиано у одного из лучших педагогов столицы А. Герке, ученика знаменитого Дж. Фильда. В 1856 году Мусоргский окончил школу и был определен на службу в лейб-гвардии Преображенский полк. Во время одного из дежурств в военно-сухопутном госпитале он познакомился с Бородиным — тогда врачом того же госпиталя. Но это знакомство еще не привело к дружбе: слишком разными были и возраст, и интересы, и окружающая каждого из них среда.

Живо интересующийся музыкой и стремившийся ближе познакомиться с русскими сочинениями, Мусоргский в 18 лет попадает в дом Даргомыжского. Под влиянием царящей там обстановки он начинает сочинять. Первые опыты — романс «Где ты, звездочка» и наброски оперы «Ган-исландец». Он знакомится также с Кюи и Балакиревым. Это последнее знакомство оказывает решающее воздействие на всю его дальнейшую жизнь. Именно с Балакиревым, вокруг которого в эти годы складывается кружок музыкантов, прославившийся под названием Могучей кучки, начинаются его занятия композицией. В течение первого же года появляются несколько романсов, сонаты для фортепиано. Творчество настолько захватывает юношу, что в 1858 году он подает в отставку. Он много работает, занимается самообразованием — психологией, философией, литературой; пробует себя в разных музыкальных жанрах. И хотя пока сочиняет в малых формах, больше всего его влечет к опере. Не оставляет мысль об опере на сюжет «Эдипа». По совету Балакирева в 1861—1862 годах он пишет симфонию, однако этот жанр кажется ему чуждым, и симфония

остается незавершенной. Зато в следующем году его захватывает сюжет «Саламбо» по роману Флобера, только что вышедшему в русском переводе. Он работает около трех лет и создает много интересных фрагментов, но постепенно осознает, что не Восток, а Русь влечет его. И опера также остается незаконченной.

В середине 60-х годов появляются произведения Мусоргского, ясно показывающие, по какому пути он решил двигаться. Это песни «Калистрат» на стихи Некрасова о тяжелой крестьянской доле (композитор назвал «Калистрата» «этюдом в народном стиле»), «Спи, усни, крестьянский сын» в духе народных песен на текст из драмы А. Островского «Воевода», а также бытовая картинка «Светик Савишна» на собственные слова. Прослушав последнюю, известный композитор и авторитетный музыкальный критик А. Серов сказал: «Ужасная сцена. Это Шекспир в музыке». Несколько позднее появляется «Семинарист», также на собственный текст. К этому времени Мусоргскому пришлось вновь поступить на службу: с декабря 1863 года он становится чиновником Инженерного управления, так как возникает необходимость зарабатывать на жизнь — родовое имение полностью расстроено и никаких доходов больше не приносит.

В 1867 году появляется, наконец, первое крупное оркестровое сочинение — «Иванова ночь на Лысой горе». К этому году относится дружеское сближение Мусоргского с Римским-Корсаковым. Они вместе бывают в доме Даргомыжского, где под влиянием создававшегося тогда маститым композитором «Каменного гостя» Мусоргский начинает работу над оперой «Женитьба» на прозаический текст. Эта смелая идея очень увлекла его, но через некоторое время ему стало ясно, что это — только эксперимент: создавать оперу на одном речитативе, без присущих этому жанру арий, хоров, ансамблей, он не считал возможным.

60-е годы — время ожесточенной борьбы между балакиревским кружком и так называемой консервативной партией, к которой принадлежали профессора недавно открывшейся первой русской консерватории и которых поддерживала великая княгиня Елена Павловна. Балакирев, бывший некоторое время директором Русского музыкального общества (РМО), в 1869 году от своей должности был отставлен. В противовес этому учреждению он организует цикл концертов Бесплатной музыкальной школы, но борьба заведомо проиграна, так как, в отличие от РМО, БМШ никем не субсидируется. Мусоргский загорается идеей воплотить в музыке противников Могучей кучки. Так возник «Раек» — уникальный сатирический вокальный цикл; по словам Стасова — шедевр «талантливости, едкости, комизма, насмешки, блеска, пластичности... Хохотали до слез даже сами осмеянные, так была талантлива и заразительно весела, забавна эта оригинальная новинка».

1868—1869 годы отданы композитором работе над «Борисом Годуновым», и в 1870 году он представляет ее в Мариинский театр. Но там оперу отвергают: она слишком нетрадиционна. Одна из причин отказа — отсутствие крупной женской роли. Следующие 1871-й и 1872 годы композитор отдает переработке «Бориса»: появляются польские сцены и роль Марины Мнишек, сцена под Кромами. Но и этот вариант не удовлетворяет комитет, ведающий приемом опер к постановке. Лишь настойчивость певицы Ю. Платоновой, избравшей оперу Мусоргского для своего бенефиса, помогает опере увидеть свет рампы. Во время работы над второй редакцией оперы Мусоргский снимает квартиру вместе с Римским-Корсаковым. Они по-дружески делят время за роялем, оба работают над операми на сюжет из русской истории (Римский-Корсаков создает «Псковитянку») и, очень разные по характерам и творческим принципам, прекрасно дополняют один другого.

В 1873 году выходит из печати «Детская» в оформлении Репина и получает широкое признание как публики, так и музыкантов, в том числе Листа, высоко оценившего новизну и необычность этого сочинения. Это единственная радость композитора, не избалованного судьбой, особенно в то время. Его угнетают бесконечные хлопоты, связанные с судьбой «Бориса Годунова», утомляет необходимость служить, теперь в Лесном департаменте. Угнетает и одиночество: Римский-Корсаков женился и выехал из их общей квартиры, а он, частью по собственному убеждению, частью — под влиянием Стасова, считает, что женитьба помешает творчеству, и жертвует ради искусства личной жизнью. Но Стасов надолго едет за границу, и к тому же скоропостижно умирает друг — художник Виктор Гартман (1834—1873).

Следующий год приносит не только большую творческую удачу — фортепианный цикл «Картинки с выставки», созданный под непосредственным впечатлением от посмертной выставки Гартмана, — но и новое большое горе. Умирает давний друг композитора Надежда Петровна Опочинина, в которую он, по-видимому, был сильно и долго влюблен. Эта любовь была тайной от всех знакомых. Мусоргский пытался выразить свои чувства в романсе «Надгробное письмо» на собственные слова: «Злая смерть, как коршун хищный, впилась Вам в сердце и убила, палач, от бытия веков проклятый...» Но закончить текст он не смог. Романс остался незавершенным. Тогда же создается мрачный, исполненный тоски цикл «Без солнца» на стихи Голенищева-Кутузова. Идет работа и над новой оперой — «Хованщина», снова из русской истории. Летом 1874 года она прерывается ради «Сорочинской ярмарки» по Гоголю. Но комическая опера продвигается с трудом: слишком мало вокруг поводов для веселья. Зато появляется вдохновенная вокальная баллада «Забытый» по картине Верещагина, увиденной им на выставке в том же 1874 году.

Жизнь композитора становится все более трудной и беспроблемной. Тяжело влияет на него, всегда стремившегося к тесному дружескому общению, фактический распад Могучей кучки, о чем он неоднократно сетует в письмах к Стасову. На службе им недовольны, так как он часто манкирует своими обязанностями, как ради творчества, так, к сожалению, и потому, что, под влиянием грустных обстоятельств жизни, он все чаще прибегает к общепринятому русскому утешению — бутылке. Подчас его нужда становится столь сильной, что нечем платить за квартиру. В 1875 году его выселяют за неуплату. На какое-то время он находит пристанище у А. Голенищева-Кутузова, потом — у старого приятеля Наумова, бывшего морского офицера, большого поклонника его творчества. На стихи Голенищева-Кутузова он создает вокальный цикл «Песни и пляски смерти», потрясающий силой своего воздействия.

В 1878 году друзья помогают Мусоргскому найти другую службу — младшим ревизором Государственного контроля. Она хороша тем, что непосредственный начальник композитора Т. Филиппов — большой любитель музыки, собиратель народных песен — смотрит на прогулы сквозь пальцы, но жалованье таково, что еле позволяет сводить концы с концами. В 1879 году, чтобы поправить свое материальное положение, Мусоргский вместе с певицей Д. Леоновой едет в большую гастрольную поездку, которая охватывает Полтаву, Елизаветград, Херсон, Одессу, Севастополь, Ялту, Воронеж, Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Тамбов и Тверь. В программе выступлений арии из опер русских композиторов, романсы как русских композиторов, так и Шуберта, Шумана, Листа. Мусоргский не только аккомпанирует певице, но и выступает с сольными номерами — транскрипциями из «Руслана и Людмилы» и собственных опер. Поездка благотворно действует на музыканта. Его вдохновляют прекрасная южная природа,

восторженные отзывы газет, высоко оценивающих его дар композитора и пианиста. Это вызывает душевный подъем, новую творческую активность. Появляются знаменитая песня «Блоха», фортепианные пьесы, возникает замысел большой сюиты для оркестра. Продолжается работа над «Сорочинской ярмаркой» и «Хованщиной».

В январе следующего года Мусоргский окончательно покидает государственную службу. Друзья — В. Жемчужников, Т. Филиппов, В. Стасов и М. Островский (брат драматурга) — организовали ему ежемесячную стипендию в 100 рублей, чтобы он смог закончить «Хованщину». Другая группа друзей стала давать по 80 рублей в месяц под обязательство окончить «Сорочинскую ярмарку». Благодаря этой помощи летом 1880 года «Хованщина» была почти дописана в клавире.

С осени Мусоргский по предложению Леоновой становится концертмейстером на ее частных курсах пения и кроме аккомпанемента сочиняет для учеников хоры на русские народные тексты. Но здоровье его окончательно подорвано, и на одном из домашних ученических концертов он теряет сознание. Приехавшие Стасов, Римский-Корсаков и Бородин застают его в бреду. Необходима срочная госпитализация. Через знакомого врача Л. Бертенсона, работающего в Николаевском военном госпитале, Мусоргского удается устроить туда, записав «вольнонаемным денщиком ординатора Бертенсона». 14 февраля 1881 года композитора без сознания доставляют в госпиталь. На какое-то время ему становится лучше, он может даже принимать посетителей, среди которых Репин, написавший тогда знаменитый портрет композитора. Но вскоре наступает резкое ухудшение состояния.

Мусоргский скончался 16 (28) марта 1881 года, всего 42 лет от роду. Похороны состоялись 18 марта на кладбище Александровской лавры. В 1885 году усилиями верных друзей на могиле был установлен памятник.

«Ночь на Лысой горе» (1867)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 корнета, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, струнные.

История создания

В 1860 году внимание молодого Мусоргского привлекла драма его товарища по Школе гвардейских подпрапорщиков Г. Ф. Менгдена (1836—1902) «Ведьма» (не сохранилась). Он собирался написать вокально-сценическую композицию, в которой участвовали бы солисты, хор и оркестр, и даже начал набрасывать Хор ведьм. В письме Балакиреву от 26 сентября 1860 года он сообщает: «Еще я получил работу весьма интересную, которую надо приготовить к будущему лету. Работа эта есть полное действие на Лысой горе... шабаш ведьм, отдельные эпизоды колдунов, марш торжественный всей этой дряни, финал — слава шабашу, который у Менгдена олицетворен в повелителе всего праздника на Лысой горе. Либретто очень хорошее. Кое-какие материалы уже есть, может выйти вещь очень хорошая». Однако замысел был надолго отложен. Лишь через 7 лет композитор вернулся к нему, но уже в другом — чисто оркестровом варианте. В течение двенадцати дней 1867 года была написана набело партитура. На ее последней странице значилось: «Задумана в 1866 году. Начал писать на оркестр 12-го июня 1867 года, окончил работу в канун Иванова дня 23 июня 1867 года в Лужском уезде на мызе Минкино. Модест Мусоргский».

В письме к Римскому-Корсакову композитор сообщал: «23 июня, в канун Иванова дня, написана с Божьей помощью «Иванова ночь на Лысой горе» — музыкальная картина

со следующим содержанием: 1. Сбор ведьм, их толки и сплетни. 2. Поезд Сатаны. 3. Поганая слава Сатане и 4. Шабаш. — Партитура писана прямо набело без черновых, — начало сделано в 10-х числах июня, а 23-го радость и ликование. — Сочинение посвящено Милию (Балакиреву. — Л. М.) по собственному его требованию и, нечего говорить, с моей личной радостью. <...> На мой взгляд “Иванова ночь” из новых и на музыканта мыслящего должна производить удовлетворительное впечатление».

Сведения, заключенные в приведенном письме, дополняются другими, которые в то же время композитор сообщает профессору истории и литературы В.В. Никольскому: «С Вами я побеседую о моих ведьмах... Насколько меня память не надует, ведьмы собирались на эту гору (Лысую...), сплетничали, шашничали и поджидали набольшего — Satan. По его приезде, они, т.е. ведьмы, образовывали круг около трона, на котором восседал, в виде козлища, набольший, и воспевали ему славу. — Когда сатана достаточно в ярость приходил от ведовской славы, то открывал своим приказом шабаш... Так я и сделал... Форма и характер моего сочинения *российски и самобытны*. — Тон его горячий и беспорядочный. — В сущности шабаш начинается с появления бесенят, п. ч. поганая слава входила по сказаниям в состав шабаша, но я назвал (в содержании) эпизоды отдельно для большей легкости запечатления музыкальной формы — так как она нова... <...> В Шабаше я сделал оркестр разбросанным различными партиями, что будет легко воспринять *слушателю*, так как колориты духовых и струнных составляют довольно ощутительные контрасты. — Думаю, что характер Шабаша именно таков, т.е. разбросанный в постоянной переключке, до окончательного переплетения всей ведовской сволочи; так, по крайней мере, Шабаш носился в моем воображении...»

Таким образом, композитор тщательно продумал форму и оркестровку своего произведения, следуя подробной программе.

Он понимал, что допущенные им композиционные новшества не всеми будут приняты и замечал не без горечи: «За это меня бы выгнали из консерватории...» Однако он был глубоко удовлетворен созданным и надеялся на понимание друзей. Тем тяжелее было разочарование, когда даже друзья-музыканты не оценили новое произведение своего собрата по достоинству. Приговор главы кружка, Балакирева, был столь же решителен, сколь несправедлив: он счел музыку неудачной и наотрез отказался исполнить ее в концертах Бесплатной школы, которыми руководил. Для того чтобы исправить дело, он предложил внести серьезные изменения в партитуру. «Я не изменю ничего в общем плане и обработке, тесно связанных с содержанием картины и выполненных искренно, без притворства и подражания» — твердо отвечал ему Мусоргский.

В результате «Иванова ночь на Лысой горе» так и не была исполнена. Ее музыку композитор частично использовал для оперы-балета «Млада» — коллективного сочинения Римского-Корсакова, Бородина, Кюи и его самого, которое, впрочем, не было ими завершено. Позднее, работая над оперой «Сорочинская ярмарка», Мусоргский хотел ввести «Иванову ночь», также переработанную, в качестве фантастического Интермеццо между вторым и третьим действиями оперы. Незадолго до смерти он написал это Интермеццо в четырехручном варианте для фортепиано, введя в него тройной хор, солистов и балет.

После смерти Мусоргского Римский-Корсаков сделал свою редакцию «Ночи на Лысой горе» — по-существу собственную фантазию на темы Мусоргского, настолько его вариант оказался далеким от авторского. Сам он писал об этом в «Летописи»: «Я решился создать из материала Мусоргского инструментальную пьесу, сохранив в ней все, что было лучшего и связного у автора и добавляя своего по возможности менее. Надо было создать форму, в которую уложились бы наилучшим образом мысли Мусоргского. Задача была трудная,

разрешить которую мне не удавалось в течение двух лет... Не давались мне ни форма, ни модуляции, ни оркестровка, и пьеса лежала без движения до следующего (1884. — Л. М.) года». Лишь к сезону 1886—1887 годов работа была закончена. В редакции Римского-Корсакова «Ночь на Лысой горе» впервые прозвучала в первом концерте из цикла Русских симфонических концертов в Петербурге 15 октября 1886 года под его управлением. «Вещь эта... удалась как нельзя более и возбудила дружный *bis*», — констатировал музыкант в «Летописи». Опубликованной партитуре предпослан следующий текст:

«Фантазия или музыкальная картина “Ночь на Лысой горе” первоначально была написана М.П. Мусоргским для фортепиано с оркестром (партитура утрачена) в начале 60-х годов и вскоре переделана им же для одного оркестра. Впоследствии, с значительными изменениями и прибавкою хора, она предназначалась им для оперы “Млада”. В последние годы жизни своей Мусоргский ввел в нее еще новые элементы, предназначая в виде сценической интермедии для оперы “Сорочинская ярмарка”. Всякий раз это сочинение оставалось неотделанным. Принявшись за приведение его в порядок с целью сделать удобоисполнимую концертную пьесу, я взял из материалов, оставшихся после покойного композитора все, что считал лучшим и наиболее подходящим для придания связности и цельности сочинению.

Петербург, 1886 г.

Н. Римский-Корсаков
“Ночь на Лысой горе” (Киев)

Содержание

Подземный гул нечеловеческих голосов. — Появление духов тьмы и, вслед за ними, Чернобога. — Величание Чернобога

и Черная служба. — Шабаш. — В самом разгаре шабаша раздаются отдаленные удары колокола деревенской церкви, они рассеивают духов тьмы. — Утро.

Собственноручная рукопись М. П. Мусоргского».

Поскольку в 1867 году композитор предлагал иную программу, остается предположить, что Римский-Корсаков, сделав сводную редакцию разных произведений, привел программу, относящуюся к «Младе», где Чернобог есть в числе действующих лиц.

В подлинном авторском виде «Ночь на Лысой горе» была впервые опубликована только в 1968 году. Первое исполнение авторской редакции состоялось в Англии в 1972 году под управлением Л. Д. Ллойд-Джонса.

Музыка

Авторский вариант. Мощно, на фортиссимо, начинается бурное движение струнных, рисующее полет ведьм. Пронзительно звучат трели флейт вместе с пикколо, у фаготов и литавр раздаются грузные «шаги», весь диапазон оркестра от флейты-пикколо до контрабасов охватывают краткие восходящие и нисходящие пассажи, триоли которых подчеркивают судорожность, агрессивность. Все прорезают отдельные сигналы-вскрики валторн, корнетов. Кажется, звучание на пределе, но оно все более усиливается в долбящих октавах медных, тремоло скрипок, трелях контрабасов. После отдельных разорванных аккордов-переключек вновь начинается то же неистовое движение, приводящее, после взвизгов флейты-пикколо и резких всплесков струнных, к появлению первой оформленной темы — двутактового мотива сначала у гоубоя, затем флейт и струнных («Вступление в 2 серии, сбор ведьм», — пишет Мусоргский). После генеральной паузы вступает большой барабан с ровными триолями, на фоне

которых звучит двутактовый мотив в измененном виде, в разных тембрах и регистрах («тема d-moll с малым развитием — сплетни»). В мощном tutti, с переменным размером, сопровождающаяся ударами тарелок, визгом флейты-пикколо ширится, развивается все та же единственная тема. Этот эпизод заканчивается стремительным хроматическим нисходящим движением, переходящим в восходящее и обрывающимся трелью струнных. Следующий большой раздел — поезд Сатаны, в маршеобразном движении с пунктирным ритмом, с переключками оркестровых групп, резкой сменой динамики («Тема поезда без развития с ответом в es-moll. Забудыжный характер в es-moll презабавен»), после чего начинается ведьмовское славление — отрывистые аккорды деревянных инструментов в переменном размере, заканчивающиеся трелью. Снова, почти как в начале, звучат краткие восходящие и нисходящие пассажи, после генеральной паузы вступает тема сплетен, перемежаются различные мотивы. Все неистовее становится вихрь, в котором то и дело проносится тема сплетен, музыкальный материал варьируется, и, наконец, после бурно скатывающейся нисходящей хроматической гаммы у струнных наступает кульминация — шабаш. В переключках оркестровых групп то возникает, то исчезает все та же ведьмовская тема; она изменяется, искажается, переходит в неистовый пляс. В конце шабаша появляются элементы вступительного раздела (сбора ведьм), возникает движение по целотонной гамме, аккорды-вскрики достигают немислимой силы. В последнем вихревом взлете струнных исчезает нечисть.

Версия Римского-Корсакова очень сильно отличается от оригинальной. Прежде всего, в ней иной состав оркестра: отсутствуют корнеты, треугольник, бубен, малый барабан, но требуется колокол (по ремарке Римского-Корсакова при его отсутствии его партия опускается). Фантазия начинается тем

же триольным движением, но у одних только скрипок пианиссимо, как бы издали. Так же тихо, в пиццикато низких струнных начинается движение басов, изменен ритмический рисунок пассажей. Более прозрачна оркестровка, быстрее достигается кульминация. Тема ведьмовских сплетен звучит контрапунктически в разных голосах оркестра, также быстро достигая кульминации в разделе *Allegro fegoso*, после чего происходит внезапный срыв на пианиссимо и новое крещендо. Более четкие черты приобретает еще одна тема — в ровном движении восьмыми с вдалбливающим мотивом. Она также быстро доходит до кульминации. Разворачивающийся бесовский пляс достигает громадной силы. Торжествующе втаптываются тяжелые аккорды. Возвращается музыка начала фантазии, уже в оркестровом полнозвучии. Гигантского размаха достигает беснование нечисти, но бурное нисходящее хроматическое движение приводит к тихим ударам колокола (его поддерживают, а при отсутствии — заменяют выдержанные тоны деревянных духовых). После шести длительно тянущихся ударов начинается медленное движение у скрипок с сурдинами на фоне долгих звуков низких деревянных инструментов, валторн и виолончелей. Вступает арфа с замирающими арпеджио. После повторения этого краткого эпизода у кларнета соло возникает нежная светлая мелодия. Ее повторяет флейта. Растворяются в тиши затихающие арпеджио арф, легкие аккорды струнных *divisi* поддержаны деревянными духовыми и валторнами, но все обрывается последним пиццикато альтов, виолончелей и контрабасов.

«Картинки с выставки»

(1874)

Оркестровка М. Равеля (1922)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, саксофон-альт, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, малый барабан, бич, трещотка, тарелки, большой барабан, тамтам, колокольчики, колокол, ксилофон, челеста, 2 арфы, струнные.

История создания

1873 год был трудным для Мусоргского. Друзья перестали собираться вечерами у Л.И. Шестаковой, сестры Глинки, тяжело заболевшей. В. Стасов, всегда морально поддерживавший композитора, надолго уехал из Петербурга. Последним ударом была внезапная, в расцвете лет и таланта, смерть художника Виктора Гартмана (1834—1873). «Что за ужас, что за горе! — писал Мусоргский Стасову. — В последний заезд Виктора Гартмана в Петроград мы шли с ним после музыки по Фурштадтской улице; у какого-то переулка он остановился, побледнел, прислонился к стене какого-то дома и не мог отдышаться. Тогда я не придавал большого значения этому явлению... Порядком повозившись сам с удушьем и биениями сердца... я мнил, что это участь нервных натур, по преимуществу, но горько ошибся — как оказывается... Эта бездарная дура смерть косит, не рассуждая...»

В следующем, 1874 году, по инициативе вернувшегося Стасова была организована посмертная выставка произведений Гартмана, на которой были представлены его работы маслом, акварели, зарисовки с натуры, эскизы театральных декораций и костюмов, архитектурные проекты. Были и не-

которые изделия, сделанные руками художника, — щипцы для раскалывания орехов, часы в виде избушки на курьих ножках и т. п.

Выставка произвела огромное впечатление на Мусоргского. Он решил написать программную фортепианную сюиту, содержанием которой стали бы произведения покойного художника. Интерпретирует их композитор по-своему. Так, эскиз к балету «Трильби», изображающий крошечных птенцов в скорлупках, превращается в «Балет невылупившихся птенцов», щипцы для орехов в виде кривоногого гнома становятся основой портрета этого сказочного существа, а часы-избушка вдохновляют музыканта на пьесу, рисующую полет Бабы-Яги на помеле.

Фортепианный цикл был создан очень быстро — за три недели июня 1874 года. Стасову композитор сообщал: «Гартман кипит, как кипел «Борис», — звуки и мысль в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге... Хочу скорее и надежнее сделать. Моя физиономия в интермедиях видна... Как хорошо работается». Под «физиономией», видной в интермедиях, композитор подразумевал связи между номерами — образами Гартмана. В этих связках, названных «Прогулка», Мусоргский нарисовал себя, прогуливающегося по выставке, переходящего от одного экспоната к другому. Композитор закончил работу 22 июня и посвятил ее В.В. Стасову.

Тогда же, летом 1874 года, «Картинки» с подзаголовком «Воспоминание о Викторе Гартмане» были подготовлены композитором к печати, но опубликованы только в 1886 году, уже после смерти композитора. Еще несколько лет понадобилось на то, чтобы это глубоко оригинальное, не имеющее аналогов произведение вошло в репертуар пианистов.

Яркость образов, их живописность, фортепианная колористика подталкивали к оркестровому воплощению «Картинок».

В архиве Римского-Корсакова сохранилась страница оркестровки одной из частей цикла — «Старого замка». Позднее ученик Римского-Корсакова М. Тушмалов сделал оркестровку, но она осталась неисполненной. В 1922 году Морис Равель, бывший страстным поклонником творчества Мусоргского, также обратился к этому произведению. Его блестящее оркестровое воплощение «Картинок с выставки» быстро завоевало концертную эстраду и стало столь же популярным, как и подлинная фортепианная версия произведения. Партитура была впервые издана Российским музыкальным издательством в Париже в 1927 году.

Музыка

Первый номер — «Прогулка» — основана на широкой мелодии в русском народном характере, с характерным для народных песен переменным метром, исполняемой сначала соло трубы, а далее поддержанной хором медных инструментов. Постепенно подключаются и другие инструменты, после звучания *tutti* без перерыва начинается второй номер.

Это «Гном». Ему свойственны причудливые, изломанные интонации, резкие скачки, внезапные паузы, напряженные гармонии, прозрачная оркестровка с использованием челесты и арфы. Все это ярко рисует фантастический и таинственный образ.

«Прогулка», существенно сокращенная по сравнению с начальной, переводит слушателя к следующей картинке — «Старому замку». Фагот, скупно поддержанный одиноким звуком второго фагота и пиццикато контрабасов, запекает меланхоличную серенаду. Мелодия переходит к саксофону с его характерным выразительным тембром, потом распевается другими инструментами под аккомпанемент, имитирующий звучание лютни.

Коротенькая «Прогулка» приводит в «Тюильрийский сад» (его подзаголовок — «Ссора детей после игры»). Это живое,

радостное скерцо, пронизанное веселым гомоном, беготней, добродушной воркотней нянек. Оно проносится быстро, сменяясь ярким контрастом.

Следующая картинка называется «Быдло». Гартман изобразил под этим названием запряженную волами тяжелую телегу на огромных колесах. Здесь господствует мерное движение с тяжеловесными аккордами; на его фоне туба запекает протяжную тоскливую песню, в которой, однако, чувствуется угрюмая скрытая сила. Постепенно звучность ширится, нарастает, а затем стихает, словно повозка скрывается вдали.

Очередная «Прогулка» в измененном виде — с темой в высоком флейтовом регистре — подготавливает к «Балету невылупившихся птенцов» — очаровательному грациозному скерцино с причудливыми гармониями, прозрачной оркестровкой, многочисленными форшлагами, имитирующими птичий щебет.

Непосредственно за этим номером следует резко контрастирующая ему бытовая сценка «Самуэль Гольденберг и Шмуиле», обычно называемая «Два еврея — богатый и бедный». Стасов писал о ней: «Два еврея, зарисованные с натуры Гартманом в 1868 году во время его путешествия: первый — богатый толстый еврей, самодовольный и веселый, другой — бедный, тощий и жалующийся, почти плачущий. Мусоргский сильно восхищался выразительностью этих картинок, и Гартман сейчас же подарил их своему другу...» Сценка строится на сопоставлении властных энергичных интонаций в унисонах деревянной и струнной групп и соло трубы с сурдиной — с общим движением мелкими триолями, с мордентами и форшлагами, вьющейся вьюном, как бы захлебывающейся жалобной скороговоркой. Эти темы, сначала проведенные порознь, далее звучат одновременно, контрапунктом в разных тональностях, создавая неповторимый по колориту дуэт.

«Лимож. Рынок. (Большая новость)» — название следующего номера. Первоначально композитор предварял его небольшой программой: «Большая новость: господин Пьюсанжу только что нашел свою корову Беглянку. Но лиможские кумушки не вполне согласны по поводу этого случая, потому что госпожа Рамбурсак приобрела себе прекрасные фарфоровые зубы, между тем как у господина Панта-Панталеона мешающий ему нос остается все время красным, как пион». Это блестящее каприччио, основанное на непрерывном суетливом движении с капризными, изменчивыми, дразнящими интонациями, переключками инструментов, частой сменой динамики, завершающееся tutti фортиссимо — кумушки дошли до экстаза в своей болтовне. Но все резко обрывается фортиссимо тромбонов и тубы, интонирующих один звук — си.

Без перерыва, *attacca*, резким контрастом вступает следующий номер — «Катакомбы (Римская гробница)». Это всего 30 тактов мрачных аккордов, то тихих, то громких, рисующих мрачное подземелье в таинственном свете фонаря. На картине, по свидетельству Стасова, художник изобразил самого себя, с фонарем в руке осматривающего катакомбы. Этот номер — как бы вступление к следующему, наступающему без перерыва — «С мертвыми на мертвом языке». В рукописи композитор написал: «Латинский текст: *с мертвыми на мертвом языке*. Ладно бы латинский текст: творческий дух умершего Гартмана ведет меня к черепам, взывает к ним, черепа тихо засветились». В скорбном *си миноре* звучит измененная тема «Прогулки» в обрамлении тихих тремоло и аккордов духовых, напоминающих хорал.

«Избушка на курьих ножках» — снова подчеркнутый контраст. Ее начало живописует стремительный полет Бабы-Яги на помеле: широкие скачки, чередующиеся с паузами, переходят в неуправляемое движение. Средний эпизод —

в более камерном звучании — наполнен таинственными шорохами, настороженными звучаниями. Оригинальна оркестровка: на фоне непрерывных тремолирующих звуков флейт тему Бабы-Яги, состоящую из кратких попевок и сформированную еще в первом разделе, интонируют фагот и контрабасы. Потом она появляется у тубы и низких струнных в сопровождении тремоло и пиццикато струнных, отдельных аккордов челесты, в то время, как у арфы звучит ее измененный вариант. Необычные краски придают особый оттенок колдовства, волшбы. И снова стремительный полет.

Без перерыва, *attacca*, вступает финал — «Богатырские ворота (в стольном городе во Киеве)». Это музыкальное воплощение архитектурного проекта киевских городских ворот, которые Гартман видел в древнерусском стиле, с аркой, украшенной старинным шлемом и надвратной церковью. Его первая тема, величавая, похожая на былинный напев, в мощном звучании медных и фаготов с контрафаготом, напоминает тему «Прогулки». Она все больше ширится, заполняет все звуковое пространство, перемежаясь со старинным церковным знаменным распевом «Елицы во Христа креститесь», поданным более камерно, в строгом четырехголосии деревянных инструментов. Заключает номер, как и весь цикл, торжественный и праздничный колокольный звон, переданный полнозвучием оркестра.

«Рассвет на Москве-реке»

Вступление к опере «Хованщина» (1872—1880)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
литавры, тамтам, арфа, струнные.

История создания

В 1872 году Мусоргский приступил к работе над монументальной народной музыкальной драмой «Хованщина». Сюжетной основой оперы послужил заговор князя Хованского против юного царя Петра. Композитор хотел показать драматические времена Руси, раздираемой противоречиями, судьбу страны на переломе ее пути (напомним: «Хованщина» должна была стать второй частью грандиозной трилогии, первая часть которой — «Борис Годунов», а третьей предполагалась «Пугачевщина»). Не имея литературного первоисточника, композитор черпал материалы для собственного либретто в подлинных документах XVII века и исторических исследованиях. Работа растянулась на восемь долгих лет. Завершить «Хованщину» Мусоргский так и не успел — после его смерти остался почти законченный клавир и едва начатая партитура. Римский-Корсаков создал, по существу, свой собственный вариант оперы. Переработанная и оркестровая им «Хованщина» вышла в свет в 1883 году, премьера оперы состоялась 9 февраля 1886 года в Петербурге, осуществленная силами Музыкально-драматического кружка.

Краткое вступление к опере, которое композитор назвал «Рассвет на Москве-реке» — это не только удивительной красоты пейзажная зарисовка, но и символическая картина рассвета, встающего над страной по воле юного Петра, надежда на прекрасное будущее утро России. Мусоргский создавал его

в 1873—1874 годах. В одном из писем от 23 июля 1873 года он сообщает, что вступление к опере уже готово, но не записано. На странице клавира оперы у «Рассвета» стоит дата — 2 сентября 1874 года.

Музыка

Звучит начинающаяся с долгого вступительного звука восходящая мелодия у альтов. Ее подхватывает солирующая флейта, унося ввысь, где ее, в свою очередь, поддерживает дрожащее тремоло скрипок. На этом фоне вторые скрипки с гобоем запевают широкую народного характера мелодию, после которой соло кларнета звучит как крик петуха, возвещающего рассвет. Ему отвечает клич валторны. Переключки инструментов продолжают и дальше на постепенно уплотняющемся оркестровом фоне. Вот уже раздольная песня у гобоя сопровождается непрерывно льющимися пассажами скрипок — как будто потоком солнечных лучей. Другая тема, близкая по характеру первой, появляется в более плотном звучании — кларнетов, фаготов и виолончелей. Валторны, арфы, литавры и тамтам с пиццикато контрабасов имитируют колокольный звон. Он все более разрастается, хотя и в пределах пианиссимо. Распевные мотивы становятся постепенно все короче и истаивают. Лишь легчайшее тремоло скрипок да восходящие ввысь отдельные звуки флейты и арфы завершают эту лаконичную зарисовку.

Александр Порфирьевич Бородин

1833—1887

Бородин — одна из самых оригинальных фигур в истории музыкальной культуры. Выдающийся композитор, создатель великолепных произведений, вошедших в золотой фонд русского музыкального искусства, он к тому же был химиком по призванию и образованию и всю жизнь разрывался между двумя своими равно любимыми занятиями. Многолетний профессор Петербургской медико-хирургической академии (ныне — Военно-медицинской академии), он оставил научные труды, составившие ему громкое имя в науке.

Бородин был активным членом балакиревского кружка, получившего от Стасова название Могучей кучки. Его творчество самобытно и представляет собой развитие эпической ветви русской музыки, зарождение которой произошло в творчестве Глинки. В его музыке сочетаются эпос и лирика, ей свойственны объективность, уравновешенность, но в то же время мужественность и страстность. Ярко, с огромной стихийной силой воплощены им образы Востока, и в то же время — истинно русское, былинное, богатырское начало.

Литературная одаренность Бородина проявилась как в его музыкальной публицистике, так и в либретто единственной оперы, в текстах романсов, которые он также писал сам.

Александр Порфирьевич Бородин родился 31 октября (12 ноября) 1833 года в Петербурге и был внебрачным сыном князя Л. С. Гедианова, ведущего свое происхождение от татарского князя Гедея, который принял крещение при Иване

Грозном. Была в нем и грузинская кровь. По существовавшей у нас обычаю мальчик был записан сыном камердинера князя Порфирия Бородина. Его мать, дочь простого солдата, Авдотья Антонова была умной и энергичной женщиной, сумевшей дать сыну прекрасное образование. «Никаких она педагогических теорий не знала, положим, но обходилась без них прекрасно и отлично вела своего Сашу, — рассказывала впоследствии жена Бородина. — Она умела не вредить ему своим баловством; она с необыкновенной чуткостью изучила его нежную организацию и редкую натуру, подмечала в ней и развивала всякое хорошее побуждение; словом, это были приемы разумного и вдумчивого воспитания». Образование было домашним, но тщательным и разносторонним.

Музыкальные способности проявились у Бородина довольно рано. У немца Пормана, учителя методичного, он получил основные навыки игры на фортепиано, самоучкой овладел виолончелью, играл на флейте и гобое. Свое первое сочинение — польку «Элен» — он написал в десять лет, далее последовали концерт для флейты с фортепиано, трио для двух скрипок и виолончели на темы оперы Мейербергера «Роберт-дьявол». Все эти годы он увлеченно проводил химические эксперименты, от которых нередко страдали домашние, всерьез боявшиеся, что мальчик подожжет дом.

В 1859 году Бородин успешно выдержал экзамен за гимназический курс и поступил в Медико-хирургическую академию. В 1858 году он защитил докторскую диссертацию, после чего три года провел в Германии, Франции и Италии. Там он занимался в лабораториях, участвовал в международном химическом конгрессе, его статьи печатались в специальных журналах. Будучи в Германии, он познакомился с молодой московской пианисткой Екатериной Сергеевной Протопоповой, которая вскоре стала его женой. По Италии он путешествовал вместе с молодым коллегой, впоследствии

великим ученым, создателем периодической таблицы элементов Д. Менделеевым.

Возвратившись в Петербург, Бородин получил приглашение на должность профессора Медико-хирургической академии, а затем начал преподавать и в других учебных заведениях. Самые первые его шаги связаны с медициной, но вскоре он понял, что лечащим врачом быть не хочет: больше всего его привлекали исследования в области химии. Несмотря на это, он всегда, если в этом возникала необходимость, мог оказать медицинскую помощь.

Переломным в жизни Бородина стал 1862 год, когда он сблизился с Балакиревым и его друзьями — Римским-Корсаковым, Мусоргским и Кюи. Возникло сообщество, в котором сначала только Балакирев мог считаться профессионалом, хотя и был самоучкой. Под влиянием Балакирева Бородин решает серьезно заняться сочинением музыки, причем начинает сразу с симфонии. Бородин пишет ее на протяжении пяти лет, так как научные интересы остаются на первом месте. Его имя приобретает все больший вес в научных кругах, ему принадлежат многие серьезные труды в области химии. Съезд русских естествоиспытателей в Казани в 1873 году стал для молодого ученого подлинным триумфом: он был избран членом распорядительного комитета, выступал на двух заседаниях химической секции с докладами о своих исследованиях и работах своих учеников.

В то же время Бородин постоянно занимается композицией. Он сочиняет романсы на собственные тексты «Спящая княжна», «Песня темного леса», «Море», «Отравой полны мои песни», «Фальшивая нота», которые показывают зрелость и оригинальность его таланта. В 1869 году в одном из концертов Русского музыкального общества (РМО) исполняется, наконец, Первая симфония. Ее бурный успех заставляет Бородина задуматься о создании новых

крупных сочинений. По совету Стасова он обращается к памятнику древнерусской литературы «Слову о полку Игореве». Пользуясь советами и некоторыми наметками старшего друга, сам принимается писать либретто. Во время этой работы Бородин, как подлинный ученый, изучает огромное количество документов: различные поэтические и прозаические переложения «Слова», комментарии к нему, статьи, опубликованные в журналах, Киевскую, Ипатьевскую и Лаврентьевскую летописи, «Историю государства Российского» Н. Карамзина, «Историю России с древнейших времен» С. Соловьева, исследования о половцах, народные песни и сказания, относящиеся к этому времени, еще один литературный памятник древности — «Задонщину», «Сказание о Мамаевом побоище», песни тюркских народов. Вся эта колоссальная работа идет урывками, так как основное время занимают академические дела: преподавание в Академии, занятия в лаборатории (ему принадлежат серьезные открытия в области химии), редактирование научно-популярного журнала «Знание», хлопоты по созданию Женских врачебных курсов, а затем и преподавание на них.

Домашняя обстановка композитора весьма мало приспособлена для серьезных занятий. Жена не отличается здоровьем и нуждается в особом внимании, а часто и уходе. Кроме того, она страдает постоянными бессонницами, и день часто заканчивается в 3—4 часа ночи, в то время как с утра Бородин должен быть в Академии. У Бородиных нет своих детей, но в доме всегда воспитываются девочки-сироты. Есть и другие помехи творчеству. «Жизнь семьи Бородина благодаря постоянному и безграничному гостеприимству складывалась так, что и без того весьма тесная квартира... была, кроме того, переполнена случайными и иногда надолго остававшимися гостями, — вспоминает один из знакомых композитора. — Все это вносило такой порядок

в жизнь, что Александр Порфирьевич часто говаривал, стыдясь, со своим обычным добродушным юмором: «Все комнаты у нас имеют самое строгое назначение. Так, эта называется моим кабинетом, потому что там спит NN. А эта называется комнатой Кати (его жены), потому что в ней мы обедаем...»

Когда друзья удивлялись, как можно жить в подобных условиях, он только отшучивался и объяснял, что это его ничуть не стесняет. А между тем, разумеется, серьезным домашним занятиям такая обстановка не могла не мешать. На сочинение музыки у композитора оставалось лишь лето, когда прекращались занятия в Академии, да те немногие часы, которые ему удавалось выкраивать среди многочисленных обязанностей и забот. Поэтому любое сочинение растягивалось у него на многие годы, писалось урывками, часто вовсе не записывалось, а оставалось в его памяти до того времени, когда, наконец, выдавалась свободная минутка. «У меня музыка — побочное занятие, отдых от более серьезных трудов», — говорил Бородин. Он называл себя *Sonntagmusiker* — «воскресный композитор», композитор на досуге.

Бородин никто не понимал. Профессор Зинин, на кафедре которого он начал свою научную деятельность, был недоволен тем, что молодого коллегу постоянно отвлекают от науки совершенно посторонние — музыкальные — дела. Коллеги же музыканты считали, что химия и прочие не связанные с музыкой обязанности не дают возможности развернуться его огромному оригинальному таланту. Конечно, правы были и те и другие. Но так уж складывалась его судьба: всю жизнь разрываться между столь разными занятиями, причем ко всему, что он делал, Бородин относился с огромной ответственностью.

В 70-е годы Бородин одновременно работает над оперой «Князь Игорь» и Второй симфонией, которая впервые прозвучала в одном из концертов РМО в 1877 году. Тогда симфония не получила должной оценки, так как была совершенно необычной по характеру — эпическому, богатырскому, который и дал ей наименование. Только через два года к ней пришел заслуженный успех.

Продолжая заниматься оперой, композитор пишет и камерные сочинения. Появляются два струнных квартета, романсы, вокальный квартет для мужских голосов. Привлекает его и музыкально-критическая деятельность, в которой он проявляет себя чрезвычайно ярко. «Есть у него и стасовская публицистичность, и серовская тонкость проникновения в музыку, присущая композитору-творцу, и полемическая страстность Кюи, и научность Лароша», — констатировал крупнейший исследователь творчества Бородина А. Сохор, называя его в ряду самых значительных критиков того времени.

В 1880 году композитор создает музыкальную картину «В Средней Азии», которая быстро приобретает широкую популярность. После нее, в том же году, Бородин получает от Н. Рубинштейна и П. Юргенсона предложение написать произведение к открытию Всероссийской выставки, оркестровое или для хора с оркестром. Однако в связи с убийством императора Александра II выставка была отложена, а заказанное произведение (на темы двух русских народных песен «Эй, ухнем!» и «Как по лугу, лугу») сохранилось лишь в набросках.

Гибель царя от рук террористов резко меняет политическую обстановку в стране. В 1885 году правительство, в связи с общим, более реакционным курсом, который сменил либеральную политику Александра II, запрещает Женские врачебные курсы. Это производит на Бородина крайне

тяжелое впечатление, хотя и освобождает его от части нагрузок. Все чаще ему приходится считаться с ухудшающимся здоровьем. Больше нельзя позволять себе, как раньше, работать непрерывно почти сутками, лишь меняя виды деятельности.

Неоднократно Бородин выезжает за границу. В одну из таких поездок, в 1877 году в Веймаре он встречается с Листом, который высоко оценивает творчество молодого русского, отмечает самобытность, необычность его таланта. Есть почитатели его музыки и в других странах, в частности в Бельгии, где Бородин побывал дважды. Если все ранние его поездки были связаны с основной специальностью — химией, когда он выступал на конгрессах, участвовал в симпозиумах, то зимой 1884—1885 года он впервые едет за рубеж на концерты из своих сочинений. Они проходят в нескольких городах Бельгии; в исполнении Первой и Второй симфоний участвуют крупные европейские музыканты. Особенным успехом пользуется симфоническая картина «В Средней Азии», звучавшая там и ранее, а позднее обошедшая концертные эстрады многих стран Европы. В Бельгии Бородин знакомится с видной бельгийской музыкальной деятельницей Л. де Мерси-Аржанто, которая стала активной пропагандисткой его творчества, и с пианистом и дирижером Т. Жадулем, также ставшим большим энтузиастом его музыки.

В эти годы он бывает на «беляевских пятницах» — вечерах у мецената-лесопромышленника М. П. Беляева, сменивших былые встречи балакиревского кружка. В знак дружбы он посвящает Беляеву Серенату, в которой использованы нотные обозначения фамилии «Бэ-ля-эф» (си-бемоль—ля—фа). Он становится одним из первых лауреатов Глинкинской премии, учрежденной Беляевым для поощрения русских композиторов: премия была вручена Бородину за его Первую симфонию.

Несколько неожиданно начинается и его дирижерская деятельность. В Академии Бородин создает любительский оркестр, участниками которого становятся студенты, владеющие теми или иными инструментами. Под управлением Бородина оркестр выступает на торжественных выпускных актах, дает благотворительные концерты. В его репертуаре увертюры к «Руслану и Людмиле» Глинки, «Ифигении в Авлиде» Глюка, «Свадьбе Фигаро» Моцарта, антракты из музыки Глинки к трагедии Кукольника «Князь Холмский», сюита Бизе «Арлезианка» и другие столь же значительные сочинения. Концерты становятся заметным событием музыкальной жизни столицы, находят отклик в печати.

