

629-15



08

*И. Прохорова, Г. Скудина*

**МУЗЫКАЛЬНАЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**



*И. Прохорова, Г. Скудина*

**МУЗЫКАЛЬНАЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**

Для VII класса  
детской музыкальной школы



Москва  
«Музыка»  
2003

629

## ВВЕДЕНИЕ

1917 год стал переломным для истории нашей страны, для развития художественной культуры. Как жизнь, так и искусство в то время были полны противоречий. С одной стороны, Октябрьская революция считала себя призванной направлять помыслы людей на преобразование жизни, на воспитание высоких душевных качеств человека, она ставила своей задачей сделать ценности мировой и отечественной культуры доступными широким народным массам. С другой же — оказались разрушенными храмы, памятники, на долгое время от людей была отлучена церковная музыка, творчество ряда выдающихся писателей, композиторов.

Многие великие русские музыканты оказались за пределами Родины: уехали С. Рахманинов, Н. Метнер, Ф. Шаляпин, с начала первой мировой войны за границей жил И. Стравинский, на долгие годы отправился за рубеж С. Прокофьев.

Все это, наряду с тяжелейшим военным и экономическим положением страны, казалось, могло привести только к упадку, кризису искусства. Однако так не произошло.

Несмотря на многие препятствия, музыкальная жизнь не останавливается, а продолжает развиваться. Просветительская работа приобретает невиданный размах. Открываются новые учебные заведения по типу существовавших ранее «народных консерваторий» — в Харькове, Севастополе, Витебске, Минске, Гомеле, Ташкенте, Алма-Ате (до 1921 года — Верном), Бухаре, Самарканде, Фергане. По всей стране создаются многочисленные музыкальные и театральные кружки, студии. В них рабочие и крестьяне под руководством музыкантов, артистов обучаются пониманию профессионального искусства.

В первое десятилетие после революции возникает много новых музыкальных коллективов, создаются симфонические оркестры и оркестры народных инструментов, хоры, ансамбли. Среди них — Ансамбль песни и пляски Красной Армии, украинская капелла «Думка», Оркестр русских народных инструментов имени В. В. Андреева, Белорусский ансамбль цимбалистов, Ансамбль армянской гусанской песни, квартеты имени Бетховена, имени Комитаса и другие.

В 1921 году при участии наркома просвещения А. В. Луначарского была организована Государственная коллекция музыкальных инструментов. Лучшим советским музыкантам выдаются из нее инструменты, сделанные выдающимися мастерами прошлого и настоящего.

Концерты нередко сопровождались разъяснениями, необходимыми для неподготовленной аудитории. Так, в Ленинградской филармонии яркие и захватывающие речи о музыке произносил И. Соллертинский — человек редкой эрудиции, знавший, в частности, 25 языков и 100 диалектов, державший в памяти сотни книг и музыкальных партитур.

Слушательская аудитория еще более расширилась с появлением радиопередач. Первый в нашей стране концерт по радио состоялся 17 сентября 1922 года. В этот день началась новая эпоха в музыкальной культуре — эпоха постепенного распространения музыки с помощью технических средств (от радио — к магнитофону, телевидению и видеозаписи).

Отличительным качеством советской культуры стала массовость. Никогда прежде не приобретало такого размаха самодеятельное движение. Из его недр вышли прославленные певцы — И. Козловский, С. Лемешев, И. Петров и другие. Здесь сформировались некоторые ставшие впоследствии знаменитыми творческие коллективы — дважды Краснознаменный имени А. В. Александрова ансамбль песни и пляски Советской Армии, Русский народный хор имени М. Е. Пятницкого. Как никогда прежде массовым становится исполнение песен. Песни звучали повсюду — на митингах и демонстрациях, на фронтах гражданской войны. Пением «Интернационала» начинались и заканчивались концерты и собрания. Массовая песня стала выражением духа времени и запечатлела его новые интонации.

С революцией возродился и один из древних жанров искусства — массовые действия. Это были своеобразные музыкально-театральные представления, как правило, происходившие на открытом воздухе. Сюжеты действий отражены в их названиях: «Пантомима Великой революции» (Москва, 1918), «Действо III Интернационала» (Петроград, 1919), «Взятие Зимнего» (Петроград, 1920). В разыгрывании действий принимали участие тысячи людей — солдаты, матросы, рабочие. В действия включалась музыка. Звучали сочинения Бетховена, Шопена, Скрябина, Римского-Корсакова, а также революционные песни. Опыт массовых действий ощущается в музыке С. Эйзенштейна («Броненосец Потемкин»). Позднее эта традиция возрождается в таких кантатно-ораториальных сочинениях, как кантата С. Прокофьева «К XX-летию Октября» (1937), в «Патетической оратории» (1959) Г. Свиридова.

С первых же лет Октября до начала 30-х годов советская музыка отличалась большим разнообразием творческих поисков. Новое искусство выковывалось в столкнове-

нии нередко противоположных, а иногда и взаимоисключающих мнений. Велись ярые споры о «высоком» искусстве и музыке быта, о пути к массовому слушателю, о способах отражения действительности, о революционности, новаторстве в музыке и т. д. Существовало множество художественных объединений, в том числе и музыкальных. В деятельности некоторых из них, например Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), возникли и серьезные ошибки. Они были связаны с недооценкой классического наследия, упрощенным подходом к вопросам композиторского мастерства, а также с политикой диктата, что тормозило свободное развитие творчества. 23 апреля 1932 года вышло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Взамен многочисленных художественных объединений были созданы единые творческие союзы, в том числе Союз советских композиторов (позднее — Союз композиторов СССР). Однако политика диктата не была устранена, ее усиливала культ личности Сталина. Субъективные художественные оценки нередко определяли в это время судьбы людей и произведений. Так, например, из-за критических статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» (1936), направленных в адрес сочинений Д. Шостаковича, его опера «Катерина Измайлова» и балеты были изъяты из репертуара театров. Много позднее в постановлении «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» (1948) были даны неверные оценки творчества Н. Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, В. Шебалина, Г. Попова, которые несправедливо назывались формалистами. Все это осложняло развитие отечественной музыки.