В 1887 году многолетняя работа над «Князем Игорем» подошла к концу. Бородин обдумывал замысел Третьей симфонии, делал первые заметки. Утро 15 (27) февраля он провел за роялем, работая над симфонией. Вечером в аудитории фармакологической кафедры, рядом с его квартирой, также расположенной в здании Академии, состоялся масленичный костюмированный бал для профессоров и их семей. Бородин нарядился в темно-красную рубаху, синие шаровары и высокие сапоги. Как всегда, он был душой общества: смешил друзей остроумными шутками. Станцевал вальс, потом завязал разговор со знакомыми. Вдруг около полуночи замолчал, прислонился к стене и тут же упал. Разорвалось сердце.

Бородина похоронили в Некрополе Александро-Невской лавры в Петербурге, неподалеку от могил Глинки и Мусоргского. Его творческое наследие было приведено в порядок — завершено, отредактировано и подготовлено к печати — Римским-Корсаковым и Глазуновым.

«В Средней Азии»

Музыкальная картина для оркестра (1880)

Состав оркестра: 2 флейты, гобой, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные.

История создания

Римский-Корсаков в книге «Летопись моей музыкальной жизни» вспоминает: «Весною 1879 г. появились в Петербурге две личности — некто Татищев и Корвин-Круковский. Они приезжали ко мне, к Бородину, Мусоргскому, Лядову, Направнику и некоторым другим композиторам со следующим предложением. В 1880 г. предстояло 30-летие царствования государя Александра Николаевича. По этому случаю ими было написано большое сценическое представление... сопровождаемое живыми картинами, долженствовавшими изображать различные моменты царствования. На предполагавшееся торжественное представление гг. Татищев и Корвин-Круковский исходатайствовали разрешение у кого следует и к нам обратились с предложением написать музыку для оркестра, соответствующую содержанию живых картин. <...> Таким образом, были написаны, отчасти в этом, отчасти в следующем сезоне, мною — хор «Слава», на тему подблюдной песни; Бородиным — «В Средней Азии» (весьма популярная вещь впоследствии); Мусоргским — Марш «Взятие Карса»; Направником — не помню что... Сочинения наши были написаны быстро, но гг. Татищев и Корвин-Круковский... куда-то скрылись, и вопрос о приготовлениях к постановке изобретенного ими представления затих. Так из этой затеи ничего не вышло, а остались только несколько перечисленных выше пьес, которые и исполнялись впоследствии в концертах в Петербурге,

а картина «В Средней Азии» довольно часто и за границей. Вещь эта чрезвычайно понравилась Листу, которому Бородин ее показывал в одну из своих заграничных поездок».

Первое исполнение «В Средней Азии» состоялось 8 (20) апреля 1880 года под управлением Римского-Корсакова в концерте певицы Леоновой, которая специально просила об этом Бородина. Вторично музыкальная картина прозвучала 18 (30) октября в концерте РМО под управлением Направника, а затем стала широко исполняться в России и за рубежом, всегда с неизменным успехом.

Партитура музыкальной картины, посвященной автором Листу, снабжена авторской программой. Эта программа, в соответствии с предполагавшимся заказом — отразить важнейшие события царствования Александра II, — была связана с присоединением Средней Азии к России, которое происходило в 60—70-е годы XIX века. В русском обществе интерес к этим событиям был очень велик. Достаточно напомнить цикл туркестанских картин В. Верещагина. В первом издании программа была опубликована в таком виде: «В однообразной песчаной степи Средней Азии впервые раздается чуждый ей напев мирной русской песни. Слышится приближающийся топот коней и верблюдов, слышатся заунывные звуки восточного напева. По необозримой пустыне проходит туземный караван, охраняемый русским войском. Доверчиво и безбоязненно совершает он свой длинный путь под охраню русской боевой силы. Караван уходит все дальше и дальше. Мирные напевы русских и туземцев сливаются в одну общую гармонию, отголоски которой долго слышатся в степи и наконец замирают вдали».

Музыка

Высочайшие звуки — флажолеты скрипок — открывают картину, передавая ощущение раскаленного воздуха пустыни, ее простор и однообразие. Кларнет запекает широкую мелодию

в духе русских народных песен. Ее подхватывают и распевают валторны, после чего вступающие пиццикато струнных в размеренном движении передают движение каравана. Пустые квинты, а далее скупые аккорды у деревянных духовых, долгие выдержанные ноты валторн с непрерывным звучанием скрипичных флажолетов все время напоминают об основном образе — бескрайней жаркой пустыни. Вторая тема в экспрессивном тембре английского рожка выдержана в восточном духе. Она оригинальна — композитор, судя по черновым наброскам, долго искал ее окончательный облик, — но характерна для Востока возвращением к одному и тому же звуку, фиоритурами, прихотливым, капризно меняющимся ритмом. Смолкает восточный напев. На какое-то время лишь образ пустыни господствует безраздельно. Но вот снова появляется русская тема, вырастая до грандиозного *tutti*. А далее обе темы сливаются в одновременном звучании. Несколько раз проходят они, варьируя, меняясь местами (прием двойного контрапункта). Затем восточная мелодия исчезает, а русская проходит отрывками и постепенно истаивает в легчайшем пианиссимо, словно удаляясь.

Анатолий Константинович Лядов

1855—1914

В культуру России последней четверти XIX—начала XX веков Лядов вошел как самобытный художник, наиболее авторитетно, наряду с Римским-Корсаковым и Глазуновым, представлявший музыкальное искусство. Наследие Лядова сравнительно невелико по объему, но отличается благородством, безупречностью вкуса, вниманием к деталям, отшлифованностью формы. Лядов — по преимуществу миниатюрист. Как в фортепианной, так и в оркестровой музыке он отдает предпочтение небольшим произведениям, хотя есть среди его сочинений и кантаты, и камерно-инструментальные ансамбли. Лядов всю жизнь был привержен канонам ясного, светлого классического искусства, с наибольшей мощью представленного в России гениями Пушкина и Глинки. Однако на его музыке сказались и веяния начала века: мирискусничество, творчество Метерлинка, эсхатологические веяния, столь широко распространившиеся в то время.

Лирика — преимущественное качество музыки композитора, светлой, уравновешенной, сдержанной по характеру выражения чувств. Произведениям Лядова чужды патетичность, драматизм, тем более — трагичность. В фортепианном творчестве оригинально претворены некоторые черты музыки Шопена и Шумана, но по музыкальному языку оно глубоко национально. Композитор часто обращается к образам русского фольклора — былин, сказочной фантастики, широко использует подлинные народные напевы.

Анатолий Константинович Лядов родился 29 апреля (11 мая) 1855 года в Петербурге в семье потомственных музыкантов. Его дед и отец были дирижерами (отец К. Н. Лядов — дирижер Мариинского театра до прихода туда Направника). Музыкантами были и родственники со стороны матери. С самых ранних лет мальчик оказался окруженным артистической средой, атмосферой музыки, как профессиональной, так и народной. Пела песни няня, отец занимался обработкой народных песен для хора. В доме проводились репетиции оперных спектаклей, и в сознании ребенка запечатлелись оперы Глинки, «Рогнеда» и «Юдифь» Серова.

Рано проявившаяся музыкальная одаренность предопределила фамильную направленность профессии: в 1867 году мальчик поступил в консерваторию. Первые три года он занимался по классу скрипки А. Панова, обязательного фортепиано — И. Рыбасова, элементарной теории музыки — А. Рубца. С осени 1870 года он переходит в класс специального фортепиано, сменив нескольких педагогов, в том числе — известного А. Дубасова. В 1874 году он начинает заниматься сочинением в классе самого Римского-Корсакова. К сожалению, выдающаяся музыкальная одаренность не сопровождается таким же прилежанием. Лядов часто манкирует занятиями, в результате чего в 1875 году его отчисляют из консерватории за неявку на экзамен и малое число представленных работ. Однако к этому времени молодой музыкант уже успевает приобрести некоторую известность. Он сближается с членами балакиревского кружка, посещает его музыкальные собрания, принимает участие в сочинении коллективных шуточных «Парафраз» на тему детской польки, участвует в подготовке к изданию партитур Глинки. Выходят в свет его первые сочинения — романсы и фортепианные «Бирюльки». В январе 1878 года молодой композитор подает прошение о зачислении его вновь в число учащихся консерватории,

и совет профессоров постановляет допустить его к выпускному экзамену. В качестве дипломной работы он представляет кантату «Мессинская невеста», получившую высшую оценку. Римский-Корсаков в своей «Летописи» вспоминал: «Лядов подарил действительно прекрасной вещью. Как все ему легко далось! Откуда у него являлась опытность! Уж очень он был талантлив и при этом умница».

После получения диплома Лядову предложено стать преподавателем консерватории. Он ведет класс обязательных теоретических предметов, в 1886 году становится профессором, а позднее (с 1900 года) ведет специальный теоретический класс и композицию. С 1884 года к этому прибавляется и преподавание в Придворной певческой капелле.

Каждое лето он проводит в деревне, охотно общаясь с крестьянами и быстро находя с ними общий язык. Одно время его даже привлекает мысль жениться на крестьянке Груне Громовой и зажить простой деревенской жизнью. Однако это оказалось преходящим настроением. В январе 1884 года он женится на Надежде Ивановне Толкачевой. Крайне замкнутый, он ничего никому не сообщил о своем романе, жену свою ни с кем из друзей не познакомил. Даже Римский-Корсаков не бывает в его доме, который посещают лишь родственники. Летние месяцы Лядовы проводят теперь в усадьбе Польшовка в Новгородской губернии, принадлежащей родственникам жены. Композитор записывает народные напевы, прислушивается к свирельным наигрышам пастухов. Именно в летние месяцы, в основном, создаются его произведения, такие как «Про старину», Вариации на тему Глинки, фортепианная Баркарола.

Педагогика тяготит Лядова, он занимается ею только по обязанности. Огромное внимание он уделяет чтению. «Для меня выше нет удовольствия, как узнать то, чего не знал», — пишет он жене в 1887 году. «Клюйте из книги то, что *Вам нужно*,

и развивайте это на *свободе*, и тогда Вы узнаете, что значит *думать*», — читаем в другом письме. Интенсивная духовная жизнь сочетается в нем с внешней пассивностью, созерцательностью, отсутствием практицизма, неприспособленностью в житейских вопросах. Многие вспоминают о нем как неактивном, «сонном», что не мешает ему, однако, много заниматься общественными делами. Он — член кружка, образовавшегося после распада Могучей кучки вокруг мецената М.П. Беляева, один из художественных руководителей беляевского издательства и концертного дела. С 1904 года он входит в Попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов.

В 80-е годы начинается и дирижерская деятельность Лядова. Он выступает в концертах Петербургского кружка любителей музыки, Музыкально-драматического кружка, в Русских симфонических концертах с исполнением произведений своих старших друзей, представителей балакиревского кружка, Глинки, Чайковского, Танеева, Скрябина, некоторых зарубежных композиторов. Летом 1889 года, вместе с супругами Римскими-Корсаковыми, Глазуновым и Беляевым он едет в Париж. Там, на Всемирной выставке, исполняются его симфоническое Скерцо и фортепианные пьесы. Из Парижа он отправляется в Швейцарию, откуда пишет жене восхищенные письма («горы — чудо из чудес...»). В 1896 году он, по настойчивому приглашению Беляева, совершает поездку по России, а в 1910 году — по Германии: посещает Лейпциг и Берлин в связи с делами беляевского издательства. В целом же предпочитает жизнь оседлую, малоподвижную, созерцательную.

Одно за другим появляются новые произведения Лядова: оркестровая «Сельская сцена у корчмы (мазурка)», сочинения для струнного квартета, фортепианные пьесы, хоры. В 1881 году задумываются оркестровые миниатюры, ставшие маленькими жемчужинами этого жанра — «Баба-яга», «Восемь русских

народных песен», «Волшебное озеро», «Кикимора». Создание их растягивается на много лет, после чего появляются еще и «Танец амазонки», «Из Апокалипсиса», «Скорбная песнь». Лядов пишет и много вокальных произведений, в числе которых как романсы, так и переложения народных песен для хора и для голоса с фортепиано, детские песни на народные тексты, оркеструет произведения других авторов. К 1900-м годам относится возникновение замысла оперы «Зорюшка» на сюжет пьесы В. Даля, которой в свое время интересовались Верстовский, Глинка, Серов и Римский-Корсаков. Были планы написания опер «Снегурочка» и «Золотой петушок» еще до обращения к этим сюжетам Римского-Корсакова, «Сказки о мертвой царевне» по Пушкину, детской оперы «Принцесса Розовые щечки», что указывает на стремление композитора выйти за рамки миниатюры. Однако все эти замыслы остались неосуществленными. По-видимому, особенности творческой природы Лядова не позволили ему перейти к крупным жанрам.

Сложившийся годами уклад жизни композитора был резко нарушен событиями 1905 года. После Кровавого воскресенья 9 января всколыхнулось все русское общество. Начались и студенческие волнения, которые затронули также учащихся Петербургской и Московской консерваторий. Некоторые из московских музыкантов в газете «Наши дни» опубликовали протест против бесправия художников. Статья нашла отклик в столице. Вопросы художественной жизни и творчества, недостатки внутренней жизни консерватории обсуждались горячо. Настроения молодежи вылились в стихийную сходку, поскольку, по словам представителей учащихся, им было «необходимо устроить совещание для выяснения жгучих вопросов, касающихся их пребывания в консерватории». Произошло разделение на два лагеря. Римский-Корсаков и Глазунов встали на сторону учащихся, тогда как во главе «охранителей

порядка» оказался директор консерватории Бернгард. 14 марта Лядов вместе с другими профессорами подписывает коллективный протест против насильственного, вопреки воле студенческой сходки, возобновления занятий. Лядов подписывает также письмо к Бернгарду с требованием сложить с себя обязанности директора. Руководство РМО, которому подчиняется консерватория, и Бернгард принимают свои меры: 19 марта выходит приказ об увольнении старейшего и самого заслуженного среди профессоров — Римского-Корсакова. В ответ на это Лядов и Глазунов подают заявление об уходе из консерватории. Их пытались уговорить не делать этого, но оба композитора проявили принципиальность. Что касается Лядова, то он выказал в эти трудные месяцы совершенно не свойственную ему активность. И его официальные заявления и письма, отправленные многим знакомым, говорят о его возмущении сложившейся ситуацией. Он активно агитирует других профессоров выступить за автономию консерватории. По видимому, его деятельность принесла определенные плоды. Во всяком случае, 10 сентября в письме к Римскому-Корсакову он не без гордости, хотя и с типичным для него мягким юмором, сообщает: «Профессора довольно сильно бунтуют. Не маленькую роль в этом играл и я». В результате общего возмущения консерватории была дана автономия, путем свободных выборов был избран новый директор — Глазунов. После этого в консерваторию вернулись Римский-Корсаков и Лядов.

Последнее десятилетие жизни композитора приносит ему творческий подъем. Именно в эти годы появляются те оркестровые картины, замысел которых относился еще к 80-м годам: «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Восемь русских народных песен», «Кикимора» и др. Продолжается работа над народными песнями, завершены редактирование и оркестровка неоконченной оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка».

В связи с увлечением творчеством М. Метерлинка Лядов пишет музыку по мотивам его пьес. Из созданной им четырехчастной сюиты записанной оказалась только «Скорбная песнь» (Nenie), навеянная сценой смерти Селизетты из «Аглавена и Селизетты» и впервые исполненная под названием «Из Метерлинка». Появляется идея музыкальной картины «Морская идиллия» по одноименной картине А. Бёклина. Сочиняет композитор всегда очень медленно, подолгу вынашивая замысел. Поэтому последние сочинения оказались незавершенными. Творческий процесс еще более замедлился в связи с его болезненным состоянием, предписанным врачами строгим режимом и отказом от малейших напряжений.

В ноябре 1913 года музыканты Петербурга торжественно отметили 35-летие композиторской и педагогической деятельности Лядова. Но юбиляр сам уже не присутствовал на чествовании. Его болезнь усугубилась рядом тяжелых утрат: смертью любимой сестры, одного из старинных друзей, разлукой со старшим сыном, призванным на военную службу сразу после начала Первой мировой войны. Лядов скончался 15 (28) августа 1914 года и был похоронен на кладбище Новодевичьего монастыря. Известный критик В. Каратыгин писал: «Смерть его прошла малозамеченной. Август — самый глухой месяц в музыкальной жизни столицы. К тому же разразившаяся над Европой военная гроза отодвинула, по крайней мере в начале своем, все художественные интересы, все личные несчастья и единичные смерти на второй план. И вышло так, что уход из нашего мира замечательного русского мастера музыкального искусства был отмечен несколькими десятками на скорую руку набросанных газетных строк».

В 1937 году прах Лядова был перенесен в некрополь Александро-Невской лавры и захоронен неподалеку от могил Римского-Корсакова, Бородина и других выдающихся деятелей русской музыки.

«Баба-Яга»

Картинка к русской народной сказке для большого оркестра,
ор. 56 (1904)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 трубы,
3 тромбона, туба, литавры, ксилофон, тарелки, большой барабан,
струнные.

История создания

Замысел музыкальной картинки, рисующей один из самых распространенных образов русского сказочного фольклора, появился у Лядова впервые еще в 1881 году, когда он во время летних каникул, проводимых в деревне, увлеченно собирал народные напевы, вслушивался в пастушьи наигрыши и голоса природы, знакомился со сказками, бытовавшими в народе. Увлечение фольклором привело его к внимательному чтению изданных сборников — «Народных сказок» Афанасьева и «Сказаний русского народа» Сахарова. Тогда-то и сложился собирательный образ Бабы-Яги, наиболее ярко выявленный в сказке из афанасьевского сборника «Василиса Прекрасная». Композитора привлекло в нем своеобразное сочетание сказочной жути и в то же время скрытой иронии. «Лядов хотел, чтобы это было и жалкое, и ужасное, и злобное, и полумифическое существо... русский Калибан», сочетающий в себе черты «уродливого, таинственного, зловещего и жалкого», — это свидетельство современницы композитора приводится в наиболее авторитетном исследовании о творчестве Лядова. От появления замысла до его воплощения прошло почти полтора десятилетия. Другие сочинения надолго отодвинули сказочный сюжет. К тому же, как всегда, у композитора процесс

создания произведения проходил медленно. Последняя точка в тщательно выписанной партитуре, помеченной опусом 56, была поставлена только в начале 1904 года. Первое исполнение «Бабы-Яги» состоялось 18 марта 1904 года в концерте симфонического собрания под управлением Ф. Blumenфельда и прошло с огромным успехом. Как писал рецензент Русской музыкальной газеты, это сочинение стояло «вне конкурса».

«Баба-Яга» — первая из нескольких симфонических миниатюр Лядова, воплотивших один конкретный, чрезвычайно яркий образ. Сам композитор подчеркивал в подзаголовках картинную, изобразительную сторону своих произведений, в которых в определенной мере сказались не только традиции русской классики, но и влияние современного искусства, в частности работ художников «Мира искусства». Живописные параллели этим сочинениям Лядова можно найти в творчестве Билибина, декорациях Бенуа. Кажется верным и сопоставление их с искусством импрессионизма: в «картинках» Лядова нет действия, они посвящены одному моменту. И хотя в сказке «Василиса Прекрасная», из которой в эпиграф «Бабы-Яги» отобраны два фрагмента, этот зловещий персонаж достаточно много действует, композитора привлек только один момент — сказочного полета: «...Баба-Яга вышла во двор, свистнула, — перед ней явилась ступа с пестом и помелом. Баба-Яга села в ступу и выехала со двора, пестом погоняет, помелом след замечает... Скоро послышался в лесу шум: деревья трещали, сухие листья хрустели...»

Музыка

Удивительно яркая, красочная партитура открывается свистящим унисоном деревянных духовых и флажолетов струнных фортиссимо. Остался тихий отзвук этого свиста у валторн, затем дикie пассажи передают появление ступы и помела.

И начинается картина полета, в непрерывном ритмическом движении, сначала лихорадочно стучащем (размер в три восьмых с паузой на каждой третьей доле), а затем равномерным, все больше набирающим силу. Господствует угловатая, причудливая тема Бабы-Яги в гротескной окраске низкого тембра фагота, который далее сменяется сумрачным звучанием бас-кларнета с дающим новую окраску английским рожком. Вступают все новые инструменты. Взлеты пассажей струнных передают подхлестывание песта с помелом, слышится треск деревьев, хруст листьев. Ярко солирует ксилофон со своим характерным щелкающим тембром. Развитие происходит волнами, проносающимися в стремительном темпе и воспринимающимися как единый поток. Снова вступает тема Бабы-Яги... Но вот рассеивается и затихает звучность: Баба-Яга пронеслась и исчезла. Последние восходящие аккорды флейт на фоне шелестящего тремоло скрипок истаивают на пиано-пианиссимо в высочайшем регистре.

«Волшебное озеро»

Сказочная картинка, ор. 62 (1908)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, литавры, челеста, большой барабан, арфа, струнные.

История создания

Как и две другие сказочные картинки, «Волшебное озеро» было задумано Лядовым еще в 80-е годы, но осуществление этого замысла произошло в последнее десятилетие жизни композитора, отмеченное большим творческим подъемом. Помеченное опусом 62, это сочинение принадлежит к высочайшим его достижениям. В отличие от двух других, «Волшебное озе-

ро» не связано с какой-то определенной сказкой или рядом сказок. «Вот как оно было у меня с озером, — рассказывал композитор. — Знал я одно такое — ну, простое лесное русское озеро и в своей незаметности и тишине особенно красивое. Надо было почувствовать, сколько жизнью и сколько изменений красок, светотеней, воздуха происходило в непрерывно изменчивой тиши и кажущейся неподвижности! Начал я искать описания вот такого подходящего мне озера в русских народных сказках. Искал, искал, чтобы опереться. Но не любят русские сказки останавливать действие и ход сказа на описаниях явлений природы вот так, как нужно было мне для музыки: движения будто нет, а мысль — все время, и порой будто совсем уходит. Все останавливается, всякое шуршание. Нет, оказывается, что-то где-то копошится. Вдруг, скользнул ветер...»

Академик Б. Асафьев пишет, что речь шла об озере в окрестностях села Волыновки. Он же указывает на связь этого произведения с чтением финского эпоса «Калевала». В эскизах композитора рядом с нотными строками сохранился карандашный набросок озера с камышами и елями на берегу, возможно, воспроизводящий виденный когда-то пейзаж. Во всяком случае, вся программа этой симфонической миниатюры, представляющей собой поэтичный, полный какого-то зловещего сказочного очарования, как будто окутанный маревом пейзаж, выражена только в ее названии. Частично в музыке «Волшебного озера» использованы фрагменты незаконченной, сохранившейся лишь в эскизах оперы «Зорюшка», предназначенные для сцены с русалками. Здесь они не рисуют конкретные образы, а лишь передают общее «состояние сказочности».

«Теперь все время думаю о самой поэтичной инструментовке», — писал композитор друзьям в 1908 году. Тогда и была закончена эта музыкальная картинка. В начале

1909 года «Волшебное озеро» прозвучало в одном из концертов симфонического собрания под управлением Н. Черепнина. Точная дата премьеры не установлена. Рецензия на концерт появилась 26 февраля 1909 года.

Лядов очень любил это свое сочинение. «Как оно картинно, чисто, со звездами, и таинственно в глубине. А главное — без людей, без их просьб и жалоб — одна мертвая природа, холодная, злая, но фантастичная, как в сказке». И еще одно высказывание, отнюдь не характерное для этого скромного и взыскательного музыканта: «Какое мое “Волшебное озеро” хорошее! Играю — и упиваюсь. В таком роде я еще не сочинял».

Музыка

Первые такты — одинокий звук у струнных басов на фоне чуть слышного тремоло литавр. На него наслаивается квинта, создающая впечатление глубины. Подобно легкой ряби на неподвижной воде, начинается колышущееся движение засурдиненных скрипок. Далее возникают мельчайшие мелодические мотивы, арпеджио арфы, трели и флажолеты скрипок, хрустальные звуки временами вступающей челесты — тончайшие оркестровые краски в сочетании с пряной альтерированной гармонией. Так постепенно разворачивается тончайшая звукопись, создающая картину затерянного в лесной глуши озерного зеркала. Временами появляются более оформленные, индивидуализированные мелодические образования, но растворяются в общем колышущемся фоне. Развития как такового нет, как нет и четко выраженного тематизма. Все завершается, как и начиналось, глубоким пианиссимо струнных и тремоло литавр.

«Кикимора»

Народное сказание для оркестра, ор. 63 (1909)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, литавры,
челеста, ксилофон, струнные.

История создания

В начале 80-х годов Лядов задумал написать несколько программных симфонических картин, использующих образы русских сказок. Воплощение этого замысла, как почти всегда у композитора, растянулось на долгие годы. Лишь в начале XX века появляется первая из задуманных пьес — «Баба-Яга», через несколько лет возникает «Волшебное озеро», и в 1909 году — «Кикимора», помеченная опусом 63. Ее первое исполнение состоялось 12 декабря 1909 года под управлением А. Зилоти.

В славянской мифологии Кикимора относится к злым богам. «Без привету, без радости глядит она, нечистая, на добрых людей; все бы ей губить, да крушить, все бы ей на зло идти, все бы миром мутить...» Очень подробно рассказывается о ней в «Сказаниях русского народа» И. Сахарова. В отличие от предшествующих пьес, этой предпослана развернутая программа, целиком почерпнутая из книги Сахарова: «Живет, растет Кикимора у кудесника в каменных горах. От утра до вечера тешит Кикимору кот-баюн — говорит сказки заморские. Со вечера до бела света качают Кикимору во хрустальчатой колыбельке. Ровно через семь лет вырастает Кикимора. Тонешенька, чернешенька та Кикимора, а голова-то у нее малым-малешенька, со наперсточек, а туловища не спознать с соломиной. Стучит, гремит Кикимора от утра до вечера; свистит,

шипит Кикимора со вечера до полуночи; со полуночи до бела света прядет кудель конопельную, сучит пряжу пеньковую, снует основу шелковую. Зло на уме держит Кикимора на весь люд честной».

Музыка

Медленное вступление (адажио) рисует сказочный пейзаж — низкое звучание струнных басов с сурдинами, глухое тремоло литавр и ползучее хроматическое движение деревянных духовых с выделяющейся мелодией бас-кларнета. Затем начинается мягкое баюкающее колыхание скрипок, на фоне которого возникает простой колыбельный напев в проникновенном тембре английского рожка, прерываемый, однако, зловещим свистящим мотивом у флейты-пикколо и гобоя. А дальше, на том же колыбельном покачивании, вступает челеста, колоритно передающая образ хрустальной колыбельки. Основной раздел пьесы — presto — открывают прыгающие аккорды деревянных с резким свистом флейт. Стремительно мелькают отдельные фразы, неудержимо скерцообразное движение, подхлестываемое остинатным ритмом. Многочисленные мелкие динамические нарастания и спады сообщают музыке характер, как бы задыхающийся от быстрого бега. Заканчивается пьеса мгновенным уходом — исчезновением сказочного образа.

Александр Николаевич Скрябин

1872—1915

Творчество Скрябина принадлежит к своеобразнейшим явлениям рубежа XIX—XX веков и насквозь пронизано предчувствием грядущих катастроф. В музыке Скрябина господствуют нервность, импульсивность, тревожные поиски. Отгалкиваясь от творчества своих любимых композиторов Шопена, Листа и Вагнера, Скрябин создал своеобразные, поэтические и полетные, полные страсти и мощи произведения. Музыка для него была не просто искусством, но средством выражения своего мировоззрения, сложившегося под влиянием философских течений того времени и широко распространенного оккультизма.

Скрябина всегда чрезвычайно привлекали образы, связанные с огнем. Его самые крупные сочинения — три симфонии, Поэма экстаза и «Прометей (Поэма огня)». Именно в них композитор самым убедительным образом выразил свои эстетические устремления.

Александр Николаевич Скрябин родился 25 декабря 1871 года (6 января 1872 года) в Москве, в семье дипломата, большую часть жизни прошедшего в странах Ближнего Востока. Потеряв мать сразу после рождения, мальчик остался на попечении тетки, сестры отца, Любови Александровны Скрябиной. От матери, одаренной пианистки, ученицы знаменитого Т. Лешетицкого, мальчик унаследовал страсть к музыке, от отца — незаурядный пытливый ум и стремление к знаниям. С трех лет главным его интересом стала музыка. «В трехлетнем возрасте Саша часто подходил ко мне и говорил: «Тетя,

посади». Я уже знала, что он просил посадить его за рояль, Когда я брала его на руки, клала его ручки на свои и играла ему что-нибудь, личико его делалось радостным. Иногда я сажала его на подушку, и он один мог сидеть за роялем часами. Я брала книгу или работу и подолгу слушала, как он все что-то наигрывал одним пальчиком», — пишет в своих воспоминаниях Л. А. Скрябина. Пяти лет мальчик играл на рояле двумя руками и абсолютно верно повторял все, что слышал. Когда ему исполнилось 10 лет, начались серьезные занятия с Г. Конюсом, который был поражен удивительными данными своего ученика — его уникальными слухом и памятью, мгновенно схватывавшей и навсегда запечатлевавшей раз услышанное. Осенью 1882 года Скрябин поступил в Кадетский корпус, несмотря на то, что уже тогда профессия была избрана им безоговорочно. Мальчик собирался стать музыкантом, а учебное заведение выбрал потому, что в нем служил воспитателем его дядя, в казенной квартире которого юный Скрябин и поселился. Обстановка в корпусе была доброжелательная: зная, что новый кадет не собирается стать профессиональным военным, начальство корпуса освободило его от всех военных дисциплин. Таким образом, для занятий музыкой времени оставалось вполне достаточно. Через год Скрябин стал заниматься фортепиано у превосходного музыканта и воспитателя Н. Зверева, а теоретические предметы с ним проходил сам С. Танеев — авторитетнейший музыкант, профессор Московской консерватории.

В 1888 году Скрябин поступил в Московскую консерваторию. Через четыре года он окончил консерваторию по классу специального фортепиано В. Сафонова. Однако в процессе занятий, стремясь овладеть технически чрезвычайно трудным репертуаром, повредил (переиграл) руку, что давало знать о себе всю жизнь. Композиторского диплома юноша не получил: не найдя общего языка с руководителем класса свобод-

ного сочинения А. Аренским, он ушел от него, а закончить курс самостоятельно руководство консерватории ему не разрешило. Поскольку у него оказался только один диплом, награжденной при выпуске стала Малая золотая медаль, а не Большая, которой награждали отлично окончивших два курса: композиции и специального фортепиано.

Первые сочинения Скрябина — фортепианные, в которых он сознательно подражает своему любимому Шопену, использует те же жанры, что и великий поляк. Им создаются этюды, прелюдии, ноктюрны, мазурки, одночастная соната-фантазия, трехчастная соната, в которых, несмотря на подражательность, уже видно своеобразие дара начинающего композитора.

Вскоре после окончания консерватории Скрябину придется пройти серьезный курс лечения руки. Состояние сынок таково, что музыкант порою испытывает отчаяние: под вопрос ставится выбранный им жизненный путь. Отзвуки этих переживаний отразились в Первой фортепианной сонате (1893).

В 1894 году творчество Скрябина привлекло к себе внимание известного петербургского мецената М. Беляева. Благодаря его многолетней поддержке композитор смог спокойно работать и побывать за рубежом — в Германии, Швейцарии, Италии, сначала для лечения, а через два года и с концертами. 15 января 1896 года в Париже состоялся первый фортепианный вечер Скрябина, затем он играл в Брюсселе, Берлине, Амстердаме, Гааге и Кельне — везде с большим успехом. Надо отметить, что прекрасный, тонкий и своеобразный пианист, Скрябин исполнял исключительно свои сочинения. Таким образом, его пианистический успех являлся одновременно и признанием его как композитора.

По оговоренным заранее условиям Беляев предоставлял Скрябину средства как авансы на сочинения, которые по написании будут публиковаться в издательстве «М. П. Беляев

в Лейпциге». Поэтому всегда, в том числе и во время гастролей, Скрябин много сочинял, в основном — фортепианные пьесы. Вернувшись в Россию, Скрябин принялся за сочинение Концерта для фортепиано с оркестром. Еще до того как Концерт был опубликован, Скрябин исполнил его в Одессе, куда приехал с женой, Верой Ивановной Исакович, талантливой пианисткой, впоследствии активной пропагандисткой его творчества.

До этого молодой музыкант пережил серьезное увлечение, оставившее глубокую душевную рану: он был влюблен в Н. Секерину, которая сначала как будто ответила на его чувство, но потом отказала ему, возможно, под влиянием матери, считавшей брак с неустроенным, не имевшим определенного положения в обществе Скрябиным невозможным. «Красивая, умненькая и одаренная девочка», по определению тетки композитора Л. Скрябиной, превратилась в благоразумную девушку. Произошел разрыв, после которого Скрябин написал ей последнее письмо, в нем желал «всего, что только может послужить ее счастью и благополучию». «Я полюбил ее той чистой, идеальной любовью, которой любят только раз в жизни и которая никогда не проходит», — эти слова Скрябина, сказанные сестре Н. Секериной, ею запомнились на всю жизнь. В Париже он также увлекся молодой девушкой, имя которой осталось неизвестным, но вернулся в Россию уже с твердым намерением жениться на В. Исакович, с которой его связывали годы искренней дружбы.

В 1898 году Скрябин вновь гастролирует за рубежом с программами из своих сочинений. По возвращении на родину его приглашают вести класс фортепиано в Московской консерватории. Это приглашение композитор принял не без колебаний, так как опасался, что преподавание отвлечет его от творчества. Однако, по совету Беляева, который постоянно

следил за успехами своего любимца, занял место профессора. Беляев неизменно продолжал помогать Скрябину, кроме того, композитор ежегодно получал Глинкинскую премию, также учрежденную Беляевым. Это позволяло ему жить спокойно, не думая о завтрашнем дне. Дальнейшее показало, что директор Московской консерватории Сафонов не ошибся в выборе нового профессора фортепиано: его класс стал одним из лучших.

Еще одна зарубежная поездка композитора состоялась в 1900 году. К этому времени была написана Первая симфония, началась работа над Второй, обдумывался план оперы. Скрябин даже начал было писать либретто, но оно не было закончено. Огромная педагогическая нагрузка и непрерывное сочинение фортепианных пьес, которыми композитор покрывал авансы, выплачиваемые им издательством «М.П. Беляев в Лейпциге», требовали большого напряжения. Он мечтал расстаться с педагогикой, но это было невозможно, так как семья росла, появлялись дети, жизнь требовала все больших расходов и была полна забот.

В первые годы нового столетия Скрябина серьезно увлекает философия. Он занимается изучением трудов мыслителей античности и средневековья, сближается с лидером московских философов С. Трубецким. Симпатия эта взаимна. Доказательством служат две статьи Трубецкого, в которых он глубоко и точно оценивает композитора: «Оригинальность г-на Скрябина неподдельная: у него своя художественная физиономия, своя манера, свой стиль, который уясняется в своих индивидуальных чертах при ближайшем ознакомлении. И произведение его, несмотря на свою сложность, вполне искренни: композитор писал их, «не взирая на лица», не знал другого суда, кроме собственной художественной совести, не сообразуясь с требованиями публики, а сам предъявляя ей новые и весьма повышенные требования». Мировоззренческие

поиски Скрябина, естественно, нашли отражение в музыке. Появляются такие произведения, как Окрыленная поэма, Поэма томления, Сатаническая поэма. Последняя — возможно как отзвук давнего увлечения Фауст-симфонией Листа, но, скорее всего, и как дань времени, когда проблема Добра и Зла, борьбы Зла с Добром волновала многих русских художников. Постепенно Скрябин приходит к богоборчеству, к утверждению силы человека, его могущества.

В январе 1902 года, будучи в Петербурге на премьере своей Второй симфонии, композитор обратился к Беляеву за советом. Его мечтой было оставить преподавание и полностью отдаться творчеству. Беляев поддержал Скрябина, пообещав ему ежемесячную материальную поддержку в счет будущих издательских гонораров. В это время его жизнь усложняется: он сближается с молодой пианисткой Татьяной Шлецер, которая давно мечтала с ним познакомиться и стала с конца 1902 года заниматься у него композицией. Будучи горячей поклонницей его творчества, она выказывала восхищение музыкой Скрябина, разделяла все его интересы и быстро завоевала симпатию доверчивого и в чем-то наивного композитора.

С 1903 года композитор оставляет преподавание. В феврале 1904 года он едет с семьей в Швейцарию, где заканчивает работу над Третьей симфонией. В это время его настиг тяжелейший удар: скончался Беляев. Внезапно прекратилась поддержка, которой композитор пользовался много лет. Попечительский совет издательства, возглавляемый Римским-Корсаковым, Глазуновым и Лядовым, не благоволившими к Скрябину и вообще предпочитавшими поддерживать петербургских, а не московских музыкантов, стал выплачивать неизмеримо меньшие, чем раньше, гонорары. Особое место, на которое всегда ставил Скрябина высоко ценивший его Беляев, по-видимому, раздражало петербуржцев. Положение могло стать безвыходным, если бы не подоспевшая помощь одной

и учениц Скрябина — М. К. Морозовой, происходившей из очень богатой купеческой семьи.

Выслав из Швейцарии в Лейпциг для издания партитуру Третьей симфонии, композитор отправляется в Париж, где должны состояться его концерты. Совершенно неожиданно для него туда приезжает Т. Шлецер. Она активно помогает Скрябину, в частности пишет программу к французской премьере Третьей симфонии, которую композитор авторизует. Он понимает, что никто не может быть для него духовно ближе, чем эта женщина. Свидетельство тому — одно из писем, которое он отправил ей еще из Швейцарии: «Я для тебя пишу, моя дорогая радость! Ты все поймешь, все оценишь! Как никто! Ты оценишь каждый изгиб моей безумной фантазии». В Швейцарию Скрябин вернулся лишь для окончательного разговора с женой, которая дала ему свободу, но не развод. Вера Ивановна все последующие годы будет верным другом Скрябина, а после его смерти — пропагандисткой его фортепианного творчества. Но теперь они расстались. В январе 1905 года композитор возвратился в Париж, к Татьяне Федоровне.

Начинается трудная жизнь, годы, когда композитор мечется в поисках средств на содержание двух семей. Угнетает и то, что, не получив развода от Веры Ивановны, он не может оформить новый брак, и только что родившаяся дочь не носит его фамилии. Непросто складываются отношения в семье: Татьяна Федоровна, болезненно ревнивая, всячески противится общению Скрябина с бывшей женой, а главное — с детьми от первого брака, которых он нежно любит.

В 1906 году Скрябин отправляется в США, где рассчитывает дать несколько хорошо оплачиваемых концертов. Это может разрешить все его материальные трудности. Но 21 марта 1907 года ему вместе с женой и дочерью приходится срочно покинуть страну: обнаруживается незаконность его брака, что

грозит повлечь за собой грандиозный скандал. На некоторое время семья поселяется в Париже, затем переезжает в Лозанну. Поэма экстаза завершена и отправлена в издательство, композитор ведет переговоры с Глазуновым — членом попечительского совета — о выдаче части гонорара.

В 1909 году Скрябин приезжает в Россию как гастролер. Теперь он поглощен замыслом монументального «Прометея». Его премьера назначена на весну 1910 года. Однако работа над музыкой затягивается. Скрябин, чтобы поправить дела, соглашается на поездку с концертами по городам Поволжья — от Углича до Астрахани. Только летом он возвращается к творчеству. Зимой 1910—1911 года он предпринимает еще одну поездку, теперь по югу России, сразу вслед за тем — по городам Германии. Он устал и измучен. Отказываться от подобных турне он не может, так как в семье ожидается третий ребенок, деньги просто необходимы. Но силы кончаются. Об этом свидетельствуют письма, проникнутые горечью, а порой и отчаянием. На сочинение музыки времени катастрофически не остается, как, впрочем, и сил. Между тем, писать необходимо, так как авансы издательства — существенная статья его дохода. И он пишет фортепианные пьесы, как только находит для этого немного времени.

Весной 1911 года состоялась, наконец, премьера «Прометея». За него Скрябин получил свою тринадцатую, последнюю, Глинкинскую премию. В 1912 году композитор гастролирует в Нидерландах, где исполняется «Прометей» под управлением В. Менгельберга. В 1914 году, на гастролях в Англии, он также участвует в исполнении «Прометея» под управлением Г. Вуда. Начало мировой войны вынуждает музыканта прекратить зарубежные гастроли. Вместо них осуществляются поездки в Харьков, Киев, Петроград. Концерты проходят с исключительным успехом. Свои выступления он все чаще посвящает жертвам войны.

В последние годы, в промежутках между многочисленными выступлениями, Скрябин трудится над новым, совершенно необычным замыслом. Он хочет написать «Мистерию» — грандиозное действо, симфонию не только звуков, но и красок, ароматов, движения, архитектуры. По планам композитора «Мистерия» должна быть поставлена в Индии, в специально построенном для нее храме и проходить в течение семи дней. Работа оборвалась внезапно, вместе с жизнью, 14 (27) апреля 1915 года в Москве. Перед смертью композитор успел написать прошение на имя императора об усыновлении детей и даровании им его фамилии. Просьба эта была удовлетворена.

На панихиду, состоявшуюся в день смерти Скрябина, собралась масса людей. На следующий день его отпевали в церкви св. Николая Чудотворца на Песках, после чего многотысячная траурная процессия проводила композитора до места последнего упокоения на кладбище Новодевичьего монастыря.

Поэма экстаза, ор. 54 (1905—1907)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок,
3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 8 валторн, 5 труб,
3 тромбона, туба, литавры, большой барабан, тарелки, тамтам, треугольник,
колокольчики, колокол, челеста, 2 арфы, орган, струнные.

История создания

В феврале 1904 года Скрябин с семьей поселился в Швейцарии, в местечке Везне на берегу Женевского озера. Здесь, вместе с окончанием Третьей симфонии, он работает над первыми набросками Поэмы экстаза. В эти годы он увлекается

философией, которая отражается в его новом произведении. Философское содержание поэмы он предполагает изложить в собственном стихотворном тексте и издать его отдельной книжкой. Работа прерывается, поскольку композитор должен выехать в Париж. Там исполняется Третья симфония, там же происходит решительный поворот его личной жизни: он окончательно соединяет свою судьбу с Татьяной Федоровной Шлецер. Вместе с ней Скрябин отправляется в Италию. Поселившись в Больяско близ Генуи, он продолжает сочинение. И снова работа прерывается, на этот раз трагическим обстоятельством: в июле 1905 года умирает его старшая дочь. Он срочно едет в Швейцарию — это его последняя встреча с женой, Верой Ивановной Исакович. Татьяне Федоровне, которая ревниво настаивает на скорейшем его возвращении из Больяско, композитор пишет: «Есть много причин, по которым я должен остаться еще 3 дня... В воскресенье Риммочке 9-й день и поэтому в церкви будет отслужена панихида, на которой Вера умоляла меня быть, так как ей слишком тяжело после разлуки со мной, может быть, навсегда, пережить такой печальный день одной. Но это, конечно, не самое главное. Присутствие мое необходимо здесь оттого, что нужно помочь перевезти куда-нибудь детей, ибо они все в коклюше, который опять несколько усилился и, как говорит доктор, пройдет только от перемены места. Нельзя не позаботиться о бедной Vere и о детях».

Вернувшись в Больяско, Скрябин, несмотря на угнетенность и страшную усталость, с увлечением занимается Поэмой экстаза. Работа его кропотлива: композитор возвращается к уже написанному, изменяя отдельные детали, уточняя оркестровку. Еще не раз сочинение прерывается срочными работами над фортепианными пьесами, которые композитор обязан представлять в издательство «М. П. Беляев в Лейпциге», потом — американскими гастрольями начала 1907 года.

Лишь после возвращения в Европу и короткого пребывания в Париже, поселившись в Лозанне осенью 1907 года, Скрябин заканчивает все переделки и разучивает новое произведение с дирижером М. Альтшуллером, который и представил ее впервые публике в Нью-Йорке в 1908 году (точная дата концерта неизвестна). Программа Поэмы экстаза изложена композитором очень подробно во всех деталях на десяти страницах стихотворного текста. Вместе с партитурой программа никогда не печаталась и сразу стала библиографической редкостью.

*Дух,
Жаждой жизни окрыленный,
Увлекается в полет
На высоты отрицанья.
Там в лучах его мечты
Возникает мир волшебный
Дивных образов и чувств.
Дух играющий,
Дух желающий,
Дух, мечтою все созидающий,
Отдается блаженству любви,
Среди возникнувших творений
Он томленьем пребывает,
Высотой вдохновений
Их к расцвету призывает,
И полетом опьяненный
Он готов уж впасть в забвенье,
Но внезапно...
Предчувствия мрачного
Ритмы тревожные
В мир очарованный
Грубо врываються,
Но лишь на миг.*

Легким усилием
Воли Божественной
Он изгоняет
Призраки страшные.
И лишь достиг
Желанной победы
Он над собой,
 Дух играющий,
 Дух ласкающий,
Дух, надеждою радость зовущий,
Отдается блаженству любви.
Меж цветов своих творений
Он лобзаньем пребывает,
Целым миром возбуждений
Их к экстазу призывает.
Опьяняясь их дыханьем,
Ослепляясь красотой,
Он несется, он резвится,
Он танцует, он кружится
Целой гаммой ощущений
Он истерзан, истомлен.
Он готов уж впасть в забвенье,
 Но снова...
Из недр таинственных
Духа смятенного
Грозной волной
Бурно вздымается
Ужасов диких
Толпа безобразная;
Все поглотить она угрожает.
 Дух,
Жаждой жизни окрыленный,
Увлекается в полет

На высоты отрицанья.
Там в лучах его мечты
Возникает мир волшебный
Дивных образов и чувств.
 Дух играющий,
 Дух страдающий,
Дух, сомнением скорбь создающий,
Отдается мученью любви.
Меж цветов своих творений
Он терзаньем пребывает,
Целым миром потрясений
Он их к смерти призывает.
Страхом трепетным объятый
Он готов уж впасть в забвенье,
 Но внезапно...
Предчувствия светлого,
Ритмы веселые
В нем зарождаются.
Сладостный миг!
Лучами надежды
Вновь озаренный
К жизни стремлением
Он загорается.
Чудно постиг
Он силу божественной
 Воли своей.
В темные бездны
Взором сжигающим
Он проникает,
Исполненный гнева
И возмущенья
Дерзкий вызов он бросает, —
Загорается борьба.