Однако, несмотря на трудности и противоречия, достижения советского искусства оказались весьма значительными. Так, 30-е годы и годы Великой Отечественной войны были временем создания многих классических произведений. Среди них симфонии Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского, балеты С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» и «Золушка», его опера «Война и мир», концерты А. Хачатуряна, квартеты В. Шебалина, романсы Ю. Шапорина и другие.

После периода творческих исканий, экспериментаторства, господствовавшего в 20-е годы (увлечение необычными гармоническими системами, поисками новых форм, тембровых сочетаний инструментов), в советской музыке 30—40-х годов, как и в европейской музыке в целом, начинается возрождение более традиционных средств выражения. Многие композиторы стремятся в творчестве к «новой простоте» музыкального языка, в котором соединились бы гармоничность, ясность классического искусства с интонациями, рожденными XX веком. В 50-е годы простота и ясность музыкальной речи, не отрицающие новизны звучания, наиболее ярко проявились в творчестве Г. Свиридова. Новая волна напряженных поисков в области средств музыкального языка возникает в 60-е годы в произведениях Р. Шедрина, К. Караева,

### Бандуристы

А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной и других, продолжается в последующие десятилетия. Постепенно, а особенно в 70—80-е годы, все более проявляется внимание композиторов к вечным вопросам человечества: о смысле жизни, о назначении личности, о том, что есть правда. Раскрывая эти темы, музыка тесно взаимодействует с кино, драматургией, литературой своего времени.

В продвижении советской музыки вперед велика заслуга исполнителей — пианистов, скрипачей, виолончелистов, певцов, оркестрантов, дирижеров. Достаточно назвать имена С. Рихтера, Э. Гилельса, Д. Ойстраха, М. Ростроповича, Г. Рождественского, Е. Светланова. Новые поколения музыкантов выдвинулись во время исполнительских конкурсов, проходивших в нашей стране и за рубежом. Среди лауреатов — Е. Образцова, Т. Синявская, В. Атлантов, З. Соткилава, Н. Гутман, В. Третьяков, Ю. Башмет, В. Крайнев, В. Спиваков, М. Плетнев и другие. С 1958 года в Москве раз в четыре года проводится Международный конкурс имени П. И. Чайковского. Этот конкурс завоевал большой авторитет во всем мире.

Развитию советской музыки способствуют также фестивали искусств, проводимые в самых разных городах и республиках страны. Например, с 1979 года в Пермской области раз в три года проводится фестиваль, посвященный творчеству П. И. Чайковского. Фестиваль открывается в начале лета, в нем участвуют не только известные исполнители и композиторы, но и совсем юные музыканты. Большую известность получили фестивали «Белые ночи» в Ленинграде, «Московская осень» в Москве, фестивали современной музыки в Горьком. Так, в 1989 году в Горьком (Ниж-

ний Новгород) состоялся первый у нас в стране фестиваль творчества А. Шнитке, музыка которого давно пользуется мировой известностью. В 1981 году в Москве был проведен Первый международный музыкальный фестиваль. Его девиз — «Музыка за гуманизм, за мир и дружбу между народами». Этот девиз не случаен. Он отвечает важнейшим особенностям советской музыкальной культуры. Одна из них — многонациональность.

В первые десятилетия советской власти существовал разный уровень музыкального искусства в различных регионах страны. Вызвано это было объективными социально-историческими причинами. Если на Украине, в Армении, Грузии, Азербайджане еще до революции сложились развитые композиторские школы, то в других регионах, в частности в Средней Азии и Казахстане, у ряда народов Поволжья и Севера, преобладали традиции фольклора и устного профессионального творчества. На основе этих традиций после революции постепенно формировались различные композиторские школы письменной традиции. Большую помощь им в этом оказывали русские музыканты. К примеру, в становлении азербайджанской оперы значительную роль сыграла опера Р. Глиэра «Шахсенем». Р. Глиэр с Т. Садыковым написали узбекские оперы «Гюльсара» и «Лейли и Меджнун». В. Власов



Ансамбль народного танца Грузии

и В. Фере вместе с А. Малдыбаевым создали первые киргизские оперы «Айчурек» и «Манас». Более глубокому изучению народного творчества способствовала деятельность музыкантов-ученых. В. Успенский, В. Беляев, А. Затаевич записали многие напевы народностей Средней Азии, что не только способствовало более глубокому изучению народного творчества, но и заложило ту основу, на которой стала развиваться профессиональная музыка.

Творчество композиторов разных республик отмечено яркой национальной спецификой, что обогащает нашу музыкальную культуру в целом. Важное значение в становлении советской музыкальной культуры в национальных республиках имела творческая деятельность У. Гаджибекова и М. Магомаева (Азербайджан), А. Спендиарова и А. Тиграняна (Армения), З. Паляшвили (Грузия), Н. Леонтовича, Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского (Украина), Е. Тикоцкого и Н. Аладова (Белоруссия), Э. Каппа и Х. Эллера (Эстония), Я. Витола и А. Калныня (Латвия), Ю. Таллат-Кялпши и Ю. Груодиса (Литва).

60—80-е годы отмечены достижениями талантливых композиторов национальных республик, нередко выходящими по своему значению за пределы нашей страны. Широкую известность приобрели имена К. Караева (Азербайджан), Г. Канчели (Грузия), А. Бабаджаняна и А. Тертеряна (Армения), Э. Тамберга и В. Тормиса (Эстония), Р. Паулса и М. Зариня (Латвия), Н. Жиганова (Татария), Ш. Чалаева (Дагестан), В. Мухатова (Туркмения), Е. Станковича, В. Сильвестрова, М. Скорика (Украина), Э. Бальсиса (Литва), П. Ривилиса (Молдавия) и других.

Отечественные композиторы работают в самых разнообразных музыкальных жанрах — песне и симфонии, опере и балете, кантате и оратории, в камерных вокальных и инструментальных жанрах.