Зияют разверстые
Пасти чудовищ,
Грозно сверкают
Страстные молнии
Воли божественной,
 Всепобеждающей;
Отблески яркие
Светом волшебным
 Мир озаряют.
Забывая о цели любимой,
Дух отдается борьбе с опьянением.
Он весь упоенье,
Весь наслажденье
Этой игрой
Свободной, божественной,
Этой любовью-борьбой.
В дивном величии
Чистой бесцельности
И в сочетании
Противустремлений
В едином сознании,
В единой любви
Дух познает
Природу божественной
Своей сущности.
Он понимает,
Что хочет борьбы.
Он захотел —
И события
В стройном порядке
 Окружили
 Этот порыв.
Играет, меняется

Чувство капризное,
И вселенная
С ним вибрирует,
Его объясняя,
Его утверждая.
Он хочет победы,
Он победил,
Он торжествует!
И может он радостный
В мир свой излюбленный
Тотчас вернуться.
Но чем омрачен
Этот радостный миг?
Именно тем,
Что он цели достиг.
Он сожалеет
О прошлой борьбе;
И на мгновение
Чувствует он
Скуку, уныние и пустоту.
Но жаждою жизни
Вновь окрыленный
Увлекается в полет
На высоты отрицанья.
Там в лучах его мечты
Возникает мир волшебный
Дивных образов и чувств.
И ничем не возмущаемый
Может вечно отдаваться
Он излюбленным мечтам.
Но чем же, чем, о дух мятежный,
Опять нарушен твой покой?
Не ритмы тревожные

*Тебя омрачают,
Не призраки страшные
Тебе угрожают,
То яд разлагающий*

Однообразия,

*Червь пресыщения
Чувство съедает.
И криком больным
Огласилась вселенная:*

Иного!

Нового!

*Наслажденьем утомленный,
Наслажденьем, но не жизнью,
Дух уносится в полет
В область скорби и страданья.
И в свободном возвращении
В мир мечтаний и тревог
Он чудесно постигает
Смысл тайны бездны зла.
Снова раскрылись черные пасти,
Снова зияют, грозят поглотить,
Снова победа, опять опьянение,*

И упоенье,

И пресыщенье.

*Этим ритмом учащенным
Бейся жизни пульс сильней!
О мой мир, моя жизнь,
Мой расцвет, мой экстаз!
Ваше каждое мгновенье
Создаю я отрицаньем
Раньше пережитых форм.*

Я вечное

Отрицание.

*Еще,
Всегда еще!
Более сильного,
Более нежного,
Новых терзаний,
Новых блаженств.*

*Наслаждаясь этим танцем,
Задыхаясь в этом вихре,
Забывая о цели любимых стремлений,
Дух отдается игре опьянений.
На крыльях могучих*

Новых исканий

*В область Экстаза
Он быстро несется.
В этой смене непрестанной,
В этом полете бесцельном, божественном
Дух себя познает
Могуществом воли
Единой, свободной,
Всегда созидающей,
Все излучающей,
Дивно играющей
Множеством форм.
Он себя познает
Трепетом жизни,
Хотеньем расцвета,
Любовью-борьбой.
Дух играющий,
Дух порхающий,
Вечным стремленьем
Экстаз создающий,
Отдаться блаженству любви.
Меж цветов своих творений*

*Он свободой пребывает.
«Я к жизни призываю вас,
Скрытые стремленья!*

*Вы, утонувшие
В темных глубинах
Духа творящего,
Вы боязливые
Жизни зародыши,
Вам дерзновенье
Я приношу!*

*Отныне свободны вы!
Разделяйтесь, расцветайте,
Восставайте друг на друга,
Возносите на высоты,
Чтобы в сладостном блаженстве
Вам познать себя единством,
Уничтожиться во мне!
Восставайте друг на друга,
Восставайте на меня,
Отрицайте и любите!
Восстаньте на меня, народы и стихии,
Поднимайтесь ужасы,
Старайтесь меня уничтожить,
Разверстые пасти драконов,
Змеи, обвейте, душийте и жальте!
Когда все поднимется
Против меня,
Тогда я начну
Свою
Игру.*

*О мир ожидающий,
Мир истомленный!
Ты жаждешь быть созданным,*

Ты ищешь творца.
До меня долетел
Нежно сладостный стон
 Призыва.
 Я прихожу.
Я уже пребываю в тебе,
О мой мир!
Таинственной прелестью
Чувств неизведанных,
Сонмом мечтаний и грез,
Огнем вдохновения,
Исканием Истины,
Желаньем запретным
Свободы божественной.
О мир мой возлюбленный,
 Я прихожу.
Твоя мечта обо мне —
Это я нарождающийся.
Я уже являю себя
В присутствии тайном
 Едва уловимого
 Дыханья свободы.
 Существо твое
 Охватила уже
 Легкая,
 Как призрак мечты,
 Волна
Моего существования.
Ты уже содрогнулся.
Я — свобода тобою любимая,
Ты мой возлюбленный мир!
 Я прихожу
 Тебя ослепить

*Великолепием
Снов очарованных;
Я приношу тебе
Прелесть волшебную
Жгучей любви*

*И ласк неизведанных.
Отдавайся доверчиво мне!
Я настигну тебя океаном блаженств
Влюбленным, манящим, ласкающим,
То тяжелой волной набегающим,
То лишь в отдалении играющим,
И целующим тебя*

*Лишь разбрызгами.
А ты будешь безумно хотеть
Иного
Нового!*

*И тогда дождем цветочным
Буду падать на тебя,
Целой гаммой ароматов
Буду нежить и томить,
Игрой благоуханий
То нежных, то острых,
Игрой прикосновений,
То легких, то бьющих.*

*И замирая
Ты будешь страстно
Шептать:
Еще,
Всегда еще!*

*Тогда я ринусь на тебя
Толпой чудовищ страшных
С диким ужасом терзаний,
Я наползу кишащим стадом змей*

*И буду жалить и душить!
А ты будешь хотеть
Все безумней, сильнее.
Я тогда упаду на тебя
Дождем дивных солнц.
И зажгу вас молниями
Моей страсти,
Священные
Огни желаний
Самых сладостных,
Самых запретных,
Самых таинственных.*

*И ты весь — одна волна
Свободы и блаженства.
Создав тебя множество,
И подняв вас,
Легионы чувств,
О чистые стремленья,
Я создаю тебя,
Сложное единое,
Всех вас охватившее
чувство блаженства.
Я миг, излучающий вечность,
Я утверждение,
Я Экстаз.
Пожаром всеобщим
Объята вселенная.*

*Дух на вершине бытия.
И чувствует он
Силы божественной,
Воли свободной
Прилив бесконечный.
Он весь дерзновение.*

Что угрожало —
 Теперь возбужденье,
 Что ужасало —
 Теперь наслажденье,
 И стали укусы пантер и гиен
 Лишь новою лаской,
 Новым терзаньем,
 А жало змеи
 Лишь лобзаньем сжигающим.
 И огласилась вселенная
 Радостным криком
 Я есмь!

Уже после того, как партитура была сдана в печать, композитор обозначил в нотах основные темы поэмы: мотив самоутверждения, мотив ужаса, тема воли, ритмы тревожные и т. д.

Музыка

Поэма открывается вступлением, основанным на короткой лирической теме томления, проходящей три раза в различной тембровой окраске. В конце краткого вступления, идущего в непрерывном тремоло скрипок, у солирующей трубы появляется основное ядро будущей темы воли — краткий мотив с пунктирным ритмом и решительным скачком. Основной раздел произведения начинается с темы мечтаний в экспрессивном звучании солирующего кларнета (*Lento. Soavamente*). Появляющийся в ней характерный ход на восходящую уменьшенную кварту предвосхищает основную интонацию темы самоутверждения. После ее развития вступает новая тема — полета (*Allegro volante*), интонируемая поначалу флейтой. Она вырастает в стремительном скерцозном движении с легкими пиццикато струнных, еле слышным звоном тарелок, порханиями кратких мотивов у деревянных

инструментов на фоне выдержанных звуков валторн. Следующий эпизод — *Lento* — посвящен теме возникающих творений в нежном звучании солирующей скрипки с прихотливым хроматизированным узором мелодии. Его сменяет *Allegro non troppo*: аккорды валторн с сурдинами исполняют «ритмы тревожные», вслед за которыми у трубы звучит тема воли, переходящая в горделивую и экзальтированную, устремленную ввысь тему самоутверждения. В эпизоде *Moderato avec delice* снова появляется тема томления и, далее, тема творений, обе подвергаемые развитию. Нарастает напряжение, доходящее до первой значительной кульминации. Вторая волна (*Allegro*) отличается диалогом тем самоутверждения и полета, причем вторая теряет здесь свойственную ей первоначально легкость. В этот диалог вторгаются ритмы тревожные, уже не в аккордовом, а в одnogолосном варианте. *Allegro drammatico* продолжает эту волну, но тема самоутверждения теперь противоборствует с ритмами тревожными. Усиливается динамическое напряжение, с победой ритмов тревожных достигается трагическая кульминация, на которой появляется новая тема — тема протеста в грозном звучании тромбонов (в аккомпанирующих голосах мелькают интонации темы полета). Далее ритмам тревожным противостоит тема воли, затем к ним присоединяется тема наслаждения, интонационно близкая теме возникающих творений. Она растет, привнося все более светлые краски, и, наконец, приводит к победно звучащей теме самоутверждения. Это — основная кульминация поэмы. Эпизод, повторяющий начало основного раздела поэмы (*Lento*) открывается темой мечтаний, дальнейшее изложение его несколько сжато и динамизированно. К трагедийным событиям возвращает краткая, но чрезвычайно активная тема протеста, ритмы тревожные, тема воли, наконец, тема самоутверждения.

В заключительном *Maestoso* она проходит торжествующе, контрапунктически объединяясь с преобразенными интонациями темы воли и ритмов тревожных, которые также приобретают утверждающий оптимистический характер.

«Прометей (Поэма огня)», ор. 50 (1909—1910)

Состав оркестра: световая клавиатура (исполнение возможно и без нее),
3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, 3 кларнета,
бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 8 валторн, 5 труб, 3 тромбона, туба,
литавры, большой барабан, тарелки, тамтам, трсугольник,
колокольчики (нужны два исполнителя), колокола, челеста, 2 арфы,
орган, фортепиано, смешанный хор (возможно исполнение без него),
струнные.

История создания

После нескольких лет жизни за рубежом в 1910 году Скрябин возвратился в Россию. «В Москву мы не только поедем, но даже поселимся там с будущего года, а может быть и останемся теперь же. Меня призывает туда моя артистическая деятельность», — сообщает композитор отцу в письме от 15 декабря 1909 года из Брюсселя. До этого, в начале года, он приезжал на родину с гастролями, и это время осталось в памяти как счастливое, полное радостных впечатлений. Уже в январе 1910 года Скрябин окончательно поселяется в Москве. Он увлечен новым замыслом — симфонической поэмой «Прометей». Композитор планирует завершить ее к весне, но вынужден отложить работу ради концертной поездки по городам Поволжья с оркестром С. Кусевицкого. Напряженная работа продолжается летом на даче под Москвой, а затем

осенью, когда композитор, наконец, завершает ее. Первое исполнение «Прометея», ожидавшееся публикой с огромным нетерпением, состоялось 2 марта 1911 года в Москве под управлением Кусевицкого и стало крупным событием в музыкальной жизни России. Партию фортепиано исполнял сам автор.

В отличие от Поэмы экстаза, на этот раз Скрябин не раскрыл программу. Он уверял даже, что его «Прометей» не имеет отношения к известному древнегреческому мифу. Однако образ титана, принесшего людям огонь, конечно, не случайно поставлен в заголовке. «Прометей — это ведь активное начало, творческий принцип, это отвлеченный символ. Ведь и тот, мифический Прометей — это только раскрытие этого символа, сделанное для первобытного состояния сознания», — говорил композитор. Возможно, именно поэтому Скрябин и не предпослал сочинению развернутой программы, а ограничился емким названием. Произведение имеет и другое название — Поэма огня. Напомним, что образ огня и раньше был воплощен в произведениях Скрябина. Появляется он и у многих других художников. В русском искусстве он приобретает смысл грядущего обновления, очистительного пожара. К нему обращались Блок, Бальмонт, Ходасевич.

Скрябин был вдохновлен грандиозным замыслом, волновавшим его и в предшествующих сочинениях: показать победу могучей человеческой воли, торжества жизни. В стремлении воплотить этот замысел он обратился к новому выразительному языку, отказавшись от традиционных норм гармонии, введя свет как новое выразительное средство.

Композитор уже давно добивался воплощения в музыке светоносности. Об этом свидетельствуют, в частности, такие названия его сочинений, как «Гирлянды», «К пламени», «Темное пламя». Эти его устремления находились в русле общего развития искусства рубежа XIX—XX веков. Живопись тогда активно осваивала выразительные возможности цвета,

стремясь передать движение, приблизиться к активности звука. Все чаще звук и цвет соотносятся между собой. Напомним хотя бы следующие строки К. Бальмонта:

*Флейты звук зорево-голубой,
Так по-детскому ласково-малый,
Барабана глухой перебой,
Звук литавр торжествующе-алый...*

Не случайно позднее поэт опубликовал книгу «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина» (1917). В те же годы английский физик А. Майкельсон, проводивший опыты с новейшей оптической аппаратурой, писал: «Эти цветовые явления действуют на меня могущественным образом, и я решаюсь предсказать, что в весьма недалеком будущем, вероятно, появится цветное искусство, подобное звуковому — какая-нибудь красочная музыка!»

Известно, что Скрябин, как и Римский-Корсаков, обладал так называемым «цветным» слухом: тональности воспринимались им окрашенными в определенные тона. Так, например, ре мажор он «видел» ярко желтым, ля мажор — зеленым, ре-бемоль мажор — фиолетовым. И световая строка в «Прометее» должна была стать, с одной стороны, воплощением его видения музыкальных тонов, но в то же время передавать и более общий смысл — единения разных искусств во всеобъемлющей «Мистерии», идея которой на протяжении многих лет волновала композитора, но так и осталась неосуществленной. Однако что именно представляла собой световая строка (Luce) партитуры, Скрябин не объяснил. Многие исследователи его творчества безуспешно пытались расшифровать ее.

На московской премьере «Прометей» исполнялся без световой строки, так как, по словам композитора, аппарат для ее воплощения оказался слишком сложным и его не успели сделать. В последний момент Скрябин сделал пометку в партитуре: «Мо-

жет исполняться без световой строки». 30 марта 1915 года цветное исполнение состоялось в Нью-Йорке, причем аппаратура для этого готовилась в течение двух лет. Но отсутствие автора привело к произвольной трактовке световых эффектов.

Музыка

На пианиссимо вступает таинственное, необычное, длительно тянущееся созвучие — «прометеев аккорд». На колышущемся фоне валторны интонируют тему Прометея — суровую, сдержанную и проникновенную, являющуюся почти точным мелодическим вариантом первоначального аккорда. В постепенном раскрытии она приводит к появлению темы воли в акцентированном звучании трубы соло. Новая тема, определяющая начало основного раздела поэмы — хоральная сосредоточенная тема разума (флейта в сопровождении фагота и валторн). Она звучит неоднократно, сопоставляясь с темой воли, а далее — и с темой разума. Солирующий рояль вводит в действие другие темы, более оживленные, капризные, с прихотливой фактурой и чертами танцевальности (тема движения). Новый образ — трепетный, словно окутанный форшлагами, сопровождаемый трелями и тремоло, — характеризуется исследователями как тема томления. На этих основных темах-образах строится все одночастное произведение: в противопоставлениях, столкновениях, контрапунктических сплетениях, действенном развитии и борьбе, приводящей к колоссальной кульминации. К мощному звучанию оркестра присоединяется хор, интонирующий без слов отдельные мотивы, напоминающие древние попевки. Его поддерживает и орган. Достигается небывалый экстатический накал. Постепенно звучность спадает, и с нежнейшего пианиссимо в разреженном звучании отдельных инструментов начинается новый подъем, приводящий к мощному, светлому и величественному завершению.

Сергей Васильевич Рахманинов

1873—1943

Рахманинов в художественной жизни XX века занимает совершенно особое место. По характеру дарования, по своему вниманию к душевным коллизиям он — продолжатель линии Чайковского. Однако трагедия России, ставшая и его личной трагедией, наложила отпечаток на все его творчество. Его музыку отличают глубокая лирика, взволнованный и возвышенный романтизм, экспрессия, предельная искренность, шедрые краски, стальной ритм, оригинально сочетающийся с истинно русским щедрым разливом мелодии.

Рахманинов работал во многих жанрах. Прекрасны его камерные оперы «Алеко», «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь», сюжеты для которых он брал из высокой классики. Огромное значение в его творчестве — не просто играющего композитора, но, по признанию многих современников, первого пианиста мира, — получили фортепианные произведения. В них ярко выявлен стиль рахманиновского пианизма с напевно-лирической трактовкой звучания, но и яркой концертностью. Его сольные фортепианные пьесы стали во многом новым словом в избранных им жанрах и заняли почетное место на мировой концертной эстраде в исполнении крупнейших пианистов мира, а четыре концерта для фортепиано с оркестром и Рапсодия на тему Паганини, отличающиеся подлинно симфоническим размахом, — вершины этого жанра. Симфонии Рахманинова как бы фиксируют этапы его творчества: Первая (1895) — результат юношеских поисков собственного пути. Вторая (1906—1907) знаменовала

собой выход из творческого кризиса и стала крупным достижением русского симфонизма. Третья, написанная через три десятилетия после Второй, — один из творческих итогов жизни музыканта-изгнанника.

Среди произведений Рахманинова выделяются также его программные оркестровые сочинения, кантаты «Весна» и «Колокола», удивительные по своей проникновенности Литургия Святого Иоанна Златоуста и Всенощное бдение.

Рахманинов всю жизнь оставался глубоко русским художником и, по существу, не смог найти себе места вне России. Именно поэтому зарубежный период дал сравнительно мало сочинений и посвящен, в основном, исполнительству. В то же время среди немногих его произведений послерусского времени — такие художественные вершины, как Вариации на тему Корелли для фортепиано, Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, Симфонические танцы.

Сергей Васильевич Рахманинов родился 20 марта (1 апреля) 1873 года в усадьбе Семеново Старорусского уезда в старинной дворянской семье. Детство будущего композитора прошло в другом имении — Онег, которое часто ошибочно считается местом его рождения. Музыкальная одаренность мальчика проявилась очень рано: в 4 года он уже стал заниматься игрой на фортепиано — сначала с матерью, а затем с А. Орнатской, одаренной ученицей А. Рубинштейна. В 1882 году семья разорилась и была вынуждена продать имения и перебраться в столицу, где Рахманинов поступил на младшее отделение Петербургской консерватории в класс фортепиано В. Демянского. Там он без особых успехов провел три года, после чего, по совету родственника, молодого, но уже широко известного музыканта А. Зилоти, был отправлен в Москву к непревзойденному детскому фортепианному педагогу Н. Звереву.

В 1885 году двенадцатилетнего мальчика перевели в Московскую консерваторию на четвертый курс младшего отделения. Он не только занимался, но и жил у Зверева, который ввел для своих учеников и пансионеров строгий распорядок дня. В доме Зверева Рахманинов провел четыре года, за которые получил прочный профессиональный фундамент, прекрасное общее образование и блестящее знание теоретических предметов. С 1887 года юный Рахманинов серьезно увлекся сочинением. Первыми композиторскими опытами, естественно, стали фортепианные пьесы. Поскольку Зверев вел занятия только с младшими учениками, перейдя на старший курс Рахманинов стал заниматься у Зилоти (рояль), Танеева и Аренского (теория и композиция).

Летом 1890 года, проведенным в Ивановке, имени родственников, Рахманинов испытал первое серьезное чувство — к Вере Скалон. Она отвечала юноше взаимностью, но ее родители сделали все, чтобы брак генеральской дочери с нищим музыкантом не состоялся. Тем летом Рахманинов много занимался на фортепиано, делал переложение «Спящей красавицы» Чайковского для фортепиано в четыре руки и, главное, сочинял Первый концерт для фортепиано с оркестром.

Вернувшись осенью в Москву, Рахманинов узнал, что его педагог по фортепиано Зилоти вынужден был покинуть консерваторию. Не желая переходить к другому профессору, он попросил разрешения окончить курс фортепиано годом раньше. Экзамен состоялся через три недели и прошел блестяще. По композиции Рахманинов также решил закончить курс досрочно — в 1892 году. Его экзаменационной работой стала одноактная опера «Алеко», написанная в небывало короткий срок: с 27 марта до 13 апреля. 7 мая состоялся экзамен, на котором Рахманинов получил пять с плюсом. Как окончившему с отличием два факультета консерватории, ему была присуждена Большая золотая медаль.

Премьера «Алеко» состоялась 27 апреля 1893 года и прошла с огромным успехом. Особенно тронуло Рахманинова отношение Чайковского, который попросил у него разрешения дать в один вечер две одноактных оперы — свою «Иоланту» и «Алеко».

После окончания консерватории Рахманинов некоторое время дает частные уроки, а осенью 1892 года впервые выступает в открытом концерте как пианист. Кое-какой доход приносят первые издания: клавир и отдельные номера «Алеко», романсы, виолончельные пьесы. В 1893 году Рахманинов создает симфоническую фантазию «Утес» по стихотворению Лермонтова «Ночевала тучка золотая». В следующем году под впечатлением внезапной смерти Чайковского, который поддержал первые шаги молодого музыканта, написано Элегическое трио «Памяти великого художника».

Осенью 1894 года Рахманинов становится преподавателем теории музыки в Мариинском женском училище. Это дает не только заработок, но и освобождает от военной службы, — такое освобождение распространялось на педагогов с пятилетним стажем. Все остальные должны были идти в армию. В следующем году он вместе со скрипачкой Т. Туа совершает длительное концертное турне — выступает в Лодзи, Белостоке, Гродно, Вильно (Вильнюсе), Ковно (Каунасе), Минске, Могилеве, Москве, Смоленске, Витебске и Риге. За несколько месяцев до этого начата работа над Первой симфонией. Ее исполнение 15 марта 1897 года в Петербурге в программе Русских симфонических концертов оказалось единственным при жизни композитора и нанесло ему тяжелую травму. Провал был сокрушительным, и душевное состояние Рахманинова было настолько тяжелым, что работать он не мог около трех лет. Партитуру Первой симфонии он уничтожил. Много лет спустя, уже после смерти композитора, нашлись оркестровые партии, по которым ее удалось восстановить.

В 1897 году Рахманинов получает приглашение на место дирижера в московскую Русскую частную оперу, организованную меценатом С. Мамонтовым. Там он проработал два сезона, приобрел дирижерскую технику и сблизился с Шаляпиным. «Это я считаю одним из самых сильных, глубоких и тонких художественных переживаний всей моей жизни», — писал впоследствии композитор. Осень и зима 1898 года были посвящены созданию Второго концерта для фортепиано с оркестром, первого сочинения после кризиса, вызванного неудачей симфонии.

В 1899 году в Лондоне блестяще проходят первые зарубежные гастролы Рахманинова в качестве пианиста и дирижера, исполнителя собственных произведений. После этого начались его регулярные гастрольные поездки. Не забыта и композиторская деятельность: в 1902 году создается кантата «Весна» на стихотворение Некрасова «Зеленый шум». Она была высоко оценена и в Москве, и в Петербурге, где получила Глинкинскую премию: награду, учрежденную меценатом М. Беляевым для выдающихся произведений русского музыкального искусства.

Московская премьера «Весны» состоялась в марте 1902 года, а в апреле Рахманинов женился на своей двоюродной сестре Н. Сатиной. 29 апреля молодые обвенчались и сразу отправились за границу: побывали в Италии, Австрии, Швейцарии и Баварии, где посетили знаменитый Вагнеровский театр в Байройте. Вернувшись осенью в Россию, Рахманиновы поселились в Москве. Брак оказался очень счастливым. «Лучшей жены он не мог бы себе выбрать, — вспоминала сестра его первой возлюбленной Л. Скалон-Ростовцева. — Она любила его с детских лет и, можно сказать, выстрадала его. Она была умна, музыкальна и очень содержательна. Мы радовались за Сережу...» 14 мая 1903 года у Рахманиновых родилась первая дочь Ирина. Младшая, Татьяна, появилась

на свет через четыре года, и композитор говорил, что дочери — самое дорогое в его жизни. Однако первые годы супружеской жизни оказались нелегкими, так что однажды Рахманинов признался: «Быть отцом, композитором и дирижером в одно и то же время очень трудно и мучительно».

В 1904 году его пригласили в Большой театр на должность дирижера. 3 сентября он впервые встал за пульт прославленного театра. За два года, которые он провел на своем посту, им были осуществлены постановки «Русалки» Даргомыжского, «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» Чайковского, «Князя Игоря» Бородина, «Жизни за царя» Глинки. Вершиной его деятельности в Большом театре стало юбилейное, сотое представление «Пиковой дамы» с участием Шаляпина и Неждановой. Часты и выступления в концертах в качестве дирижера и пианиста. В это же время им написаны оперы «Скупой рыцарь» по пушкинской «маленькой трагедии» и «Франческа да Римини» по Данте. Продолжающие лучшие традиции русской оперной классики, эти небольшие оперы намечают и новые пути развития жанра, сближающие его с кантатой и симфонической поэмой.

Весной 1906 года Рахманинов, расставшись с Большим театром, отнимавшим слишком много сил и времени, с женой и дочерью едет в Италию. Несколько недель они живут во Флоренции, затем переезжают в тихое местечко недалеко от Пизы. Вернувшись в Россию в середине лета, композитор едет в Ивановку — имение Сатиных, где работает над сборником романсов. На зиму семья поселяется в Дрездене; там появляется Фортепианная соната. Там же идет работа над Второй симфонией, завершенной в конце 1907 года, и над симфонической поэмой «Остров мертвых» по картине А. Бёклина. Из Дрездена Рахманинов несколько раз выезжает в Россию на исполнение Второй симфонии и в Париж, где принимает участие в Русских исторических концертах, организованных

антрепренером С. Дягилевым. Там он играет свой Второй фортепианный концерт, дирижирует кантатой «Весна».

Весной 1909 года Рахманиновы возвращаются в Москву. Авторитет композитора уже очень велик. Ему предлагают войти в состав московской дирекции РМО, занять должность инспектора музыки, контролирующего работу музыкальных учебных заведений.

Летом рождается Третий концерт для фортепиано, который автор играет в конце ноября в Нью-Йорке. В США и Канаде он проводит более двух месяцев и за это время дает двадцать шесть концертов, преимущественно как пианист. «Успех был большой, заставляли бисировать до семи раз, что по тамошней публике очень много, — вспоминал музыкант. — Публика удивительно холодная, избалованная гастролями первоклассных артистов, ищущая все чего-нибудь необыкновенного, не похожего на других». Возвратившись в Россию, Рахманинов дал гастрольные выступления в Ростове, Харькове, Киеве и Одессе. Среди его творческих достижений — Литургия Иоанна Златоуста, большое количество фортепианных и вокальных миниатюр, поэма «Колокола» на стихотворение Эдгара По в переводе Бальмонта.

Осенью 1914 года Рахманинов предполагал исполнить «Колокола» в Лондоне. Первая мировая война нарушила все планы. Стало психологически труднее сочинять музыку. Не случайно самым значительным сочинением 1915 года становится Всенощное бдение на канонический текст. Этот год принес две тяжкие утраты: умер сверстник и соученик Рахманинова Скрябин, затем очень скоро, простудившись на похоронах Скрябина, — Танеев. «Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся, это был высший судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой... Его советами, указаниями дорожили все. Дорожили потому, что верили», — писал Рахманинов на смерть одного из любимых своих учителей.

Февральскую революцию 1917 года Рахманинов воспринимает с энтузиазмом. Не раз он дает концерты в пользу армии: «Трехгодовой гонорар от первого выступления в стране отныне свободной, на нужды армии свободной, при сем прилагает свободный художник С. Рахманинов», — пишет он, передавая деньги в союз, организованный для помощи армии и политически амнистированным. Однако он быстро понимает, что его надежды на Временное правительство достаточно наивны. В стране полный разброд. К тому же композитор оказывается разоренным: все, что ему удалось заработать за годы интенсивных гастролей, он вложил в имение жены, Ивановку, которая теперь, как почти все помещичьи владения России, разорблена. Приходится начинать жизнь заново. И в декабре 1917 года Рахманинов с семьей уезжает в Стокгольм, куда его пригласили на гастролы. В газетах сообщили: «С. В. Рахманинов на днях отправляется в концертное турне по Норвегии и Швеции. Турне продлится более двух месяцев». Композитор не предполагал, что это «турне» продлится всю жизнь.

15 и 22 февраля 1918 года он выступал в Копенгагене. Затем были концерты в Стокгольме и Мальме, в Осло — и снова в Копенгагене. Несколько месяцев он гастролировал по Скандинавии, не зная, как сложится дальнейшая жизнь. К счастью, осенью он получил из США три интересных предложения. Еще не остановившись ни на одном, он, тем не менее, решил ехать в Америку. 1 ноября 1918 года Рахманиновы отплыли из Осло на небольшом норвежском пароходе и на десятый день прибыли в Нью-Йорк. В первую ночь на американской земле они были разбужены страшным шумом: гудели автомобили, слышались свистки, пение, крики... Так американцы встретили пришедшее ночью известие об окончании Первой мировой войны.

В Нью-Йорке Рахманинов встретился со многими знакомыми музыкантами: в эти дни там были Эжен Изаи, Сергей

Прокофьев, Фриц Крейслер, Иосиф Гофман, Ефрем Цимбалист. Все они давали композитору советы относительно устройства в Новом Свете. Рахманинов решил остановиться на пианистической деятельности, избрав себе менеджера Ч. Эллиса и рояли фирмы «Стейнвей», которая стала обслуживать его концерты в разных странах. С главой фирмы его связали со временем тесные дружеские отношения.

Начались гастроли. Они были достаточно напряженными, и не только потому, что концертов было чрезвычайно много: американские слушатели диктовали свои условия. Ему приходилось разучивать все новые и новые произведения, причем делать это летом, так как в течение сезона концерты следовали один за другим, оставляя время только для переездов.

Вдали от родины Рахманинов несколько лет не мог сочинять. «Возможно, это потому, что я чувствую, что музыка, которую мне хотелось бы сочинять, сегодня неприемлема, — сказал композитор в одном из интервью. — А может быть, истинная причина того, что я в последние годы предпочел жизнь артиста-исполнителя жизни композитора, совсем иная. Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний».

Россия жила в его душе всечасно. Он много помогал тем, кто остался там: отправлял деньги и посылки матери, родственникам, друзьям, переводил гонорары в пользу голодающих, отправлял посылки с продуктами в высшие учебные заведения Москвы, Петрограда, Киева, Харькова. Он старался окружать себя соотечественниками: его секретарь, шофер, горничная были русскими. Огромную радость доставил ему

привет на гастроли в Нью-Йорк труппы МХАТа в 1922 году, выставка русского искусства весной 1924 года. Станиславский вспоминал: «Провожал нас Сергей Васильевич на пароход. И когда пароход начал отделяться от пристани, я взглянул на его как-то ссутулившуюся фигуру. Последний привет! Он стоит молча с поднятой рукой, и я вижу, как глаза его наполнены слезами. А видеть слезы на глазах большого человека — страшно». Тем не менее о возвращении в тоталитарное государство, каким стала бывшая Россия, он не мог и помыслить. Композитор, вспоминая родину, обращался к русским народным песням — делал их обработки и фортепианные транскрипции. Только в 1926 году он приступил к Четвертому фортепианному концерту, задуманному еще в России. После него появились «Три русские песни для симфонического оркестра и хора», проникнутые тоской и чувством одиночества.

С конца 20-х годов сложился неизменный жизненный распорядок: зимой интенсивные выступления в США, весной — продолжение гастролей в Европе, летом — довольно непродолжительный отдых, осенью — снова гастроли по европейским городам и возвращение в Америку. Так проходят многие годы. Сочиняется по-прежнему мало: появляются, не считая транскрипций, лишь фортепианные Вариации на тему Корелли и Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, а в 1935—1936 годах — Третья симфония. Симфония признания не получила: дирижеры ее не понимали, так как она была «слишком русской», выразившей всю тоску композитора, так и не ставшего космополитом.

23 августа 1939 года Рахманиновы отплыли в США из Франции, а 1 сентября началась Вторая мировая война. Больше Рахманинов никогда не был в Европе. Летом 1940 года, живя неподалеку от Нью-Йорка, он написал свое последнее крупное сочинение — Симфонические танцы.

Скончался Рахманинов 28 марта 1943 года в Беверли-Хиллз в Калифорнии. Цинковый гроб поместили в склеп при церкви, где прошло отпевание, а потом перевезли в Нью-Йорк. Там 1 июня на русском кладбище в Кенсико близ Нью-Йорка состоялись торжественные похороны.

«Утес»

Фантазия для большого симфонического оркестра,
ор. 7 (1893)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, тарелки, большой барабан, тамтам, арфа, струнные.

История создания

Весной 1892 года Рахманинов окончил курс композиции в Московской консерватории. Выпускной работой стала опера «Алеко» по «Цыганам» Пушкина, получившая самую высокую оценку. Через год, 27 апреля 1893 года состоялась ее премьера, причем об опере чрезвычайно высоко отзывался Чайковский, который был для начинающего композитора непререкаемым авторитетом. Но наряду с такими радостными событиями в жизни Рахманинова была и большая личная трагедия. Его пылкое юношеское чувство к Вере Скалон было отвергнуто, причем не самой девушкой, а ее родителями, не допуская возможности брака Веры — красавицы и генеральской дочери — с полунищим музыкантом без определенного будущего. Возможно, настроениями, охватившими двадцатилетнего юношу после столь категорического отказа, и было вызвано появление фантазии «Утес».

В письмах этого времени прорываются такие строки: Нашему брату только и доставляет удовольствие смотреть на чужое счастье...» Или: «Я отлично знаю свои годы, и мое отношение себе «старик» есть только шутка...» Отзвуки пережитого сохранились в романсах, написанных в месяцы, последовавшие за разрывом, в поэтической Баркароле из Стюкты для двух фортепиано, в Романсе для скрипки и фортепиано. Думается, не случаен и выбор программы для оркестрового сочинения. Оно — первоначально под названием «Фантазия для симфонического оркестра» — создавалось летом 1893 года в Лебедине, уездном городке Харьковской губернии, где Рахманинов жил у гостеприимных пожилых супругов, создавших ему все условия для плодотворной работы. В середине сентября 1893 года на музыкальном вечере у Танеева, где Чайковский показывал только что законченную Шестую симфонию, Рахманинов представил на суд маститых коллег свое первое оркестровое сочинение. На партитуре композитор оставил строки: «Фантазия эта написана под впечатлением стихотворения Лермонтова «Утес». Автор избрал эпиграфом к своему сочинению начальные слова стихотворения:

*Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана.*

Однако позднее Рахманинов стал называть свою фантазию просто «Утес». Впрочем, содержание музыки не исчерпывается ни приведенными, ни всеми строками стихотворения: в ней страсть, протест, отчаяние. Известно, что кроме этой, объявленной программы, у фантазии существовала еще одна, которую он раскрыл немногим. В числе этих немногих был критик Н. Кашкин, который писал в рецензии на премьеру «Утеса», состоявшуюся 20 марта 1894 года в симфоническом собрании РМО под управлением В. Сафонова: «Программой

для фантазии г. Рахманинову послужил один из рассказов А. Чехова — «На пути»; но композитор дал своему сочинению название «Утес», потому что эпитафией к рассказу послужило начало известного стихотворения Лермонтова». Позднее Рахманинов подарил Чехову (1860—1904) экземпляр партитуры «Утеса» с надписью: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа «На пути», содержание которого с этим же эпитафией служило программой этому музыкальному сочинению. 9 ноября 1898 года».

Писатель в рассказе, относящемся к 1886 году, рисует встречу на почтовой станции вьюжной рождественской ночью двух человек — немолодого, много пережившего и перечувствовавшего, и девушки, едва вступающей в жизнь. Наступает рассвет, девушка уезжает. «...Она не сказала ему ни слова, а только взглянула на него сквозь длинные ресницы, на которых висли снежинки... Сумела ли в самом деле его чуткая душа прочесть этот взгляд или, быть может, его обмануло воображение, но ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолие и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая. Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волоса, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега», — так заканчивается рассказ.

Музыка

Вступительный раздел открывается темой утеса, скорбной, но полной сдержанной страсти. Ее речитатив интонируют низкие струнные и фаготы в октаву. На шелестящем восходящем тремоло струнных появляется тема тучки в легких беззабот-

по порхающих пассажах флейты. Она развивается, на какое-то мгновение становится более душевной и нежной, а потом угасает. В новом эпизоде (*Un poco meno mosso*) тема утеса приобретает характер страстной мольбы, далее появляется роковой мотив любви (флейта соло, потом гобой и валторны) — как будто дрогнуло сердце старого утеса. Этот мотив переходит в мелодию, воплощающую тоску, одиночество. Снова просыпаются прихотливые пассажи темы тучки в сопровождении арпеджио арф, трелей струнных. Основные темы преобразуются: мотив любви приобретает характер плясового напева, тема утеса становится все более тревожной. Ускоряется движение. Тема утеса звучит с нарастающим отчаянием. Как будто издали доносится отголосок темы несбыточной любви. Еще и еще возвращается тема тучки как воспоминание. Музыкальное развитие доходит до огромной кульминации и лишь последние такты замирают на пианиссимо.

«Остров мертвых»

Симфоническая поэма, ор. 29 (1909)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 6 валторн, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, большой барабан, арфа, струнные.

История создания

В течение нескольких лет, начиная с осени 1906 года, Рахманинов с семьей живет в Дрездене. Здесь ему хорошо работается: он завершает Вторую симфонию, задумывает оперу «Монна Ванна», от работы над которой его отвлекает замысел фортепианной сонаты. Здесь же, увидев за год до того в Париже репродукцию с картины швейцарского художника

Арнольда Бёклина (1827—1901) «Остров мертвых», изображающей остров со стройными кипарисами, окруженный с трех сторон высокими угрюмыми скалами, — место вечного покоя, где нет места ни печалям, ни волнениям жизни, композитор решил написать симфоническую поэму.

«В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины. Иногда я пытаюсь выразить в звуках определенную идею или какую-нибудь историю, не указывая источник моего вдохновения», — объяснял Рахманинов. В данном случае источник вдохновения был ясен. В одном из интервью Рахманинов рассказал: «Сочиняю я медленно. Долго гуляю на лоне природы. Мои глаза охватывают отблески света на свежей от дождя листве, тихий шепот деревьев в лесу, или я наблюдаю бледные оттенки неба на горизонте, и в душе возникают голоса — все сразу. Не так, что капля здесь, капля там, а все разом — вырастает целое. «Остров мертвых» написан в апреле и мае. Когда он возник, как это началось? Как я могу сказать? Он возник во мне. Я его принял как дорогого гостя и записал».

Картина Бёклина, по некоторым источникам, изображающая маленький островок Понза в Тирренском море, произвела впечатление на композитора именно в виде черно-белой репродукции. «Если бы я сначала увидел оригинал, то, возможно, не сочинил бы моего “Острова мертвых”, — вспоминал он. — Картина мне больше нравится в черно-белом виде».

Завершенная партитура была посвящена Н. Струве, композитору, близкому другу Рахманинова, с которым последний обсуждал свой замысел. Первое исполнение поэмы состоялось в Москве 18 апреля 1909 года под управлением автора в симфоническом концерте Филармонического общества. После премьеры критик Ю. Энгель писал: «Про-

открыт музыкой и Бёклиновский “Остров мертвых”, эти тихие заводи, эти загадочные стены-скалы, к которым медленно подплывает ладья с тенью усопшего, эти колоссальные кипарисы, верхушки которых, чуть склонившиеся от слабого дыхания ветра, чернеют на фоне бледной зари, мерцающей над обителью мертвых. И музыка Рахманинова (однообразная смена... гармонических ходов на меняющемся фоне выразительных гармоний) прекрасно вводит нас в это таинственное, манящее жуткое царство. Но затем фантазия уносит композитора дальше живописца или, вернее сказать, в сторону от него. Вместе с занимающейся зарей Рахманинов хочет заглянуть по ту сторону Бёклиновских стен; не в преддверие, а в самую обитель мертвых. И, заглянув, видит там не сумерки жизни Бёклиновского античного элизима, а чуть ли не дантовский ад и чистилище, с терзаниями, отчаянием, скрежетом зубным. Об этом говорят беспокойные, ползучие хроматизмы средней части “Острова мертвых” Рахманинова, ее страстно извивающиеся мелодии; ее тяжкие, доходящие до мощных, трагических взрывов, подъемы. Конец опять приближает к Бёклину и достойно заканчивает эту сильную, но довольно далекую от своего заглавия пьесу».

Музыка

Поэма открывается картиной моря: как будто перекачываются тяжелые волны в мерном и необычном пятидольном ритме (низкие струнные, арфа, литавры). У виолончелей появляется небольшой мелодический отрывок, который повторяется вновь и вновь, переходит к альтам, а затем скрипкам, передавая это бесконечное движение волн. Кажется, будто лодка Харона везет в царство мертвых погибшие души: слышатся всплески под веслами, время от времени прорезаются горестные возгласы, всплывают отдельные

интонации сурового средневекового напева *Dies irae* — День гнева. Они будут пронизывать и далее музыкальную ткань, все время напоминая о Страшном Суде, но сформируются в интонационно отчетливое начало напева лишь в конце основного раздела поэмы.

Нарастает напряжение, словно приходит в волнение морская стихия, затем спадает, и все тяжелее перекачиваются волны. Наконец прекращается мерное движение: лодка Харона причалила к Острову мертвых. Центральный раздел поэмы начинается нежной, порывистой мелодией в прозрачном, с тремоло скрипок, звучании высоких струнных и деревянных. «Она должна быть огромным контрастом ко всему остальному, — объяснял Рахманинов. — Ее надо исполнять быстрее, более нервно и эмоциональнее: так как это место не связано с образом “картины”, оно в действительности своего рода дополнение к ней, и поэтому контраст чрезвычайно необходим. Сначала — смерть, потом — жизнь». Мелодия развивается длительно, доходя до колоссальной кульминации на фортиссимо tutti. Ее обрывают тяжелые, страшные в своей непреложности аккорды с тянущимся «послезвучием» валторн. И тихо, на фоне злоежущего шелеста тремолирующих скрипок, интонируется начало (первые четыре звука) *Dies irae* (кларнеты). На него накладывается тот же отрывок в увеличении у валторн. Все застывает в мертвенном оцепенении. В последний раз у гобоя звучит нежная тема жизни и исчезает, уступая место плавно катящимся волнам. Сильно сокращенная, звучит музыка начала поэмы.

Симфонические танцы, ор. 45 (1940)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, саксофон, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон, колокольчики, колокола, арфа, фортепиано, струнные.

История создания

Симфонические танцы создавались Рахманиновым в очень трудное время, на новом жизненном переломе. За несколько лет, прошедших в эмиграции, у него сложился определенный годовой ритм с гастролями по миру, с непременным летним отдыхом. Начиная с 1931 года, семья проводила лето на вилле «Сенар» в Швейцарии, на берегу Фирвальдштеттского озера. Здесь Рахманинов не только отдыхал от напряженного гастрольного сезона, но и работал над новыми сочинениями. Однако в 1939 году вторжением фашистских войск в Польшу началась Вторая мировая война. Франция, связанная с Польшей договором, объявила о вступлении в нее. За десять дней до начала войны супруги Рахманиновы успели уехать из Европы. Во Франции осталась дочь Татьяна, всякая связь с которой довольно быстро прервалась. Впервые за много лет следующий концертный сезон Рахманинова стал чисто американским: выехать в Европу было невозможно, и его концерты проходили в городах США и Канады.

Лето 1940 года композитор провел недалеко от Нью-Йорка, в Хантингтоне — местечке, расположенном на острове Лонг-Айленд, на берегу морского залива. Здесь, одолеваемый мыслями о дочери, оставшейся в оккупированном немцами

Париже, о судьбе Европы, о будущем, он с огромным напряжением, в небывало короткий срок создал свое последнее симфоническое сочинение, которое первоначально назвал Фантастическими танцами, а позднее, в письме от 28 августа 1940 года, — Симфоническими танцами. «Не могу забыть, что это была за работа, — вспоминала жена композитора. — Мы жили тогда на берегу моря, на даче недалеко от Нью-Йорка. В 8 часов утра Сергей Васильевич пил кофе, в 8 с половиной садился за сочинение. С 10 часов он играл два часа на фортепиано, готовясь к предстоящему концертному сезону. С 12 часов до часа опять работал над Танцами. В час дня завтракал и ложился отдыхать, а затем с 3 часов дня с перерывом на обед работал над сочинением до 10 часов вечера. Он непременно хотел кончить Танцы к началу концертного сезона. Намерение свое Сергей Васильевич выполнил; все это время я мучилась, наблюдая за ним. Вечерами глаза его отказывались служить из-за этой работы, когда он своим мелким почерком писал партитуру. Да и после было много работы во время его поездок по концертам. На каждой большой станции, где мы останавливались, его ждали корректурные оттиски Симфонических танцев, и Сергей Васильевич немедленно садился за корректуру этих зеленых листов с белыми нотами. Как это утомляло его глаза! Корректировал он до и после очередного концерта».

В этом последнем оркестровом произведении великого композитора явно заложены элементы автобиографичности. Первоначально он собирался дать частям его программные названия: I — «День», II — «Сумерки», III — «Полночь», очевидно имея в виду не время суток, а стадии человеческой жизни, причем не с начала ее, а с пика жизненных сил. Однако в окончательной редакции он решил отказаться от каких бы то ни было программных объяснений.

Симфонические танцы Рахманинов посвятил Филадельфийскому симфоническому оркестру и его руководителю Юджину

Франции. Первое их исполнение состоялось 3 января 1941 года в Филадельфии. В России Симфонические танцы прозвучали впервые 25 ноября 1943 года в Москве под управлением Н. Голованова.

Музыка

Первая часть с оригинальным определением темпа — Non allegro — начинается четким ритмом в пианиссимо скрипок, на фоне которого мелькает краткий, всего из трех звуков, мотив у английского рожка, повторяемый кларнетом, а затем спускающийся все ниже — к фаготу и бас-кларнету. Это своего рода предчувствие основных образов, которые развернутся далее. А пока вступает на фортиссимо еще одна тема — жесткая, угловатая, в отрывистых звучаниях оркестра без труб, тромбонов, тубы и ударных. Только в конце ее раздастся мощный, подобный удару, аккорд с участием всех медных, поддержанный тяжким рокотом литавр. Закончилось краткое вступление. Основной образ первой части — своего рода марш-скерцо, с чертами танцевальности, с драматически экспрессивной мелодией, выросшей из начального трезвучного мотива. Его сменяет другой — лирически-пасторальный, в скромном звучании солирующих деревянных инструментов, в сплетении подголосков, живо напоминающих русские народные протяжные песни. Среди солирующих инструментов появляется саксофон с его живым, теплым и трепетным тембром. Несмотря на резкий контраст первому образу основного раздела части, лирический напев середины связан с ним интонационно. После длительного развития, в котором сталкиваются темы вступления и основного раздела, достигая огромного напряжения, оно разрешается в момент нового вступления (фортиссимо, маркато) марша-скерцо. Лишь в конце части наступает просветление. На фоне колокольного звона, имитируемого колокольчиками, фортепиано и арфой,

разливается истинно русская мелодия. Тихими звучаниями, разреженной оркестровкой, постепенным угасанием завершается первая часть.

Вторая часть — *Andante con moto* (*Tempo di valse*). Это контраст первой, полной драматизма части. Постепенно, словно исподволь, преодолевая начальные грозные аккорды медных, после легких пассажей флейт, кларнетов и скрипичного соло, обрисовывающих ритмический танцевальный фон, в меланхолическом тембре английского рожка появляется тема вальса. Она переходит от одного инструмента к другому, длительно распевается скрипками, становится все более эмоциональной, трепетной и взволнованной. Музыка полна томления, словно в неясных грезах проносятся в ней отзвуки интонаций первой части, появляются трепетные, полетные мотивы. К концу части нарастает драматизм, появляются беспокойство, тревога. Почти исчезает вальсовое движение: размер сменяется на 6/8, временами перебиваемый 9-дольными тактами. Часть заканчивается рядом затихающих аккордов.

Третья часть — самая масштабная — это драматургический центр всего произведения. Ее открывает мощный аккорд, после которого слышатся скорбные нисходящие мотивы. Несколько тактов вступления (*Lento assai*) приводят к стремительному движению основного раздела — мрачного, зловещего и в то же время причудливо-скерцозного характера, проникнутого ужасом перед страшным видением смерти. Не случайно этот раздел начинается неустойчивыми, разорванными звучаниями и мерными ударами колоколов. Двенадцать ударов словно отсчитывают последние мгновения перед полночью, после чего начинается жуткий шабаш. Звучат странные шорохи, колокольные удары, страшные стенания. Скорбные интонации обезличиваются, превращаются в суетливый бег. И в этом беге выделяется тема суровая, собранная, решительная — подлинный знаменный распев, использованный Рахманиновым в свобод-

ной ритмической трактовке. В мельканиях отдельных безликих мотивов нисходящие мотивы вступления, вновь появляющиеся в общем музыкальном потоке, постепенно приобретают сходство с напевом *Dies irae* — мрачным погребальным хоралом. И вот уже это сходство настойчиво подчеркивается, причем зауспокойный напев приобретает черты нарочито залихватской пляски в вызывающей оркестровке: у флейты и флейты-пикколо в предельно высоком регистре с сопровождением деревянного, словно стук костей, тембра ксилофона. Сменяют друг друга разные эпизоды — волевые, лирические, мужественные и зловещие. Происходит борьба разных сил, все более усиливается противостояние, которое приводит к победе волевого, мужественного начала.

Игорь Федорович Стравинский

1882—1971

Стравинский оставил огромное наследие, поражающее разнообразием замыслов и жанров. Его творческий путь продолжался более шестидесяти лет и охватил период истории XX века, насыщенный трагедиями — революциями, войнами, переделом мира. Среди его многочисленных сочинений есть основанные на глубоко самобытном претворении национального фольклора; большую дань он отдал и музыке, вдохновленной композиторами прошлого; одно время работавший в стиле неоклассицизма, Стравинский писал и додекафонные пьесы. Это дало повод некоторым музыкантам и критикам называть его «хамелеоном». Однако во всех своих творениях композитор всегда остается самим собой, властно подчиняющим себе самый разнородный материал. В своем творчестве, впитавшем все достижения музыки XX века, Стравинский сумел создать вершинные произведения в избранных им формах.

Продолжительный творческий путь Стравинского отчетливо делится на три периода. Первый ознаменован интересом к русской тематике, с использованием и народной сказки, и языческой обрядности, и городских сцен, и пушкинской поэмы. К этому периоду относятся балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна Священная», «История солдата», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Мавра», «Свадебка».

Второй период, начавшийся в 20-е годы, можно определить как неоклассический. Стравинского к неоклассицизму привели поиски новой простоты, ясности, отрицание изли-

шеств и субъективизма романтиков. Им заново оцениваются такие выразительные средства, как линейность, скупая графичность, лаконизм формы, полифонизация фактуры, строгая объективность. В этот период композитор обращается к музыке своих гениальных предшественников — Баха и Люлли, Перголези и Гайдна, Моцарта и Вебера, Бетховена и Чайковского, создавая по их «моделям» музыку самобытную и современную: балет «Аполлон Мусагет», мелодраму «Персефона», Скрипичный концерт, концерт «Дамбартон-Окс», оперу-ораторию «Царь Эдип», оперу «Похождения повесы», Симфонию псалмов, Симфонию в трех частях, Симфонию in C.

Третий период наступает в начале 50-х годов, когда Стравинский осваивает додекафонную технику. На ее основе, своеобразно претворенной, созданы последние сочинения композитора

Игорь Федорович Стравинский родился 5 (17) июня 1882 года в Ораниенбауме под Петербургом, в семье знаменитого певца-баса Ф.И. Стравинского, солиста Мариинского театра, представителя старинного польского дворянского рода. Мальчик учился в гимназии, пользуясь превосходной домашней библиотекой, рано соприкоснулся с различными областями культуры и искусства. С самых ранних лет он впитывал в себя музыкальные впечатления — от посещения Мариинского театра, куда рано попал, благодаря профессии отца; от пения крестьянских девушек в деревне, где проводил лето; от военно-духовой музыки, доносившейся из казарм, расположенных неподалеку от петербургской квартиры Стравинских.

С девяти лет мальчик начал учиться игре на фортепиано и сразу же стал увлеченно импровизировать, с легкостью читал с листа. С восемнадцати лет Стравинский решил серьезно заняться гармонией и начал брать уроки у Ф. Акименко, но довольно скоро расстался с ним и занятия музыкально-

теоретическими дисциплинами продолжил самостоятельно. По настоянию родителей он тогда же поступил на юридический факультет Петербургского университета, однако музыкальных занятий не оставил. На протяжении 1903—1905 годов он брал частные уроки у Римского-Корсакова, что стало его единственной «консерваторией».

Под руководством Римского-Корсакова Стравинский пишет первую симфонию (1907), симфоническую фантазию «Фейерверк» (1908), в которой проявляет незаурядную изобретательность оркестровки. Тогда же появляются «Фантастическое скерцо» по пьесе Метерлинка «Жизнь пчел», позднее переработанное в балет «Пчелы», начинается работа над оперой «Соловей» по сказке Андерсена. В 1905 году Стравинский оканчивает университет, но от соблазнительной карьеры юриста решительно отказывается. В январе следующего года он женится на двоюродной сестре Екатерине Носенко, с которой был дружен и духовно связан с детских лет.

В 1909 году начинается сотрудничество Стравинского с антрепризой Дягилева. Для его знаменитых «Русских сезонов» в Париже Стравинский пишет балеты «Жар-птица» (1909—1910), «Петрушка» (1910—1911) и «Весна священная» (1912—1913). К нему приходит огромный успех, и молодой композитор оказывается в центре парижской культурной жизни. Он знакомится с выдающимися французскими композиторами, поэтами, художниками. В 1915 году его принимают в Парижское общество авторов, композиторов и музыкальных издателей. Сначала Стравинский лишь наездами бывает в Париже. Весной 1914 года он едет туда с законченной партитурой оперы «Соловей», которую Дягилев собирается ставить в парижской Grand Opéra, но неожиданно оказывается отрезанным от России: летом 1914 года начинается Первая мировая война. Последующие годы композитор живет в маленьких городках Швейцарии — Кларане, Морже,

Монте, Сальване, изредка выезжая оттуда в Испанию, Италию и Францию.

В 1917 году, после Октябрьского переворота в России, Стравинский потерял материальную независимость: перестали поступать доходы от имени тестя Устилуг. Нужно было думать о пропитании семьи. Для небольшого передвижного театра, организованного неким меценатом, композитор написал «Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Историю солдата» и «Свадебку», основанные на русских сказках из собраний Киреевского и Афанасьева. Кроме того, пишутся балет «Пульчинелла» (1919—1920), снова по заказу Дягилева, много мелких сочинений — фортепианных, вокальных, хоровых. В «Пульчинелле», решенной как староклассическая итальянская сюита, Стравинский основывается на музыке Перголези. Работа увлекает композитора и приводит к появлению новых опытов в том же духе.

В 1922 году композитор с женой переезжает в Париж, который в эти годы привлекает к себе многих крупных и очень разных художников и писателей. Здесь живут Пикассо, Кокто, Матисс, Скотт Фицджеральд, Хемингуэй, здесь господствует новое искусство: ультрамодернизм, дадаизм, поиски «Шестерки». Для музыкальной молодежи Стравинский является признанным авторитетом. Однако Парижу он предпочитает провинциальные города Бретани или юга Франции.

С 1921 года начинается его дирижерская деятельность. Он выступает в Бельгии, Голландии, Германии. 22 мая 1924 года состоялся и его пианистический дебют: с оркестром Кусевицкого Стравинский исполнил свой только что написанный Концерт для фортепиано. 1925 год ознаменован первой концертной поездкой в Америку.

В 1934 году композитор принял французское подданство, но гражданином Франции пробыл недолго: его оскорбило то, что в 1936 году он не был избран членом Французской академии.

Поездки в США в 1937 и 1939 годах укрепили его желание переехать за океан. В Америке ему не раз заказывали сочинения, которые исполнялись лучшими оркестрами континента, его пригласили в Гарвардский университет для чтения лекций по собственной музыкальной эстетике. Однако окончательно решили переезд тяжкие потери, обрушившиеся на Стравинского в последние годы: умерла мать, затем старшая дочь, а потом и жена. Острое чувство утраты требовало полной смены жизненного окружения. Последним толчком к непростому решению стало начало Второй мировой войны. Осенью 1939 года композитор переехал в США.

К этому времени Стравинский — автор многих замечательных произведений, в том числе Симфонии для духовых инструментов памяти Дебюсси (1920—1921), комической одноактной оперы «Мавра» по пушкинскому «Домику в Коломне» (1922), оперы-оратории «Царь Эдип» (1926—1927) по Софоклу, балетов «Аполлон Мусагет» (1927—1928), написанного для фестиваля современной музыки в Вашингтоне, и «Поцелуй феи» (1928) по заказу знаменитой Иды Рубинштейн. По заказу Бостонского симфонического оркестра написана Симфония псалмов — одно из самых замечательных его творений (1930), затем появились Концерт для скрипки с оркестром (1931), мелодрама «Персефона» по пьесе А. Жида, также по заказу Иды Рубинштейн, Концерт для двух фортепиано (1935), балет «Игра в карты», написанный для знаменитого хореографа Дж. Баланчина, множество более мелких сочинений.

Первой премьерой Стравинского в Америке стала Симфония in C (1938), написанная для Чикагского симфонического оркестра и исполненная им в ноябре 1940 года. Постоянным местом жительства композитора стал Голливуд. Он приехал сюда вместе со своей второй женой — Верой де Боссе, ранее танцевавшей в труппе Дягилева. Она была также одной из первых русских киноактрис.

Жизнь постепенно входила в спокойное русло. Постоянно поступали заказы, приносящие твердый доход. Заказы были самыми разнообразными — от балета «Орфей» (1947), оперы «Похождения повесы» (1951) по мотивам картин Дж. Хогарта, кантаты на стихи английских поэтов XIII—XVI веков (1952), и балета «Агон» (1957) до джазовых композиций и даже польки для знаменитого цирка Барнума.

С годами в творчестве Стравинского все большее место занимают духовные сочинения. Если в середине 20-х годов для русской церкви в Париже им были написаны «Отче наш», «Верую» и «Богородице», то через 30 лет, по мере его сближения с католической церковью, появляются такие опусы, как «Canticum sacrum» («Священное песнопение» в честь святого Марка, 1956), «Von Himmel hoch» (хоральные вариации по Баху, 1956), «Threni» (кантата на библейский текст плача пророка Иеремии, 1959), кантата «Проповедь, Притча и Молитва» (1961), кантата-аллегория «Потоп» (1962) по заказу нью-йоркского телевидения, «Авраам и Исаак», определенный как священная баллада для баритона и камерного оркестра и посвященная «народу государства Израиль» (1963), «Requiem canticles» для смешанного хора, четырех солистов и оркестра (1966).

Не ограничиваясь музыкой, Стравинский отдает дань и литературе. Им написаны три книги: «Хроника моей жизни» (1934), «Poetique musicale», цикл лекций, прочитанных в Гарвардском университете, и «Диалоги» (1963), представляющие собой беседы с секретарем и многолетним помощником Стравинского Робертом Крафтом.

Стравинский выступает как симфонический и театральный дирижер во многих странах мира. В 1962 году в США серией концертов торжественно отмечается его 80-летний юбилей. В том же году он впервые с начала века побывал на родине. В Москве и Ленинграде состоялись его авторские концерты, встречи с коллегами-композиторами. Увиденное за «железным

занавесом» не вдохновило его, и предложением властей вернуться на родину композитор не воспользовался.

В 1963 году Стравинский в последний раз выступил с концертами в Италии, в 1965 году — в Англии. Европу он посетил еще раз в 1968 году. Во всех поездках его сопровождали жена и секретарь, который не только занимался его перепиской, документацией и т. п., но, в случае необходимости, подменял его и в качестве дирижера. Пошатнувшееся здоровье уже не позволяло Стравинскому вести кочевую жизнь. Чтобы быть ближе к музыкальным центрам США, весной 1970 года композитор покидает свой дом в Голливуде и обосновывается в Нью-Йорке.

Скончался Стравинский на девяностом году жизни, 6 апреля 1971 года в Нью-Йорке. Похороны состоялись 15 апреля на кладбище Сан-Микеле в Венеции.

«Жар-птица»

Сюита из балета (1919)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, большой барабан, тарелки, треугольник, ксилофон, арфа, фортепиано, струнные.

История создания

В конце лета 1909 года, когда Стравинский, вернувшись после летнего отдыха в имении жены Устилуге в Петербург, предполагал продолжить сочинение оперы «Соловей», над которой тогда работал, он получил телеграмму от Дягилева. Знаменитый антрепренер «Русских балетов» в Париже предлагал молодому композитору написать музыку балета «Жар-птица» для постановки весной 1910 года. «Несмотря на то, что меня пугал самый факт заказа к определенному сроку — я еще не знал сво-

их сил и боялся запоздать, — я все же дал согласие, — пишет Стравинский в «Хронике моей жизни». — Предложение это было для меня лестным. Среди музыкантов моего поколения выбор пал именно на меня, и меня приглашали сотрудничать в крупном художественном предприятии бок о бок с людьми, которых мы привыкли считать мастерами своего дела».

Композитору было представлено готовое либретто. Фокин так вспоминает о его появлении: «Не хватало балета из русской жизни или на тему русской сказки. Мы (Дягилев, группа художников и я) стали искать сюжеты. Лучшие литературные обработки русской сказки были уже использованы для сцены (главным образом Римским-Корсаковым в его операх). Все образы народной фантазии уже пошли на сцену. Только образ Жар-птицы остался еще неиспользованным, а между тем Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и вместе с тем наиболее подходящее для танцевального воплощения. Но нет такой сказки о Жар-птице, которая бы целиком подошла к балету. Я взялся соединять различные народные сказки и сочинил по ним балетное либретто».

К работе были привлечены также художники А. Бенуа, Я. Головин и Н. Стеллецкий, литератор П. Потемкин и писатель, известный знаток древнерусской словесности А. Ремизов. Были использованы сказки об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке, о Кашее Бессмертном и Царевне Ненаглядной Красе, кроме того, Фокин ввел в либретто ночные игры и хороводы зачарованных царевен из сказки «Ночные пляски». Однако все сюжетные ходы были лишь предлогом для создания волшебных картин зачарованного царства и образа ослепительно прекрасной птицы: в либретто с самого начала были заложены картинность, живописная созерцательность, которые, несомненно, определяли характер музыкальной драматургии. Первоначально Дягилев предполагал заказать новый балет Лядову, но тот, продержав либретто несколько

месяцев, вернул его. Некоторое время над музыкой работал Н. Черепнин, но и он охладел к идее балета. Мысль заказать «Жар-птицу» Стравинскому пришла Дягилеву на концерте, где исполнялся «Фейерверк» — одно из первых сочинений молодого композитора. «У публики «Фейерверк»... не имел успеха. Но и Дягилева и меня захватила эта музыка, — пишет Фокин. — Там было как раз то, чего я ждал для «Жар-птицы». Музыка эта горит, пылает, бросает искрами. Это то, что мне надо было для огневого образа в балете».

Стравинский увлеченно принялся за работу. Дягилев с труппой находился в это время в Петербурге, и композитор частями сдавал ему музыку, на которую Фокин тут же ставил танцы. Балет был закончен к сроку, и труппа отправилась в Париж, куда после краткого отдыха от напряженной работы приехал и Стравинский. Премьера «Жар-птицы» состоялась, как и было намечено, весной 1910 года в парижском Театре на Елисейских полях. На ней присутствовал весь художественный бомонд: Марсель Пруст, Жан Жироду, Пьер Клодель, Морис Равель, Клод Дебюсси, Флоран Шмитт, Мануэль де Фалья. Успех был колоссальным. В один день ранее никому не известный русский композитор стал знаменитым.

В литературе о Стравинском говорится, что существуют три сюиты из балета. Это не совсем точно: вернее будет сказать, что композитором созданы три варианта сюиты. В 1911 году он составил из музыки балета сюиту для большого оркестра, в которую вошли Вступление, «Заколдованный сад Кашея и пляска», «Мольбы Жар-птицы», «Игра царевен золотыми яблочками», Хоровод царевен, «Поганый пляс Кашеева царства». Зимой 1918-го—весной 1919 года композитор сделал вариант сюиты для оркестра среднего состава. В нее вошли Вступление, «Жар-птица и ее танец. Вариации Жар-птицы», Хоровод царевен, «Поганый пляс», Колыбельная и Финал. В 1945 году Стравинский вновь обратился к сюите и создал ее третью редакцию, состоя-

щую из Вступления; Прелюдии и Танца Жар-птицы, Вариаций Жар-птицы; 1-й пантомимы: Па-де-де Жар-птицы и Ивана-царевича; 2-й пантомимы: Скерцо, Танца царевен; 3-й пантомимы: Хоровода, Поганого пляса; Колыбельной Жар-птицы и Финального гимна.

Наиболее часто на симфонической эстраде звучит второй вариант, 1919 года.

Музыка

Сюиту открывают сумрачные «ползушие» звучания Вступления, рисующего зачарованный сад Кашея, его злое царство. На фоне глухого рокота большого барабана, словно извивающиеся змеи, движутся фигуры низких струнных с сурдинами, вступает замороженная стоячая мелодия пианиссимо у двух тромбонов в терцию. То тут, то там слышатся судорожные всплески, переходящие в арпеджио флажолетов струнных — эта удивительная краска создает впечатление нежити, замороженности.

Но вот, как взмахи огромных крыльев, раздаются красочные всплески оркестра. Звучит фантастический, причудливый «Пляс Жар-птицы» с изобретательно варьируемой красочной оркестровкой.

Его сменяет широкая плавная мелодия, чуть меланхолическая, в прозрачной инструментовке со скупым аккомпанементом, певучими подголосками. В этой части — «Хороводе царевен» — Стравинский использует русскую народную песню «По садику». Музыкальный колорит напоминает здесь «Волшебное озеро» Лядова с его тончайшей звукописью.

Медленный женственный хоровод сменяется «Поганым плясом Кашеева царства» — злоеющим, каким-то неживым, но очень красочным, с острыми ритмическими перебивками, исполненными дикой стихийной силы, с втаптывающим ритмом, пульсирующим на протяжении почти всего номера. Это самая

развернутая, центральная и по положению и по смыслу часть сюиты, в которой достигается колоссальная кульминация.

Колыбельная, которой Жар-птица околдовывает жителей Кашеева царства, — яркий контраст предшествующему номеру. После полнозвучного tutti «Поганого пляса» здесь — прозрачное звучание струнных *divisi*, монотонное одноголосие у арфы. Покачивающийся, завораживающий своим непрерывным движением аккомпанемент сопровождает простую выразительную мелодию, которую, чередуясь, поют деревянные духовые.

Постепенно просветляется, как бы расколдовывается звучание. Это переход к Финалу — светлому, ликующему, в котором снова звучит народная песня «Не сосна у ворот раскачалась». Нежно запекает солирующая валторна, поддержанная тремоло струнных, ее сменяют деревянные духовые и скрипки. Звучность быстро разрастается до фортиссимо. Заканчивается сюита ярко и празднично.

«Петрушка»

Потешные сцены в 4 картинах (1911)

Состав оркестра: 4 флейты, 2 флейты-пикколо, 4 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 корнета, 2 трубы, труба-пикколо, 3 тромбона, туба, литавры, большой барабан, тарелки, тамтам, треугольник, баскский барабан, малый барабан, тамбурин (провансальский барабан за кулисами), колокольчики, челеста, фортепиано, 2 арфы, ксилофон, струнные.

История создания

Летом 1910 года после окончания сезона, отмеченного блестящей премьерой «Жар-птицы», Стравинский позволил себе короткий отдых на берегу моря, а затем с семьей поехал

и Швейцарию. «...Мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль... Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ шрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна. Закончив этот странный отрывок, я целыми часами гулял по берегу Леманского озера, стараясь найти название, которое выразило бы в одном слове характер моей музыки, а следовательно и образ моего персонажа.

И вот однажды я вдруг подскочил от радости. «Петрушка»! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран! Это было именно то, что нужно, — я нашел ему имя, нашел название!»

Вскоре Стравинский показал наброски новой музыки Дягилеву, навестившему композитора в Кларане, и последний был так захвачен музыкой, что решил создать на ее основе балет. Сценарий был сочинен Стравинским, Дягилевым и Бенуа, которого пригласили сделать художественное оформление новой постановки. Первые две картины балета были закончены той же зимой в Болье-сюр-мер. На Рождество Стравинский приехал в Петербург, где познакомил Дягилева и Бенуа с написанным. Последние страницы музыки, после перерыва, вызванного болезнью, были дописаны в Риме, где выступала в это время труппа. Там и начались репетиции. Премьера «Петрушки» состоялась 13 июня 1911 года в Париже на сцене театра Шатле под управлением Пьера Монте. Во Франции новое произведение Стравинского получило признание. Однако в России его приняли сурово: музыка показалась слишком крикливой, чересчур грубой, перенасыщенной «площадными» мелодиями. Лишь Мясковский в своей рецензии услышал в новом сочинении Стравинского «саму жизнь»

и высоко оценил его. «Вся музыка его полна такого задора, свежести, остроумия, такого здорового, неподкупного веселья, такой безудержной удали, что все эти нарочитые пошлости, тривиальности, этот постоянный фон гармоник не только не отталкивают, но, напротив, еще больше увлекают...» — писал он.

В апреле 1914 года «Петрушка» был исполнен в симфоническом концерте в Париже под управлением Пьера Монте. После этого он занял прочное место на концертной эстраде и до сих пор часто и с огромным успехом звучит в симфонических концертах.

Вот как сам композитор излагает содержание своего произведения: «Во время масленичного разгула старый фокусник восточного типа показывает оживающих кукол: Петрушку, Балерину и Арапа, исполняющих бешеный танец среди изумленной толпы.

Магия фокусника сообщила куклам все чувства и страсти настоящих людей. Богаче других наделен ими Петрушка: он и страдает больше, чем Балерина и Арап. Горько чувствует он жестокость фокусника, свою неволю, свою отрезанность от прочего мира, свой уродливый и смешной вид. Утешения он ищет в любви Балерины, и ему кажется, что он находит ответ в ее сердце, однако на самом деле она только боится его странностей и избегает его.

Жизнь Арапа, глупого, злого, но нарядного, являет полную противоположность жизни Петрушки. Он нравится Балерине, которая всячески старается очаровать его. Это ей наконец удастся, но врывается бешеный от ревности Петрушка и нарушает любовное объяснение. Арап свирепеет и выгоняет Петрушку вон.

Масленичное веселье достигает крайних пределов. Гуляющий с цыганками купчик бросает толпе кипы ассигнаций, придворные кучера танцуют с нарядными кормилицами; толпа

рижских увлекает всех в диком плясе. В момент наибольшего разгула слышны вопли из театра фокусника. Недоразумение между Арапом и Петрушкой приняло острый оборот. Ожившие куклы выбегают на улицу, Арап поражает Петрушку ударом сабли, и жалкий Петрушка умирает на снегу, окруженный толпой гуляк. Фокусник, приведенный будочником, спешит всех успокоить. Под его руками Петрушка снова возвращается в свой первоначальный кукольный вид, и толпа, удостоверившись в том, что раздробленная голова сделана из дерева, а тело набито опилками, расходится. Но не так просто кончается дело для самого лукавого фокусника, оставшегося наедине с куклой; к ужасу его над театриком появляется привидение Петрушки, которое грозит своему мучителю и издевается над всеми, поверившими в наваждение».

Построение «Петрушки» очень своеобразно. Четыре части (каждой соответствует один абзац в изложении содержания) соответствуют частям симфонии: первая — *Allegro*, вторая медленная, третья аналогична симфоническому скерцо, четвертая — финал.

Музыка

Первая часть насыщена стремительным движением, передающим масленичный разгул. Выделяются несколько эпизодов: шарманщик и уличная танцовщица (наслаиваются мотивы песенки «Под вечер осенью ненастной» и пошлого избитого вальса), сцена фокуса, насыщенная зловещими, таинственными, словно замороженными звучаниями, блестящая огневая «Русская пляска». Заканчивается часть резкими вскриками кларнетов и гобоев, предвосхищающими стоны ожившего Петрушки в финале. Вслед за ними раздается сухая барабанная дробь.

Во второй части, идущей непосредственно вслед за первой, без перерыва, барабанная дробь продолжается, после

чего различными тембрами переданы истеричные крики Петрушки, его скорбные стоны, недоумение и негодование. Начинается *Adagietto* — горестный танец. Постепенно он становится более спокойным, а потом и радостным (к Петрушке приходит Балерина). Внезапные стоны деревянных духовых передают отчаяние Петрушки, когда Балерина исчезает. Они заглушают веселый масленичный гул. И вновь раздается барабанный бой.

Дико, нарочито варварски звучит вступление к третьей части, после чего следует гротесковый танец Арапа. Его сменяет танец обольщения: нарочито пошлую мелодию исполняет корнет в сопровождении барабана. Следующий далее карикатурно сентиментальный вальс — дуэт Арапа и Балерины. Внезапно музыка захлебывается криком: это ворвался Петрушка. Снова барабанный бой.

Заключительная часть («Народные гулянья под вечер») возвращают к настроению и образам начала: здесь снова господствует буйное веселье. Одна за другой следуют широко выписанные жанровые сцены, в которых звучат мотивы народных песен «Вдоль по Питерской», «Ах вы, сени, мои сени», плясовой «А снег тает» и собственных мелодий композитора, выдержанных в народном духе — с тяжелым топотом, грузной гармонией. В момент кульминации веселья раздается дикий крик Петрушки (труба с сурдиной). Смерть Петрушки передана звуками падающего бубна и вибрирующей тарелки, на фоне которых жалобно стонут флейты. Скорбное послесловие струнных прерывается приходом фокусника, который трясет мертвую куклу. Внезапно малая труба пронзительно интонирует лейтмотив Петрушки... Музыка обрывается на полуслове.

«Весна священная»

Сцены языческой Руси (1913)

Состав оркестра: 3 флейты, 2 флейты-пикколо, альтовая флейта, 4 гобоя, 2 английских рожка, 4 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 4 фагота, 2 контрафагота, 8 валторн, 2 теноровых трубы, труба-пикколо, 4 трубы, басовая труба, 3 тромбона, 2 тубы, литавры, малый барабан, треугольник, тарелки, бубен, тыквенная терка, 2 античных тарелочки, большой барабан, тамтам, струнные.

История создания

Замысел «Весны священной» относится к началу 1910 года. В «Хронике моей жизни» Стравинский рассказывает: «Однажды, когда я дописывал в Петербурге последние страницы “Жар-птицы”, в воображении моем совершенно неожиданно, ибо думал я тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность. Это стало темой “Весны священной”. Должен сказать, что это видение произвело на меня сильное впечатление, и я тотчас же рассказал о нем моему приятелю, художнику Николаю Рериху, картины которого воскрешали славянское язычество. Его это привело в восторг, и мы стали работать вместе. В Париже я рассказал о своем замысле Дягилеву, который сразу же им увлекся. Последующие события, однако, задержали его осуществление».

Последующими событиями явилось создание и постановка второго балета Стравинского — «Петрушка». Лишь после премьеры «Петрушки» в июне 1911 года, вернувшись из Парижа в имение Устилуг, где композитор обычно проводил лето, он

начал работу над давно волновавшим его замыслом. Он встретился с Рерихом, который вместе с композитором еще весной 1910 года набросал первоначальный план балета. В знаменитом имении княгини Тенишевой Талашкино, где Рерих, как и многие другие художники, поддерживаемые просвещенной меценаткой, проводил лето, был закончен сценарий. Хореография подробно обсуждалась с Вацлавом Нижинским, которого Дягилев рекомендовал Стравинскому в качестве постановщика.

Работа шла очень интенсивно. С наступлением холодов Стравинские, как всегда, уехали в Швейцарию, там в Кларане 17 сентября 1912 года была закончена партитура. Как явствует из переписки, композитор решающее значение придавал ритмической стороне музыки. Именно она составила основу новаторского сочинения, взломавшего старые стереотипы. На премьере «Весны священной», состоявшейся 29 мая 1913 года в Театре на Елисейских полях под управлением Пьера Монте, зрители были шокированы. Раздавались свистки, гудки автомобильных клаксонов, звон велосипедных звонков, смех и шум. Чтобы усмирить расходившиеся страсти, Дягилеву пришлось несколько раз гасить свет в зале, и все же публику утихомирить не удалось. Спектакль прервался, причем композитор, расстроенный до нельзя, к тому времени бежал из театра.

Однако далеко не все так отнеслись к новому балету. Наиболее чуткие любители музыки поняли его ценность. Так, молодой Луначарский, бывший в это время в Париже, писал: «... П р е к р а с н о е далеко не целиком сводится к красивому... Стравинский и Нижинский, давши художественное с о в р е м е н н о е произведение... не пошли ни по пути научной точности, ни по пути балетного обсахаривания материала». В «Хронике...» Стравинский вспоминал: «Я воздержусь от описания скандала, который она («Весна священная». — Л. М.) вызвала. О нем слишком много говорили...

Я не имел возможности судить об исполнении во время спектакля, так как покинул зал после первых же тактов вступления, которые сразу вызвали смех и издевательства... Выкрики, сначала единичные, слились потом в общий гул. Несогласные с ними протестовали, и очень скоро шум стал таким, что нельзя было уже ничего разобрать... Я должен был держать Нижинского за платье; он был до того взбешен, что готов был ринуться на сцену и устроить скандал...» Через год, в апреле 1914-го, «Весна священная» прозвучала в одном симфоническом концерте с «Петрушкой» под управлением Пьера Монте и с тех пор завоевала прочное место на симфонической эстраде.

Композитор не оставил подробного изложения содержания балета, подобно тому, как это сделано в «Петрушке». Да, собственно, содержание как таковое (т.е. сюжет) отсутствует. Каждая из двух частей «Весны священной» состоит из нескольких номеров, которые и определяют действие. Первая часть — «Поцелуй земли» — состоит из Вступления, «Весенних гаданий», «Пляски щеголих», «Игры умыкания», «Вешних хороводов», «Игры двух городов», «Шествия Старейшего-мудрейшего», «Поцелуя земли» и «Выплясывания земли». Вторая часть — «Великая жертва» — состоит из Вступления, «Тайных игр девушек», «Хождения по кругам», «Величания избранной», «Взывания к праотцам», «Действа старцев — праотцев человеческих» и «Великой священной пляски (Избранницы)».

Музыка

Вступление к первой части начинается задумчивой мелодией фагота в верхнем регистре, имитирующим звучание свирели. К нему присоединяется наигрыш английского рожка. Постепенно включаются и другие инструменты, сначала деревянные, затем медные, позднее струнные. Это создает картину постепенного пробуждения природы, от первых робких

ручейков к бушующей радости весны. Внезапный срыв возвращает к первоначальному состоянию.

Четкий ритм, выдерживаемый у струнных, возгласы валторн открывают «Весенняя гадания. Пляски щеголих». Постоянно звучит втаптывающий грузный ритм, на фоне которого мелькают различные мелодии. Происходит нарастание, приводящее к следующему номеру.

В «Игре умыкания» стремительное движение время от времени перебивается кличами, которые становятся все более властными.

«Вешние хороводы» открываются запевом кларнетов, основанных на попевах старинной свадебной песни «На море утушка» и интонациях веснянок. К кларнетам постепенно присоединяются другие инструменты. Господствует спокойное горделивое движение, лишь однократно прерываемое порывистым напевом.

«Игра двух городов» вводит в действие мужское молодечество, удаль и силу.

В «Шествии Старейшего-мудрейшего» сохраняется движение предшествующего эпизода, но в более тяжелом и торжественном варианте.

Неожиданно все останавливается. «Поцелуй Земли» — миг тишины, завроженности. Его создают отрывистые удары литавр и таинственное звучание струнных.

«Выплясывания Земли» начинаются мощным tutti, грузным, монолитным, упорным. Это яростное заклинание в стремительном темпе внезапно прерывается.

Начинается вторая часть. Ее Вступление — призрачное, загадочное — открывают нежные тембры скрипок. Прозрачная оркестровка передает шорохи, таинственные ночные звуки. Здесь зарождаются интонации следующего номера.

«Тайные игры девушек. Хождение по кругам» — продолжает настроение, намеченное во Вступлении. В них также про-

оживаются связи с народными напевами (Апрельская песня, записанная в Смоленской области). Постепенно просветляются звучания, более напевными становятся мелодии, чуть-чуть ускоряется темп. Внезапные яростные удары литавр, барабана и струнных разрушают очарование.

Начинается «Величание избранной», в котором господствует страшная неукротенная стихия. «Словно тяжелые молоты шкочивают ритм, и после каждого удара с шипением вырывается пламя» (Асафьев).

«Взывание к праотцам» — краткое, повелительное, основанное на суровой архаической псалмодии.

«Действо старцев человеческих» отличается завораживающим мерным ритмом (струнные и валторны), таинственным диалогом английского рожка и альтовой флейты с их сумрачным тембром. Все более зловеще звучит музыка, подводя к кульминации всего произведения.

Это «Великая священная пляска». В ней безраздельно господствуют стихийный могучий ритм, предельное динамическое напряжение.

Сергей Сергеевич Прокофьев

1891—1953

Прокофьев — один из крупнейших музыкантов XX века. Он работал во многих жанрах и оставил великолепные произведения, отличающиеся своеобразием музыкального языка, подчас эпатазирующего неискушенную публику, динамизмом и жизнеутверждающей силой, оптимизмом и мудростью.

На протяжении творческого пути композитор обращался к жанрам симфонии и оперы, балета и оратории, инструментального концерта, фортепианной и вокальной миниатюры. Его образы всегда удивительно рельефны. Им свойственны и светлая лирика, и гротеск, и эпическая мудрость, и сдержанный драматизм. Его музыка живет на концертной эстраде и в театральном зале. Симфонии Прокофьева стали классикой XX века, оперы и балеты вошли в золотой фонд истории музыкального театра, а инструментальные концерты составляют непреходящую часть репертуара любого крупного исполнителя — пианиста, скрипача или виолончелиста.

Жизнь музыканта была полна контрастов и драматических коллизий. Имевший в юности репутацию музыкального хулигана и порицаемый всеми авторитетами, он уже в молодые годы завоевал весь мир своей музыкой и исполнительским мастерством. Привыкший к свободе, объехавший многие страны с гастролями, он в последние годы оказался пленником тоталитарного режима на собственной родине.

Как и Шостакович, Прокофьев подвергался сильнейшему идеологическому нажиму. В Постановлении ЦК ВКП(б) 1948 года его имя было названо в числе столпов формализма, чуждых

и предвзятых советскому искусству. Однако, верная политика и пряника, власть не скупилась и на награды. Прокофьев был шесть раз удостоен Сталинской премии — в то время высшей в стране; посмертно — за Седьмую симфонию — ему была присуждена только что введенная Ленинская премия (1957).

Международное признание композитора выразилось в избрании его членом академии «Санта Чечилия» (Рим, 1934), почетным членом «Умелецкой беседы» (Прага, 1946), членом Шведской музыкальной академии (1947).

Сергей Сергеевич Прокофьев родился 11 (23) апреля 1891 года в селе Сонцовка Бахмутского уезда Екатеринославской губернии в семье управляющего имением. Его первыми музыкальными впечатлениями были крестьянские напевы и музицирование матери, прекрасной пианистки. Очень рано проявились незаурядные способности мальчика: в пять лет он написал первую пьеску, а через четыре года, после поездки в Москву и посещения Большого театра, увлекся оперой. В девять лет он пишет свою первую оперу «Великан» на собственное либретто.

Первые уроки музыки мальчику дала мать, но уже с 11 лет с ним начал заниматься композитор Р. Глиэр, который приезжал в Сонцовку на летние месяцы. Зимой ученик работал самостоятельно и отправлял учителю подробные отчеты.

В 13 лет Прокофьев поступил в Петербургскую консерваторию, поразив экзаменационную комиссию количеством сочинений: в кабинет Глазунова, где проходил вступительный экзамен, он вошел, согнувшись под тяжестью рукописей четырех опер, симфонии, двух сонат и множества фортепианных пьес. Не удовлетворенная постановкой немusикаль-ных предметов в консерватории, общее образование мальчику мать решила давать на дому, у частных учителей. В консерватории же он посещал классы композиции

(А. Лядова) и инструментовки (Н. Римского-Корсакова). В 1909 году Прокофьев окончил композиторский отдел и поступил на фортепианный, в класс знаменитой А. Есиповой, ученицы Т. Лешетицкого. Одновременно юноша занимался в классе дирижирования Н. Черепнина. Класс фортепиано он окончил блестяще в 1914 году, причем на выпускном экзамене играл собственный Первый фортепианный концерт и поразил комиссию не только зрелостью трактовки, но и мощностью, властной энергией, беспредельной виртуозностью, самобытностью исполнительской манеры.

Уже в эти годы Прокофьев приобретает репутацию дерзкого новатора, чьи поиски далеко не всегда находят отклик даже у профессионалов, не говоря о широкой публике. Так, за Первым фортепианным концертом надолго закрепилось название «футбольного» — за четкую ритмику, сухие звучания, подчеркнутую ударность. Среди ранних сочинений Прокофьева — опыты в разных жанрах: Симфония ми минор (1908—1909), шесть фортепианных сонат (1907—1909), фортепианные пьесы, опера «Мадалена» (1911), Второй концерт для фортепиано с оркестром (1913, переработан в 1923 г.). Однако пятилетие 1909—1914 годов музыкант посвящает, в основном, занятиям фортепианным исполнением и дирижированием. В дальнейшем он становится одним из крупнейших пианистов своего времени, что же касается дирижирования, им он овладевает лишь настолько, чтобы иметь возможность профессионально руководить исполнением собственных оркестровых сочинений.

В 1914 году С. П. Дягилев, организатор знаменитых «Русских сезонов» в Париже и руководитель созданной им балетной труппы, в которую входили выдающиеся русские танцовщицы и танцовщики, заказывает молодому композитору балет «Ала и Лоллий». Дягилев был уверен, что Прокофьев, успевший завоевать славу дерзкого новатора, сумеет написать му-

зыку, которая станет в один ряд с имевшимися в репертуаре его труппы балетами Стравинского и Равеля. Однако сочиненный Прокофьевым балет его не устроил: даже смелый новатор Дягилев был шокирован резкими созвучиями и грубыми «языческими» ритмами.

В 1915 году композитор впервые отправился в заграничное путешествие и выступил в качестве пианиста в Риме. По возвращении на родину — поскольку уже шла Первая мировая война — ему предстояла военная служба. Музыканта вовсе не привлекала эта перспектива, все его помыслы были направлены на музыку — творчество и исполнительство; и чтобы получить отсрочку, он снова поступил в консерваторию, в класс органа.

В 1915 году Дягилев опять обратился к Прокофьеву с предложением сотрудничества. Новый балет — «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» — был поставлен им в 1921 году.

Молодой композитор много работает в разных жанрах: создает фортепианный цикл «Сарказмы», в котором господствует стихия гротеска, оперы «Игрок» по Ф. Достоевскому (1915—1916, 2-я ред. 1927) и «Любовь к трем апельсинам» по К. Гоцци (1919), Классическую симфонию (1916—1917), Третий фортепианный (1917—1921) и Первый скрипичный (1916—1917) концерты. Эти произведения демонстрируют яркий, самобытный и дерзкий стиль музыки нового века. В те же годы проявляются и иные черты творчества композитора: еще в 1914 году Прокофьев создает вокальную пьесу «Гадкий утенок», во многом автобиографичную, в которой проявились черты, продолжающие традиции Мусоргского, — умение органично положить на музыку русскую речь, создать свободный и напевный речитатив. Проявляется здесь, как и в последующем вокальном сочинении — Пяти стихотворениях Анны Ахматовой, — и чудесная, светлая и своеобразная целомудренная лирика, в которой, по собственному горькому признанию композитора, «ему долго отказывали».

В 1918 году Прокофьев снова выезжает за рубеж, не представляя, сколько времени на этот раз продлятся его гастроли. Он едет поездом из Петрограда до Владивостока через всю страну, уже полыхающую пожарами страшной гражданской войны. В начале июня молодой музыкант приезжает в Токио, где с большим успехом проходят его концерты. Из Иокогамы, где он также выступает как пианист, он отправляется в Сан-Франциско. С большими трудностями в начале сентября Прокофьев добирается до Нью-Йорка.

В США композитору пришлось столкнуться с совершенно иными условиями по сравнению с теми, к которым он привык в России, да и в первой зарубежной поездке: американские слушатели интересуются только тем, что имело громкий успех в Европе. И музыкальное творчество и, тем более, исполнительство так же нуждаются здесь в рекламе, как и другие товары американского рынка. А молодой русский музыкант, в отличие от своего старшего собрата Стравинского, еще не успел завоевать себе в Европе громкого имени, которое обеспечило бы ему выход на этот рынок. Через два года Прокофьев убеждается, что в Америке его дела не могут сложиться благоприятно. Он отправляется в Париж, где снова начинает сотрудничать с Дягилевым. Во Франции, ставшей основным местом его пребывания на несколько ближайших лет, Прокофьев сближается с молодыми композиторами, в том числе Онеггером, Пуленком, Мийо, делается активным участником музыкальной жизни и приобретает высокую репутацию. Несколько раз он выезжает в США с гастролями, исполняя в основном собственные произведения и постепенно завоевывая капризную американскую аудиторию.

На конец 1921 года в Чикаго назначена премьера оперы «Любовь к трем апельсинам». В октябре Прокофьев едет туда, чтобы принять участие в подготовке спектакля. Премьера, состоявшаяся в декабре, прошла с большим успехом. Там же,

в Чикаго, Прокофьев встретил молодую испанскую певицу Нишу Льюберу, которой посвятил цикл романсов «Пять стихотворений Бальмонта». В марте 1922 года он из США, вместе с Нишой Льюберой — теперь уже его молодой женой, переезжает в Германию: они поселились на юге страны, на склоне баварских Альп. Сюда к композитору приехала его овдовевшая мать: в те годы «железный занавес» еще не опустился, и выезд из советской России был возможен.

Зимой 1925—1926 года Прокофьев снова едет в Америку, где теперь ему обеспечен успех. В течение 1926 года он гастролирует по Италии, выступает в Лондоне, Антверпене, Брюсселе, Барселоне, Берлине. Такие гастроли продолжаются вплоть до 1933 года: все это время композитор не считается иммигрантом, и у него есть возможность вернуться на родину.