**Песня.** Песня относится к тем жанрам музыки, которые быстрее других откликаются на события в жизни общества и людей. Поэтому в первые годы после Октября сильно возрастает потребность в песнях, рассказывающих о героях революции, о подвигах. Новые песни в первое время возникали стихийно. Имена авторов музыки, текста нередко оставались неизвестными. Таковы популярные песни «Паровоз», «Яблочко», «Гулял по Уралу Чапаев-герой» или знаменитая песня «По долинам и по взгорьям», в которой известен только автор слов (П. Парфенов). Мелодии же новых песен порой оказывались переделками старых песен и даже романсов. Например, маршевая песня «Смело мы в бой пойдем» возникла как измененный вариант лирического, «жесточкого» романса «Белой акации гроздь душистые».

Постепенно в создание новых песен включаются профессиональные композиторы — Дм. Покрасс («Марш Буденного», «Прощание» — «Дан приказ ему на Запад»), А. Давиденко («Конная Буденного», «Первая Конная»), В. Белый («Орленок»). Большинство песен приближалось к маршам. Их характер был суровый, мужественный.

В 30-е годы возникает потребность в песнях иного содержания — более человеческих. Герой песен этого времени простодушный, веселый и спортивный. А отличительной особенностью музыки становится соединение лирики и маршевости. Композитором, создавшим большое количество песен для кино, самым популярным песенником был И. Дунаевский. Его песни буквально на другой день после выхода на экран фильма распевались по всей стране. Это «Марш энтузиастов» (из кинофильма «Светлый путь»), «Спортивный марш» (из кинофильма «Вратарь»), «Марш веселых ребят» (из кинофильма «Веселые ребята»). «Песня о Родине» из кинофильма «Цирк» (на слова В. Лебедева-Кумача) была не только широко известной: ее начальные звуки стали позывными Всесоюзного радио.

Показательно, что в песенном творчестве композиторы обходили сложные и трагические события своего времени. Даже в творчестве Д. Шостаковича, чутко и пронзительно-остро отразившего трагедию 30-х годов в своем творчестве, песня для кинофильма «Встречный» отличалась, как и песни Дунаевского, радостным, светлым колоритом, зажигательной энергией и оптимизмом:

1 Allegretto

Нас ут-ро встре-ча-ет про-хла-дой, нас  
вет-ром встре-ча-ет ре-ка. Ку-дря-ва-я, что ж ты не  
ра-да ве-се-лему пе-нью гуд-ка. Не спи, вста-  
вай, куд-ря-ва-я, в це-хах зве-ня, стре-  
на вста-ет со сла-во-ю на встре-чу дня.



Концерт ныне дважды Краснознаменного имени А. В. Александрова ансамбля песни и пляски в воинских частях

К лучшим песням 30-х годов относятся также «Полюшкополе» Л. Книппера, «Катюша» М. Блантера.

Годы Великой Отечественной войны (1941—1945) изменили облик песни. Радостные, бодрые песни-марши 30-х годов, рассчитанные на праздничные парады и демонстрации, в дни тяжелых испытаний уступили место песням, проникнутым патриотическим содержанием, задушевной лирикой.

Главной песней военных дней, которую Шостакович назвал «песней-памятником», была «Священная война» А. В. Александрова (слова В. Лебедева-Кумача). Суровая и мужественная, с

чеканной маршевой поступью, песня возникла в первые дни войны. Она была несколько раз исполнена на Белорусском вокзале, с которого бойцы отправлялись на фронт, и мгновенно стала солдатской песней, звучавшей повсюду.

Еще более широкое распространение в годы войны получили так нужные людям задушевные, лирические или шуточные, песни — воспоминания о мирной жизни, о родных и близких, песни о любви. Особенно горячо любимыми и на фронте и в тылу стали песни В. Соловьева-Седого — «Соловьи», «На солнечной поляночке», «Вечер на рейде». Последняя песня на слова А. Чуркина писалась о Ленинграде, но так как название города нигде в тексте не упоминается, каждый город считал ее «своей» песней, созданной именно о нем, — так задушевные, чисты и доверительны ее интонации:

2 Медленно, с большим чувством

Спо... ем... те, друзья, ведь зав... тра в по... ход... уй...

...дем в пред... рас... свет... ный ту... ман. Спо...

...ем ве... се... лей, пусть нам под... по... ет се...

Припев

...дой бо... евой ка... пи... тан. Про... щай, лю... би... мый

го... род! У... хо... дим зав... тра в мо... ре. И ран... ней по... рою мельк...

...нет за кор... мой зна... ко... мый пла... ток го... лу... бой.

В послевоенные годы главными темами песенного творчества советских композиторов становятся тема борьбы за мир, патриотическая тема.

Лучшие песни этого времени — «Гимн демократической молодежи мира» А. Новикова (слова Л. Ошанина), «Летите, голуби» И. Дунаевского (слова М. Матусовского), «Пусть всегда будет солнце» А. Островского (слова Л. Ошанина). Эмоциональная выразительность, яркость отличают песню «Бухенвальдский набат» В. Мурадели (слова А. Соболева):

### 3 В темпе марша

Лю- ди ми- ра, на ми- ну- ту встань- те.  
Слу- шай- те, слу- шай- те: гу- дит со всех сто- рон-  
э- то раз- да- ет- ся в Бу- хен- валь- де  
ко- ло- коль- ный звон, ко- ло- коль- ный звон.  
Э- то воз- ро- ди- лась и ок- ре- пла  
в мед- ном гу- ле пра- вед- на- я кровь.  
Э- то жертвы о- жи- ли из пеп- ла и восста- ли вновь,  
и восста- ли вновь! И вос- ста- ли, и вос- ста- ли, и вос-

Хор *mf* *f*  
- ста- ли вновь! И вос- ста- ли, и вос-  
- ста- ли, и вос- ста- ли вновь!