Двадцатые годы насыщены не только исполнением, но и творчеством. Для антрепризы Дягилева Прокофьев пишет балеты «Стальной скок» (1925), «Блудный сын» (1928), «На Днепре» (1930). В 1928 году закончена Третья симфония, написанная в основном на материалах 1918—1919 годов. Создаются и произведения мелких жанров — фортепианные и вокальные.

В 1927, 1929 и 1932 годах Прокофьев приезжает с гастролями в СССР, и его неизменно встречают восторженно. Проводя на родине недолгое время, да еще в обстановке, когда его приветствуют как мировую знаменитость, композитор не видит подлинной реальной жизни в стране, находящейся более десяти лет под властью тоталитарного режима. У него возникает достаточно превратное представление о Советском Союзе. Как и многие зарубежные деятели искусства и культуры, которые, приезжая в те годы в СССР и видя лишь «фасад» — энтузиазм строителей нового справедливого общества, — искренне восхищались всем, что им показывали, Прокофьев отдал дань этому восхищению, в частности в балете «Стальной скок», посвященному стройкам Советской России.

В начале 1930 года Прокофьев еще раз побывал в США, проведя более двадцати концертов, выступая с крупнейшими оркестрами страны. Он получил несколько заказов, в том числе к 50-летию Бостонского симфонического оркестра, который к своему юбилею заказал сочинения нескольким крупнейшим композиторам мира. По этому случаю Прокофьев пишет Четвертую симфонию.

В начале 30-х годов создаются Четвертый и Пятый фортепианные концерты, «Симфоническая песнь» для оркестра, две легкие сонатины для фортепиано и Первый виолончельный концерт. В 1931 году Прокофьев активно концертирует во Франции, Англии, Бельгии, Германии, Чехословакии. В следующем году он снова едет в Россию, где договаривается об окончательном возвращении: ему предлагают должность профессора Московской консерватории. Осенью 1933 года Прокофьев с семьей, в которой теперь было двое сыновей, поселился в Москве.

Вся жизнь музыканта резко меняется. Если первые пять лет, до начала «большого террора», он еще мог выезжать на зарубежные гастроли, то затем выезд ему был запрещен. Более того, в 1937 году кончилась и его работа в консерватории. Зарабатывать на жизнь приходится только творчеством. Но и здесь многое меняется: и тематика, и, отчасти, музыкальный язык. Крупнейшие из сочинений 30-х годов — музыка к кинофильму «Александр Невский», позднее переработанная в кантату, Второй скрипичный концерт (1935), балет «Ромео и Джульетта» (1935—1936), кантата «К 20-летию Октября» (1937), опера «Семен Котко» (1939) о гражданской войне на Украине.

В 1940 году Прокофьев задумывает комическую оперу «Дуэнья» по Шеридану. Эту идею ему подала молодая поэтесса Мира Мендельсон, сделавшая перевод комедии. Через несколько месяцев она стала женой композитора. Лина Любера вскоре после развода была арестована по ложному обвинению в шпионаже. Прокофьев не делал никаких попыток облегчить ее положение.

В 1941 году, вскоре после начала Великой Отечественной войны, Прокофьев был эвакуирован на Северный Кавказ, в Нальчик, затем в Тбилиси, еще через некоторое время — в Алма-Ату. В октябре 1943 года он вернулся в Москву. Все это время Прокофьев вместе с Мирой Мендельсон — либреттисткой всех его последующих сочинений — работал над оперой «Война и мир». Создание монументального музыкально-сценического произведения заняло несколько лет (1941—1952). Одновременно Прокофьев пишет много музыки к фильмам, дающей основные средства к существованию, а также инструментальные пьесы. В 1944 году появляется Пятая симфония, заканчивается работа над балетом «Золушка» (1940—1944). В послевоенные годы возникают опера «Повесть о настоящем человеке» (1947—1948), балет «Сказ о Каменном цветке» (1948—1950), две последние симфонии (1945—1947 и 1951—1952), Симфония-концерт для виолончели с оркестром (1950—1952) и др.

Ни мировое признание, ни тематические уступки не спасли композитора от психологических репрессий. В 1948 году, в пик гонений на представителей творческой интеллигенции, его причислили к столпам формализма и подвергли жестокой критике. Композитор, избалованный всемирной славой, страдал молча, не посещал собраний, на которых по установившемуся тогда ритуалу принято было каяться в допущенных ошибках и клясться в верности социалистическим идеалам. Разумеется, разыгрывавшаяся в обществе и на страницах печати вакханалия не могла не отразиться на его здоровье. Прокофьев скончался 5 марта 1953 года, в один день со Сталиным. Это роковое совпадение предопределило полное умолчание скорбной даты: не было даже обязательного по его рангу некролога — ни одна газета не поместила ни строчки, и долгое время страна не знала об уходе из жизни одного из крупнейших музыкальных творцов XX века. Хоронили Прокофьева лишь немногочисленные друзья.

«Скифская сюита (Ала и Лоллий)»

ор. 20 (1914—1915)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок,
3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот,
4 трубы (труба-пикколо, труба-альт), 5-я труба *ad libitum*, 8 валторн,
4 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки,
большой барабан, тамтам, колокольчики, ксилофон, челеста, 2 арфы,
фортепиано, струнные.

История создания

В июне 1914 года Прокофьев, только что окончивший консерваторию по классу фортепиано и эпатировавший публику на выпускном экзамене дерзкими звучаниями своего Первого фортепианного концерта, который тут же был кем-то назван «футбольным», поехал в Лондон. Там он познакомился с Сергеем Дягилевым. Организатор знаменитых «Русских сезонов» к тому времени прославился рядом сенсационных постановок, в том числе — балетов Стравинского, и публика ожидала от него новых сенсаций. Дягилев решил, что молодой композитор, уже заслуживший репутацию музыкального хулигана, вполне подойдет для этой цели, и заказал ему балет на древнерусский сюжет, сказочный или исторический. Сам факт такого заказа был весьма лестным, так как являлся свидетельством европейского признания Прокофьева.

Вернувшись в Петербург, композитор обратился к молодому поэту Сергею Городецкому (1884—1967). «Городецкий откопал несколько удачных скифских образов, но драматургическая выдумка ему не давалась, и лишь после многих встреч мы кое-как склotalили сюжет, который озаглавили «Ала и Лоллий», — вспоминал композитор. — По мере поступления ма-

териала я немедленно писал музыку». В письме к своему другу композитору Н. Мясковскому он сообщал: «Если Городецкий пришлет мне хорошее либретто, общие принципы которого мы совместно обсудили, то я балет напишу, и весьма заковыристый». Краткое содержание балета таково: древние славяне поклоняются добрым силам — богу солнца Велесу и деревянной идолице Але. Их коварный враг Чужбог с помощью диких и злых чудовищ хочет похитить Алу, но на ее защиту встает скифский богатырь Лоллий. В неравном бою с Чужбогом ему грозит гибель, но в решающую минуту появляется Велес и поражает Чужбога своими испепеляющими лучами.

Дягилев, заказывая музыку Прокофьеву, рассчитывал на тот же «успех скандала» у пресыщенной парижской публики, который сопутствовал спектаклям «Весны священной». Однако то, что представил композитор, его не устроило: он счел музыку малоинтересной, а сюжет слишком надуманным. Возможно, и музыка показалась ему слишком «заковыристой». В 1915 году, несмотря на все трудности передвижения по охваченной войной Европе, Прокофьев отправился в Италию, где находился Дягилев, чтобы попытаться все же с ним договориться. Но получил окончательный отказ. После этого композитор решил переработать балет в сюиту: «...Я пересмотрел эскизы “Алы и Лоллия” и нашел, что если выбросить ряд малоинтересных кусков, останется музыка, которую не стоит класть под спуд. Эту музыку удалось распланировать так, что образовалась четырехчастная сюита, в которой материал расположен приблизительно в том же порядке, как и в несостоявшемся балете. Инструментовкой я владел уже в достаточной мере, чтобы взяться за большой оркестр и постараться заполнить ряд замыслов... Зилоти пригласил меня дирижировать “Скифской сюитой”...»

Премьера нового сочинения Прокофьева под его управлением состоялась 16 января 1916 года в Петрограде и вызвала насто-

ящую бурю. Журнал «Музыка» охарактеризовал концерт как «скандал в благородном семействе». Глазунов ушел, не дослушав сюиту до конца, оркестранты роптали. Однако Зилоти остался доволен и музыкой и произведенным ею впечатлением.

Музыка

Первая часть — «Поклонение Велесу и Але». Это грандиозная оркестровая фреска с нарочито грубыми звучаниями, постоянным использованием tutti, пронизанная жестким ритмом. Взвизги деревянных духовых, среди которых выделяются резким тембром флейта-пикколо и кларнет-пикколо, глиссандо арф и фортепиано, непрерывные тремоло ударных, угловатые скачки у труб и струнных — все создает картину дикую, буйную, тяжеловесную. Далее появляются «втаптывающие», резко диссонирующие аккорды у медных и струнных инструментов на фоне все того же неистового движения. Средний эпизод более прозрачен и светел, в тихих динамических градациях. Это образ Алы, рисуемый изящной мелодией флейты. Сопровождение ее челестой, арфой, фортепиано и лишь отдельными звуками струнных — тянущимися с сурдиной у альтов и пиццикато виолончелей — придает особый фантастический колорит.

Вторая часть — «Чужбог и пляска нечисти» — истинная вакханалия, исполненная стихийной мощи, покоряющая бешеной энергией. Отдельные мелодические попевки-возгласы построены на решительных квартовых интонациях с пунктирным ритмом. Переменность метра при общем непрерывном движении подчеркивает неукротимость разбушевавшихся злых сил. Вместе с тем в нарочито грозных интонациях проскальзывают элементы насмешки, как будто автор относится с иронией к рисуемому образу.

Третья часть — «Ночь» — создает картину, ярко контрастную предшествующим. Это тонкий оркестровый ноктюрн. Дрожит трель скрипок с сурдинами, передавая трепет ночью-

во воздуха, тихи и нежны звуки арф, красочные аккорды челесты. Оркестровка прозрачна. Но постепенно прибавляются все новые инструменты, растет звучность, доходя до мощного фортиссимо в tutti, и постепенно спадает, возвращаясь к начальному образу.

Финал — «Поход Лоллия и шествие солнца» — начинается как бы исподволь, тихими крадущимися звучаниями низких деревянных и струнных инструментов. Далее появляются красочные блики-аккорды, звучность усиливается, движение ускоряется. Разворачивается неистовая красочная картина, которую академик Б. Асафьев определяет как «буйную волю, жажду жизни, здоровой, мощной, идущей напролом и ни перед чем не останавливающейся». Завершение ее живописует восход солнца-Велеса, торжествующего победу.

«Ромео и Джульетта»

Сюита № 2 для большого оркестра, ор. 64 bis (1936)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, саксофон-тенор, 2 фагота, контрафагот, корнет, 2 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, малый барабан, колокольчики, бубен, тарелки, треугольник, маракас, большой барабан, фортепиано, челеста, арфа, струнные (виола д'амур ad libitum).

История создания

Замысел балета по трагедии Шекспира (1564—1616) «Ромео и Джульетта» о трагической гибели влюбленных, принадлежавших к враждующим знатым родам Вероны — Монтекки и Капулетти (см. подробнее об этом в статье о Ромео и «Джульетте» Чайковского), написанной в 1595 году и вдохновившей многих композиторов от Берлиоза и Гуно до Чайковского,

возник у Прокофьева вскоре после окончательного возвращения из-за границы. Собственно, эту тему в 1934 году композитору подсказал известный шекспировед, в то время — художественный руководитель Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова (до того и ныне — Мариинский театр) С.Э. Радлов. Прокофьев вдохновился предложенным сюжетом и стал работать над музыкой по либретто, которое писали сам композитор, Радлов и А. Пиотровский. В течение 1935—1936 годов балет был написан и получил опус 64. Однако на обсуждении в Большом театре, с которым был заключен договор, представленную музыку признали нетанцевальной и отказались принять. Договор расторгли.

Действительно, мысль осуществить на балетной сцене трагедию Шекспира была по тому времени чрезвычайно смелой: до того на балетной сцене господствовали почти исключительно сказочные сюжеты, легенды или экспериментальные спектакли типа «Болта» Шостаковича. Да и музыкальный язык Прокофьева, крайне непривычный и для более искушенной публики, артистов балета просто привел в ужас. Первая постановка «Ромео и Джульетты» была осуществлена за рубежом — в городе Брно, в Чехословакии, 30 декабря 1938 года. Однако, не дожидаясь будущей премьеры, сразу после отклонения балета в 1936 году, композитор составил сюиты, которые тогда же прозвучали на симфонической эстраде. Наиболее популярна вторая сюита. Она состоит из семи номеров — «Монтекки и Капулетти», «Джульетта-девочка», «Патер Лоренцо», «Танец», «Ромео и Джульетта перед разлукой», «Танец Антильских девушек», «Ромео у гроба Джульетты».

Музыка

Сюита открывается торжественным портретом двух враждующих родов — «Монтекки и Капулетти». После мощных аккордов остается тихий отзвук. Пауза — и снова аккорд tutti.

И начинается тяжеловесный, чопорный танец рыцарей (в балете он так и называется — «Танец рыцарей» — и звучит во 2-й картине, в сцене бала) с размашистой и угловатой мелодией, с пунктирным ритмом. На него накладываются грозные октавы валторн — тема вражды. Средний эпизод привносит другие краски, более нежные, с грациозным напевом флейты и легким аккомпанементом арфы и струнных пиццикато.

«Джульетта-девочка» (портрет героини из 2-й картины балета) — прелестное легкое скерцино с шаловливой темой, в которой стремительные пассажи чередуются с отрывистыми аккордами. Ее сменяет лирический напев кларнета, далее вступает еще одна мелодия: флейтовая хрупкая, мечтательная, обволакиваемая подголосками тема грез. Завершается номер истаивающими пассажами.

«Патер Лоренцо» (музыкальная характеристика из 4-й картины балета) обрисован строгими звучаниями в мерном, бесстрастном движении. Соло валторны широко и благородно. Лаконичная миниатюра (всего 32 такта) сменяется быстрым веселым танцем в непрерывном движении восьмыми длительностями, с напевом гобоя, почти непрерывно звучащим на протяжении номера.

«Ромео и Джульетта перед разлукой» (из 6-й картины, в балете названная «Прощание перед разлукой») — развернутая музыкальная сцена, в которой центральное место занимает страстно-экспрессивная тема любви.

«Танец Антильских девушек» (из 8-й картины балета, где он назван «Танцем девушек с лилиями») — красочный, с ударами бубна и маракаса, с беззаботно взлетающей вверх мелодией кларнета, — интермеццо перед трагическим заключением сюиты.

«Ромео у гроба Джульетты» (заключение балета) — это своего рода эпитафия. Она начинается в тихом звучании струнных *divisi*, на которое накладывается дублирующее скрипки

пение гобоев. Передавая нестерпимую боль влюбленного, потерявшего возлюбленную, постепенно разрастаясь до фор-тиссимо в ритме траурного шествия, музыка постепенно истаивает.

«Золушка»

Сюита № 1 для симфонического оркестра, ор. 107 (1946)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 3 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, кастаньеты, деревянный брусок, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, колокольчики, ксилофон, колокол, арфа, фортепиано, струнные.

Сюита № 3 для симфонического оркестра, ор. 109 (1946)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 3 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, трсугольник, большой барабан, бубен, тарелки, малый барабан, кастаньеты, колокольчики, челеста, ксилофон, арфа, фортепиано, струнные.

История создания

Зимой 1940—1941 годов Прокофьев начал работу над балетом «Золушка» для Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова (ранее и ныне — Мариинский театр).

Сюжет «Золушки» — сказки о доброй и покорной судьбе девушке, которую злая мачеха превратила в служанку, свою и своих избалованных дочерей, и которая с помощью доброй феи получает заслуженную счастливую судьбу, — широко распространен в музыкальном театре. Волшебная сказка Ш. Перро (1628—1703) из сборника «Сказки матушки Гусы-

ни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» (1697) неоднократно использовалась композиторами в качестве оперного либретто. Наиболее известна опера Дж. Россини, существуют также оперы Н. Изуара, Д. Штейбельта, Ж. Массне и другие. Неоднократно ставились и балеты на этот сюжет, в частности именно «Золушкой» («Сандрильоной» композитора Ф. Сора) открылся в 1825 году Большой театр в Москве.

Прокофьев создавал свой балет для великой русской балерины Галины Улановой. Либретто написал Н. Волков, постановщиком должен был стать В. Чабукиани. Работа шла успешно до начала лета следующего года, когда уже были закончены два акта из трех. Великая Отечественная война перечеркнула все планы. Балет был отложен на долгих два года, в течение которых композитор скитался по стране, работал над оперой «Война и мир» и инструментальными сочинениями. В 1943 году он приехал в Пермь, где тогда находился в эвакуации театр. Здесь он окончательно обсудил все детали с либреттистом и балетмейстером, после чего, к весне следующего года, закончил клавиры и стал работать над партитурой. «Я писал “Золушку” в традициях старого классического балета, — сообщал композитор, — в ней есть *pas de deux*, *adagio*, вальс, несколько вальсов, павана, пасье, бурре, мазурка, гапон. Каждое действующее лицо имеет свою вариацию».

Премьера спектакля состоялась 26 декабря 1945 года в Москве, на сцене Большого театра. В следующем году композитор из музыки балета составил три скиты, ор. 107, 108 и 109, две из которых заняли прочное место на симфонической эстраде.

Музыка

Первую сюиту открывает Вступление (оно же вступление к балету), основанное на двух темах. Первая — грустная, распевная, напоминает народную песню. Ее исполняют скрипки,

альты, виолончели и кларнеты в октаву в сопровождении мягких долго длящихся аккордов вторых скрипок, фаготов и басов. Вторая — романтическая, полетная — звучит у скрипок на колышущемся фоне альтов. Это тема мечтаний Золушки.

«Па де шаль» — прозрачный изящный танец с грациозной, чуть стилизованной мелодией. Постепенно его движение ускоряется, в нем появляются как бы отзвуки бурной тарантеллы — это своего рода предвестие ссоры названных сестер Золушки из-за шали.

«Ссора» — блестящее саркастическое скерцо, передающее ярость злых сестер. В нем господствуют короткие отрывистые мотивы, колкие звучности, неожиданные ритмические акценты.

Четвертый номер сюиты — «Фея-бабушка и фея Зимы» — составлен композитором из двух разных эпизодов балета: вариации феи Зимы из второй половины 1-го акта (среди всех фей времен года) и появления феи-бабушки, пришедшей на помощь Золушке. Она являет собой резкий контраст предшествующей части таинственным звучанием хроматизированной темы (кларнеты) на фоне аккордов арф, тремоло струнных. Сказочный колорит усиливает вступление флейты-пикколо со своей пассажеобразной мелодией. Оркестровка прозрачна: из медных использованы только валторны, мерные удары тарелок и дробь малого барабана приносят комический оттенок — словно готовится кульминация циркового номера.

Мазурка (из сцены бала) — блестящая, с капризной по-прокофьевски мелодией, с контрапунктирующими линиями и неожиданным лирическим соло трубы — состоит из нескольких колен и заканчивается торжественно и пышно на фортиссимо.

«Золушка отправляется на бал» — заключительная сцена 1-го акта балета — начинается стаккатным движением в камерном составе оркестра, словно имитирующем ритм бега лошадей. Появляются и исчезают отдельные короткие мотивы,

ра нарастает оркестровая звучность, доходящая до фортиссимо в пассажах деревянных духовых, струнных и арф. В конце появляются интонации, предвещающие мелодию вальса.

«Вальс Золушки» (в балете это Вальс-кода, вместе со следующим номером, «Полночь», завершающий второй акт) — апофеоз сюиты, воплощение счастья героини. Его мелодия гибка, поэтична и доходит в своем развитии до мощного торжествующего фортиссимо в полном звучании оркестра.

Заключение сюиты — «Полночь» — врывается, словно пробуждая от прекрасного сна. Мерно отсчитывает секунды ксилофон, пронзительна скачкообразная мелодия флейты-пикколо, яростны тремоло скрипок и пассажи кларнетов. Вступают бурные глиссандо арфы и фортепиано и через весь номер, как само неумолимое время, проходит сухой мерный стук деревянного бруска. Внезапно ход часов прекращается, оркестровая мощь нарастает, завершается сюита широким мелодическим ходом с последним аккордом tutti.

Третья сюита открывается грациозной паваной (в балете она называется придворным танцем и открывает второй акт — бал) с прихотливой мелодией, порученной деревянным духовым, что придает музыке оттенок пасторальности. Далее у валторн возникает нежный напев, сопровождаемый переливами арф. Его перехватывают деревянные. Черты стилизации подчеркиваются струнными, которые имитируют звучание старинных щипковых инструментов. На сопоставлении этих двух образов строится весь танец.

«Золушка и принц» — лирическое адажио героев балета на придворном балу. Виолончели и фаготы широко расппевают прекрасную, бесконечно длящуюся мелодию. Нежно и бережно звучат скупые аккорды аккомпанемента. Музыка достигает огромной экстатической кульминации.

«Три апельсина» — номер, заимствованный композитором из своей оперы «Любовь к трем апельсинам». В балете он

оправдан тем, что, не узнавшая мачехой и сестрами, Золушка угощает их апельсинами. Это острый и вместе с тем изящный миниатюрный марш с легким оттенком гротеска. На фоне прозрачно оркестрованного аккомпанемента с мелодическими подголосками грубовато звучит тема в низком регистре фаготов. Затем она переходит к скрипкам, исполняющим ее особым приемом *sul ponticello* (у подставки).

«Южные края» (соблазн) — это довольно продолжительный эпизод из скитаний принца (третий акт) в поисках исчезнувшей прелестной незнакомки. Он полон красочных оркестровых эффектов, томных мелодий, причудливых плясовых мотивов.

«Ориенталия» продолжает ту же тему скитаний, но в несколько другом плане. Здесь преобладают настроения нежно затаенные, вкрадливо соблазнительные.

«Принц нашел Золушку» — снова широкое, полное искреннего чувства адажио. Оно начинается сразу с кульминации — полного, на фортиссимо звучащего оркестра, в котором широко распевается тема любви.

«Медленный вальс» зарождается в интимном звучании струнной группы, поддержанной лишь арфой, да в самом начале, как приглашение к вниманию, раздаются три тихих удара большого барабана. Постепенно подключается группа деревянных духовых, своими соло «подпевающая» скрипкам. Валторны мягкими аккордами иногда поддерживают сопровождение. Мелодия вальса все время звучит у струнных, но в среднем эпизоде кларнет берет инициативу и вступает в диалог со скрипками. Постепенно движение становится все более взволнованным, вступают новые инструменты — достигается кульминация огромной силы, после чего звучность быстро спадает, и вальс заканчивается в замедленном движении еле слышных обрывков мотивов, пассажей, аккордов арф, ударов большого барабана. В сюите, как и в балете, он непосредственно переходит в заключение.

«Аморозо» — апофеоз балета, очень тихое, но торжествующее звучание лейттемы Золушки — ее мечты и ее любовь. Прекрасные мелодии звучат на фоне тремолирующих струн, арпеджио фортепиано и арфы. Далее к ним присоединяются струящиеся пассажи деревянных, а затем постепенно инструменты один за другим замолкают. Заканчивается «Аморозо» уходящим ввысь пассажем челесты, стихающим аккордом струнных с одинокой тубой внизу.

Исаак Осипович Дунаевский

1900—1955

Дунаевский принадлежит к тем советским композиторам, которых принято было называть композиторами-песенниками. Именно в этом жанре, широко востребованном в годы советской власти, он создал свои лучшие произведения. Среди его песен были произведения, созданные специально для какого-либо ансамбля или хора, были — написанные для кинофильмов. Все они отличались оптимизмом, радостным мироощущением, столь характерным для официальной жизни страны.

Если о другой, страшной и трагической стороне советской жизни писал Шостакович, наиболее ярко воплотивший это в своих симфониях, начиная с Четвертой, то о парадной, «дневной» жизни страны ярко рассказывали массовые песни, лучшими из которых в 30-е годы XX века были песни Дунаевского. Они и стали официальным символом эпохи:

*Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек.
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек... —*

это строки из певшейся во всех уголках страны «Песни о Родине», настолько популярной, что ее считали народной. Или другая:

*Нам ли стоять на месте,
В своих дерзаниях всегда мы правы.
Труд наш — есть дело чести,
Есть дело доблести и подвиг славы... —*

с характерным названием «Марш энтузиастов», воспевающая свободный труд там, где трудились бесчисленные заключенные ГУЛАГа.

По страна пела эти песни, Они были созвучны настроением масс, не знавших подлинной жизни страны, видевших лишь то, что было на поверхности: успехи пятилетних планов, покорение Арктики, героический полет через Северный полюс в Америку, эпопею спасения пассажиров парохода «Челюскин», потерпевшего крушение в Северном Ледовитом океане.

Дунаевский был блестящим композитором, великолепным мастером, подлинным профессионалом. Правда, некоторые знатоки упрекали его в том, что многие из его мелодий заимствованы. Так, сохранилось язвительное высказывание видного музыкального деятеля, друга Шостаковича И. И. Соллертинского, который в одном из первых военных писем, после того, как приказом правительства у населения были изъяты все радиоприемники (чтобы не слушали вражескую пропаганду!), написал, что восприимчивая муза Дунаевского иссякла, лишившись возможности слышать музыку из-за рубежа. Но все же лучшие его песни, даже если мелодии их и была частично заимствованы, навсегда остались в сердцах людей.

В наследии композитора — не только песни. Он написал очень много музыки к кинофильмам, ряд оперетт, причем, подобно одному из основоположников этого жанра, Оффенбаху, всю жизнь мечтал написать серьезную оперу. К сожалению, этим планам не суждено было сбыться — жизнь Дунаевского прервалась очень рано.

После падения коммунистического режима и песни и оперетты, написанные на сугубо советские сюжеты, почти не звучат, хотя прекрасные мелодии достойны того, чтобы не быть забытыми. Однако лучшие страницы инструментальной музыки — увертюры и оркестровые эпизоды из оперетт

и кинофильмов — заслуживают того, чтобы исполняться на концертной эстраде.

Исаак Осипович Дунаевский родился 17 (30) января 1900 года в маленьком украинском городке Лохвица Полтавской губернии в семье владельца мельницы. В доме Дунаевских часто звучала музыка. Играла на фортепиано мать, устраивались музыкальные вечера. И вне дома мальчик слышал многое: народные украинские песни, певшиеся жителями Лохвицы, игру бального оркестра, а главное — летние гастроли украинских и русских оперных трупп. С ранних лет проявивший музыкальные способности, мальчик с шести лет присутствовал при фортепианных уроках старшего брата Бориса и после них подбирал услышанное, перерисовывал на нотную бумагу пьесы из сборника, по которому брат занимался. Тогда он впервые познакомился с произведениями Бетховена, Чайковского, Шопена в романтическом исполнении учителя брата Н. Дьякова. Скоро братья с увлечением играли в 4 руки все переложения, имевшиеся в доме.

Постоянные занятия музыкой начались, когда Исааку исполнилось 8 лет. Родители решили, что, поскольку старший сын играет на фортепиано, младшего следует учить играть на скрипке. В доме появился педагог — скрипач-любитель Г. Полянский. Кроме того, с самых ранних лет Исаака привлекало сочинение. Сначала он лишь импровизировал, но очень скоро начал записывать сочиненное — романс, небольшие фортепианные пьесы, а в 9 лет задумал симфонию.

В 1910 году братьев собрались отдать в Лохвицкое реальное училище, но, несмотря на прекрасную подготовку и отличные оценки, полученные на вступительных экзаменах, их не приняли из-за так называемой процентной нормы, по которой на евреев выделялся минимум учебных мест. Этот сам по себе печальный факт принес мальчикам большую радость: их отправили учиться в Харьков. Крупный культурный центр

притягивал к себе многих. Но учиться там евреям можно было только в гимназии или реальном училище, а только какому-то ремеслу. Борис поступил в обучение к переплетчику и после сдачи экзамена получил свидетельство о том, что является подмастерьем-переплетчиком. Исаак был приписан к нему учеником переплетчика. Конечно, работать по приобретенной специальности мальчики не собирались. Документы давали им право проживания в Харькове, и теперь они могли выбирать, как жить и чем заниматься. Оба успешно поступили в музыкальное училище, а в 1912 году и в частную гимназию.

Дунаевский занимается в классе скрипки И. Ахрона, ученика прославленного петербургского профессора Л. Ауэра. Он делает значительные успехи, но все же больше его влечет к композиции. Он пишет фортепианные «Сказки», «В моменты грусти», «Сказочки», «Балетный вальс», Фантазию и многие другие пьесы, в которых бессознательно подражает Чайковскому, Рахманинову, Скрябину, Григу. Со временем Дунаевский осознает необходимость систематических профессиональных занятий и поступает в класс композиции С. Богатырева, где пробует себя в разных жанрах, в том числе — оркестровом. В последнем ему очень помогает то, что свои сочинения он сразу может услышать: в гимназии есть неплохой любительский оркестр, с удовольствием разучивающий сочинения своего товарища.

После окончания гимназии Дунаевский учится в Народной консерватории. Завершив там обучение в 1919 году, он поступает на юридический факультет Харьковского университета. В 1920-е годы молодой музыкант работает скрипачом-концертмейстером в оркестре Харьковского русского драматического театра, затем становится его дирижером и, наконец, заведующим музыкальной частью. Он пишет музыку к спектаклям, причем работать приходится быстро и в разных жанрах — сочинять романсы и песни, увертюры

и музыкальные антракты, балетные номера, которые точно укладывались бы в заданный режиссером хронометраж. «Можно сказать, что не консерватория, а именно эта театральная работа в оркестре и с оркестром была моей подлинной школой овладения искусством оркестровки», — вспоминал впоследствии композитор. Но и в других отношениях эта работа была полезной: он познавал законы театральной драматургии, приобретал умение точно отражать в музыке театрально-сценические задачи и выражать конкретные образы, учился добиваться единства музыки и текста. Кроме того, Дунаевский читает лекции в Народном университете, организует музыкальные кружки и студии в клубах, заведует музыкальным сектором Губернского отдела народного образования.

В 1924 году Дунаевский переезжает в Москву. Он руководит музыкальной частью в Вольном театре «Эрмитажа», в Театре Корша, в 1927 году пишет свою первую оперетту «Женихи». В последующие годы появляются оперетты «Ножи», «Миллион терзаний», «Полярные страсти».

В 1933 году его впервые приглашают работать в кино — он пишет музыку к фильму «Первый взвод». А следующий, 1934-й, приносит знаменательное событие в творческой биографии композитора: на экраны страны выходит фильм «Веселые ребята», и имя Дунаевского приобретает всенародную известность. К этому времени он живет в Ленинграде и руководит эстрадным театром «Мюзик-холл». Начинается его многолетняя дружба со знаменитым в 30-е годы Леонидом Утесовым, который выступал в «Мюзик-холле» со своим единственным в стране джаз-ансамблем. Для этого ансамбля Дунаевский создает рапсодии на темы народных песен, с ним и снимаются «Веселые ребята» — с Утесовым и Любовью Орловой в главных ролях.

30-е годы — время расцвета творчества Дунаевского. Одна за другой появляются песни, как написанные для много-

шленных кинофильмов, так и самостоятельные. Их главное качество — бодрость и жизнерадостность. Композитор часто использует ритм марша, подчеркивающий активный, болевой характер музыки, и его, по аналогии с «королем вальса» И. Штраусом-сыном, все чаще называют королем марша. Наиболее распространены его песни «Марш веселых ребят», «Песня о Каховке», «Песня о родине», «Песня о веселом ветре», «Песня о капитане», «Марш физкультурников», «Марш энтузиастов», «Марш трактористов», «Эх, хорошо», «Дальняя дорожка», «Дорогой широкой», «Песня о Волге», «Куплеты водовоза». Многие из них написаны для кинофильмов «Три товарища», «Вратарь», «Цирк», «Дети капитана Гранта», «Искатели счастья», «Концерт Бетховена», «Богатая невеста», «Волга-Волга», «Светлый путь», «Моя любовь».

В 1941 году происходит резкий перелом. Начало Великой Отечественной войны стало для всех советских граждан рубежом, за которым началась совершенно иная жизнь. Общим лозунгом стало: «Все для фронта, все для победы!» Старые песни Дунаевского зазвучали на фронте, в исполнении бригад артистов, которые регулярно выезжали на боевые позиции, зазвучали часто с новыми, более актуальными для драматических дней войны словами. Но композитор пишет и новые песни — в основном для Ансамбля песни и пляски Центрального дома культуры железнодорожников, во главе которого становится с первых дней войны. Со своим ансамблем композитор ездит по всей стране, выступая с разнообразными программами — из народных песен, из песен советских композиторов, из классических оперных хоров, из отрывков оперетт. Условия работы очень трудны: приходится все время быть в пути, выступать в самых неожиданных, часто абсолютно для этого не приспособленных помещениях. Но концерты неизменно собирают полные залы, причем слушатели часто

приезжают издалека и горячо благодарят музыкантов за доставленную радость. Это придает новые силы.

Еще в довоенные годы Дунаевский женился. В семье рос сын. Однако это не мешало жизнелюбивому и влюбчивому музыканту увлекаться многими женщинами, встречавшимися на его жизненном пути. Один из таких романов оказался далеко не мимолетным. У балерины Зои Пашковой родился сын Максим. Еще не получивший развода от жены, Зинаиды Сергеевны, Дунаевский усыновляет мальчика. Впоследствии, унаследовав талант отца, Максим Дунаевский становится композитором.

В послевоенные годы Дунаевский пишет лучшие свои оперетты — вторую редакцию «Золотой долины» (1-я ред. — 1937 год, 2-я — 1952 год), «Вольный ветер» (1947), работает над «Белой акацией». Выходят и новые кинофильмы с его музыкой. Это «Кубанские казаки», «Мы за мир», «Крылатая защита», «Веселые звезды», «Запасной игрок», «Испытание верности». Особенно популярной становится музыка из «Кубанских казаков» — не только песни, но и оркестровые номера. Втайне композитор готовится «перейти рубеж»: взяться за написание оперы. Уже подобран сюжет — рассказ Сервантеса «Цыганочка». Но эта работа предполагается в будущем. Пока, наряду с творчеством, много времени отнимают концертные поездки.

Композитор любит встречи со слушателями. Его концерты всегда проходят с большим подъемом, интересно, празднично. Программы их обширны и разнообразны, некоторые номера сопровождаются пояснениями. Дунаевский и беседует со зрителями, и дирижирует, и аккомпанирует певцам. Как правило, концерт заканчивается тем, что Дунаевский садится за рояль и аккомпанирует всему зрительному залу, дружно поющему «Марш энтузиастов» — одну из лучших массовых песен того времени. А потом следуют ответы на вопросы, на записки, которые композитор десятками получает от слушателей.

В 1955 году предполагались гастролы в Одессу. Дунаевский хотел обязательно поехать туда, чтобы именно на одесской публике проверить номера своей новой оперетты «Белая акация», действие которой происходит в Одессе. Но гастролы были отменены, так как он себя плохо чувствовал, и надо было подлечиться. Однако оставшихся дел было так много, что образ жизни композитора был непосильным и для здорового человека. Тем не менее в июле Дунаевский поехал в Латвию, где дал несколько концертов на Рижском взморье. Там ему стало настолько плохо, что пришлось сократить гастролы. В Москве Дунаевский продолжал работать — репетиции «Белой акации» уже шли в театре, а оперетта еще не была завершена. Утром 25 июля из дирекции театра позвонили, чтобы узнать, нельзя ли прислать курьера за недостающим номером. Композитор ответил, что как раз над ним работает, а когда закончит, сам позвонит в театр. Это был его последний разговор. На пульте рояля остался незаконченный номер. Сердечный приступ оборвал жизнь Дунаевского 25 июля 1955 года.

«Дети капитана Гранта» Увертюра к кинофильму (1936)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, малый барабан, тарелки,
большой барабан, струнные.

История создания

Начиная с 1933 года Дунаевский пишет музыку к кинофильмам, в основном к комедиям. Огромный успех пришел к нему с выходом на экран в 1934 году «Веселых ребят». Этот успех закрепили в следующем году «Три товарища», а в 1936-м

появилось целое созвездие фильмов с его прекрасной музыкой: «Вратарь», «Цирк», «Искатели счастья», «Концерт Бетховена», «Дети капитана Гранта». Последний фильм был поставлен режиссером В. Вайнштоком. В отличие от предшествующих, это был фильм не о современной жизни, а экранизация популярнейшего в те годы романа французского писателя Жюль Верна (1828—1905). В своих приключенческих и научно-фантастических романах писатель с поистине удивительной прозорливостью предвосхитил многие изобретения будущего, в частности, подводную лодку, предназначенную для длительного автономного плавания, и даже полет на Луну. Причем путешественники отправлялись на спутник Земли втроем с того самого мыса Канаверал во Флориде, с которого действительно в XX веке стали осуществляться запуски космических кораблей, в том числе и на Луну — с экипажем именно из трех человек. В романе «Дети капитана Гранта» (1866, по другим данным — 1867—1868 годы) Жюль Верн рассказал об опасном путешествии, предпринятом в поисках пропавшего капитана Гранта и о многочисленных приключениях, встретившихся на пути отважных мореплавателей.

В фильме, поставленном по канве романа, авторы стремились выявить созвучность с современностью, показать, как храбрость, ловкость, мужество и героизм преодолевают все препятствия.

Дунаевский написал к фильму прекрасные песни «Жил отважный капитан», песенку «О веселом ветре», но главное — романтическую, подлинно симфоническую увертюру. Шостакович в статье «Большой талант, большой мастер» писал: «Эта увертюра — симфоническое произведение большого накала и темперамента — не зря так полюбилась слушателям, что и по сей день (вот уже больше 20 лет) ее часто по многочисленным просьбам передают по радио.

Композитор и сам считал эту увертюру одним из лучших своих произведений. Действительно, в музыке так взволнованно передана вечная тема романтики подвига, опасности и преданности людей благородному делу, что она не могла не увлечь слушателей».

С тех пор и до наших дней увертюра к «Детям капитана Гранта» звучит в концертах, занимая прочное место на симфонической эстраде.

Музыка

Мощными, торжественными аккордами-фанфарами в звучании всех духовых инструментов открывается увертюра. После восьми тактов вступления, отделенного от основного раздела генеральной паузой, начинается подготовка к появлению главной темы, и вот она уже зазвучала в октаву у кларнетов и фоготов — напевная, полная чувства, взволнованная, временами прерывающаяся, словно от перехваченного дыхания. Этот порывистый, взволнованный, романтический характер подчеркнут пульсирующим аккомпанементом. Мелодия длится, развивается, приводит к утверждающим возгласам хора медных фортиссимо. Достигается огромная кульминация, после чего в звучании струнных и деревянных инструментов возникает новая мелодия, более песенного, лирического плана. Ее развитие приводит к появлению первой, романтической темы в измененном виде. Но к концу увертюры возвращается ее первоначальный вариант, а заключают пьесу аккорды, которыми начиналось вступление.

Арам Ильич Хачатурян

1903—1978

Хачатурян принадлежит к крупнейшим композиторам советского времени, по праву занимая место в ряду таких отечественных творцов, как Прокофьев и Шостакович. Его творчество глубоко самобытно. В своей музыке композитор сумел отразить как традиции русской национальной культуры, на которой он был воспитан (т.е. той культуры, которая органично впитала в себя интонационные богатства других народов — от Испании в Увертюрах Глинки, до Кавказа у Рубинштейна или более обобщенного, но не менее яркого Востока Бородина), так и армянские музыкальные традиции, вернее — интонации многонациональной музыки Кавказа, сыном которого он был. В самом деле, армянин по крови, Хачатурян родился в столице Грузии, впитал ее культуру, ее фольклор, в свою очередь многонациональный, но всю жизнь прожил в Москве, где овладел высотами профессионального мастерства и стал одним из ведущих музыкантов СССР.

Хачатурян работал во многих жанрах. В его наследии — балеты и симфонии, сюиты и инструментальные концерты, среди которых Концерт для скрипки с оркестром — подлинная жемчужина, один из лучших в мировом скрипичном репертуаре. Ему принадлежат сочинения для духового оркестра и камерно-инструментальные ансамбли, песни для голоса с фортепиано и для хора, произведения для хора, солистов и оркестра и многочисленная музыка к драматическим спектаклям, кинофильмам, наконец, литературные статьи.

Как и все композиторы своего времени, Хачатурян отдал дань господствующей идеологии. Он писал музыку, воспевающую «вождя всех народов» и счастливую жизнь в социалистическом отечестве: «Поэму о Сталине», «Дифирамб», «Оду радости», «Балладу о Родине», многочисленные песни — комсомольские, шахтерские, пионерские, защитников мира и т.д. и т.п. Это было «условием игры», отказаться от которой не мог практически никто. Даже Прокофьев и Шостакович были вынуждены временами подчиняться ему. А для Хачатуряна с особенностями его характера — любовью к успеху, пристрастием к отличиям и званиям — не писать подобных сочинений было просто невозможно. В конце жизни он с сокрушением признался, что мог бы создать значительно больше настоящего в искусстве, если бы меньше любил успех. А успех его был огромным: народный артист СССР, лауреат нескольких Сталинских и Ленинской (она присуждалась только раз в жизни) премий, Герой Социалистического Труда, академик Академии наук Армянской ССР, депутат Верховного Совета СССР — все высшие звания и отличия страны принадлежали ему. Хачатурян являлся одним из секретарей Союза композиторов СССР, президентом Советской ассоциации дружбы и культурного сотрудничества со странами Латинской Америки, членом Советского комитета защиты мира, почетным членом академии «Санта Чечилия» в Риме, членом-корреспондентом Академии искусств ГДР (Восточной Германии), почетным профессором Мексиканской консерватории.

Арам Ильич Хачатурян родился 24 мая (6 июня) 1903 года в местечке Коджори под Тифлисом в семье переплетчика Еги (Ильи) Хачатуряна, в 13 лет приехавшего в столицу Грузии из нахичеванского села. «Тяга к культуре, к искусству в семье была велика, но постоянная нехватка денег ограничивала круг наших душевных запросов, — писал позднее композитор. —

Родителям пришлось приложить немало усилий, чтобы дать сыновьям хотя бы начальное образование, вывести их в люди...» По воспоминаниям Хачатуряна, его отец «был личностью чрезвычайно яркой, характер имел вспыльчивый, но был добр, отходчив, зла ни на кого не держал... В доме скромного переплетчика было немало книг — классики на армянском языке, газеты, журналы. При всем тяготении отца к культуре, к знаниям, уровень его образования был слишком невысок, чтобы можно было сказать, вспоминая о своем детстве, что я купался в книгах. Но мне повезло впоследствии...» Старший Хачатурян знал множество народных песен — армянских и азербайджанских, которые часто пел дома. На улицах города дети могли слышать песни грузинские, осетинские, абхазские, аджарские... Мать также пела, а кроме того, прекрасно, плавно и женственно танцевала народные танцы. «...Любовь к музыке передалась мне от матери, которая очень выразительно, с душевной теплотой пела армянские народные песни. Мелодии эти глубоко запали мне в сознание», — много лет спустя писал Хачатурян в одной из статей. От родителей к детям перешла любовь к искусству. Старший сын стал режиссером, средний — певцом. Младший из четырех сыновей, Арам, учился в частном пансионе, а затем — в коммерческом училище. «Отец желал, чтобы я стал инженером или врачом. Кем угодно, но только не музыкантом», — читаем в его воспоминаниях. Однако и в коммерческом училище Арам занимался музыкой: освоил технику игры на духовых инструментах, поскольку в училище был любительский духовой оркестр, импровизировал, сочинял для этого оркестра вальсы и марши.

Началась Первая мировая война. Жизнь резко ухудшилась: людям стало не до книг и переплетов. Старшие сыновья покинули родной дом. А в 1915-м, страшном для армян году геноцида в Османской империи, охваченная страхом семья, бро-

сив квартиру и все имущество, пешком через горы по Военно-Грузинской дороге бежала на Кубань в Екатеринодар (Краснодар), где в это время жил один из старших сыновей. К счастью, турки не дошли до Тифлиса, и осенью семья вернулась домой. Потекли суровые, полные лишений годы разрухи, борьбы за власть между различными силами. В 1921 году окончательно победили большевики. Обстановка стабилизировалась. «Всем своим существом ощущал я рождение нового мира, который буйно ворвался в мою жизнь, — вспоминал Хачатурян. — Летом 1921 года в Тбилиси организовали агитационный поезд, составленный из активных деятелей армянской культуры, живших в Грузии. Мне тоже предложили в нем участвовать, и я, не раздумывая, согласился. Перед нашей группой, выехавшей из Тбилиси в Эривань (Ереван), стояла задача разъяснить населению городов и сел Армении великие идеи Октября, распространять листовки и брошюры, организовывать митинги и концерты-лекции». Так с ранних лет юноша вошел в политическую жизнь.

Тогда он впервые посетил родину своих предков. Впечатления переполняли его: Армения очаровала своей суровой библейской красотой. Тогда же из Москвы приехал старший брат Сурен, уже довольно крупный деятель искусства, набирать кадры для армянской театральной студии. Он и решил взять в Москву брата, чтобы тот сделался музыкантом. Поскольку музыкальных знаний у юноши не было, он поступил в Московский университет на биологическое отделение физико-математического факультета. Три года он занимался биологией, но с 1922-го одновременно начал обучаться в Музыкальном техникуме имени Гнесиных. Его определили в класс виолончели, поскольку на фортепиано начинать заниматься было поздно, а класс виолончели только что открылся, и в него набирали учеников. О своих занятиях у А. Борисьяка, ученика знаменитого Пабло Казальса, композитор

сохранил самые теплые воспоминания: «Благодаря ему я узнал не только виолончель, мне открылись безбрежные возможности всего струнного квартета. Нужно ли говорить, сколь неопределимо стало это для моей последующей композиторской деятельности... Со всей определенностью хочу подчеркнуть, насколько важно и композитору и дирижеру знать специфику каждого оркестрового инструмента».

Помимо занятий в двух учебных заведениях, юноше приходилось думать и о хлебе насущном. Он подрабатывал грузчиком на заводе «Арменвино», пел в хоре армянской церкви. Вскоре он переиграл руку и не смог больше заниматься виолончельной игрой. По предложению М. Ф. Гнесина, который вел занятия по гармонии, Хачатурян стал заниматься композицией. В 1929 году он поступил в Московскую консерваторию в класс сочинения Гнесина, а через два года, после ухода Гнесина, перешел к Н. Мясковскому. По инструментовке занимался у С. Василенко и Н. Иванова-Радкевича, полифонию изучал у Г. Литинского, анализ музыкальных форм — у Д. Кабалевского, который был младше своего ученика.

В 30-е годы появляются первые серьезные сочинения Хачатуряна — песня-поэма для скрипки и фортепиано «В честь ашугов», навеянная впечатлениями от искусства армянских певцов-ашугов, фортепианные пьесы, среди которых яркая, запоминающаяся Токката, сразу вошедшая в репертуар пианистов, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, в котором молодой музыкант трактует европейские инструменты как восточные, наконец — Танцевальная сюита, основанная на фольклоре Армении, Грузии и Узбекистана. Всего за годы обучения в консерватории Хачатуряном было написано более 50 произведений. Дипломной работой стала Первая симфония (1934), обнаружившая своеобразие и свежесть таланта, а к окончанию аспирантуры, в 1936 году, был написан Концерт для фортепиано с оркестром.

К этому времени Хачатурян женат во второй раз. Первый, очень ранний брак был недолгим. Рамэлла Хачатурян была пианисткой, у молодых супругов родилась дочь Нунэ. Но в 1931 году в классе Мясковского Хачатурян встретился с его ученицей Ниной Макаровой, яркой личностью, талантливым композитором, душевным человеком, которая с первого взгляда покорила молодого музыканта. Много лет спустя, уже после ее смерти в 1976 году, он рассказывал, что в классе Мясковского неожиданно открылась дверь, и... вошло счастье. «Девушка с челочкой, с красивыми, очень выразительными глазами показалась мне молчаливой и загадочной. Уроженка Поволжья, она была по внешности женщиной типично русской, ничего восточного в ее лице не было. Мы оказались сокурсниками... Она заинтересовала меня своей серьезностью, своим талантом. Трехчастная симфония, которой она кончила у Мясковского аспирантуру в 1938 году, имела большой успех, — вспоминал Хачатурян. — Впоследствии Нина писала музыку самых разных жанров: сочиняла для театра и кино, скрипичные пьесы ее играли Леонид Коган и Виктор Пикайзен, собственное ее исполнение Шести виртуозных этюдов для фортепиано вызвало в свое время одобрительный отклик Эмиля Гилельса. Интересными были и ее оперные произведения... Нина была человеком редкой душевности. Бескорыстно любила музыку, обожала Уланову, Рихтера, преклонялась перед Шостаковичем, концерты в консерватории посещала гораздо чаще меня, стремясь не пропустить ничего стоящего внимания... Мне всегда не удавалось отделаться от чувства досады и боли, что своим творчеством, собою, я невольно заслоняю творчество и личность Нины. Я пытался противостоять этому, но тщетно — так получалось как-то само собой. “Виной” тому была отчасти и редкостная доброта Нины, и то обстоятельство, что всем окружающим удобнее и проще оказывалось считать Нину Макарову женой композитора Арама

Хачатуряна...» Свадьба Арама и Нины в 1933 году положила начало 43-летней семейной жизни Хачатурянов.

В 1939 году композитор написал свое первое сценическое произведение — балет «Счастье» на тему из жизни Советской Армении, впоследствии коренным образом переработанный и названный в окончательной редакции по имени героини — «Гаянэ». Хачатурян сочиняет много: музыку к драматическим спектаклям, кинофильмам, песни, «Поэму о Сталине» для солистов, хора и оркестра, камерно-инструментальные ансамбли. В тот же период появляются и лучшие из его сочинений — Концерт для скрипки с оркестром, впервые исполненный Давидом Ойстрахом и ставший украшением скрипичного репертуара, и музыка к драме Лермонтова «Маскарад», сюита из которой завоевала безусловное признание публики.

Военные годы, ставшие для композитора, как и для всего народа огромной страны, временем суровых испытаний, приносят Вторую симфонию и балет «Гаянэ». Над ним Хачатурян работает в Перми, куда эвакуирован из осажденного Ленинграда театр оперы и балета имени Кирова, задумавший эту постановку.

После окончания Великой Отечественной войны, в 1946 году, написан Концерт для виолончели с оркестром, в следующем — Третья симфония, в 1947-м — Симфония-поэма. Еще не раз к постановкам в разных театрах переделывается партитура «Гаянэ», а в 1950—1954 годах Хачатурян работает над новым балетом «Спартак» — о вожде восставших рабов Древнего Рима, также с ленинградским коллективом постановщиков. (Премьера «Спартака» состоялась 27 декабря 1956 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова, в 1958 году — на сцене московского Большого театра.) Постановление ЦК КПСС от 1948 года, шельмующее лучших композиторов страны, по существу, прошло мимо Хачатуряна. В это время он писал музыку всецело «идейно-выдержан-

ную»: к кинофильму «Русский вопрос», вышедшему на экраны в марте 1948 года, несколько позднее — к фильму «Владимир Ильич Ленин», в декабре того же года состоялась премьера его «Оды памяти Владимира Ильича Ленина», а в следующем году на экраны выходит прославляющий Сталина двухсерийный фильм «Сталинградская битва» с музыкой Хачатуряна. За него композитор в четвертый раз награждается Сталинской премией — тогда высшей, самой почетной премией в стране.

С 1950 года начинается и дирижерская деятельность Хачатуряна. Не без юмора рассказывал об этом музыкант в одной из статей: «Мне позвонили и сказали: Арам Ильич, мы даем в честь Вавилова (президента Академии наук — Л. М.) концерт и просим вас продирижировать оркестром. Леонид Коган будет играть финал вашего Скрипичного концерта и еще надо исполнить три танца из “Гаянэ”...» Это было совершенно неожиданно, и я стал отказываться. «Оркестр отрепетировал, все сделано, и даже если вы будете дирижировать наоборот, музыканты все равно будут играть правильно...» Уговорили. Я пришел на репетицию, вспоминая, как на уроках сольфеджио нас учили: четыре четверти — взмах вниз, потом налево, потом направо, потом наверх; три четверти — взмах вниз, потом направо, потом наверх, рисуешь треугольник. Вот по этому принципу я и стал дирижировать на репетиции, а вечером надо выступать. Весь день волновался: как там буду стоять, что буду делать, куда девать руки, ноги? Но в общем все прошло хорошо, был даже успех... Вот с этого-то весеннего дня я и был отравлен дирижированием. Уже летом у меня было девять концертов на разных открытых площадках в Москве. Газеты помещали солидные рецензии; потом, когда я стал дирижировать гораздо лучше, писать перестали...»

Композитор дирижировал исключительно своими произведениями, но с годами — все чаще и чаще. Со своими

концертами он побывал во многих городах Советского Союза — Ленинграде, Киеве, Харькове, Волгограде, Ереване, Тбилиси, Баку, Сочи, Ялте, Воронеже, Ярославле, Ижевске, Казани, Чебоксарах. В 1950 году состоялся и первый зарубежный дебют — в Риме. В последующие годы он выступил в 42 странах. Объездил Северную, Центральную и Южную Америку, Японию, Великобританию, Египет, Ливан, Австралию, Скандинавию, Францию, обе Германии, Болгарию, Польшу, Чехословакию... Во время зарубежных поездок встречался со многими деятелями культуры: Сибелиусом, Хемингуэем, Чарли Чаплином, Надей Буланже.

С 1950 года началась и педагогическая деятельность композитора. Он получил класс сочинения в Институте имени Гнесиных и Московской консерватории. Его учениками стали многие впоследствии известные композиторы, такие как А. Эшпай, М. Таривердиев, А. Рыбников. «У Хачатуряна всегда встретишь учеников разных индивидуальностей. И он умеет развивать своеобразие каждого», — писал М. Таривердиев.

В 60—70-е годы Хачатурян продолжал активно сочинять. Две тетради фортепианного «Детского альбома», Рапсодия для фортепиано с оркестром, Семь речитативов и фуг, Сонатина, Соната, три концерта-рапсодии — для виолончели, для скрипки и для фортепиано с оркестром отражают новый этап творчества композитора: более изощренное мастерство, мелодическое богатство, использование фольклора многих народов, от Узбекистана до Испании.

С годами его здоровье ухудшилось. Во многих письмах мелькают жалобы на разные недомогания. Но до конца жизни Хачатурян оставался жизнелюбом. «Он любил, очень любил жизнь во всех ее проявлениях. Любил красивую природу и красивых женщин, любил бурление кипучей деятельности и те лавры, которые приносит успех у публики... — пишет его биограф, — любил веселое общество друзей, шумное

застолье». В 1973 году торжественно отмечалось его 70-летие в Москве и Армении. А через три года он потерял жену, без которой не мыслил жизни. «Не могу примириться со смертью Нины», — говорил он. Последние месяцы стали временем угасания. Хачатурян скончался, не дожив месяца и пяти дней до своего 75-летия, 1 мая 1978 года. Тысячный поток прошел мимо его гроба в Большом зале Московской консерватории, прощаясь с большим музыкантом. Потом торжественная церемония повторилась в Ереване, в театре оперы и балета имени Спендиарова. 6 мая Хачатурян был похоронен в Ереванском пантеоне, где покоится прах великих сыновей Армении — Комитаса, Аветика Исаакяна, Мартироса Сарьяна.

«Маскарад»

Сюита из музыки к драме Лермонтова (1943)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, малый барабан, деревянный брусок, тарелки, большой барабан, ксилофон, колокольчики, струнные.

История создания

В 1941 году, к столетию со дня смерти Лермонтова (1814—1841), Московский театр имени Вахтангова ставил его драму «Маскарад». Это одно из самых значительных произведений безвременно погибшего поэта. В драме, написанной в 1835 году, сразу после окончания юнкерского училища, но уже далеко не первой, Лермонтов создал образ, в дальнейшем развитый в «Герое нашего времени» (Печорин), а также картину светского Петербурга. Ее герой Арбенин — фигура зловещая и трагическая. Проведший бурно юность, живущий в мире

«самолюбивых дум и ледяных страстей», он разочаровался во всем, но нашел счастье в любви молодой, прекрасной и чистой женщины. Однако Нина совершает неосторожный поступок: она приезжает на маскарад, один из тех — в доме Энгельгардта, — в которых бывает весь высший свет, и там теряет браслет, подаренный мужем. Этот браслет случайно находит баронесса Штраль и дарит его как доказательство любви князю Звездичу. Князь хвалится им Арбенину. Тот узнает браслет жены, и, не веря ее объяснениям, охваченный бешеной ревностью, отравляет ее.

Пьеса была запрещена цензурой, и Лермонтов в течение 1835—1836 годов трижды переделывал ее, но на сцене или в печати ему драму так и не удалось увидеть. Цензура считала непозволительным резкий выпад против костюмированных балов в доме Энгельгардта, на которых бывали члены царской семьи, и недопустимыми «дерзости против дам высшей знати». К тому же было высказано мнение, что пьеса основана на подлинном эпизоде. Уже после смерти поэта, в 1843 году великий русский актер П. Мочалов пытался добиться разрешения на постановку «Маскарада» в свой бенефис, но ему это не удалось. Почти в полном виде (с небольшими цензурными купюрами) драма впервые увидела свет рампы лишь в 1862 году.

Музыка Театром имени Вахтангова была заказана Хачатуряну, который успел проявить себя как яркий театральный композитор, прекрасно чувствующий сцену. «Моя страсть к театру такова, что если бы музыка в свое время не заполнила мои думы, я, наверное, стал бы актером», — говорил Хачатурян. Он с радостью принял заказ. «Я никогда не перестану удивляться чуду, которое являет собой драма “Маскарад”, написанная Лермонтовым, когда ему был 21 год, — рассказывал позднее композитор. — К работе над музыкой я отнесся очень серьезно. Было тому несколько причин. Во-первых я любил Театр имени Вахтангова, заказавший мне эту музы-

ку, часто бывал в нем. Во-вторых, я знал, что много лет назад к постановке “Маскарада”, которую осуществил в Петербурге Всеволод Мейерхольд, музыку писал Александр Константинович Глазунов. Когда спектакль этот был в 1938 году восстановлен и я увидел его, то был удивлен: в музыке Глазунова не оказалось вальса, “заданного”, как мне представляется, самим Лермонтовым. Мне глубоко запали в душу слова Лермонтова, вложенные им в уста Нины, когда, вернувшись с рокового бала, она вспоминает:

*Как новый вальс хорош! в каком-то упоеньи
Кружилася быстрей — и чудное стремленье
Меня и мысль мою неволью мчало вдаль,
И сердце сжалось: не то, чтобы печаль,
Не то, чтоб радость...*

По указанию Глазунова Мейерхольд использовал знаменитый Вальс-фантазию Глинки. Признаться, именно Вальс доставил мне больше всего хлопот при сочинении музыки к “Маскараду”. Я бесконечно повторял лермонтовские слова и не мог найти темы, которая была бы, по собственному моему представлению, и “новой”, и “хорошей”, иными словами, достойной... Я буквально потерял покой, едва ли не бредил вальсом.

В то время я позировал для портрета художнице Евгении Владимировне Пастернак. И вот в один из сеансов я неожиданно “услышал” тему, ставшую второй темой будущего моего Вальса. Могу ли я объяснить, как она родилась во мне? Вряд ли...»

Музыка создавалась быстро и увлеченно. Спектакль состоялся 21 июня 1941 года, в канун начала Великой Отечественной войны. Это и определило его участь: очень быстро спектакль сошел со сцены. Музыка Хачатуряна осталась жить на симфонической эстраде в виде сюиты, скомпонованной композитором в 1943 году (по другим источниками — в 1944-м).

В сюиту вошли пять номеров: Вальс, Ноктюрн, Мазурка, Романс и Галоп.

Музыка

Вальс, открывающий сюиту, — одно из самых ярких произведений Хачатуряна. По определению известного литературоведа, знатока лермонтовского творчества, прекрасно знавшего музыку, И. Андроникова, это «обобщение романтической вальсовости, ее квинтэссенция». Гибкая мелодия вальса покоряет своим грустным, чуть меланхолическим оттенком, еле уловимой окрашенностью в восточные тона (этому способствует восходящий ход с увеличенной секундой, мягкая переменность натуральных и альтерированных ступеней). Она звучит у скрипок, сопровождаемая скупым аккомпанементом, постепенно разрастается, один мотив непосредственно выливается из другого: колена вальса сменяются естественно, в едином движении, сохраняя общее настроение поэтической грусти, хотя порою возникают и блеск, и нарядность, даже эффектность. Средний эпизод словно сменяет объект внимания: если начало было как бы портретом Нины, передавало ее настроение, то теперь в полных аккордах аккомпанеента, размашистой мелодии перед слушателем разворачивается картина бала; и танец меняет не только характер, но даже жанр — в нем появляется ритм полонеза или мазурки (наблюдение исследователя творчества Хачатуряна Э. Барутчевой). Но это ненадолго: через сорок тактов возвращается прежний затаенно-грустный вальс.

Ноктюрн (первоначально композитор назвал этот номер Романсом) — лирическое интермеццо. В пьесе он связан с образом Нины и сопровождает лирические сцены с ее участием. В его основе — задушевная, проникновенная мелодия солирующей скрипки, которую поддерживают своими подголосками кларнет, затем солирующие флейта и гобой. Нежный

прозрачный аккомпанемент подчеркивает настроение «песни без слов».

Мазурка — яркая, радостная, эффектная — создает контраст номерам, так или иначе относящимся к характеристике Нины. Это общий бальный танец с преимущественно полным звучанием (лишь средний эпизод звучит в более прозрачной оркестровке и тихих динамических градациях), с размахом, типичным для этого гордого шляхетского танца. Мелодия мазурки излагается аккордами высоких струнных и деревянных инструментов, в плотной фактуре, как бы противостоящей одноголосию тематизма предшествующих частей сюиты.

Романс, сменяющий пышный бальный танец, по настроению близок Ноктюрну и Вальсу, с которыми связан тематически. Это характеристика Нины. Мелодия, порученная первым и вторым скрипкам в октаву, начинается аналогично Вальсу. Но она распевается более широко и свободно, достигая огромной лирической насыщенности, несмотря на миниатюрность номера, занимающего всего 54 такта. Это — лирическая кульминация сюиты.

Завершает ее Галоп — еще один бальный номер, рисующий пустую, равнодушную маскарадную толпу, безразличную к происходящей на ее фоне трагедии, не замечающую ее. Непрерывный, неумолчный пульс восьмых создает канву, на которую нанизываются скачущие мотивы у деревянных духовых с терпкими острыми созвучиями. Оркестровый наряд расцвечивается такими красками, как глиссандо флажолетов скрипок, глиссандо тромбонов, разнообразное использование ударных. Внезапно общий веселый бег прерывается: все смолкает, в полной тишине звучит свободная каденция солирующего кларнета. Затем флейта вступает со своим соло, взбираясь в высоту постепенно увеличивающимися скачками мелодии. И вот уже снова загремел, заскакал галоп, завершаясь в вихревом финале.

Дмитрий Борисович Кабалевский

1904—1987

Кабалевский — русский советский композитор, музыкальный писатель и общественный деятель. В негласной музыкальной иерархии страны он занимал четвертое место — сразу после крупнейших советских композиторов того времени Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна, был лауреатом многих Сталинских и Ленинской премий, кавалером высших орденов страны — ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени, Героем Социалистического Труда, академиком, депутатом Верховного Совета СССР.

Кабалевский работал во многих жанрах. Им написаны оперы «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси»), «В огне», «Семья Тараса», «Никита Вершинин», «Сестры»; оперетта «Весна поет», Реквием на стихи Р. Рождественского, 4 симфонии, 3 концерта для фортепиано с оркестром, Концерт для скрипки с оркестром, 2 концерта для виолончели с оркестром, огромное количество инструментальных, чаще всего — фортепианных пьес, в том числе инструктивных, романсов и песен для детей. Его музыка отличается хорошим вкусом, профессиональным мастерством, национальным колоритом, преимущественным обращением к традиционным для XIX века средствам выразительности.

Дмитрий Борисович Кабалевский родился 17 (30) декабря 1904 года в Петербурге, в интеллигентной семье. Его отец был математиком, выпускником Петербургского университета, мать, посвятившая свою жизнь семье, детям — прирожденным педагогом, воспитателем. С ранних лет мальчик про-

явил разнообразные способности, которые поощрялись и развивались в семье. В числе их была и музыкальная одаренность, но строгая учительница, пресекавшая желание юного Кабалевского импровизировать, надолго отвратила его от музыки. Вместо этого появилось желание рисовать, стремление к выражению себя в живописных и пластических образах, настолько сильное, что через несколько лет оно привело юношу в училище живописи и ваяния.

В 1918 году семья переехала в Москву. Именно там, когда ему исполнилось 14 лет, Кабалевский, по его собственному выражению, «взял второй музыкальный старт», теперь не по желанию родителей, не потому, что так было принято в семьях их круга, а по непреодолимому душевному влечению. Он поступил в музыкальную школу, где напряженным трудом стал наверстывать упущенные годы. Через год его приняли в Музыкальный техникум имени Скрябина, в класс фортепиано директора — В. Селиванова. Одновременно он стал заниматься сочинением, принося своему педагогу все новые и новые опусы, и тем самым вынудил директора открыть в техникуме новое — композиторское — отделение. Преподавать композицию был приглашен видный музыкальный ученый, автор трудов по музыкальному анализу и гармонии Г. Катуар. Жизнь в те годы, после большевистского переворота, была крайне тяжелой. Приходилось думать не только о занятиях, но и о заработках. Юноша перепробовал множество занятий: рисовал плакаты, служил почтальоном, был тапером в кино и, наконец, стал заниматься с малышами в открытой при техникуме музыкальной школе. Так он пришел к детям, с которыми остался связанным до конца дней. Появились первые инструктивные пьесы.

В 1925 году Кабалевский поступил в Московскую консерваторию на фортепианный и композиторский факультеты

и окончил ее в 1929 году по классу композиции Н. Мясковского и в 1930-м по классу специального фортепиано А. Гольденвейзера.

За годы пребывания в консерватории юноша показал себя активным общественным деятелем. Он принял горячее участие в работе так называемого Проколла — производственного коллектива студентов-композиторов, которые отрицательно относились к старому художественному наследию, считая его отжившим дворянским искусством, и призывали к созданию нового, понятного рабочим, крестьянам и красноармейцам. Основное внимание уделялось хорам, массовым песням. Кабалевский бывал на заводах, фабриках, в воинских частях, занимался с кружками самодеятельности, при этом продолжал работать с детьми и писать для них. К окончанию консерватории им были написаны струнный квартет и Первый концерт для фортепиано с оркестром.

На протяжении 30-х годов появляются сочинения в разных жанрах — «Поэма борьбы» на слова пролетарского поэта А. Жарова, три симфонии, из которых Первая посвящена «15-летию Великой Октябрьской революции», а Третья — Реквием памяти Ленина. Он пишет музыку к нескольким фильмам. Наиболее интересной и потом широко зазвучавшей по всей стране стала музыка к комедии «Антон Иванович сердится», в которой снялся знаменитый тенор С. Лемешев. Создается и много музыки к драматическим спектаклям, что стало подступом к самому значительному произведению предвоенных лет — опере «Мастер из Кламси» («Кола Брюньон») по повести Ромена Роллана.

Одновременно с сочинением все эти годы Кабалевский занимался педагогикой, и не только детской: с 1932 года он стал преподавать в Московской консерватории, в 1935 году без защиты диссертации получил ученую степень кандидата искусствоведения, в 1939 году стал профессором. В 1940 году

он вступил в единственную в стране правящую Коммунистическую партию.

После начала Великой Отечественной войны, как и многие другие столичные учреждения, Союз композиторов был эвакуирован. Кабалевский вместе с ним оказался в Свердловске (раньше и ныне — Екатеринбург). Там он преподавал в Уральской консерватории, организовывал концерты и беседы об искусстве в ремесленных училищах. В 1942 году музыкант несколько раз ездил в действующую армию. Вместе с поэтом Е. Долматовским он писал песни, задумал сюиту «Народные мстители» для смешанного хора и симфонического оркестра — о партизанах, действовавших в тылу врага, оперу «В огне». Осенью 1943 года Кабалевский побывал в осажденном Ленинграде, а вернувшись оттуда приступил к созданию одного из лучших своих сочинений. Этим сочинением стали «24 прелюдии для фортепиано» — цикл небольших пьес, в основе каждой из которых лежит народная мелодия, по-своему оригинально претворенная автором. Законченные осенью 1944 года, они впервые были исполнены Я. Флиером уже после окончания войны. «Более четверти века я исполняю его 24 прелюдии, — вспоминал пианист. — Я выступал с ними у нас, в Японии, в Америке и в большинстве стран Европы. ... Ряд крупных музыкантов обратился к ним, их включили в свой репертуар Горовиц, Смит, Магалов и другие. ... Это не обработка песен. Это совершенно новое, оригинальное, очень органичное произведение, цикл, в котором каждая из двадцати четырех его частей в то же время имеет самостоятельное значение. В каждой прелюдии — свой смысл, свое настроение, своя образность. В целом — это одно из наиболее глубоких и мастерски сделанных сочинений Кабалевского».

Темы и замыслы, связанные с военной тематикой, еще долго не оставляют композитора. Образами и событиями минувших грозных лет навеян Второй струнный квартет, некоторые

из песен, Вторая и Третья фортепианные сонаты, наконец — опера «Семья Тараса» по повести Б. Горбатова «Непокоренные», создававшаяся на протяжении 1946—1950 годов.

Все эти годы продолжается работа над произведениями для детей. В 1944 году появляется сборник из 24-х легких фортепианных пьес, затем «Семь веселых песен» на стихи С. Маршак, «Четыре песни-шутки» на стихи С. Михалкова. В конце 40-х годов у композитора возник замысел создания триады инструментальных концертов для юных исполнителей. В 1948 году появился первый из них — для скрипки с оркестром, с посвящением молодежи, — также одно из самых удачных его сочинений. Задуманный как скромный педагогический опус, концерт широко зазвучал в исполнении многих музыкантов-мастеров, получил международное признание. В начале 1949 года был написан следующий — Концерт для виолончели с оркестром, а в 1952 году закончен последний из триады — Фортепианный концерт, основанный на интонациях детских, пионерских песен, рассчитанный на исполнение школьниками.

1955 год приносит вокальный цикл «10 сонетов Шекспира» — произведение, о котором композитор мечтал много лет, не решаясь прикоснуться к великой поэзии; для московского Театра имени Вахтангова Кабалевский пишет музыку к спектаклю «Ромео и Джульетта» — так происходит еще одна встреча с Шекспиром. Из нее автор составил сюиту — «Музыкальные зарисовки к трагедии Шекспира для большого симфонического оркестра». В конце того же года состоялась премьера новой оперы Кабалевского «Никита Вершинин» по пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14—69» из времен гражданской войны на Дальнем Востоке. В следующем году появляется Четвертая симфония; 1957 год приносит два крупных произведения — кантату «Песни утра, весны и мира», посвященную популярной в те годы жесткого противостояния двух систем теме борьбы за мир, и оперетту «Весна

поет», продолжающую тему молодости в творчестве Кабалевского.

Много работает композитор в кино. «Первоклассница», «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Вихри враждебные», «Вольница» — эти разные фильмы разных режиссеров одинаково профессионально «озвучены» Кабалевским. А в течение 1956—1959 годов он создает самую значительную из своих киноработ — музыку к трилогии «Хождение по мукам» по роману А. Толстого. На основе музыки к первой части трилогии — «Сестры» — позднее были написаны полная драматического накала Патетическая увертюра и симфоническая поэма «Весна», вобравшая в себя лирические, светлые образы киномузыки.

В 1962 году появляется Реквием Кабалевского на стихи Роберта Рождественского, посвященный «тем, кто погиб в борьбе с фашизмом», как значится на первой странице партитуры. В советской музыке это не первое сочинение такого плана — еще в середине 30-х годов появился первый атеистический, не только не основанный на богослужебных текстах, но прославляющий борца за коммунизм Реквием памяти Кирова М. Юдина, затем, в 1946 году, — Реквием памяти павших героев Ю. Левитина. Так что Кабалевский лишь продолжил традицию советского атеистического реквиема. Однако его сочинение стало наиболее популярным в этом ряду. Вслед за Реквиемом появилось еще несколько сочинений, которые исследователями творчества композитора названы «спутниками Реквиема» — это траурная музыка к многочисленным памятникам павшим в боях, поставленным после великой войны в разных городах: Горловке, Брянске, Анапе, Волгограде (Сталинграде), Полоцке, Твери (тогда — Калинин), Артемовске и др.

Все эти годы в жизни Кабалевского продолжается «детская тема». Он давно уже не преподает, хотя продолжает писать инструктивные пьесы. Его работа теперь идет в другом русле:

он председатель комиссии по эстетическому воспитанию детей и юношества, почетный президент Международного общества по музыкальному воспитанию детей и юношества. Он пишет статьи, посвященные молодым, ведет беседы, как в концертных залах, так и с экрана телевизора. Встречается с юными слушателями и исполнителями у пионерских костров: регулярно ездит в крупнейший в стране, показательный международный пионерский лагерь Артек в Крыму, в другие, менее известные, но также престижные лагеря. Наконец, пишет книгу «Про трех китов и про многое другое» — о песне, танце и марше, которые считает «тремя китами» музыки, о связи разных видов искусств. Обширна его переписка с детьми и их родителями, посвященная их музыкальным, и не только музыкальным проблемам. Наконец, в начале 60-х годов он дает свое имя конкурсу юных пианистов Поволжья, который зародился в Куйбышеве (Самаре) и стал традиционным, дожив до конца XX столетия. На первых конкурсах композитор неизменно присутствует, специально для них создает новые произведения, участвует в концертах лауреатов в качестве дирижера.

В конце 60-х годов композитор возвращается к опере своей молодости, которой теперь возвращено ее настоящее имя — перерабатывает «Кола Брюньон». Премьера второй редакции состоялась в начале 1968 года в Ленинградском Малом оперном театре. А через год в оперном театре Перми состоялась еще одна премьера — оперы «Сестры» по повести И. Лаврова «Встреча с чудом». Пермский спектакль — это не случайно. Композитора с этим городом связывает его общественная деятельность. Именно в Перми он в течение многих лет избирается в депутаты одной из палат Верховного Совета СССР — Совета национальностей (в нем, по выработанному в годы советской власти статусу, заседают самые крупные представители искусства и культуры). И надо отдать ему должное:

Кабалевский делает очень много для своих избирателей, за что они платят ему искренней любовью. С 1970 года композитор становится председателем парламентской группы СССР, а с 1979 по 1984 год — заместителем председателя Совета Национальностей. Такого доверия со стороны всесильной власти не имел никто другой из деятелей культуры.

1970—1980-е годы приносят «Пражский» фортепианный концерт, кантату «О родной земле», вокальный цикл «Время» — шесть романсов на стихи Маршака, — созданные произведения можно перечислить по пальцам, так как все больше времени уходит на другие дела. Наряду с депутатскими это деятельность в ИСМЕ — Интернациональном обществе по музыкальному воспитанию, — в котором Кабалевский принимает участие с 1960 года, а в последние годы выступает в качестве члена Совета директоров. Композитор был на конгрессах ИСМЕ в Париже, Токио, Будапеште, Интерлохене (США), Дижоне, Стокгольме, Перте (Австралия), Монтрё (Швейцария), Варшаве. Везде он выступает с сообщениями, докладами, речами.

Есть у него и еще одно, совершенно неожиданное занятие: в 1973 году он становится учителем музыки в общеобразовательной школе и ведет свой единственный класс с первого по седьмой, создавая новую программу музыкальных занятий в собственной лаборатории, где ему помогают энтузиасты. Кажется, что Кабалевский — человек абсолютно ясный: открытый, доброжелательный, демократичный. Однако в личной жизни он очень закрыт. В 70—80-е годы о нем появляется много книг, к нему обращаются авторы за теми или иными сведениями, но никогда композитор не говорит ни о чем, кроме как о творчестве и другой разнообразной деятельности. О нем известно очень немногое: довольно рано женился, но брак, от которого остался сын, был недолгим. На всю жизнь он соединился со второй женой, Ларисой Павловной, которая стала

его другом, помощницей, матерью любимой дочери Марии. Даже с теми, кого он сам избирал в качестве своих биографов, Кабалевский не был откровенным. Он сумел в несвободной стране добиться максимальной свободы для себя. Кто знает, чем он пожертвовал, что делал для этого. Во всяком случае его, человека того же происхождения и воспитания, что и Прокофьев, и Шостакович, не коснулись выпавшие на их долю, как и на долю многих музыкантов меньшего ранга, гонения и издевательства. Напротив, он всегда был среди тех, кто определял художественную политику. «Кабалевский — магнит, который притягивает к себе, Кабалевский — полюс, который концентрирует вокруг себя», — так писал о нем один из его помощников по «детским делам». Но подчеркивал при этом, что Кабалевский был «трудным» человеком, и работать с ним было не просто.

Последние годы проходили сложно: кипучая деятельность, часто связанная с поездками, как по стране, так и за рубежом, чередуется с долгим пребыванием в больницах и санаториях. Основные силы теперь композитор вкладывает в продвижение своего любимого детища — программы по музыкально-эстетическому воспитанию, которая встречает упорное сопротивление Академии педагогических наук. Много надежд возлагает Кабалевский на объявленную новым Генеральным секретарем ЦК КПСС М. Горбачевым перестройку: одна из его статей, посвященная изнурительной борьбе с НИИ художественного воспитания Академии педагогических наук, даже названа «О перестройке с оптимизмом, но без прикрас». О том же композитор не устает говорить в Союзе композиторов СССР, одним из руководителей которого уже давно являлся.

В начале 1987 года в Москве собрался международный форум «За безъядерный мир, за выживание человечества». Руководство страны просило Кабалевского непременно принять в нем участие — таким международным авторитетом он

обладал. И композитор отменил из-за этого намеченные поездки. 14 февраля он был на открытии форума, встретился со многими знакомыми из разных стран мира. На пути домой в машине разговаривал с шофером, но внезапно умолк. Шофер оглянулся, остановил машину: сердце его пассажира не билось. Так ушел из жизни, словно на лету, в кипении разных дел, этот человек — в Москве 14 февраля 1987 года. Его похороны были торжественными и официальными, как и полагалось при советской власти по статусу крупнейшего композитора и общественного деятеля.

«Кола Брюньон» (Мастер из Кламси)

Сюита из оперы по повести Ромена Роллана, ор. 24 (1937)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон, арфа, струнные.

История создания

30-е годы — время активной работы Кабалевского в театре. На разных московских сценах идут спектакли «Земля и небо» братьев Тур, «Мстислав Удалой» И. Прута, «Шутники» А. Островского, «Слава» В. Гусева, «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Дорога цветов» В. Катаева, «Чертов мост» А. Толстого с музыкой Кабалевского. Все это — подступы к первой опере, над которой он начал работу во второй половине 30-х годов. Это был «Кола Брюньон» по одноименной повести Ромена Роллана (1866—1944). Написанная в 1914 году, незадолго до начала Первой мировой войны, повесть увидела свет только после ее окончания, в 1918 году. «Кровавая эпопея,

героями и жертвами которой были внуки Кола Брюньона, доказала миру, что “жив курилка”», — писал Роллан. Книгу свою он назвал «прямой и откровенной». Действительно, в ее своеобразной форме дневника-воспоминаний, хроники, структура которой, по словам писателя, подчинена ритму календаря природы, воплощена «вольная галльская веселость», огромная энергия французов далекого прошлого, их мудрость и жизненная стойкость. Кабалевский был в восторге от этой книги. В поисках сюжета для оперы мысли его неизменно возвращались к повести Роллана. «Сила роллановской книги, — писал он, — не в ее сюжете, который в тесном смысле этого слова и отсутствует в ней. Сила ее в характере героев, прежде всего в характере самого Кола, в народном духе, насквозь ее проникающем, в ее громадном жизнеутверждающем оптимизме, в том вкусе и любви к жизни, которыми пропитана у Роллана каждая страница». Кабалевскому захотелось написать оперу — воплотить в музыке обаятельный образ Кола-художника, веселого, жизнелюбивого, остроумного, глубоко народного. Композитор понимал огромную сложность задачи. Прежде всего, опере необходим сюжет, которого нет в книге, написанной в форме отдельных новелл. Поэтому либреттист В. Брагин взялся написать канву для оперы «по мотивам и материалам», а не по самой повести. Это было подчеркнуто названием: не «Кола Брюньон», как у Роллана, а «Мастер из Кламси». «Из всего богатства тем, заложенных в книге Ромена Роллана, я остановился на драматическом конфликте между художником и меценатом-герцогом. Этот конфликт особенно остро звучит в наши дни, когда фашизм уничтожает культуру, когда в Германии величайшие произведения мирового искусства сжигаются на площади», — писал композитор.

Существовала для него еще одна трудность: Роллан был не только писателем, но и профессиональным музыковедом,

автором работ о многих композиторах прошлого и настоящего. Не случайно и его чисто литературное творчество было словно проникнуто музыкой. «Книга — поет», — говорил о «Кола Брюньоне» восхищенный ею Горький. И это накладывало на музыканта особую ответственность. Кабалевский написал Роллану письмо, в котором подробно излагал свой замысел оперы и просил у писателя разрешения на его воплощение. В марте 1935 года был получен ответ. «Дорогой товарищ Кабалевский, — писал Роллан. — Я доволен, что Вы работаете над переложением на музыку моего “Кола Брюньона”. Я не думаю, что Вы должны быть слишком озабочены историческим характером; намного важнее, что это — народный характер, который бесспорно должен иметь народную окраску...

Кола — народный персонаж Кламси. Хотя он выдуман, его узнают. Я не был бы удивлен, если б однажды кламсийцы прибили бы дощечку на дом, где он жил. Толкуйте его в Вашей музыке как живого, а не как “привидение” из прошедших времен. Я намереваюсь в ближайшие дни написать Владимиру Брагину. Я вовсе не хочу рисковать тем, чтобы связывать вас обоих в вашей интерпретации моего произведения. Вы должны совершенно свободно следовать своему вдохновению...»

После получения этого доброжелательного письма композитор с новыми силами принялся за работу. «Я около двух лет (если не больше) занимался французской народной музыкой, — вспоминал он. — Изучал все сборники, которые мог достать, в том числе и какие-то уникальные, которые “нигде достать нельзя”, и, конечно, пропитался этой чудесной музыкой довольно основательно. Не удивлюсь, если в каких-нибудь мелодиях, которые я считаю своими, особенно в таких эпизодах, как танцы, песни, хороводы, окажутся вкрапленными попевки из французских народных песен».

Кабалевский не хотел прибегать к цитатам. Его задачей было создать свою оригинальную музыку, проникнутую духом

Франции, духом роллановской повести. Эту задачу он сумел разрешить. Роллан писал ему после получения нот завершеного сочинения: «Я получил клавир “Мастера из Кламси” и играл его много раз с большим удовольствием. Я думаю, что Вы можете рассчитывать на живой успех у публики, так как сочинение это ясное, полное жизни и движения. Очень удачно в нем использование народных песен. Излишне говорить, что мое ухо француза без всякого труда уловило их на протяжении первых, наиболее веселых актов. Вы в целом хорошо ассимилировали их в Вашем существе. В целом Ваше сочинение одно из лучших, которые я знаю в новой русской музыке, написанной для сцены... Конечно, либретто исторически и психологически довольно далеко от моего “Кола Брюньона”, его развитие включает достаточное количество анахронизмов не только в положениях, но и в характерах. Но это право поэта, как и советского музыканта, пишущего для другой, а не для бургундской публики, и я думаю, что эта другая публика будет довольна».

Премьера оперы состоялась 22 февраля 1938 года в ленинградском Малом оперном театре. Спектакль имел огромный успех, но уже на репетициях композитору бросились в глаза недостатки либретто, о которых так деликатно написал Роллан: оно было чрезвычайно политизировано, в духе советских 30-х годов. Опера заканчивалась народным восстанием, о котором не было и речи в повести, да и в других ее эпизодах была явственна чрезмерная политизация, подчеркивание классового антагонизма. И композитор принял суровое решение: больше оперы нигде не ставить, не издавать ее партитуры. Клавир появился литографически отпечатанный очень маленьким тиражом и сразу стал библиографической редкостью. Зато была издана составленная еще до премьеры, в 1937 году, сюита, в которую вошли увертюра и три симфонических антракта ко 2-му, 3-му и 4-му актам оперы — «Народный праздник».

«Народное бедствие» и «Народное восстание». Эта музыка — яркая, увлекательная, одно из лучших сочинений Кабалевского, — зажила самостоятельной жизнью на концертной эстраде.

Музыка

Сюита открывается увертюрой. Мощно и радостно звучат первые такты — короткая решительная тема, открывающая полнокровное, блестящее красками и солнечным светом действие. А дальше вступает быстрая веселая песенная мелодия, характеризующая главного героя. Это тема рондо Кола из I действия — обаятельная, с мягкими мерцаниями-переливами мажора и минора и ритмическими перебивками, придающими ей особую прелесть. После ее широкого, привольного изложения появляется тема герцога. Короткая, с размашистыми шагами на большие интервалы, с упрямо повторяющимся в разных регистрах, у разных инструментов основным мотивом, она рисует повелителя, не привыкшего к возражениям, всегда уверенного в своей силе. Постепенно в музыке появляются черты драматизма, она становится все более встревоженной и бурной. Следующий большой ариозный эпизод, начинающийся широким распевом скрипок и валторны, — лирико-патетический, нагнетающий взволнованность и смятение, — это еще одна грань образа Кола. Заканчивается увертюра его первой, жизнерадостной и уверенной темой-характеристикой.

Вторая часть — «Народный праздник» (в первой редакции оперы этот программно-изобразительный антракт имел название «Приезд герцога»). Она начинается отрывистым аккордом tutti, вслед за которым в тишине раздается несколько измененный лейтмотив герцога, звучащий в мощном унисоне трех труб. Его последний звук подхватывают флейты и кларнеты, которые начинают бесконечно разворачивающуюся

танцевальную мелодию. Так начинается праздник — сначала тихо, постепенно набирая силу и доходя до фортиссимо. В непрерывное кружение хора вовлекаются все инструменты: легкая пляска переходит в тяжеловесное *tutti*. Но спадает звучность, одиноко кларнеты интонируют танцевальную тему, которая переходит в интервалы-шаги мотива герцога. И снова разворачивается непрерывное движение. В него вкрапливается более лирический эпизод — пение скрипок, поддержанных солирующей валторной. Но это лишь мгновение. Снова все подчиняет себе веселая пляска.

Третья часть (антракт к III действию оперы, называвшийся в ней «Чума») — «Народное бедствие» — один из самых ярких эпизодов оперы. Очень медленно (*Largo*), в почти полном *tutti* (молчат только ксилофон и арфа) фортиссимо после пронзительно звучащего остро диссонирующего вступительного аккорда начинает повторяться мрачная остигатная ритмическая фигура (пауза на сильной доле, затем две шестнадцатых и четыре восьмых — все маркато). На ее фоне в унисонах струнных (кроме контрабасов, чеканящих ритм), флейт, гобоев, кларнетов, валторн и труб разворачивается мрачная, словно подминающая под себя тема народного бедствия. Несколько сдвигается темп, и начинается новый раздел, более взволнованный, с господствующей интонацией вздоха — нисходящей секундой. Но валторны продолжают свое мрачное пение. Третий план музыкальной фактуры представляют бурные пассажи гобоев и кларнетов. Но вот они смолкают, и в полной тишине альты пианиссимо интонируют зауспокойный напев *Dies irae* (в опере он звучит торжествующе-победоносно: это чума справляет свой страшный праздник). Следующий эпизод открывается характерным ритмом траурного марша в зловещих хроматически сползающих интонациях. Динамика непрерывно меняется: от пиано-пианиссимо на протяжении одного такта происходит нарастание до форте-фортиссимо,

а затем снова спад — и так несколько раз, пока господствует ритм траурного марша, приводящий к туттийному звучанию с прорезающим его звучанием темы у труб и валторн. Краткий переход приводит к сокращенному повторению начального Largo.

Заключение сюиты — «Народное восстание». Этой темы не было у Роллана, она привнесена либреттистом и изъята композитором из окончательной редакции оперы. В первом варианте оперы этот номер являлся музыкальным антрактом к последнему действию. Тихо, затаенно, с пока еще скрытой угрозой раздаются мерные «шаги» литавр, виолончелей и контрабасов, вполголоса (*sotto voce*) вступают валторны с угрожающими фанфарами в пунктирном маршевом ритме. У солирующего гобоя очень тихо, как бы в отдалении, возникает маршевая тема. Она растет, развивается в партиях других инструментов, доходит до колоссального *tutti*, в котором превращается в грозную пляску, сродни стихийным пляскам Великой Французской революции. Внезапный срыв на пианиссимо — и начинается новая волна нарастания, за ней — еще одна, приводящая к огромной кульминации, после которой отдельные мотивы ранее звучавших тем постепенно рассеиваются. Мощные аккорды *tutti* все с тем же характерным маршевым пунктирным ритмом завершают картину, как будто ставят последнюю точку в трагическом и победном повествовании.

Георгий Васильевич Свиридов

1915—1998

Свиридов — один из самых своеобразных русских композиторов XX века. Среди художников подобного ему масштаба он — единственный, кто сознательно ограничил себя довольно узким кругом жанров, в которых достиг высочайших вершин. Свиридов внес громадный вклад в отечественную музыку, в которой разработал новые пласты — глубоко народные, почвенные, связанные с исконными национальными традициями.

В своем творчестве композитор размышляет о прошлом и настоящем родной земли, раскрывает дух народа «труженика и страстотерпца, правдоискателя и свободолюбца, борца за волю и справедливость», — писал исследователь творчества и биограф Свиридова А. Сохор. Единственная тема, сквозной линией, проходящая через весь творческий путь музыканта — Россия, ее люди, ее судьбы, причем чаще всего это крестьянские судьбы, крестьянская Россия. В этом он — продолжатель традиций великого русского искусства XIX века и прежде всего — Мусоргского. Но и единомышленник таких писателей XX века, как Шукшин и Белов, Абрамов и Распутин.

«Каким быть человеку, как относиться ему к себе и другим. Это — традиционные проблемы русской литературы и русского искусства в целом, всегда проявлявшего жадное внимание и острый интерес к человеку, в частности, и в особенности к “рядовому”, “маленькому” человеку, — продолжает Сохор. — Отношение к нему служило показателем моральной, а в конечном счете и социальной позиции художника.

От пушкинского “Станционного смотрителя” и гоголевской “Шинели” к творчеству Достоевского, Чехова и многим другим явлениям русской литературы пролегла линия разработки этого образа. И всюду он согрет сочувствием, состраданием, всюду его освещает изнутри идея гуманности.

Свиридовские произведения... населены многими людьми... которых принято называть “простыми”, “маленькими”, “обычными”. Эти определения в данном случае правомерны, но только если иметь в виду скромное общественное положение героев... В духовном же смысле это люди не совсем простые и совсем не маленькие. Их высокие чувства и серьезные мысли, ощущение чувства собственного достоинства и нравственное величие (о чем можно судить не только по словам, но и еще в большей степени по музыке) заставляют отнестись к ним не только участливо, но и уважительно, а нередко с поклонением».