Тяготение к лирической песне в послевоенные годы не уменьшилось. Огромной и повсеместной популярностью пользовались «Подмосковные вечера» В. Соловьева-Седого (слова М. Матусовского). Теплота лирической интонации привлекала многих людей в песне М. Фрадкина «Течет Волга» (слова Л. Ошанина):

### 4 [Медленно]

*mf* *rit.* Несколько быстрее  
Из да- ле- ка дол- го  
те- чет ре- ка Вол- га,  
те- чет ре- ка Вол- га,  
кон- ца и кра- я нет,

Вновь, как и до войны, звучат молодежные песни. Часто в них соединяются радостное приподнятое чувство, бодрый, упругий спортивный ритм и лиричность, как в песне А. Петрова «Я иду — шагаю по Москве» (слова Г. Шпаликова). В некоторых песнях возрождаются образы более раннего времени. Такова, например, песня А. Пахмутовой «О тревожной молодости» (слова Л. Ошанина), которая и по стилю, и по характеру напоминает песни 20-х годов:



5 В темпе марша

Музыкальный фрагмент в 5/4 такте, темп марша. Текст песни:

За- бо- та у нас про- ста- я, за-  
 -бо- та на- ша та- ка- я, жи- ла бы страна род-  
 -на- я и не- ту дру- гих за- бот. И  
 снег, и ве- тер, и звезд ноч- ной по-  
 -лет... Ме- ня мо- е  
 серд- це в тре- вож- ну- ю даль зо- вет.

Уже в конце 50-х, а особенно в 60-е годы стала очевидной необходимость в новом музыкальном и новом поэтическом слове, слове, очищенном от штампов, слове индивидуальном и неповторимом. Возникшая в это время авторская песня воплотила в себе это стремление. Среди выдающихся творцов авторской песни особенно популярны имена Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича.

**Опера.** Жанр оперы во все времена привлекал композиторов своим демократическим характером — возможностью тесного общения со слушателем. Об этом писал еще П. Чайковский. Перед молодой советской культурой сразу же встала задача создания

оперы нового типа и по содержанию, и по музыкальному языку. Оказалось, что это задача чрезвычайно трудная. Первые советские оперы, написанные на темы современности, не имели большого успеха и не удержались в репертуаре. Композиторам не всегда удавалось передать в музыке интересные и живые характеры своих современников.

Одной из попыток на этом пути стало стремление соединить оперу и современную песню. В двух «песенных операх» 30-х годов — «Тихом Доне» И. Держинского и «В бурю» Т. Хренникова — жанр песни становится ведущим. Многие сольные и хоровые эпизоды в опере «Тихий Дон» могли бы стать, а иногда и становились массовыми песнями. Однако такой путь (преимущественное использование песенных форм) обеднял оперу как жанр, лишал ее способности передавать сложные, тонкие и разнообразные психологические состояния, значительные философские идеи. Это хорошо понимал С. Прокофьев, когда работал над оперой «Семен Котко» (по повести В. Катаева «Я сын трудового народа»).

Опера Прокофьева, как и оперы Держинского и Хренникова, посвящена событиям гражданской войны. Ее герои — простые, бесхитростные люди. Но за этой простотой угадываются характеры глубокие, подлинные человеческие переживания и страсти раскрываются в музыке, исполненной тончайших оттенков выразительности. Композитор использует для этого разнообразные оперные формы, выразительность речитатива, богатство ритмики, оркестровых красок. Не отказывается он и от песенности, и от собственно жанра песни. Всю композицию оперы «цементирует», делает единой песня-хор «Рано-раненько». Эта песня в опере Прокофьева — в отличие от других советских опер песенного типа — становится основой широкого, последовательного развития, как это было в классической опере, например в «Иване Сусанине» М. Глинки. Традиции опер 30-х годов, но с привнесением новых черт, развиваются в произведениях более позднего времени: это «Виринея» С. Слонимского (по одноименной повести Л. Сейфуллиной), «Оптимистическая трагедия» А. Холминова (по пьесе Вс. Вишневского) и другие произведения.

Новые героические сюжеты внесла в советскую оперу Великая Отечественная война. Ее событиям посвящены «Семья Тараса» Д. Кабалевского (по роману Б. Горбатова «Непокоренные»), «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса (по одноименному роману А. Фадеева), «Джалиль» Н. Жиганова (либретто А. Файзи), «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева (по одноименной повести Б. Полевого), «Зори здесь тихие» К. Молчанова (по повести Б. Васильева).

Советские композиторы постоянно обращаются и к русской, западноевропейской литературе, находя в ней созвучные своим мыслям и идеям сюжеты, соотнося их с современностью. Мало того, большинство выдающихся оперных спектаклей оказались

связанными с литературой прошлого. Так, лучшие оперы конца 10—20-х годов — «Любовь к трем апельсинам», «Игрок» (вторая редакция), «Огненный ангел» С. Прокофьева, «Нос» Д. Шостаковича созданы по произведениям К. Гоцци, Ф. Достоевского, В. Брюсова и Н. Гоголя.

В 1932 году Д. Шостакович написал по повести Н. Лескова оперу «Леди Макбет Мценского уезда» (во второй редакции — «Катерина Измайлова»), в которой сатира тесно соединена с трагедией. Ощущение трагического, выраженное в музыке тех лет, особенно в опере и симфонии, передавало (в противовес песне) ту сложность и противоречивость общественной атмосферы, которая существовала в 30-е годы.

Во время войны Прокофьев создает оперу «Война и мир» по роману Л. Толстого, героические образы которого прямо перекликались с происходившими событиями.

В послевоенные годы, особенно в годы застоя, появилось много опер на сюжеты Н. Гоголя. В произведениях писателя советские композиторы увидели для себя возможность обличить недостатки, существующие в современном обществе. Таковы, например, оперы Ю. Буцко «Записки сумасшедшего», А. Холминова «Коляска» и «Шинель», Р. Щедрина «Мертвые души», М. Вайнберга «Портрет».

Кроме героических и сатирических сюжетов в советском оперном творчестве можно встретить и комические («Дуэнья» С. Прокофьева по комедии Р. Шеридана, «Укрощение строптивой» В. Шекспира по комедии В. Шекспира, «Проделки Майсары» С. Юдакова по одноименной пьесе Хамзы), сказочно-фантастические и другие.

**Балет.** До революции балет императорских театров, как известно, ориентировался на аристократическую публику. Советский же балет с самого начала своего существования стал адресовать себя новому зрителю — рабочим, крестьянам, красноармейцам, студентам. В балете возникают новые темы: это борьба за новую жизнь («Красный мак» Р. Глиэра), революция («Пламя Парижа» Б. Асафьева), героическое прошлое («Спартак» А. Хачатуряна, «Ярославна» Б. Тищенко, «Икар» С. Слонимского). Появляются балеты с сатирой на отживающий мир и на то плохое, что досталось от него в наследство, — на лодырей, хулиганов, прожигателей жизни (балеты Д. Шостаковича «Золотой век», «Болт»). Значительно углубляется лирическая тема в балете через показ тонких психологических движений души («Ромео и Джульетта» и «Золушка» С. Прокофьева, «Анна Каренина» Р. Щедрина, «Мастер и Маргарита» А. Петрова). Видеозаписи



Сцена из оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова»

Сцена из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»

няется и усложняется танец. Наряду с классическим танцем в балет проникают пантомима, элементы акробатики.

**Симфоническая музыка.** Р. Шуман называл симфонию «зеркалом жизни». Несмотря на то что симфония — один из самых сложных, передающих обобщенные идеи жанров, она чутко отражает реакцию общества и человека на изменение психологического климата окружающего мира. Поэтому советская симфония — это своеобразная «летопись» времени. В ее создание большой вклад внес Н. Мясковский, автор 27 симфоний и двух концертов (для скрипки и для виолончели с оркестром). Для Мясковского симфония была самым лирическим жанром, «исповедью души» (такой ее считал П. Чайковский), но исповедью, тесно связанной со всем тем, что происходило вокруг художника. Так, в трагической шестой симфонии Мясковского, подобно А. Блоку, его поэме «Двенадцать», воплотил тему «художник и революция», особенно волновавшую интеллигенцию в 20-е годы. В шестнадцатой симфонии композитор откликнулся на героические и трагические события 30-х годов. Двадцать вторая симфония задумана как «баллада о Великой Отечественной войне».

С. Прокофьев в своих семи симфониях, концертах для фортепиано, для скрипки и для виолончели с оркестром, в симфонических сюитах из опер и балетов воплотил такой разнообразный и многоцветный звуковой мир, который можно сравнить только с самой жизнью или с театром. Неповторимая по выразительности лирика — и эпический сказ, неистовая энергия, драматизм — и завораживающая созерцательность сказки — лишь небольшая часть контрастов, присущих симфонической музыке Прокофьева.

Симфоний (15) и концерты (для фортепиано, для скрипки, для виолончели с оркестром) другого выдающегося советского симфониста — Д. Шостаковича — в большинстве своем составляют произведения драматического, трагедийного типа, они выдвигают на первый план остроконфликтное противопоставление образов. Нередко в симфониях композитора сплетаются философское размышление о жизни и публицистика, плакатность образов.

В 60—80-е годы в жанре симфонии идут поиски новых форм, выразительных эффектов. На симфонию сильно влияют другие жанры и виды искусств. Особенно заметно воздействие кино. Например, в симфониях Г. Канчели используется монтажное, кадровое построение музыки, позволяющее обострить контрасты, создать стереофоническое звучание партитуры. Среди заметных достижений симфонической музыки 80-х годов — «Севастопольская симфония» Б. Чайковского, симфонии А. Шнитке, А. Эшпая, В. Сильвестрова, Е. Станковича, А. Тертеряна и других композиторов.

**Кантата, оратория.** Эти жанры имели в советской музыке особый путь развития. В 20-е годы они почти не развивались (одно из немногих сочинений — коллективная оратория «Путь Октяб-

ря»). Революционная действительность требовала актуального, героического содержания и отрицала те сюжеты, которые раньше были основой жанра: религиозно-философские и славильные. Новые сюжеты входили в жанр с большим трудом. Лишь во второй половине 30-х годов были достигнуты успехи, когда появились сочинения этого времени — кантаты С. Прокофьева «Александр Невский» и «К XX-летию Октября», оратория Ю. Шапорина «На поле Куликовом». Постепенно, начиная со второй половины 50-х годов, кантата, оратория и хоровые жанры достигают в своем развитии значительных высот. К 70—80-м годам в хоровой музыке возрождаются некоторые, почти забытые жанры прошлого — такие, как реквием, хоровой концерт, возникает и новый жанр — хоровая симфония («Перезвоны» В. Гаврилина).

Выдающиеся сочинения в области хоровой музыки принадлежат Г. Свиридову. Это вокально-симфоническая «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория» (на слова В. Маяковского), концерт для хора «Пушкинский венок». Д. Шостаковичем создана вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина». Много интересного в области хоровой музыки найдено композиторами В. Тормисом, Р. Щедриным, Н. Сидельниковым.

Таким образом, жанровая «панорама» творчества советских композиторов очень разнообразна. Широко развиты концертные жанры, сюитные. Обширную область занимает камерно-инструментальная и камерно-вокальная музыка (романсы, вокальные циклы).

#### Вопросы и задания

1. Какие изменения произошли в музыкальной жизни нашей страны после Октябрьской революции?
2. Каковы важнейшие черты, отличающие советскую музыку?
3. Какой новый музыкальный жанр рожден Октябрем?
4. Назовите имена советских композиторов и поэтов — авторов песен.
5. Какие вы знаете советские оперы, посвященные темам современности?
6. Назовите имена крупнейших советских композиторов-симфонистов.
7. Какие вы знаете оратории и кантаты советских композиторов, содержание которых взято из русской истории и современной жизни?



**СЕРГЕЙ  
СЕРГЕЕВИЧ  
ПРОКОФЬЕВ**  
1891—1953

Великого советского композитора С. С. Прокофьева по праву называют классиком XX века. Его музыка рождена живым ощущением времени. Он передал в своем творчестве строй чувств современников, острые драматические столкновения эпохи и веру в победу светлого начала в жизни. Гуманистические идеалы отечественного искусства нашли глубокое отражение в произведениях композитора.