Избрание для себя темы, неизменно воплощаемой в творчестве, определило и круг жанров, к которым обращается композитор. Это жанры, связанные со словом, с живой, согретой человеческим теплом интонацией, будь то романс, цикл песен, хоровая поэма или оратория. Притом Свиридов избирает лишь стихи самой высокой пробы: Пушкина и Лермонтова, Тютчева и Некрасова, Есенина и Блока, а в зарубежной поэзии — Бернса и Исаакяна. И создает произведения, конгениальные поэтическим первоисточникам.

В наследии композитора нет ни опер, ни балетов. Лишь самое начало творческого пути отмечено обращением, в связи с заказами, к оперетте. Однако основной массив наследия композитора связан с вокальными, чаще — хоровыми жанрами. В ранние годы, еще не найдя своего индивидуального пути, он обращался к инструментальной музыке, а позднее, для заработка, — к музыке для кинофильмов и драматических спектаклей. Из них родились оркестровые сюиты.

Всегда стремившийся стоять в стороне от политики, Свиридов не мог полностью отгородиться от так называемой общественной жизни. По своему рангу крупного художника он находился в числе руководителей Союза композиторов, был отмечен высокими наградами: двумя орденами Ленина — высшими в советской стране, званием народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, являлся депутатом Верховного Совета РСФСР.

Георгий (Юрий) Васильевич Свиридов родился 3 (16) декабря 1915 года в маленьком провинциальном городке Фатеже Курской губернии. Отец его, происхождением из крестьян, получил кое-какое образование и стал почтовым служащим. Мать была учительницей. Семья жила на окраине городка, сразу за рекой начинались деревни, и мальчик жил в окружении сельского пейзажа. Самыми ранними его впечатлениями стали народные песни, наигрыши пастуха, а также бытовая музыка, звучавшая в доме. В Фатеже он получил первые уроки игры на фортепиано.

В 1924 году семья, потерявшая отца, переехала в Курск. Здесь мальчик учился в школе, продолжал заниматься музыкой. Больше рояля его привлекала балалайка, и он стал играть в оркестре народных инструментов. Летом 1929 года, решив серьезно заняться музыкой, поступил в музыкальную школу. На вступительном экзамене сыграл марш собственного сочинения, и педагоги сумели разглядеть в его авторе подлинное музыкальное дарование. В 1931 году Свиридов закончил школу и в следующем году поехал в Ленинград, где поступил в Первый музыкальный техникум, в класс рояля профессора И. Браудо. Жил он в общежитии, подрабатывал на жизнь, играя вечерами в кино и ресторане, часто недоедал, из-за этого болел. Но все преодолевала жажда знаний. В 1933 году Свиридов понял, что его путь — сочинение, а не исполнение музыки, и добился перевода на композиторское отделение, где стал

заниматься у профессора М. Юдина. За три года пребывания в его классе юный музыкант написал большое количество сочинений, в числе которых были Квартет для скрипки, флейты, альты и виолончели, Скрипичная соната, Сонатина для фортепиано, фортепианные прелюдии. В 1935 году, на пороге двадцатилетия, им был создан первый вокальный цикл — шесть романсов на стихи Пушкина: «Роняет лес багряный свой убор», «Зимняя дорога», «К няне», «Зимний вечер», «Предчувствие» и «Подъезжая под Ижоры», — принесший Свиридову первый большой успех. Вскоре эти романсы вошли в репертуар лучших отечественных исполнителей, и по сей день они остаются классикой жанра. Его приняли в созданный в 1932 году Союз композиторов, и уже после этого, в 1936 году, Свиридов поступил в Ленинградскую консерваторию, в класс П. Рязанова. Вскоре его профессор переехал в Тбилиси, и по рекомендации Союза композиторов молодого музыканта взял в число своих учеников только начинавший педагогическую деятельность Шостакович. На многие годы великий композитор стал для Свиридова старшим другом. «Встречи с Д. Д. Шостаковичем, а позднее и И. И. Соллертинским имели громадное значение для всей моей жизни, — писал в начале 60-х годов Свиридов. — Влияние этих двух людей на меня было очень велико, и я в значительной степени как человек и музыкант формировался под их воздействием». В свою очередь, Шостакович вспоминал: «Он всегда поражал, просто поражал меня своим творчеством. Он отличался необыкновенной активностью. Быстро писал, очень быстро писал. На каждый, буквально каждый урок он приносил что-нибудь новое — пьесу для фортепиано, романс, песню. Кстати, Свиридов всегда очень хорошо играл на рояле — превосходный пианист! — и очень выразительно пел. И сейчас (в 1965 году — Л. М.) композитор лучше всех играет свою музыку, аккомпанирует певцам. Со школьной стороны в его

сочинениях было все в порядке. Я, как педагог, терялся. Не знал, что сказать: ни к чему нельзя было придаться... Уже в те времена Георгий Васильевич всегда ставил перед собой и перед своим музыкальным творчеством высокие, очень высокие требования. Он всегда сознавал великое этическое значение нашего искусства».

В годы ученичества Свиридов обращается к самому широкому кругу жанров: пишет симфонию, Концерт для фортепиано с оркестром, инструментальную музыку, работает над опереттой, над музыкой к кинофильму и драматическим спектаклям, создает хоровые песни. В 1941 году он окончил консерваторию. К этому времени он был уже женат на Валентине Николаевне Токаревой — пианистке, знакомой еще по Курску, у них подрастал сын.

В первые дни Великой Отечественной войны Свиридов был зачислен курсантом Уфимского военного училища, но в декабре его по состоянию здоровья демобилизовали. Композитор поехал в Новосибирск, куда была эвакуирована Ленинградская филармония во главе с ее дирижером Е. А. Мравинским и художественным руководителем И. И. Соллертинским — большим другом Шостаковича и Свиридова. Там композитор жил и работал до 1944 года, там, потрясенный внезапной смертью старшего друга, написал Сонату для фортепиано, посвященную памяти Соллертинского. Кроме того, в Новосибирске он сочинил много песен, создал вокальный цикл «Песни странника» для баса с симфоническим оркестром на стихи китайских поэтов, вокальную сюиту на стихи Шекспира.

В конце 1944 Свиридов возвращается в Ленинград. В его портфеле появляются оперетта «Раскинулось море широко», Первый и Второй струнные квартеты, Фортепианное трио, тетрадь фортепианных пьес, Альбом пьес для детей, музыка к нескольким драматическим спектаклям. В 1951 году он пишет оперетту «Огоньки», годом ранее — великолепную

Поэму для тенора и баса с фортепиано на стихи А. Исаакяна «Страна отцов».

К этому времени у музыканта появляется другая семья. В 1945—1946 годах развивается его бурный роман с обаятельной Аглаей Корниенко, закончившийся браком и рождением сына Юрия, ставшего впоследствии крупным ученым-японистом. Но брак этот, как и первый, оказался недолгим. Лишь в 1953 году, когда в жизнь музыканта вошла Эльза Густавовна Квазер, умная, деятельная, с твердым и заботливым характером, его семейная жизнь упорядочивается навсегда. Эльза Густавовна стала верным другом, единомышленницей, идеальной домоправительницей, помощницей в делах.

Композитор выходит, наконец, на собственный самобытный путь, принесший крупнейшие творческие достижения. В 1955 году он создает песни на стихи Бёрнса, сразу же получившие широчайшую известность. За ними, в течение 1955—1956 годов, — Поэму памяти Сергея Есенина для тенора, хора и симфонического оркестра, утверждающую за ее автором славу одного из крупнейших композиторов России. В том же году появляется еще один есенинский цикл — «У меня отец крестьянин». Год этот отмечен переездом в Москву. Отныне и до конца дней жизнь и творчество Свиридова связаны со столицей.

Жизнь композитора во многом меняется в эти годы. В 1957-м, на Втором Всесоюзном съезде композиторов его избирают членом правления Союза композиторов СССР, вскоре он входит в редколлегия журнала «Советская музыка», выступает со статьями во многих газетах, принимает участие в разворачивающихся жарких дискуссиях о путях развития современной музыки. Начинаются и многочисленные встречи со слушателями, восторженно принимающими его произведения.

1957 год приносит восемь романсов на стихи Лермонтова, 1958-й — цикл «Слободская лирика» на стихи А. Прокофьева и М. Исаковского, в котором автор обращается к милой его сердцу жизни русской провинции. В 1959 году создана Патетическая оратория на стихи Маяковского для голоса, хора и симфонического оркестра, в следующем — семь песен для голоса и фортепиано под общим названием «Из Шекспира», а в течение 1961—1963 годов композитор работает над «Петербургскими песнями» для баса, баритона, меццо-сопрано, сопрано, фортепиано, скрипки и виолончели на стихи Блока.

И еще не раз на протяжении творческого пути обращается Свиридов к Блоку и Есенину — любимым поэтам, воплотившим два пристрастия музыканта: к великой стране и великому городу, который воспевал Блок, и к любимой провинциальной, крестьянской России Есенина. Так появляются «Деревянная Русь» — кантата для тенора, мужского хора и симфонического оркестра на стихи Есенина; «Пять песен о России» — оратория для баса, баритона, меццо-сопрано, хора и симфонического оркестра на стихи Блока; кантата «Светлый гость» — для солистов, хора и оркестра по Есенину; хоровой цикл «Песни безвременья» по Блоку; поэма для голоса с фортепиано «Отчалившая Русь» по Есенину; кантата «Ночные облака» и поэма для баритона с фортепиано «Петербург» — снова по Блоку.

Конечно, не только эти поэты привлекали Свиридова, но неизменным было его пристрастие к жанрам, связанным с поэтическим словом, с использованием красок, присущих голосу или массе голосов — хору. Он много экспериментирует: пишет для голоса и фортепиано, для хора а капелла, для ансамбля солистов-певцов и инструменталистов, для хора с оркестром. И неизменно в его музыке слышится подлинная Россия, ее почвенные интонации, ее история, ее судьба. Она, в частности, в незаконченном замысле середины 50-х годов —

оратории «Декабристы» (Песни вольности) на стихи поэтов-декабристов и Пушкина. К Пушкину обращается композитор еще не однажды: в концерте для хора «Пушкинский венок», в «Трех стихотворениях А. С. Пушкина для хора а капелла» (оба сочинения — 1978 год), в четырехчастной композиции «Из Пушкина».

Все реже обращается он к прикладным жанрам: последние работы, связанные с кино, относятся к середине 60-х годов, в 80-е написаны только музыка к фильму «Красные колокола» и к спектаклю «Смерть Ивана Грозного». Зато кроме кантаты «Ладога» на стихи А. Прокофьева и «Гимнов родине» на стихи Ф. Сологуба последние годы характерны обращением к жанрам, казалось бы, немыслимым в советское время. Это создаваемые на протяжении 1980—1997 годов «Песнопения и молитвы», 16-частное сочинение для смешанного хора без сопровождения «Из литургической поэзии».

Среди произведений иных жанров, не связанных со словом, с голосом, создано немного, но это немного также представляет большую художественную ценность. Две партиты для фортепиано 1960 года являются переработкой произведений, написанных в 1946-м и 1957 годах и более не удовлетворявших взыскательного мастера. 1964 год приносит Музыку для камерного оркестра, вдохновенную высоким мастерством камерного оркестра под управлением Рудольфа Барша и ему посвященную. Тогда же создается «Маленький триптих для оркестра». В 1965 году написана сюита «Русский лес» — волнующая композитора тема воплощена в ней исключительно оркестровыми средствами. Уверенно завоевала место на симфонической эстраде и сюита, составленная из музыки к кинофильму «Время, вперед!», вышедшему на экраны в 1966 году. Наконец, поистине всенародным успехом пользуются музыкальные иллюстрации (определение автора) к повести А. С. Пушкина «Метель».

60-е годы приносят Свиридову международное признание. Еще в 1962 году, во время визита в СССР Стравинский проявил большое внимание к музыке Свиридова. Ее начинают исполнять за рубежом, о ней пишет статьи французский музыковед, знаток русской музыки Р. Гофман. А фестиваль русской музыки во Франции в мае 1969 года стал подлинным триумфом Свиридова. С огромным успехом в крупнейших залах Парижа прозвучали его «Курские песни», хоры, «Маленький триптих». В газетах о композиторе писали как о мастере, «обладающем огромным воображением и своеобразным музыкальным почерком». Были выпущены пластинки с записями нескольких сочинений Свиридова, причем пластинка с Пятью хорами и «Курскими песнями» получила Большой приз Французской музыкальной академии, а запись Патетической оратории — Большой приз Академии вокальной музыки. Это был первый случай, когда музыка русского композитора была отмечена столь высокой наградой. На IV Международном конкурсе имени П.И. Чайковского, состоявшемся в 1970 году, сочинения Свиридова были включены в обязательные программы вокалистов.

Девяностые годы принесли неизбежное с возрастом ухудшение здоровья, замедление творческого процесса. До конца дней композитор работал над пушкинскими стихами. Свое последнее, четырехчастное сочинение, названное просто «Из Пушкина», он не успел оркестровать. Смерть наступила 6 января 1998 года в Москве. Похороны состоялись на Новодевичьем кладбище столицы.

«Метель»

Музыкальные иллюстрации к повести Пушкина (1974)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,

2 кларнета, малый кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы,

3 тромбона, туба, литавры, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, колокола, колокольчики, челеста, 2 арфы, фортепиано, струнные.

История создания

В 1964 году к Свиридову обратился известный артист и кинорежиссер В. Басов, приступавший к съемкам кинофильма «Метель» по пушкинской повести. Свиридов, не тяготевший к «абстрактным» музыкальным жанрам, сочинявший, как правило, музыку текстовую, очень любил и работу для театра и кино: она давала ему возможность воплощения конкретных образов и ситуаций, дисциплинировала необходимостью точно укладываться в заданный хронометраж.

Повесть «Метель» была написана А. С. Пушкиным (1799—1837) в 1830 году, в золотую пору его творчества, оставшуюся в истории под названием «Болдинская осень» и давшую невиданную россыпь гениальных произведений, вылившихся из-под пера поэта как бы в одночасье. Посетивший свое нижегородское имение Болдино, Пушкин вынужден был там остаться надолго в связи с объявленным холерным карантином. И в этом вынужденном уединении появилось огромное количество произведений разных жанров, в том числе — прозаических, известных под общим названием «Повести Белкина».

Образец великолепной, лаконичной и ясной прозы, «Метель», написанная в один день, 20 октября, представляет собой, в сущности, анекдот о провинциальной семнадцатилетней девице, Марье Гавриловне Р., которая решила бежать из дома,

чтобы тайно обвенчаться со своим бедным и потому неприемлемым для родителей избранником, и о том, как метель вмешалась в планы влюбленных и в результате полностью изменила судьбы трех человек.

Композитора привлекла идея воссоздать в музыке образ современной Пушкину провинциальной России. Его музыка лишена того оттенка иронии, который явно ощущается в повести. Поэтизация простой жизни маленьких городков и усадеб, а не столичных чиновников и аристократов, жизни, особенно близкой Свиридову, — вот что стало основным в его музыкальном решении. Он исходил из интонаций, бытовавших в начале XIX века: вальсовых, маршевых, романсовых, перезвона бубенцов, всегда висевших на дугах ямщицких лошадей. Но эти простые, подчас наивные интонации одухотворены им, использованы творчески, с особым, присущим только Свиридову настроением. Музыка зазвучала как ретроспектива давно ушедшей, но милой, привлекательной, вызывающей ностальгическое чувство жизни.

В 1973 году из отдельных музыкальных эпизодов, созданных для кинофильма, композитор решил составить сюиту. Ее девять номеров создали последовательный ряд своего рода иллюстраций к пушкинской повести. Так и было решено назвать новый опус: музыкальные иллюстрации к повести Пушкина «Метель». Однако по жанру это именно сюита с присущими ей образными контрастами между соседними частями, притом с чертами концентричности в форме, в которой первые два номера в несколько измененных вариантах зеркально повторяются в заключении.

Музыка

№ 1, «Тройка» — начинается «с полуслова» мощно, фортиссимо, аккордами медной группы, сопровождаемыми непрерывной дробью малого барабана, четкими ударами бубна, тремо-

ло литавр. Затем вступают струнные — активными скачками в ритме барабанной дроби. Но вот внезапно звучность стихает до пианиссимо, остаются только непрерывная дробь барабана, да вторящие ей аккорды струнных, и на их фоне возникает раздольная песня (соло гобоя), чисто русская в своей диатонике, с широким распевом. Она длится, переходит к кларнету, затем ее подхватывает фагот и, наконец, скрипки. Потом она начинает звучать более полно у скрипок вместе с деревянными, обвивается подголосками и достигает кульминации, в которой вновь вступает мощно медная группа со своими аккордами, воспринимаемыми как естественное продолжение привольной мелодии. Теперь обе темы звучат одновременно, но постепенно стихают: удаляется тройка, напев растворяется в восходящем ходе арфы.

№ 2, «Вальс» — открывается призывными фанфарами, после которых вступает непритязательная мелодия с характерным для вальса аккомпанементом (бас на первой доле и аккорды на второй и третьей). В нем нет пышности и великолепия бального танца. Кажется, он звучит в непритязательной обстановке домашнего праздника, в небогатой усадьбе или в саду провинциального городка. Мелодия, длительно разворачивающаяся то у скрипок, то расцвечивающаяся тембрами деревянных инструментов, неприхотлива, но обаятельна.

№ 3, «Весна и осень», — это две крошечные миниатюры. Первая — нежный флейтовый напев в темпе *allegretto*, сопровождаемый еле слышными аккордами струнных. Затем флейте сменяет скрипка с тем же напевом. После паузы начинается вторая миниатюра (это осень, пора отцветания и усталости), с тем же мотивом, но приглушенным, у солирующей скрипки с сурдиной, и аккомпанируют ей своими мягкими аккордами теперь кларнеты и валторны — пианиссимо, с сурдинами. Скрипке подпевает английский рожок, гобой вставляет свою реплику, и все угасает на тончайшем пианиссимо.

№ 4, «Романс», после четырех тактов вступления начинается привычным для бытового музицирования отыгрышем рояля. Скрипка соло запекает мелодию романса, основанную на попевах, типичных для романсовой музыки середины XIX века, но разворачивающуюся все шире, привольнее. Солирующий альт «подпевает», словно второй голос в дуэте, затем их сменяют флейта и гобой, потом к пению присоединяется английский рожок. А рояль продолжает меланхолично исполнять свою партию — долгий бас на первой доле и два аккорда арпеджиато, словно подражающие арфе, которая, однако, также вступает с длянущимися по целому такту аккордами. Музыка становится более взволнованной, достигается кульминация, в которой роль солиста берет на себя труба, а подпевать ей начинают валторны. В заключении все утихает, кларнет и солирующая виолончель завершают дуэт.

№ 5, «Пастораль», отличается покачивающимся шестидольным движением, наивной мелодией гобоя, прозрачным звучанием одних только деревянных инструментов. На миг их сменяет струнная группа, затем возвращаются тембры деревянных. Вместе с гобоем запекают скрипки, появляются легкие аккорды валторн, но звучание остается прозрачным. Лишь раз возникает громкая звучность и снова уходит.

Резким контрастом вступает № 6 — развернутый «Военный марш» в tutti духового оркестра (в этом номере струнные не заняты) с чуточку преувеличенными, пародийными интонациями, грозными ударами тарелок и большого барабана, мощным уханьем медных басов. В среднем эпизоде стихает большинство инструментов, с захватской мелодией вступает труба, поддержанная гобоями (ей аккомпанируют валторны синкопированным ритмом, да продолжают отбивать шаг ударные и «ухать» низкие духовые). Но вот вступает вторая труба, пронзительно прорезают звуковую массу флейты, марш снова гремит в полную мощь.

И снова контраст — № 7, «Венчание». Опять миниатюра, медленные тихие звучания струнных с сурдинами, переплетение мелодических линий, из которых складывается прозрачная фактура, лишенная аккомпанемента как такового. Атмосфера таинственности, затаенной нежности внезапно сменяется страстными восклицаниями (флейта, гобой и скрипки на крещендо от форте к фортиссимо). Мощные удары аккордов оркестра — как удары судьбы.

№ 8, «Отзвуки вальса» — со знакомой по второму номеру мелодией, — все время в тихом, приглушенном звучании, воспринимается как воспоминание о минутах былого счастья.

Заключительный № 9, «Зимняя дорога», возвращает слушателя к первому образу — тройки, летящей через зимнюю мглу под неумолчный звон дорожных колокольцев, под меланхоличную нескончаемую песнь.

Краткий словарь музыкальных терминов*

Адажио (итал. *adagio* — медленно, спокойно) — обозначение темпа музыкального произведения, соответствующего замедленному шагу.

Аккорд (от итал. *accordo* — согласие) — одновременное звучание трех или более звуков, разных по высоте. До XX века аккордом считалось только такое созвучие, которое подчинялось классическим ладотональным (см. Лад) закономерностям. В наше время, когда гармонический язык (см. Гармония) чрезвычайно усложнился, аккордом является практически любое созвучие.

Акцент (от лат. *accentus*) — ударение, выделение какого-либо звука или аккорда.

Аллегро (итал. *allegro* — быстро, весело, радостно) — обозначение быстрого темпа, который соответствует очень быстрому шагу,

Аллегретто — уменьшительная форма от аллегро, обычно указывает на характер музыки — оживленный, но чуть более медленный, чем аллегро.

Альт (от лат. *altus* — высокий, по сравнению с тенором, которому в средневековой музыке поручался основной напев) — термин, первоначально применявшийся в отношении человеческого голоса, низкого женского или детского. Позднее так стал называться струнный инструмент точно такого же устройства, что и скрипка, но несколько большего размера и с набором струн, в котором нет верхней скрипичной, зато присутствует струна, на квинту ниже скрипичного баска (см. Скрипка), т.е. до и соль малой октавы, ре и ля первой октавы. Звук альты, менее яркий, чем у скрипки, отличается густым тембром. В качестве сольного инструмента до первой трети XIX века не использовался.

Альтерация — (от лат. *alterare* — изменять) — повышение или понижение какого-либо звука без изменения названия, например, до — до-диез, си — си-бемоль.

Альтовая флейта — см. Флейта.

Английский рожок — деревянный духовой инструмент несколько большего размера, чем гобой (см.), с шарообразным раструбом и более низким

* В словаре указываются только те термины, которые встречаются в основном тексте книги.

и мягким звучанием (так называемый альтовый гобой, по аналогии со струнным альтом). Получил свое название случайно, от неправильного понимания французского слова «угловой», которое было прочитано как «английский». Угловым же он первоначально назывался, так как произошел от охотничьего гобоя, который делали согнутым под углом, а не прямым, как обычные гобои.

Анданте (итал. *andante* — идущий, текущий) — обозначение темпа, соответствующего медленному шагу.

Античные тарелочки — ударный инструмент, известный еще в древнем Риме, — серебряные или латунные диски диаметром 6—15 см и толщиной 2—3 мм, настроенные один по отношению к другому на чистую квинту (см. Интервал). Возможны два способа игры. При игре на паре тарелочек в дырки на них вставляют кожаные ремешки, которые надеваются на пальцы. Тарелочки при этом ударяют одну о другую или трясут. При большом количестве — до пяти, — тарелочки располагаются свободно подвешенными на стойке. Играют на них металлической палочкой. Звук малых античных тарелочек высокий, нежный и чистый, напоминающий звон хрустальных бокалов. В оркестре используются очень редко, преимущественно композиторами-импрессионистами.

Арпеджиато (от итал. *arpeggio* — как на арфе) — исполнение аккордов не одновременно, а в быстром поочередном звучании, как правило, снизу вверх.

Арпеджио (итал. *arpeggio* — как на арфе) — 1. Упражнение в виде исполняемых в наивозможно быстром темпе поочередно звуков того или иного аккорда (трезвучия, доминантсептаккорда и т.д.). 2. То же, что арпеджиато.

Арфа — струнный щипковый инструмент в виде треугольника, стоящего на полу, внутри которого натянуты струны разной длины и толщины. Звук арфы очень нежный. На арфе можно играть аккордами, арпеджио, исполнять глиссандо, флажолеты. Не являясь одним из основных инструментов оркестра, арфа используется для специфических колористических эффектов.

Атональность (от греч. *a* — отрицательная частица и *phono* — звук) — буквально — отсутствие тональности, т.е. характерной для классической музыки связи между звуками, основанной на тяготении одних звуков к другим (см. Лад); полное равноправие всех тонов. Атональную музыку композиторы начали использовать уже в конце XIX века, в XX веке она получила большое распространение. Атональные эпизоды встречаются и в сочинениях многих композиторов, в целом пишущих произведения, основанные на традиционных ладотональных закономерностях.

Аутентичное исполнение — исполнение музыкального произведения в том виде, как было задумано композиторами прошлых веков: клавесинных

пес — на клавесине, а не на фортепиано, как было принято в XIX веке, оркестровых сочинений Моцарта и Гайдна — современным им составом оркестра, а не принятым в XX веке более мощным и т.п.

Ашуг (от тюркского ашик — влюбленный) — народный поэт и певец у народов Кавказа. Ашуг сам создает стихи и исполняет их, импровизируя мелодию и аккомпанируя себе на струнном инструменте (таре или кеманче).

Барабан — ударный музыкальный инструмент, присутствующий в оркестре в разных видах. Малый или военный барабан — небольшой цилиндр, затянутый с обеих сторон кожей, около одной из них натянуты струны, придающие звуку дребезжащий оттенок. Звуки неопределенной высоты, сухие и резкие, извлекаются двумя деревянными палочками. Большой или турецкий барабан — широкий медный цилиндр, затянутый с обеих сторон кожей, иногда — обод, затянутый кожей с одной стороны. Звук неопределенной высоты, который может быть доведен до очень большой громкости, извлекается ударами колотушки — деревянной палочки, конец которой обтянут войлоком. Существуют и такие разновидности барабана, как провансальский, или тамбурин — цилиндрический барабан, отличающийся от малого вытянутой формой и более объемным, обогащенным обертонами звуком.

Бас-кларнет — инструмент такого же устройства, что и обычный кларнет, но больших размеров и слегка измененной формы. У него широкий загнутый вверх металлический раструб. Его звучание ниже, чем у кларнета, тембр густой и носит мрачный характер. Используется обычно низкий регистр инструмента — наиболее характерный и выразительный.

Басовые инструменты — самые низкие инструменты оркестра, регистр которых приблизительно соответствует низкому голосу — басу. Относятся к разным группам: контрабас — струнный смычковый инструмент, туба — медный духовой, бас-кларнет и контрафагот — деревянные духовые.

Болеро (испанское *bolero*) — народный танец, парный, в умеренном темпе, с размером 3/4 и характерным ритмом, в котором чередуются восьмые с шестнадцатыми или тридцать вторыми длительностями. Ритм обычно подчеркивается кастаньетами или прищелкиванием пальцев. Танец сопровождается гитарой, иногда — пением.

Бубен (итал. *tamburino*) — ударный инструмент с неопределенной высотой звука. Представляет собой деревянный довольно широкий обруч, с одной стороны затянутый кожей. В продолговатых отверстиях обруча парами прикреплены маленькие металлические тарелочки (иногда — бубенчики). Играют на бубне, встряхивая его, ударяя по коже ладонью или пальцами.

Вакханалия (французское *baschanale* от латинского *Vaschanalia* — празднество в честь бога Вакха) — хореографическая сцена в оперном и балетном спектакле или музыкальный эпизод в оркестровом произведении, изображающий шумное веселье, связанное с опьянением, античную вакхическую картину. Характер музыки блестящий, полный страсти и жизни. Жанр В. появился в конце XVIII века.

Валторна (нем. *Waldhorn* — лесной рог) — медный духовой инструмент с красивым мягким, поэтическим и звучным тембром. До 30-х годов XIX века существовали только натуральные валторны, которые могли издавать лишь звуки натурального звукоряда (см.). После 1815 года в практику вошли так называемые вентильные (см.) валторны, существенно расширившие возможности инструмента. Тембр валторны может слегка изменяться с помощью сурдины или введения правой руки в раструб (так называемые закрытые звуки или закрытая валторна).

Вальс (от нем. *walzen* — прокатывать) — парный танец, ведущий свое происхождение от немецких, чешских и австрийских народных танцев. Основан на плавном кружении в размере $3/4$, с аккомпанементом четвертями, причем обычно на первую четверть приходится бас, на две последующие — аккорды. Темп вальса может быть любым, от замедленного до очень быстрого. Обладая колоссальными возможностями для воплощения самых разных образов, вальс получил огромное распространение как самостоятельное произведение, а также как часть или эпизод более крупного сочинения.

Вариации (от лат. *variatio* — изменение) — изложение завершенной по форме темы и ряд повторений ее в полном объеме, но измененном виде. Каждое такое видоизменение называется вариацией. Оно способствует обогащению, более глубокому раскрытию музыкального образа. В классических вариациях, как правило, изменения не слишком велики и позволяют узнать основную тему, в романтических же они могут быть столь существенными, что изначальная тема почти не угадывается. В форме вариаций или, точнее, темы с вариациями, написаны, в частности «Болеро» Равеля, симфоническая поэма «Дон Кихот» Р. Штрауса.

Вентиль — механизм для изменения длины воздушного столба у медного духового инструмента. При помощи небольшого рычага, на который музыкант нажимает пальцем, к основной трубке присоединяется дополнительная, обычно этим рычагом прикрытая. Удлиняется столб воздуха, колеблющийся в инструменте, изменяется высота звука. Таким образом, натуральный звукоряд, который можно извлечь из духового инструмента, превращается в хроматический. С появлением вентилей, изобретенных

ного около 1815 года, колоссально расширились возможности духовых инструментов.

Вербункош (венгерское *verbunkos* — вербовочный) — стиль национальной венгерской инструментальной музыки, преимущественно городской. Появился в XVIII веке. В нем сочетаются исконно венгерские черты с влияниями цыганской, славянской, итальянской, венской бытовой музыки. Носителями стиля вербункош были цыганские оркестры и скрипачи-цыгане, как правило — бродячие. В середине XVIII века его исполнение сопровождало вербовку солдат, откуда музыка и получила свое название. Вербункош использовали в своих произведениях многие композиторы от Гайдна и Моцарта до Берлиоза, Листа и Брамса.

В. отличается сопоставлением широкой печальной мелодии с огненным живым танцем, ритмической остротой (пунктирный ритм, сочетающийся с триольным движением), импровизационностью характера, богатством украшений.

Ветряная машина — инструмент, представляющий собой большой гладко отполированный барабан на подставке, к поверхности которого по касательной прикреплена шелковая ткань. Исполнитель вращает его, причем издаются звуки, в зависимости от скорости вращения и ее изменения, от тихого шелеста до завывания ветра. В основном используется в театральных постановках.

Виола — общее название семейства старинных струнных смычковых инструментов, предшественников современных скрипки, альты, виолончели и контрабаса (см.). В наше время в ансамблях, исполняющих старинную музыку употребляются некоторые из виол.

Виолончель (итал. *violoncello*) — возникший во второй половине XVI века струнный смычковый инструмент такого же строения как скрипка и альт, но значительно больших размеров. На виолончели играют смычком сидя, поставив ее перед собой с упором в пол (с начала XX века — ножкой с острием). У виолончели сочный, певучий, красивый звук. Ее четыре струны настроены на до и соль большой октавы и ре и ля малой октавы, т.е. на октаву ниже альты.

Галоп (французское *galop* от франкского *wahl-hlaup* — кельтская рысь, *wahl-hlaup* — хорошо бежать) — бальный танец со скачками в очень быстром движении, с размером 2/4, четкой мелодией, сопровождающейся простейшим аккомпанементом, в котором «отбиваются» основные доли такта. Во Франции появился в 20-х годах XIX века, как считают исследователи, из Германии. Быстро распространился по Европе как бальный танец, использовался композиторами в опере, балете, особенно

в оперетте. Обычно бывал заключительным танцем. Из балета попал в оркестровую сюиту.

Гамма — поступенное восходящее или нисходящее мелодическое движение, охватывающее все звуки какого-либо звукоряда.

Гармония (греч. *harmonia* — стройность, соразмерность, созвучие) — выразительное средство музыки, основанное на объединении звуков в созвучия и последовательности этих созвучий, определенных сложившимися ладо-тональными (см.) закономерностями.

Генеральная пауза — одновременная пауза всех участников исполнения (оркестра), длящаяся не менее такта.

Гимн (греческое *hymnos*) — торжественная хвалебная песнь. В античные времена так назывались песнопения в честь богов и героев. В более позднее время в Европе содержанием гимна стало прославление благородной и возвышенной идеи. Так, в XV веке в Чехии во время национально-освободительной войны под водительством Яна Гуса появились революционные песни — гуситские гимны. Во время Великой Французской революции конца XVIII века был создан вдохновенный гимн восставших французов — «Марсельеза». Композиторами разных стран написано много сочинений гимнического характера, т.е. торжественных, воспевающих то или иное событие. Иногда это самостоятельные песни. Чаще же — эпизоды крупных произведений — опер, балетов, симфонических пьес.

Гитара — струнный щипковый инструмент, шести- или семиструнный. Испанская гитара — шестиструнная. Применяется и как инструмент, аккомпанирующий солисту-певцу, и как сольный, в основном — испанскими композиторами, создавшими значительный гитарный репертуар. Иногда используется в симфонических произведениях для создания определенного колорита.

Глиссандо (итал. *glissando* — скользя) — скользящий переход от звука к звуку. На струнных инструментах достигается скольжением пальца по одной или нескольким струнам, на фортепиано — скольжением ногтями нескольких пальцев по белым клавишам, на тромбоне — скольжением кулисы (см. Тромбон).

Глокеншпиль — см. Колокольчики.

Гобой — деревянный духовой инструмент, представляющий собой трубку конической формы с системой клапанов. Звук его несколько гнусавого оттенка, верхние ноты резкие. Произшел от древней пастушеской свирели, тембр которой и напоминает. Существует несколько разновидностей гобоя, в частности малый гобой, употребляемый в военных оркестрах, английский рожок, гобой *d'amoie* (альтовый гобой) и геккельфон.

Гопак — украинский народный танец (от восклицания «гоп» во время его исполнения) в четном размере. Возник в Запорожской Сечи и первоначально исполнялся только мужчинами. Впоследствии в нем стали принимать участие и женщины, но мужская партия остается ведущей. В гопаке велики элементы виртуозной импровизации — показа всего, на что способен танцор: выход вприсядку, вращения на одной ноге, прыжки и т.д. Песенные и инструментальные варианты гопака исполняются и без танца, как самостоятельные пьесы. Гопак может быть буйным, полным веселья, гордым, величавым, героическим. Многие русские композиторы использовали гопак в своих сочинениях, посвященных украинской тематике, этот танец исползован также Дворжаком в его Славянских танцах.

Гусли — старинный русский народный струнный щипковый инструмент — плоский полый ящик с натянутыми над ним струнами. По преданию, игрой на гуслях сопровождал свое пение легендарный Боян. В оркестре звучанию гуслей подражают арпеджио арфы и фортепиано.

Деревянные духовые инструменты — см. Духовые инструменты

Двойной контрапункт — полифоническое соединение двух одновременно звучащих голосов (тем), которое сохраняет музыкальную осмысленность при перемене голосов местами, т.е. когда верхний голос становится нижним, а нижний — верхним.

Диапазон (от греч. *dia pason* — через все) — совокупность всех звуков от самого нижнего до верхнего, доступных исполнению каким-либо инструментом.

Диатоника — семизвуковая система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам (см. Интервал). Диатонический звукоряд образуется из простых ступеней (без знаков альтерации) или с участием альтерированных звуков, но того же строения, что и звукоряд простых ступеней.

Динамика, динамические оттенки (от греч. *dynamikos* — силовой) — все, что относится к силе звучания. Основные динамические обозначения: форте-фортиссимо (*forte-fortissimo, FFF*) — чрезвычайно громко; фортиссимо (*fortissimo, FF*) — очень громко; форте (*forte, F*) — громко; меццо форте (*mezzo forte, mf*) — не очень громко; меццо пиано (*mezzo piano, mp*) — не очень тихо; пиано (*piano, p*) — тихо; пианиссимо (*pianissimo, pp*) — очень тихо; пиано-пианиссимо (*piano-pianissimo, ppp*) — чрезвычайно тихо, так тихо, как только можно. Кроме того, есть обозначения для изменения силы звука — sforцандо (*sforzando, sf*) — внезапно усиливая, выделяя акцентом; крещендо (*crescendo, cresc.*) — усиливая звук и диминуэндо (*diminuendo, dim.*) — ослабляя звук.

Диссонанс (от лат. *dissono* — нестройно звучу) — сочетание двух или нескольких звуков, которое образует напряженное, острое звучание.

Думка — распространенное в славянских странах название песни или инструментальной пьесы элегического характера. Термин возник в Польше в XVIII веке и первоначально относился к небольшим лиро-эпическим произведениям типа баллады. С начала XIX века думками стали называть элегические стихи из сельской жизни польские и украинские поэты. В частности, широко известна «Думка» Шевченко. В середине XIX века так стали называть народные песни о несчастной любви или тяжелой доле. Этим жанром стали довольно широко пользоваться композиторы — Чайковский, Балакирев, Моношук, Дворжак и др.

Духовые инструменты — инструменты, в которых звук возникает благодаря колебанию воздуха в полой трубке. В зависимости от материала, из которого эта трубка сделана, инструменты делятся на деревянные и медные. Названия эти условны, так как металлические инструменты, как правило, изготавливаются из сплавов, а деревянные часто могут быть сделаны не из дерева. От материала зависит тембр (см.) инструмента, от длины трубки — его диапазон (см.). Инструменты с относительно короткими трубками — флейта, гобой, кларнет — имеют форму тростинки, дудочки. Другие — труба, валторна, тромбон, туба — для удобства «свернуты», а фагот «переломлен».

Жанр (от лат. *genus* — род, вид) — 1. Вид музыкального произведения, определяемый по таким признакам, как характер сюжета (исторический, фантастический и др.), то или иное его решение (комический, эпический и др.), особенности формы (соната, рондо, вариации и др.), состав исполнителей (опера, симфония и др.). 2. Жанровый — связанный с бытовыми народными жанрами.

Идиллия — см. Пастораль.

Имитация (от лат. *imitatio* — подражание) — повторение каким-либо голосом (инструментом) темы или ее отрывка, непосредственно перед этим прозвучавшего в другом голосе. Это один из важнейших полифонических приемов, на котором, в частности, строятся fuga и канон (см.).

Импрессионизм (от французского *impression* — впечатление) — течение в искусстве, первоначально возникшее во Франции 70-х годов XIX века в живописи, а затем распространившиеся и на другие искусства. В музыке появилось к концу 80-х годов. Его сущность заключается в стремлении к передаче мгновенных впечатлений, еле уловимых ощущений, настроений. Вершина импрессионизма в музыке — творчество Дебюсси. Музыкальный импрессионизм расширил палитру выразительных

средств применением красочных созвучий, своего рода звуковых бликов, сложных аккордов; обращением к архаичным мелодиям, простым, но своеобразным; неуловимой зыбкой ритмикой; чистыми и тонкими оркестровыми красками.

Импровизация (от лат. *improvisus* — внезапный, непредвиденный) — сочинение музыки непосредственно во время ее исполнения.

Интервал (от лат. *intervallum* — промежуток, расстояние) — расстояние по высоте между звуками. Если звуки, составляющие интервал, берутся вместе — это гармонический интервал, если поочередно — мелодический. Интервалы могут быть большими, малыми, увеличенными и уменьшенными. Самый маленький интервал — прима (повторение одного и того же звука), следующий — секунда (два соседних звука), которая может быть малой ($\frac{1}{2}$ тона) или большой (1 тон), а также увеличенной. Терцию составляют звуки, взятые через один по названию, например до — ми, ре — фа. Она тоже может быть малой ($1\frac{1}{2}$ тона) или большой (2 тона), а также увеличенной или уменьшенной. Следующие по размеру интервалы — кварта, квинта, секста, септима, октава. Кварта, квинта и октава могут быть чистыми, увеличенными и уменьшенными, секста и септима — большими, малыми, увеличенными и уменьшенными.

Интерлюдия (от латинских *inter* — между и *ludus* — игра) — инструментальный или вокально-инструментальный эпизод между двумя более важными частями произведения — картинами оперы, вариациями, строфама хора и др.

Интродукция (от лат. *introductio* — введение) — вступление, начальный раздел произведения, обладающий отличным от него характером и темпом.

Каденция (от итальянского *cadere* — падать, затихать) — одно ее значение — синоним каданса, заключительного музыкального построения. Другое — свободное виртуозное соло импровизационного характера внутри крупного сочинения.

Камаринская — русская народная плясовая песня фривольного содержания в быстром движении, двудольном размере.

Камерное звучание (от итал. *camera* — комната) — скромное, в неполном составе симфонического оркестра звучание, как бы при камерном музицировании, когда в исполнении участвуют от двух до нескольких (сколько может поместиться с удобством в небольшой комнате) человек.

Канон (греч. *κανον* — правило, образец) — многоголосная музыка, в которой все голоса, вступая поочередно, исполняют одну и ту же мелодию, то есть непрерывно исполняемая имитация (см.)

Канкан — французский танец, в четном размере (2/4) и быстром темпе с характерным вскидыванием и вращением ног, по музыке напоминающий галоп. Во Францию в самом начале 30-х годов XIX века был привезен из Алжира солдатами и первоначально танцевался в кабаках и притонах. Оттуда его заимствовала «золотая молодежь», развлекавшаяся посещением самых низкопробных увеселительных мест. Считался крайне непристойным и подвергался преследованиям полиции, однако несмотря на это вскоре появился и на публичных балах в Париже. Его более приличный вариант получил широкое распространение в опереттах Оффенбаха и его последователей. В кабаре, варьете и пр. был по-прежнему крайне вульгарным.

Кантилена (лат. *cantilena* — распевное пение, распевание) — широкая, свободно льющаяся распевная мелодия.

Каприччио (итальянское *capriccio* — каприз, прихоть) — в музыке так называют пьесы, свободные по построению, капризного, изменчивого характера. Таково, например, Итальянское каприччио Чайковского. Иногда употребляется французская форма этого термина — каприс.

Кастаньеты — ударный музыкальный инструмент, ведущий свое происхождение из Испании. Делается из твердых пород дерева — черного дерева, самшита, кокосовой пальмы — и представляет собой 4 раковины, соединенные попарно шнурком, который стягивается вокруг большого пальца исполнителя. Обычно кастаньетами аккомпанирует себе испанская танцовщица, исполняющая народный танец — болеро, хоту, сегедилю. Техника игры на них довольно сложна, этому учатся с детства.

В симфоническом оркестре применяется упрощенная разновидность К. — две пары деревянных раковин, насаженных на концы рукоятки.

Кларнет — деревянный духовой инструмент, представляющий собой цилиндрическую трубку с язычком и системой клапанов. Обладает теплым сочным тембром и значительными виртуозными возможностями. Вошел в симфонический оркестр позднее других деревянных духовых инструментов. Кроме основного вида, кларнет имеет разновидности — бас-кларнет (см.), звучащий на октаву ниже, и малый или кларнет-пикколо, более высокий, чем основной, с резким, крикливым звуком (впервые использован в финале Фантастической симфонии Берлиоза).

Колокола — ударный инструмент, представляющий собой набор металлических трубок или брусков различных размеров, свободно подвешенных на деревянной стойке и настроенный на хроматический звукоряд объемом обычно в две октавы. Звук извлекается колотушкой, обтянутой кожей. Иногда для достижения эффекта подлинного колокольного звона используется набор настоящих колоколов разного размера, но тогда страдает точность настройки, так как колокола не могут иметь абсолютной чистоты и точности тона,

Колокольчики (итал. *campanelli*, фр. *carillon*, нем. *Glockenspiel*) — ударный инструмент, состоящий из 25—32 хроматически настроенных металлических пластинок, размещенных в плоском ящичке или на мягкой подстилке в два ряда. Верхний ряд соответствует черным клавишам рояля, нижний — белым, т.е. вместе они дают хроматический звукоряд объемом в две октавы (от до третьей до до пятой октавы). Тембр звенящий, нежный, при громком звучании блестящий. Звук извлекается ударами металлических, реже — деревянных молоточков. Иногда колокольчики имеют клавиатуру типа фортепиано. Их звучание несколько тише.

Колоратура (итал. *coloratura* — окраска) — виртуозные пассажи, своего рода музыкальные орнаменты, расцвечивающие, украшающие основную мелодию,

Консонанс (лат. *consonans* — согласно звучащий) — благозвучие, согласное, слитное звучание — понятие, противоположное диссонансу. Консонансы — чистая октава, кварта и квинта, большие и малые терции и сексты и аккорды, составленные из этих интервалов. Музыкально-психологически консонанс по сравнению с диссонансом представляется более спокойным, устойчивым, создает ощущение разрешения тяготений.

Контрабас — самый низкий струнный смычковый инструмент, сделанный по тем же принципам, что и другие инструменты этой группы, но значительно большего размера и несколько иной формы: «плечи» контрабаса более покаты, чем у других струнных смычковых. Струны контрабаса настроены по квартам (а не квинтам, как у других инструментов этой группы). Это ми и ля контроктавы, ре и соль большой октавы. Звук контрабаса низкий и глуховатый. Технически он более ограничен, чем меньшие смычковые, поэтому используется чаще всего в оркестре как басовая основа произведения.

Контрапункт (от лат. *punctum contra punctum* — точка против точки, т.е. нота против ноты) — одновременное звучание двух или нескольких самостоятельных мелодических линий. Так же может называться мелодия, звучащая одновременно с главным голосом.

Контрафагот — см. Фагот.

Корнет — медный духовой инструмент, имеющий более широкую и короткую трубку, чем труба, и снабженный не вентилями, а пистонами (отсюда встречающееся в литературе название корнет-а-пистон) — особого рода поршнями с пружиной, усовершенствованный почтовый рожок, появившийся во Франции в 30-х годах XIX века. Объем звучания корнета — от ми малой октавы до до третьей октавы, тембр более мягкий, чем у трубы. Корнет обладает большими виртуозными возможностями,

чем другие медные инструменты, в духовом оркестре часто исполняет главный, мелодический голос. Иногда используется и в симфоническом оркестре (Берлиозом, Чайковским).