Прокофьев — смелый художник-новатор. Он открыл «новые миры» в музыке — в области мелодии, ритма, гармонии, инструментовки. Вместе с тем его искусство крепко связано с традициями русской и мировой классики.

Творчество Прокофьева многогранно. Его музыка поражает богатством образов. Лирика и эпос, трагедия и комедия, человеческое горе и радость, слезы и смех — все это воплотилось в ней. В прокофьевских сочинениях оживают перед нами русская история (в кантате «Александр Невский», опере «Война и мир», в музыке к фильму «Иван Грозный») и современность (оперы «Семен Котко», «Повесть о настоящем человеке»); шекспировская трагедия (балет «Ромео и Джульетта») и сказка (балет «Золушка», опера «Любовь к трем апельсинам», вокальная сказка «Гадкий утенок»). Прокофьев писал сложнейшие произведения для взрослых и — детскую музыку, предназначенную для самых маленьких. Он создал оперы, балеты, симфонии, концерты, сонаты и сюиты, песни, кантаты, музыку для театра и кино.

Велико влияние его творчества на многих современных композиторов. Прокофьевские традиции живут и развиваются в советской музыке.

**Детство.** Сергей Сергеевич Прокофьев родился 23 апреля 1891 года в Сонцовке Екатеринославской губернии (теперь село Красное Красноармейского района Донецкой области)<sup>1</sup>. Отец его — Сергей Алексеевич Сонцова. От него передалась сыну любовь к природе. Среди детских рукописей Сережи Прокофьева сохранилась тетрадка, в которой мальчик отмечал, когда какие цветы расцветают в Сонцовке.

Музыку он слышал в доме с самого рождения. Мать Мария Григорьевна играла сонаты Бетховена, мазурки и ноктюрны Шопена, пьесы Чайковского. В пять с лишним лет Сережа уже сочинил фортепианную пьеску под названием «Индийский галоп». Вскоре появились и другие сочинения.

Мальчику было девять лет, когда его привезли в Москву и он впервые попал в оперный театр (услышал оперы «Фауст» Гуно и «Князь Игорь» Бородина, побывал на балете «Спящая красавица»). Вернувшись в Сонцовку, он начал писать оперу «Великан» на собственный сюжет.

Героями оперы были он сам под именем Сергеева, его приятель Егорка (в опере Егоров), дочка экономки Стеня (в опере Устинья) и Великан. Сюжет заключался в том, что Великан хотел поймать девочку Устинью, а Сергеев с Егоровым ее защищали. Во второй картине первого акта Великан появляется и dome Устиньи и поет грозную арию на такие слова:

Где она? Я съем тебя.  
Нет? Все равно,  
Я съем обед ее.

Летом 1901 года оперу «Великан» с большим успехом представили в доме дядюшки Прокофьева, партию Сергеева пел автор.

Образованием Сережи вначале занимались его родители, которые были просвещенными, интеллигентными людьми, умными и строгими воспитателями. Они приучили его к сосредоточенному и систематическому труду. Отец учил сына русскому языку, арифметике, географии, истории, ботанике. Мать — иностранным языкам (с детства Сергей Сергеевич знал два языка — французский и немецкий, позже английский). Мария Григорьевна была и его первой учительницей музыки. Увидев успехи сына, она решила показать его какому-нибудь крупному музыканту.

Зимой 1902 года его привезли в Москву к Сергею Ивановичу Танееву — выдающемуся композитору, профессору Московской консерватории. Отметив дарование мальчика, Танеев посоветовал начать с ним серьезные занятия гармонией и систематическое ознакомление с музыкальной литературой. По рекоменда-

<sup>1</sup> В 1966 году в селе Красном создан музей С. С. Прокофьева. В организации его большое участие приняли ученики местной общеобразовательной школы.



Сережа Прокофьев с родителями

ции Танеева в Сонцовку на лето прибыл молодой музыкант, окончивший Московскую консерваторию с золотой медалью. Это был Рейнгольд Моришевич Глиэр, впоследствии известный советский композитор, автор балетов «Красный мак», «Медный всадник», концерта для голоса с оркестром и других сочинений.

Живые, интересные занятия с Глиэром оказали благотворное влияние на развитие таланта Прокофьева. Под руководством учителя он стал вскоре писать симфонию и оперу «Пир во время чумы» по Пушкину. Глиэра поразило в его ученике удивительное сочетание взрослого профессионально-серьезного отношения к музыке, самостоятельности суждений и — совершенно детских черт. Так, на пюпитре у двенадцатилетнего Сережи Прокофьева, сочинявшего оперу или симфонию, стояла резиновая кукла по имени Господин, которая должна была слушать новое сочинение.

Сильнейшим увлечением будущего автора прославленных опер и балетов был театр. Со своими друзьями — сонцовскими мальчиками и девочками — он постоянно придумывал и разыгрывал представления, на которых присутствовали обитатели дома в Сонцовке.

Уже в детстве Прокофьев обнаружил редкую наблюдательность и разнообразие интересов (литература, театр, шахматы). Любопытно его мальчишеское увлечение железной дорогой, быстрым и точным движением (о чем он сам рассказывает в автобиографической повести «Детство»). Одним из удивительных свойств творчества взрослого композитора Прокофьева станут стремительность, динамичность, через которую он передаст свое новое ощущение жизни, ее молодости, ее движения.

**Консерватория.** В 1904 году по совету Глазунова Прокофьев поступил в Петербургскую консерваторию. Вступительный экзамен прошел блестяще. Приемная комиссия (в ее состав входили А. К. Глазунов и Н. А. Римский-Корсаков) была восхищена абсолютным слухом, умением читать с листа, а также «солидным» грузом сочинений, который принес с собой тринадцатилетний композитор.

«Я вошел, — рассказывает Прокофьев, — сгибаясь под тяжестью двух папок, в которых лежали четыре оперы, две сонаты, симфония и довольно много фортепианных пьес. „Это мне нравится!“ — сказал Римский-Корсаков, который вел экзамен».