Краковяк — народный польский танец, получивший название от жителей Краковского воеводства — краковяков. Отличается острым синкопированным ритмом, быстрым движением в двудольном размере. В XIX веке сделался, наряду с мазуркой, очень популярным бальным танцем. Неоднократно использовался композиторами, в основном славянскими, в частности Дворжаком в его Славянских танцах.

Ксилофон (от греч. *xylo* — дерево и *phone* — звук) — ударный инструмент из расположенных на мягкой подстилке деревянных брусков различной величины, которые составляют звукоряд, чаще всего от си первой октавы до до пятой. Играют на ксилофоне деревянными молоточками особой формы. Тембр пронзительный и выделяется своим шелканьем даже на фоне полного оркестрового звучания.

Кулиса (фр. *coulisse* — раздвижной) — часть тромбона в виде тонкой изогнутой трубки, которая выдвигается из основного корпуса. При ее выдвижении изменяется длина столба воздуха в инструменте, благодаря чему и возникают звуки разной высоты. Плавное движение кулисы позволяет применять на тромбоне невозможный на других духовых инструментах прием глиссандо.

Кульминация (от лат. *culmen* — вершина) — момент высшего напряжения в музыкальном произведении, отдельной его части или разделе, к которому стремится все музыкальное развитие.

Лад — система организации звуков, различных по высоте, основанная на их взаимном тяготении. Основной звук лада — тоника. Два главных лада, на которых построена практически вся европейская музыка от позднего Средневековья до XX века — мажор и минор (см.). В народной музыке сохранились и другие, древние лады, например пентатонический — в шотландском фольклоре, используемый композиторами для придания шотландского колорита. На пентатонике (см.) основана и китайская музыка. Нашел отражение в профессиональной музыке и дважды гармонический лад (минор с увеличенными секундами на III и VI ступенях), иначе называемый венгерским или цыганским, для создания этих национальных образов.

Ларго (итал. *largo* — широкий, просторный) — обозначение самого медленного музыкального темпа.

Левая педаль — см. Педаль.

- Легато** (итал. *legato* — связанный) — плавный переход от одного звука к другому, без малейшего перерыва. На струнных достигается непрерывным ведением смычка.
- Лейтмотив** (нем. *Leitmotiv* — ведущий мотив) — яркая, хорошо запоминающаяся, как правило, короткая тема, чаще мелодия, но возможно и аккордовая последовательность, характеризующая какой-либо персонаж, ситуацию, явление.
- Лендлер** (нем. *Ländler* от австрийской области Ландль) — австрийский и южногерманский парный танец в трехдольном размере и умеренном движении с прыжками; предшественник венского вальса.
- Линейность** (от лат. *linea* — линия) — такое строение мелодии, при котором используется почти поступенное (т.е. по соседним ступеням лада) движение, восходящее, нисходящее или волнообразное. В некоторых случаях допускает скачки на широкие интервалы, но тогда крайние точки этих интервалов должны образовывать плавные мелодические линии.
- Литавры** — ударный инструмент со звуками определенной высоты, состоит из двух или нескольких медных котлов, на отверстия которых натянута кожа. Котлы разных размеров, что определяет разницу в высоте звука. Кроме того, на каждой литавре высоту звука можно слегка изменять при помощи винтов, которые усиливают или ослабляют натяжение кожи. Играют на литаврах двумя палочками с мягкими головками. Один литаврист может играть на двух, трех, иногда даже четырех литаврах.
- Мазурка** (точнее, мазур) — от названия одной из областей Польши Мазовии. Народный танец Мазовии, стал излюбленным польским танцем. Мелодия его задорная, резко акцентированная на второй или третьей доле трехдольного размера. Танец парный, в котором нет заранее придуманных фигур, партнеры должны импровизировать. В шляхетской мазурке больше блеска, чем в народной, ее па символизируют военную удаль. В XIX веке мазурка широко распространилась как бальный танец (ее прекрасное описание дал Лев Толстой в «Войне и мире»). Композиторы также ее довольно часто использовали. Наиболее ярко представлена мазурка в творчестве Шопена, который показал самые разные характеры и возможности мазурки, опоэтизировал ее, превратил в тонкую психологическую миниатюру, но дал и блестящие образцы горделивого, пышного польского танца.
- Мажор** (от итал. *maggiore* — большой) — лад, имеющий в основе большое трезвучие как устойчивый аккорд, в который разрешаются неустойчивые ступени. Один из основных ладов европейской музыки.

Мандолина (итальянское *mandolino*) — струнный щипковый инструмент, ведущий свое происхождение от старинной лютни. Появилась в Италии в XVII веке и уже в следующем столетии сделалась самым распространенным и любимым народным инструментом. Со временем стала популярна и в других странах в качестве сольного и аккомпанирующего инструмента.

Маракас — ударный инструмент латиноамериканского происхождения с неопределенной высотой звука. Вид погремушки — полый деревянный шар на ручке, заполненный сухим горохом, камешками или охотничьей дробью.

Маркато (итал. *marcato* — отмечая) — четко, подчеркнуто.

Медные духовые инструменты — см. Духовые инструменты.

Менуэт (фр. *menuet* от *pas menuis* — маленькие шаги) — трехдольный танец народного происхождения, начиная с XVII века получивший распространение при французском королевском дворе. Первоначально представлял собой ряд церемониальных движений в довольно медленном темпе. Позднее приобрел более быстрый темп и энергичный характер.

Минор (от итал. *minore* — меньший) — лад, имеющий в основе малое трезвучие как устойчивый аккорд, в который разрешаются неустойчивые ступени.

Модуляция (от лат. *modulatio* — размеренность) — переход из одной тональности (см.) в другую. Может быть постепенной, когда переход осуществляется в так называемую родственную тональность (возможны несколько таких переходов, один за другим), а может быть и внезапной — сразу переводящей музыку в далекую тональность. Родство тональностей определяется разницей в количестве ключевых знаков. Так тональности, имеющие разницу в один знак (до мажор и ми минор, ля минор и фа мажор и т. п.) находятся в первой степени родства. Далекие тональности — имеющие разницу в несколько знаков (до мажор и си мажор, ми мажор и фа мажор и т. п.)

Монотематизм (от греч. *monos* — один и *thema* — тема) — принцип построения музыкального произведения с главенством одной темы, которая проходит через все его части и несет определенный образный смысл.

Мотив — в бытовом понимании — напев, мелодия; в более точном — наименьшее из возможных музыкальное построение, обладающее самостоятельной выразительностью.

Наложение функций — сочетание гармонических созвучий, относящихся к разным функциям. Чаще всего это длительное музыкальное развертывание, в котором встречаются все три основные функции — тоника, доминанта и субдоминанта — на протяженном органном пункте (см.).

Натуральный звукоряд — ряд звуков, состоящий последовательно из октавы, чистой квинты, чистой кварты, большой терции, двух малых терций и т. д. и возникающий при колебании упругого тела (струны, столба воздуха и пр.) не только полностью, но также его половины, трети, четверти и т. д. Самый низкий тон, получающийся от колебания полного объема, называется основным. Он слышен значительно лучше других. Остальные дополняют его звучание и создают специфику тембра. Однако если перекрыть возможность звучания основного тона (или нескольких нижних тонов), то слышатся следующие звуки натурального звукоряда. На этом и основаны натуральные духовые инструменты. Натуральные тоны звучат гораздо ярче и красивее хроматических.

Неоклассицизм — одно из направлений в музыке XX века, основанное на возрождении черт стиля классической и доклассической (эпохи барокко) музыки. Самый яркий представитель неоклассицизма — Стравинский в один из периодов его творчества, когда он провозгласил лозунг: «Назад к Баху». Эстетический идеал неоклассицизма — порядок, устойчивость, равновесие всех элементов музыкальной структуры и языка.

Ноктюрн (от итальянского *notturno* — ночной) — в XVIII веке, когда этот термин появился, так называли пьесы, предназначенные для исполнения на открытом воздухе в ночное время. Это были многочастные произведения, чаще всего для нескольких духовых и струнных инструментов, по характеру близкие инструментальным серенадам и дивертисментам. Иногда звучали вокальные ноктюрны, одночастные сочинения для одного или нескольких голосов.

В XIX веке в романтической музыке сложился иной тип ноктюрна — мечтательная певучая фортепианная пьеса, навеянная образами ночи, ночной тишиной, ночными думами. Впервые такие ноктюрны стал сочинять ирландский композитор и пианист Фильд, долгое время живший в России. Писал ноктюрны и его ученик Глинка, а также Шуман, Чайковский и другие композиторы. Более всего известны фортепианные ноктюрны Шопена, составляющие значительную часть его творчества. Позднее жанр ноктюрна вновь появился в оркестровой музыке. В частности, Дебюсси циклу из трех оркестровых пьес дал название «Ноктюрны».

Опус (лат. *opus* — труд, сочинение) — заменяет слово «сочинение» при нумерации композитором своих произведений.

Оркестр (от греч. *orchestra* — в Древней Греции место перед сценой, где помещался хор при исполнении трагедий) — коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих какое-либо произведение. Существуют разные виды оркестров — народный, духовой, он же военный, камерный, оперный, симфонический. В наше

время оперный и симфонический оркестры идентичны по составу, однако в XVIII веке они различались. Так, в оперном оркестре значительно раньше появились такие инструменты, как, например, трубы, тромбон, некоторые ударные инструменты, нужные для различных сценических эффектов (буря, раскаты грома, военные сигналы и т. д.).

Симфонический оркестр создавался постепенно. Ко времени Бетховена сложился так называемый парный или двойной состав оркестра, называемый так потому, что деревянные духовые инструменты в нем представлены парами. В творчестве композиторов-романтиков его размеры увеличиваются, появляются, кроме основных, так называемые видовые инструменты — бас-кларнет, английский рожок и пр. К концу XIX века в концертную практику входит тройной состав (по тому же признаку — деревянных духовых), а в некоторых случаях и четверной. Иногда композиторы вводят в оркестр инструменты, постоянно в нем не играющие. Увеличение оркестра с течением времени не является, однако, абсолютным правилом. Число инструментов каждый раз определяется художественным замыслом, хотя основа всегда — классический парный состав. Постепенно сложилась и классическая рассадка музыкантов, при которой группы инструментов объединены, и на первом плане находятся струнные, поскольку их звук слабее. В настоящее время применяется несколько вариантов рассадки оркестра, но все они подчинены одному правилу: более звучные инструменты отодвигаются вглубь эстрады, струнные располагаются на переднем плане.

Оstinato (лат. *ostinatus* — упорный) — многократное повторение какого-либо мелодического, ритмического или гармонического оборота. На фойе остинато могут свободно развиваться одна или несколько мелодических линий.

Офikleид (фр. *oficleid*) — медный духовой инструмент, изобретенный в 1817 году во Франции. Басовый офikleид употреблялся в симфонических оркестрах для усиления басовой основы музыки до второй половины XIX века, когда его полностью вытеснила туба.

Павана — старинный бальный танец, торжественный, медленный, в двудольном размере. Распространился в Европе в XVI веке. Существуют две версии его происхождения. По одной он родился в Италии, в Падуе (по-итальянски павана называется *radovana* или *radoana*). По другой его считают появившимся впервые в Испании, а название *ravana* производят от латинского *rava* — павлин, объясняя это важным, преувеличенно гордым характером танца: его исполняли в плаще, при шпаге в особо торжественных случаях.

В XVII веке павана как танец практически выходит из моды и звучит как самостоятельная инструментальная пьеса или, позднее, — часть

сюиты. Иногда ее использовали композиторы конца XIX—XX веков — Равель, Берг, Прокофьев и др.

Парный состав — см. Оркестр.

Партитура (от лат. *partio* — делю, распределяю) — запись многоголосного (оркестрового, ансамблевого, хорового) произведения, при которой партия каждой группы одинаковых инструментов или голосов выписывается на отдельной нотной строке. Эти строки в современной партитуре располагаются в определенном порядке: самую верхнюю строку занимают флейты (над ними — флейта-пикколо), за ней, вторую сверху — гобой, ниже — кларнеты, потом — фаготы. Далее идет группа медных духовых, среди которых верхняя строка отдана валторнам, под ними располагаются трубы, еще ниже — тромбоны и туба. Под ними место ударных, причем сначала записываются на обычном нотном стане из пяти линеек литавры, под ними расположены так называемые нитки — отдельные линии для инструментов, не имеющих определенной высоты. На нитках определяется только ритм. Под ними, снова на пятистрочных нотных станах, — колокола, колокольчики и другие ударные, имеющие определенную высоту. Еще ниже — арфа и рояль. Если же участвуют хор или солисты, они помещаются еще ниже, как и все группы инструментов — от более высоких к более низким. Наконец, последняя группа инструментов, располагаемая в самом низу страницы, — струнные: первые скрипки, вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы.

Пассаж (фр. *passage* — проход, переход) — последование звуков в очень быстром темпе, чаще всего устремленное в одном направлении (вверх или вниз).

Пастораль (от лат. *pastoralis* — пастушеский) — музыкальное произведение или его эпизод, подобный литературной идиллии, воспроизводящий простые, часто наивные сцены на лоне природы.

Пауза (греч. *pausis* — прекращение, перерыв) — временное прекращение звучания музыки в целом или какого-либо ее элемента (пауза у одного из инструментов, в то время как другие играют свои партии). Так же называется знак, ее обозначающий.

Пентатоника (от греческих *penete* — пять и *tonos* — тон) — бесполутоновый звукоряд, содержащий в пределах октавы пять звуков (отсюда название). Мелодии, в которых он используется, отличаются своеобразным колоритом. Иначе пентатонный звукоряд называется китайским или шотландским ладом (см. Лад), хотя применяется и в музыке других народов. На рояле пентатонный звукоряд можно получить, играя на одних черных клавишах.

Пиццикато (итал. *pizzicato* — щипком) — способ игры на струнных смычковых инструментах не смычком, а щипком, причем звук получается тихий и отрывистый.

- Подголосок** — мелодия более или менее самостоятельного характера, звучащая одновременно с основной.
- Полифония** (греч. poly — много и phono — звук) — в буквальном переводе многоголосие, в музыке — название такого вида многоголосия, при котором звучат одновременно два или более мелодических голосов, имеющих самостоятельное выразительное значение.
- Полутон** — наименьшее расстояние между звуками в равномерно-темперированном звукоряде, $1/12$ часть октавы. Полутон по написанию может быть диатоническим (например, си — до, ми — фа, соль — ля-бемоль) или хроматическим (до — до-диез, си — си-бемоль).
- Полька** (чеш. pólka) — очень популярный двудольный чешский народный танец, сложившийся в 30-е годы XIX века под влиянием экосеза, контрданса и кадрили. Название его обычно производят от чешского полшага. Однако по теории чешского академика Неедлы оно произошло от «Польши», особое внимание чехов к которой было привлечено событиями революции 1830 года. Образное содержание музыки может быть различным, от жанрово-лирического до героического. Полька приобрела большую популярность как бальный танец и вошла в профессиональную музыку.
- Престо** (итал. presto — скоро, быстро) — обозначение самого быстрого темпа, соответствующего стремительному бегу.
- Противосложение** — мелодия, звучащая одновременно с основной (контрапунктирующая).
- Псалмодирование** — сосредоточенное пение, не допускающее выражения каких-либо эмоций, с мерным плавным восхождением в начале напева, затем речитацией на одном звуке и плавным ее нисхождением. Первоначально обозначало правила пения монахами Псалтири.
- Пунктирный ритм** — чередование удлиненной сильной и укороченной слабой долей. Используется в музыке торжественного или танцевального характера. Типичен для траурного марша.
- Размер** — ритмическая упорядоченность в поэзии и музыке, основанная на чередовании сильных и слабых (ударных и безударных) метрических единиц. Основные размеры в музыке — двудольный (в польке, галопе) и трехдольный (в менуэте, вальсе). Бывают размеры сложные, смешанные, состоящие из разного количества долей. Обозначается размер дробью, в которой числитель — количество долей в такте, а знаменатель — их величина. Например: $2/4$, $3/4$, $6/8$, $12/8$, $5/4$, $7/4$.
- Разрешение** — переход неустойчивой ступени лада в устойчивую или переход диссонирующего аккорда в консонирующий (см. Консонанс, Диссонанс).

Рапсодия (от греческого *rapsodia* — эпическая песнь) — инструментальное произведение свободной формы, как правило использующее темы, близкие народным.

Регистр (от лат. *registrum* — список, перечень) — часть звукоряда, объединенная общим признаком, чаще всего тембром. Различаются высокий, средний и низкий регистры. Так, например, у кларнета низкий регистр густой и сочный, средний звучит ярко, блестяще, а в высоком звуку становятся резкими, свистящими. Если рассматривать полный музыкальный звукоряд, то в высоком регистре играют флейты, гобои, скрипки, средний занимают нижние звуки деревянных духовых, альты и основной регистр виолончелей, в нижнем регистре звучат партии контрабасов, туб, иногда валторн, виолончелей, бас-кларнета и контрафагота.

Речитатив (от итал. *recitare* — декламировать, читать вслух) — первоначально род вокальной музыки, который интонационно и ритмически воспроизводит речь, бытовую или декламационную. В дальнейшем эта манера перешла в инструментальную музыку.

Рефрен (от старофранцузского *refraindre* — ломать) — так называется припев в песне или основной раздел формы рондо, между повторениями которого звучат другие, различные по музыке, эпизоды.

Ритм (греч. *rhythmos* — мерное течение) — чередование и соотношение музыкальных длительностей и акцентов. Является ярким выразительным средством. Часто определяет характер музыки.

Сарабанда — старинный испанский танец в трехдольном размере, первоначально женский, полный страсти, исполняемый под аккомпанемент кастаньет. В XVII веке во Франции сарабанда становится парным придворным танцем и совершенно меняет характер: делается медленным величественным. В таком виде сарабанда вошла в инструментальную сюиту, а позднее стала использоваться композиторами и в других случаях.

Саксофон — медный духовой инструмент конической формы, снабженный клапанами, с мундштуком как у кларнета, сконструированный французским мастером Саксом в 1840 году в виде семейства инструментов: сопранино, сопранового, альтового, тенорового и басового. Имеет очень специфичный звук — сочный, полный, несколько «пряного» тембра. Обладающий большими виртуозными возможностями, этот инструмент стал главенствовать в джазе. В симфонической музыке используется довольно редко.

Сальтарелло (от итальянского *saltare* — прыгать) — старинный народный итальянский парный танец в быстром темпе и трехдольном размере. Особенно распространен в деревнях центральной Италии. При его исполнении кавалер играет на гитаре, а дама аккомпанирует ему на тамбурине. Близок по характеру тарантелле.

Саррюзофон — медный инструмент с двойным язычком, как у фагота, который дополняет, усиливает и расширяет звучание фагота, отличается более активным, по сравнению с несколько ленивым у фагота, звуком. Сконструирован в 1863 году по предложению французского капельмейстера Саррюза мастером П.Л. Гутро. Имеет семь разновидностей, отличающихся разными регистрами, подобно саксофону.

Секвенция (от латинского *sequentia* — следование) — перемещение отрезка мелодии или музыкального построения в целом последовательно вверх или вниз несколько раз. Один из способов развития музыкального материала. Если секвенция проходит по ступеням одной тональности, она называется тональной, если каждое звено звучит в новой тональности — модулирующей.

Секвенциями также назывались средневековые песнопения, возникшие из распевания слова аллилуйя в григорианском хорале. Самая известная из таких секвенций — *Dies irae* (см.).

Симфоническая поэма — жанр симфонической музыки, созданный Листом. Представляет собой одночастное программное произведение в свободной форме с чертами сонатности (см. Сонатная форма). Первой симфонической поэмой стала «Тассо», написанная в 1854 году и тесно связанная своим содержанием с поэзией. В дальнейшем Лист написал еще 12 поэм, из которых самая известная — «Прелюды» по стихотворению Ламартина.

После Листа многие композиторы обращались к этому жанру. Среди них Сметана, Р. Штраус, Сибелиус. Русские композиторы предпочитали давать своим одночастным программным симфоническим сочинениям другие названия. Так, у Чайковского есть симфоническая фантазия «Франческа да Римини» и увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Фантазия отличается от поэмы более свободным построением, часто — присутствием в программе фантастических элементов. Еще один близкий поэме жанр, часто используемый в русской музыке — симфоническая картина, где программа не связана с сюжетом, а рисует пейзаж, портрет, жанровую или батальную картину. Таковы «В Средней Азии» Бородина, «Садко» Римского-Корсакова, «Кикимора», «Баба-Яга» и «Волшебное озеро» Лядова.

Симфоническая фантазия — см. Симфоническая поэма.

Синкопа — перенос акцента с сильной доли такта (первой) на слабую. Вносит в музыку элемент неожиданности, остроты. Образуется при помощи паузы на сильной доле такта или путем продолжения звучания ноты предшествующего такта.

Сицилиана (итальянское *siciliana* — сицилийская) — танец в спокойном плавном движении, умеренном темпе с размером 6/8 или 12/8, с пунктирным ритмом.

Скачок — размашистое движение мелодии на широкий интервал. Обычно компенсируется движением назад, как заполнение скачка, плавным или тоже скачкообразным.

Скерцино (от итал. scherzo — шутка) — маленькое скерцо.

Скерцо (итал. scherzo — шутка) — название инструментальной пьесы подвижного характера, как действительно шутилой, живой и веселой, так и драматизированной или гротескной.

Скрипка (итал. violino) — струнный смычковый инструмент высокого регистра, появившийся в Италии в XVI веке и усовершенствованный в XVII веке. Деревянный корпус скрипки имеет характерную овальную форму с выемками по бокам, с параллельно расположенными деками (верхняя и нижняя части корпуса), в верхней есть специальные звуковые прорезы — эфы. Обе деки соединены обечайками, а внутри душкой, которая передает нижней деке колебания верхней. К корпусу скрипки прикреплен гриф, над которым натянуты струны, с другой стороны плотно закрепленные у подгрифка. В середине корпуса на двух ножках стоит подставка, через которую проходят струны. Их четыре, настроенных по чистым квинтам — соль малой октавы, или басок, ре и ля первой октавы и ми второй октавы. Скрипач изменяет высоту звука струны, прижимая ее к грифу пальцами левой руки, а извлекает звук смычком, состоящим из трости (древка), с натянутым на нее волосом.

Соло (итал. solo — один, единственный) — мелодия, исполняемая одним инструментом, обычно — наиболее важная в данном эпизоде.

Сонатная форма — музыкальная форма, состоящая из экспозиции, разработки и репризы. Часто имеет вступление и коду. Экспозиция состоит из главной партии, написанной в основной тональности, побочной партии, написанной в другой тональности, в классическом виде — доминантовой или параллельной. Между ними находится связующая партия, а после побочной может быть заключительная, которая иногда имеет самостоятельное образное значение. В разработке развиваются, сталкиваются мотивы экспозиции. Классическая реприза повторяет материал экспозиции в несколько измененном виде: в ней происходит тональное объединение главной и побочной партий. Иногда реприза бывает укороченной или расширенной. Особый ее вид — зеркальная, в которой сначала звучит побочная партия, а затем главная. Обычно сонатная форма, иначе называемая сонатное аллегро, поскольку чаще всего пишется в этом темпе, является первой частью симфонии, сонаты и струнного квартета. Черты так называемой свободной сонатности, т. е. некоторые особенности, присущие сонатной форме, используются композиторами в симфонических поэмах, картинах и пр.

Спрингар (иначе спрингданс) — норвежский народный парный танец с острым чеканным ритмом, в трехдольном размере и постепенно ускоряющимся темпе, с прыжками.

Стаккато (итал. *staccato* — оторванный, отделенный) — отрывисто, отделяя звуки один от другого.

Стеклянная гармоника — инструмент, относящийся к группе фрикционных (звук возникает в результате трения) и отличающийся чистым певучим звуком своеобразного стеклянного тембра. Стала известна после того, как в 1746 году Глюк дал в Лондоне концерт на 26 стеклянных стаканах, наполненных водой в разной степени (настроенных водой на звукоряд). Первоначально состояла из стеклянных полушарий, которые исполнители приводили в колебание трением кончиков пальцев об их края. Около 1761 года была усовершенствована известным американским ученым (изобретателем громоотвода) Б. Франклином, который насадил настроенные по полутонам полушария на горизонтальную металлическую ось, вращавшуюся при помощи педали. Инструмент находился в футляре, частично наполненном водой. Диапазон гармоники зависит от количества полушарий (от 37 до 46). В конце XVIII века появились стеклянные гармоники с клавиатурой. В середине XIX века они почти вышли из употребления, лишь изредка появляясь в партитурах для придания музыке таинственного сказочного колорита. Иногда заменяются челестой или колокольчиками.

Стихира (от греч. *stihos* — ряд, строка, стих) — жанр византийской и славянской поэзии и церковной музыки. Возникла из кратких припевов, которыми паства сопровождала пение псалмов солистом. Более раннее ее название — тропарь.

Струнные инструменты — инструменты, представляющие собой резонатор той или иной формы, на который натянуты струны. В зависимости от способа звукоизвлечения — щипком или движением смычка по струне — струнные инструменты делятся на смычковые и щипковые. В симфоническом оркестре существует целая группа смычковых инструментов: скрипки, альты, виолончели и контрабасы, и только один, причем не обязательный, струнный щипковый — арфа. Иногда в партитуру вводятся и другие щипковые инструменты (гитара, мандолина).

Сурдина (от итал. *sordo* — глухой) — приспособление для приглушения звучности. У струнных инструментов это небольшой зажим в виде деревянного или металлического гребешка, который надевается на подставку и уменьшает ее вибрацию. У медных духовых — грушевидная деревянная или картонная заглушка, которая вставляется в раструб и закрывает его (иногда вместо сурдины валторнисты просто вводят в раструб свободную руку). У литавр роль сурдины играет кусок ткани, который кладут на кожу, у фортепиано — левая педаль, которая сдвигает в сторону

систему молоточков, ударяющих по струнам, так что каждый молоточек ударяет не по трем одинаковым струнам, как обычно, а по двум.

Сфорцандо — см. Динамические оттенки.

Сюита (от французского *suite* — последовательность) — многочастное инструментальное произведение, возникшее из танцев, но предназначенное для слушания. Первоначально в сюиту вошли четыре разнохарактерных танца: аллеманда, куранта, сарабанда и жига, соединенные по принципу контраста. Со временем сюита стала дополняться другими — менуэтом, гавотом, бурре, ригодоном. Позднее в сюите появились нетанцевальные части — прелюдия, ария, каприччио, рондо. Такие сюиты вошли в историю под названием старинных. Их создавали многие композиторы XVIII века. Наиболее известны сюиты Баха и Генделя.

Начиная с первой половины XIX века большое распространение получили сюиты иного типа, часто программные, как, например, «Карнавал» Шумана или «Картинки с выставки» Мусоргского, оркестровые сюиты — «Шехеразада» Римского-Корсакова и др., в том числе не обязательно имеющие программу, например сюита для струнного оркестра Чайковского.

Часто составляются сюиты из музыки к спектаклям, балетам, кинофильмам. Это такие сюиты, как «Пер Гюнт» Грига, «Золушка» и «Ромео и Джульетта» Прокофьева, «Маскарад» Хачатуряна и др.

Такт — непрерывно повторяющаяся часть музыкального метра от одной сильной доли до другой. Отделяется от другого такта тактовой чертой. Такты различаются по величине и количеству входящих в каждый длительностей (см. Размер).

Тамтам — ударный инструмент азиатского происхождения, большой выпуклый диск из металлического сплава. Играют на нем, ударяя большой колотушкой. Звук тамтама грозный, зловеющий, с мистическим оттенком. Он обладает удивительной особенностью всегда звучать в тональности исполняемой музыки, хотя тамтам относится к инструментам неопределенной высоты.

Тарантелла (от названия итальянского города Таранто) — итальянский народный танец, очень быстрый и темпераментный, в трехдольном непрерывном движении (размер 3/8 или 6/8) восьмыми длительностями.

Тарелки — ударный оркестровый инструмент, состоящий из двух медных дисков; к центру их прикреплены кожаные ремни, за которые их держит музыкант. Играют на тарелках, ударяя друг о друга быстрым скользящим движением. Иногда одна из тарелок бывает прикреплена к большому барабану: это позволяет играть на обоих инструментах одному исполнителю, но качество звучания от этого страдает. Иногда по указанию композитора в партитуре звук из тарелок извлекают ударом палочки или металлической метелки.

- Тема** (греч. *thema* — предмет повествования или обсуждения) — небольшое музыкальное построение, мелодически яркое и завершенное по форме, способное явиться основой для построения музыкального произведения или его части. В крупных произведениях обычно бывает несколько тем, которые становятся объектами развития.
- Тембр** — специфическая окраска звука, которая зависит от способа звукоизвлечения (удар, щипок, движение смычка, вдувание воздуха), материала звучащего тела (дерево, кожа, металл и т.д.), среды, в которой распространяется звук (столб звучащего воздуха, вибрирующая струна и пр.).
- Теорба** — старинный струнный щипковый инструмент, одна из басовых разновидностей лютни. Известна со второй половины XVI века, преимущественно как ансамблевый инструмент, аккомпанирующий певцам. К середине XVIII века вышла из употребления, так как ее тихий звук не был приспособлен к акустике больших залов. В XX веке, в связи с увлечением аутентичным исполнением, вновь стала использоваться.
- Тональная свобода** — отсутствие связанности классическими правилами применения определенных тональностей в том или ином случае (например, обязательное в классической симфонии проведение побочной партии в экспозиции в тональности доминанты или параллельного минора); более свободное, чем это предписывается правилами традиционной гармонии, модулирование (см. модуляция).
- Тональность** — высотное положение лада. Например, мажорный лад, включающий в себя звукоряд с тоникой (см.) до — тональность до мажор, минорный лад с тоникой фа-диез — тональность фа-диез минор.
- Тоника** — основной тон лада, его устойчивый центр, к которому тяготеют все остальные ступени. Тоника способна остановить, завершить музыкальное движение. Как правило, именно на тонике (тоническом трезвучии) заканчивается произведение или его часть.
- Трель** (от итал. *trillare* — дребезжать, колебать) — возможно более быстрое чередование двух соседних нот.
- Тремоло** (итал. *tremolo* — дрожащий) — быстрое повторение одного и того же звука, возможное на некоторых инструментах (струнных смычковых, литаврах и других ударных), а также быстрое чередование двух несоседних звуков или созвучий.
- Треугольник** — ударный инструмент в виде изогнутого треугольником свободно висящего стального прута, по которому ударяют металлической палочкой. Издает звук неопределенной высоты, нежный и блестящий.
- Трехдольность** — размеры, при которых в такте оказываются три равные доли или количество долей, кратное трем — $3/2$, $3/4$, $3/8$, $9/8$ и т. д.

(размер 6/8 и кратные ему считаются двудольными, так как в нем такт делится на части, по 3/8 в каждой). Трехдольность свойственна менуэту, вальсу, лендлеру, мазурке.

Триоль — ритмическая фигура из трех нот, равная двум нотам той же длительности.

Тромбон — медный духовой инструмент, известный с XVI века, но вошедший в симфонический оркестр лишь с симфоний Бетховена (раньше его с успехом применяли в оперном для создания специфических эффектов). Тромбон имеет выдвижную кулису в виде тонкой изогнутой трубки, с помощью которой изменяется высота звука — перемещение кулисы изменяет длину столба воздуха. Тембр тромбона яркий, блестящий, в высоком регистре светлый и мужественный, а на низких нотах мрачный, даже зловещий. Тромбон может исполнять разнообразные штрихи, технически очень подвижен. Особый эффект его — неисполнимое ни на каком другом духовом инструменте глиссандо, достигающееся плавным движением кулисы. Такое глиссандо звучит в конце «Болеро» Равеля.

Труба — известный с глубокой древности медный духовой инструмент, первоначально натуральный, со второй четверти XIX века — хроматический. Тембр трубы яркий, звонкий, чистый и блестящий. В группе медных инструментов труба играет партию верхнего голоса и часто солирует.

Туба — самый низкий инструмент медной духовой группы. Играет роль баса — основы всего звучания оркестра, обычно на октаву ниже партии третьего тромбона. Сольные эпизоды встречаются крайне редко. Тембр тубы суровый, массивный. Звучность может быть доведена до очень сильной и грозной.

Увертюра (от французского *ouverture* — открытие) — первоначально — вступительная пьеса, открывающая спектакль. В XVII веке представляла собой что-то вроде оркестрового сигнала, призывающего к вниманию: предупреждение зрителям, что нужно собираться в зале, так как скоро начнется действие оперы или балета. Во время исполнения увертюры входили, рассаживались по местам, не боясь шуметь. Постепенно ее привыкли слушать, но и тогда увертюры еще не были связаны с действием, а просто создавали праздничное настроение, привлекали внимание к порталу сцены. Такой увертюра оставалась довольно долго.

Еще великий оперный реформатор Глюк говорил, что увертюра должна «предупреждать слушателей о характере предстоящего действия и оповестить о содержании» оперы. Для этого необходимо было строить ее на музыкальных темах, которые в дальнейшем звучали бы в опере, играли бы важную роль в ее драматургии. Впоследствии именно такие оперные увертюры получили распространение.

Увертюры открывают не только оперы, но и балеты, оперетты, иногда — драматические спектакли и кинофильмы. В XIX веке увертюрами стали называть также некоторые одночастные произведения для симфонического оркестра. Испанские увертюры Глинки «Ночь в Мадриде» и «Арагонская хота» — красочные программные симфонические пьесы. Чайковский назвал увертюрой-фантазией симфоническое сочинение «Ромео и Джульетта».

Можно считать, что начало увертюре как самостоятельной пьесе положил Бетховен. Его увертюры к драмам «Эгмонт», «Кориолан» и опере «Фиделио» под названием «Леонора» № 3 стали звучать отдельно от спектаклей, для которых первоначально были написаны. Но впервые как самостоятельное произведение была написана увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь». Только спустя 16 лет композитор дополнил ее другими номерами к комедии Шекспира.

Отличительным признаком увертюры остается программное название, связь, хотя бы косвенная, с каким-либо конкретным сюжетом. Правда, за последние сто лет появились и увертюры иного плана, такие как Торжественная увертюра Глазунова или Праздничная увертюра Шостаковича.

Ударные инструменты — самая древняя группа инструментов. Еще первобытные люди сопровождали свои пляски ритмичными ударами одного камня о другой. Постепенно появились более совершенные ударные, в которых на какой-нибудь полый предмет натягивалась кожа. Звук получался сильным и гулким. Так родились предки барабанов и литавр.

В течение многих веков складывалась группа ударных инструментов, самая разнообразная, но и неустойчивая по составу в симфоническом оркестре. Сейчас в нее входят литавры, большой и малый барабаны, тарелки, встречаются бубен, тамтам, треугольник, колокола, колокольчики, челеста, кастаньеты, ксилофон, вибрафон и др. Некоторые из ударных обладают звуками определенной высоты, другие издают неопределенные. Как показывает название, звук на ударных инструментах получается, когда по нему ударяют — рукой, пальцами, металлической палочкой, колотушкой и т.д. Фортепиано по этому признаку тоже ударный инструмент, хотя обычно его называют клавишным.

В оркестре ударные инструменты появились давно, но только в XIX веке получили широкое применение. Они подчеркивают ритм, придают звучанию оркестра большую силу, а его краскам — большее разнообразие. Иногда они используются с целью звукоподражания, например, для изображения грома, ливня и т.д.

Унисон (итал. unisono — однозвучный) — совпадение по высоте двух или нескольких звуков, взятых поочередно на одном инструменте или одно-

временно на разных инструментах, расстояние в 0 тонов, составляющее наименьший возможный интервал — приму. Обычно в оркестре в унисон играют инструменты смычковой группы, если им не указано специально деление на партии, так наз. *divisi* (см.). Особый эффект составляет звучание в унисон полного состава оркестра — *tutti*, но в этом случае унисон условен, так как разные по высоте инструменты играют каждый в своем регистре, т.е. реально звучат не только унисон, но и октавы.

Фагот (фр. *fagot* — связка, вязанка дров) — деревянный духовой инструмент в виде переломленной длинной трубки с системой клапанов и двойным язычком. В разобранном виде напоминает вязанку дров, откуда и произошло его название. Звук фагота густой и грубоватый в нижнем регистре, сочный в среднем, певучий в верхнем. Очень быстрые пассажи на нем играть трудно, но все же фагот достаточно подвижен. Нередко исполняемая на нем в быстром темпе мелодия производит комическое впечатление. Иногда фагот звучит трагически.

Фактура (лат. *factura* — делание, устройство, строение) — означает устройство музыкальной ткани, совокупность ее элементов, как бы вертикальный разрез произведения. Она складывается из мелодии, аккомпанемента, средних голосов, подголосков, баса. Фактура может быть плотной, состоящей из аккордов, или прозрачной, состоящей из двух-трех мелодических линий или мелодии и легкого аккомпанемента. Основные типы фактуры — монодия, т.е. звучание одного голоса, полифоническая и гомофонно-гармоническая.

Фанданго — испанский народный парный трехдольный танец, особенно распространенный в Кастилии и Андалусии. Исполняется под аккомпанемент гитары и кастаньет. Звучит в Испанском каприччио Римского-Корсакова, произведениях испанских композиторов.

Фантазия (от греческого *fantasia* — воображение) — инструментальное или оркестровое сочинение, своеобразное по форме, не укладывающееся в рамки традиционных форм, подчас импровизационное по характеру. Во времена Баха фантазии иногда предваряли органные фуги. Фантазии писали Моцарт, Бетховен, позднее Шопен. В XIX веке фантазия появилась в программной оркестровой музыке, там, где логика развития сюжета должна была подчинить себе музыкальное развитие.

Наиболее известная из оркестровых фантазий — «Франческа да Римини» Чайковского (она написана в трехчастной форме).

Фанфара — трубный сигнал торжественного или героического характера, исполняемый по тонам трезвучия (тонам натурального звукоряда, особенно ярко звучащим у медных духовых инструментов). Название

происходит от медного инструмента фанфары — рода удлиненной трубы, не имеющей вентилей и потому издающей только звуки натурального звукоряда.

Фарандола (от провансальского *farandoulo*) — старинный провансальский народный хороводный танец в переменном (2/4—6/8) размере и то быстро, то более медленном темпе. Сопровождается игрой на народной флейточке-галубе и тамбурине. Самый яркий пример использования фарандолы в профессиональной музыке — в сюите «Арлезианка» Бизе.

Фермата (итал. *fermata* — остановка, задержка) — увеличение длительности звука, аккорда или паузы, выходящее за пределы такта.

Фигурация — мелкие звуки, расцвечивающие мелодию или аккомпанемент, в котором гармоническое сопровождение дается не аккордами, а мелодическим движением по звукам этих аккордов, часто с включением других, так называемых неаккордовых тонов.

Финал (от лат. *finis* — конец) — заключительная часть музыкального произведения.

Флажолет — звучание на струнном инструменте не основного тона, а какого-нибудь призвука (обертона), т.е. звука, получающегося от колебания части струны. Достигается легким прижатием пальцем нужной части струны. При этом заглушаются колебания части струны, и образуется нежный высокий свистящий звук, несколько холодноватого тембра, как бы «пустой», поскольку он лишен призвуков. Используется как специфическая краска.

Флейта (от лат. *flatus* — ветер, дуновение) — деревянный духовой инструмент в виде цилиндрической трубки с системой клапанов. В начале XVIII века появляется поперечная флейта, отличающаяся от других деревянных духовых инструментов тем, что она закрыта с одного конца. Отверстие для вдвухания воздуха находится сбоку, около одного из концов трубки. Тембр флейты ясный, прозрачный в среднем регистре, нижний регистр глуховатый и мягкий, верхние ноты пронзительные, свистящие. Флейте доступна самая виртуозная техника, вплоть до сложнейших пассажей, украшенных колоратурами. Начиная с симфоний Бетховена, в оркестре употребляется и разновидность флейты — флейта-пикколо, звучащая октавой выше обычной. Ее резкий свист пререзает звучание всего оркестра. Альтовая флейта — инструмент более низкий, чем обычная флейта.

Фольклор (от английских *folk* — народ и *lore* — учение) — дословно — народная мудрость. Принятое во всем мире наименование устного народного литературного и музыкального творчества. В отличие от профессиональной музыки, не знает авторства. Фольклорное произведение

живет в устной традиции, передается от одного исполнителя другому, подчас видоизменяется.

Форшлаг (нем. *Vorschlag* — предшествующий удар) — особый вид украшения мелодии, при котором основной ноте предшествует короткая, на полтона выше или ниже основной.

Фуга (лат. *fuga* — бег) — форма полифонической музыки, основанная на одной музыкальной теме, которая, подчиняясь строго определенным правилам, проводится в разных голосах, а затем подвергается развитию. Каждое проведение темы, кроме первого, сопровождается контрапунктами — противосложениями.

Фугато — эпизод, начинающийся как фуга, но затем переходящий в музыку гомофонно-гармонического склада. Нередко используется композиторами в симфониях, особенно в разработке сонатной формы.

Фуриант (чеш. *furiant* — гордец) — народный чешский парный танец, первоначально юмористического характера, затем — танец молодчества с переменным размером (2/4—3/4), изобилующий острыми ритмическими акцентами. Партнер изображает надутого спесивого крестьянина, а партнерша танцует то вокруг него, то перед ним, после чего танец переходит в вариант лендлера (см.).

Хабанера (от испанского *Havana* — Гавана) — народный танец-песня в четном размере и медленном темпе с характерным ритмом, возникший на Кубе и получивший большое распространение в Испании. Часто использовался композиторами.

Халлинг (от норвежского *Hallingdal* (Халлингдаль), названия долины в Норвегии) — народный сольный мужской танец, в котором танцор показывает свою удаль и силу. Изобилует высокими прыжками, вращениями, перевертываниями в воздухе. Музыка в двудольном размере

Хорал (от греч. *choro* — хор) — общее название песнопений католической и протестантской церкви. Хоралы отличаются строгим возвышенным характером, мерным движением. В католической церкви хоралы поются хором в унисон, в протестантской, как правило, четырехголосны и сопровождаются органом.

Хота (испанское *jota*) — народный парный танец в трехдольном размере и быстром темпе с острым ритмом, сопровождаемый игрой на гитаре, кастаньетах, мандолине. Распространен в областях Испании — Каталонии, Валенсии, Арагоне. Многие композиторы обращались к своеобразным характерным ритмоинтонациям хоты. Она звучит в «Арагонской хоте» и «Ночи в Мадриде» Глинки, Испанском каприччио Римского-Корсакова и др.

Хроматизм (от греч. *chroma* — цвет) — часть хроматической (по полутонам) гаммы. Древние греки уподобляли семь ступеней диатонического звукоряда семи цветам радуги, а полутоны — оттенкам основных цветов. Отсюда возникло определение хроматизм для звуков разной высоты, но одинаковых названий, например хроматические полутоны до — до-диез, ми — ми-бемоль.

Челеста (итал. *celesta* — небесная) — появившийся в конце XIX века клавишный ударный инструмент в виде маленького пианино с рядом настроенных металлических пластинок вместо струн. Удар по клавишам вызывает удар молоточком по пластинке. Объем звукоряда челесты — от до первой до до пятой октавы, ноты записываются обычно на октаву ниже, чем звучат. Тембр челесты очень нежный, «небесный», от чего инструмент и получил такое название.

Экосез (сокращение французского *danse écossaise* — шотландский танец) — первоначально — шотландский народный танец в трехдольном размере, исполняющийся под аккомпанемент волынки. Позднее превратился в бальный.

Этюд (французское *étude* — изучение) — название инструментальной пьесы, написанной для овладения техническими приемами игры на своем инструменте. В живописи этюд — предварительный набросок к большой картине или тоже своего рода упражнение. Отсюда — несколько иное, чем традиционное, понятие этюда у композиторов-импрессионистов.

Ad libitum — по желанию, как угодно.

Agitato — возбужденно, взволнованно.

Assai — достаточно, очень — усиливает значение основного определения.

Attacca — связывай, прикрепляй — указывает на исполнение следующего номера без перерыва.

Délice — деликатно, изящно, утонченно.

Dies irae — День гнева — тема средневекового хорала (секвенция), часто используемая композиторами.

Divisi — деленные — указание разделить на две или несколько частей исполнителей какой-либо партии струнных, с тем, чтобы каждая часть исполнила один из голосов, входящих в двойные ноты или аккорды. Прерывается написанием слова *unis*, т.е. унисон.

Giusto — точно, не отклоняясь от темпа.

Lento — медленно.

Lugubre — мрачно, траурно, печально, зловеще.

Markatissimo — в высшей степени четко.

Non troppo — не слишком.

Pas de deux — танец двоих.

Soavamente — нежно, мягко.

Tutti — исполнение полным составом оркестра, как правило, в громком звучании. Обычно применяется в кульминациях.

Vivo — живо.

Volande — летящий, летая.

Л. Михеева

111

увертюры

*симфонических поэм
сюит и картин*

Справочник-путеводитель

Авторы-составители:
Алла Константиновна Кенигсберг,
Людмила Викентьевна Михеева (Соллертинская)

Редактор — Б.Л. Березовский
Оформление, оригинал-макет — Д.А. Бюргановский
Корректор — И.В. Ямкина

Лицензия № 030307 от 7.04.97.

Редакционно-издательский центр «Культ-информ-пресс».
191011, Санкт-Петербург, Невский пр., 40, оф. 54.
Телефоны: 314-3606, 311-3475.

Подписано к печати 15.03.2002.
Формат 70 x 108 1/32. Печать офс. Усл.-печ.л. 27,09,
Тираж 2000 экз. Заказ 3167

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12