Прокофьев учился в консерватории у замечательных русских музыкантов: Анатолия Константиновича Лядова (гармония, контрапункт), Николая Андреевича Римского-Корсакова (инструментовка).

В консерваторские годы обогатились и развились его музыкальные вкусы. К любимым с детства Бетховену и Чайковскому прибавились Григ, Вагнер, Римский-Корсаков, Скрябин, Рахманинов (особенно его второй концерт для фортепиано с оркестром). Он познакомился с сочинениями современных западноевропейских композиторов — Рихарда Штрауса, Дебюсси, позже Равеля и других.

Интерес к изучению классической и современной музыки, а также к творчеству друг друга сблизил Прокофьева с Николаем Яковлевичем Мясковским. Дружба, начавшаяся в годы их совместного учения в Петербургской консерватории, продолжалась в течение всей жизни.

В 1909 году Прокофьев окончил консерваторию по классу композиции, а пятью годами позже — как пианист по классу знаменитой русской пианистки А. Н. Есиповой. Ему присудили золотую медаль и премию имени А. Рубинштейна — великолепный рояль. В последующие годы Прокофьев много концертировал, он был выдающимся пианистом.

В консерватории он занимался еще и в классе дирижирования под руководством Н. Черепнина, блестящего музыканта, оценившего талант молодого композитора. Впоследствии Прокофьев выступал также и как дирижер с исполнением своих произведений.

**Ранние сочинения.** Уже ранние сочинения Прокофьева — фортепианные пьесы, написанные им в 1906—1909 годы, поражают необычной яркостью образов и выразительных средств.

Первой значительной его работой явился первый концерт для фортепиано с оркестром. Он написан в 1911 году. Впервые исполнен автором в сопровождении оркестра летом следующего года на концертной эстраде в Сокольниках (в Москве). Концерт ошеломил слушателей. Людям, привыкшим к утонченной хрупкой музыке Скрябина, мелодическому разливу кон-

цетов Рахманинова, изяществу и нежности музыки Шопена, трудно было сразу понять и оценить сочинение Прокофьева. В нем была новая красота — красота смелой спортивной игры, дерзкого шестивия молодости, крепкого стального ритма, но и красота романтического лирического чувства. Концерт начинается с многократно повторяющегося короткого повелительного мотива, развитие которого чрезвычайно целеустремленно и энергично:



Чуткие к новому слушатели, среди них Асафьев<sup>2</sup> и Мясковский, восхищались концертом. Враждебные критики презрительно называли его «футбольным», «варварским» и предлагали надеть на автора «смирительную рубашку».

Прокофьев сознавал, что открывает «новые берега» в музыке. Он был уверен в правильности избранного пути. Уверенность в себе, а также чувство юмора помогали ему переносить насмешки и брань иных критиков. В то же время он был внимателен, терпелив ко всем тем, кто хотел понять его музыку, охотно играл по два и три раза какое-нибудь произведение, прислушивался к дельной, доброжелательной критике.

Со времени исполнения первого концерта начинается громкая известность Прокофьева. Он систематически выступает публично, играет новые сочинения, почти всегда вызывающие бурные споры. Так проходят исполнения второго концерта и симфонической «Скифской сюиты», в последней части которой создана ослепительная и динамичная картина восхода солнца.

В 1917 году в Петрограде Прокофьев познакомился с Маяковским. Выступления поэта произвели сильное впечатление на композитора. В свою очередь Маяковский был восхищен музыкой Прокофьева, особенно его стремительными маршами.

Натуры и жизненные пути поэта и композитора во многом различны. Но в их творчестве есть некоторые общие черты, рожденные эпохой, в которую они жили. В сложные переломные предреволюционные годы оба они восстали против искусства изнеженного, расслабленного, привычно «красивого», занятого

<sup>2</sup> Борис Владимирович Асафьев — крупный музыковед и композитор, вместе с Прокофьевым учился в Петербургской консерватории.



Прокофьев в годы учения в консерватории

воздыханиями о «розах и соловьях». Оба отстаивали искусство деятельное, порой намеренно резкое, здоровое и обжигающе-солнечное.

В поэме «Облако в штанах», написанной в те же годы, что и «Скифская сюита» Прокофьева, Маяковский говорил:

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

Этот отрывок из поэмы Маяковский написал в альбом, который вел Прокофьев под названием «Что вы думаете о солнце?»

На первых порах Прокофьев, казалось, немного внимания уделял лирике. Но в 1914 году он создал музыкальную сказку «Гадкий утенок» по сказке Андерсена. Здесь сильнее всего у молодого композитора проявились своеобразная нежность, чистый, лишенный всякой сентиментальности лиризм. Произведение предназначено для одного голоса в сопровождении фортепиано. В нем рассказывается о бедном некрасивом утенке, над которым смеялись обитатели птичьего двора. Прошло время, и гадкий утенок превратился в лебедя. Прекрасная лирическая мелодия звучит в заключении «Сказки», пронизанной сочувствием к бедному, беззащитному созданию и верой в счастье.



С. Прокофьев. 1916 год

В 1916—1917 годы Прокофьев сочинил «Классическую симфонию» — жизнерадостную и остроумную. В симфонии чувствуется близость музыки Прокофьева к ясному, отточенному искусству классиков XVIII века.

Тогда же композитор закончил ранее начатый цикл из двадцати крошечных фортепианных пьес под названием «Мимолетности». Каждая из них в миниатюре представляет собой какой-нибудь характерный для музыки Прокофьева образ или сценку: лирическую с оттенком сказочности (№ 1, 8, 16), юмористическую (№ 10), бурно-драматическую (№ 14, 19) и т. д.

Крупнейшее сочинение Прокофьева предреволюционных лет — остро-психологическая опера «Игрок» (по повести Ф. Достоевского). В балете «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» обнаружился интерес молодого композитора к русскому народному творчеству, который получит свое развитие в дальнейшем.

Наступил февраль 1917 года. «Февральская революция меня застала в Петрограде, — пишет Прокофьев в своей «Автобиографии». — И я, и те круги, в которых я вращался, радостно приветствовали ее». О значении происшедшей затем Октябрьской революции он — музыкант, далекий от политических событий, — не имел ясного представления. Ему казалось, что в России, занятой революционными преобразованиями, сейчас «не до музыки». «То, что я, как и всякий гражданин, могу ей быть полезен, еще не дошло до моего сознания» («Автобиография»). Прокофьев решил совершить большое концертное путешествие. Получив разрешение от наркома просвещения А. В. Луначарского, он выехал за границу в мае 1918 года. Вместо нескольких месяцев, как он думал вначале, пребывание за границей по различным причинам растянулось на 15 лет (1918—1933).

**Годы пребывания за границей.** Прокофьев объездил весь мир.

Он был в Японии и Соединенных Штатах Америки, на Кубе и во многих европейских странах. Дольше всего он жил во Франции. Всюду он выступал со своими сочинениями. На первых порах его концерты производили впечатление сенсационное.

За границей Прокофьев встречался со многими выдающимися деятелями искусства (композиторами Равелем, Стравинским, Рахманиновым, дирижерами Стоковским и Тосканини, киноартистом Чарли Чаплином и многими другими). Его произведения ставили в различных театрах мира. Так, в 1921 году в Чикаго состоялась премьера веселой, блестящей оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (по сказке итальянского писателя Карло Гоцци). В том же году композитор закончил третий концерт для фортепиано с оркестром. Большинство его тем было написано еще в России. Концерт — динамичный, ослепительно-светлый — одна из вершин прокофьевского творчества. Во вступлении к первой части звучит распевная русская тема — тема Родины:



Воспоминаниями о Родине навеяны задумчивые и поэтичные фортепианные пьесы, которые Прокофьев назвал «Сказками старой бабушки».

В середине 20-х годов Прокофьев с огромной радостью откликнулся на предложения С. П. Дягилева<sup>3</sup> написать балет на тему о строительстве новой жизни в России. Сюжет балета, названного «Стальной скок», оказался наивным, «индустриальным». В музыке его заметны влияния конструктивизма<sup>4</sup>. Есть в ней яркие образные страницы. «Прокофьев путешествует по нашим странам, но отказывается мыслить по-нашему», — писали зарубежные газеты о премьере балета, поставленного в Париже и Лондоне в 1927 году.

<sup>3</sup> Сергей Павлович Дягилев — русский художественный и театральный деятель, организатор знаменитых «Русских сезонов» в Париже и Лондоне, познаковавших зарубежную публику с богатствами русской оперы и балета.

<sup>4</sup> Конструктивизм — одно из направлений искусства, возникших после первой мировой войны. Элементы конструктивизма в музыке проявились в подчеркивании оstinатного движения, в увлечении жесткими диссонансирующими созвучиями, в особом конструировании музыкальной формы.

В 20-е годы Прокофьев написал также ряд сочинений, в которых в той или иной степени заметны воздействия новейших направлений западноевропейского искусства. Но полностью он не примыкает ни к одному из них, о чем свидетельствует его самобытная опера «Огненный ангел» (по одноименному роману В. Брюсова). Постепенно Прокофьев начинает все больше ощущать отрыв от родной земли. Сама атмосфера лихорадочной художественной жизни Парижа 20-х годов не удовлетворяла его. От произведений искусства здесь ждали прежде всего сенсации, новизны во что бы то ни стало. А Прокофьев стремился к глубокому содержательному искусству. Один из французских друзей композитора вспоминает слова, сказанные ему Прокофьевым: «Я должен вернуться. Я должен снова вжиться в атмосферу родной земли... В ушах моих должна звучать русская речь... Здесь я лишаюсь сил».

До окончательного возвращения композитор приезжал в Советский Союз с концертами. Его восторженно встречали слушатели в Москве и Ленинграде. «Всем нам памятно, — писал Генрих Густавович Нейгауз, — как вся публика, как один человек, встала при первом его появлении на эстраде Большого зала консерватории и приветствовала его стоя, а он кланялся и кланялся, сгибаясь пополам под прямым углом, точно перочинный ножик».

**Возвращение на Родину.** И вот Прокофьев в Москве. Он вновь встречается со своими друзьями Мясковским и Асафьевым. Начинает работать вместе с советскими режиссерами, балетмейстерами, писателями. Его увлекают задача воплощения высоких идей, человечности, возможность обращения не к узкому кругу «ценителей», а к огромным массам народа.

В одной из своих статей, напечатанных в те годы, Прокофьев писал о сюжете, который теперь привлекал его: «...Сюжет должен быть героическим и конструктивным (созидающим), ибо это черты, которые ярче всего характеризуют данную эпоху».

**Сочинения 30-х годов.** В советский период творчества одно за другим появляются новые крупные сочинения. Они различны по темам, времени действия, характерам героев. Но во всех них есть нечто общее. Всюду композитор сталкивается лицом к лицу с светлыми образами и образами жестокости и насилия. И всегда утверждает победу высоких человеческих идеалов. Смелость, присущая Прокофьеву-композитору, поражает во всех этих сочинениях.

В 1935 году создан балет «Ромео и Джульетта» (по трагедии Шекспира). Герои его отстаивают свою любовь в борьбе с кровавыми средневековыми предрассудками, повелевающими им ненавидеть друг друга. Трагическая смерть Ромео и Джульетты заставляет примириться враждующие издавна семьи Монтеки и Капулетти.

До Прокофьева крупные музыканты, писавшие балетную музыку, не решались обращаться к шекспировским трагедиям, счи-

тая, что они слишком сложны для балета. А Прокофьев создал произведение, проникнутое духом Шекспира. Поэтичная, глубокая, содержащая реалистические, психологически точные портреты действующих лиц музыка «Ромео и Джульетты» дала возможность балетмейстеру Л. Лавровскому поставить балет, который приобрел мировую славу (преьера балета состоялась в 1940 году в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова).

В 1938 году сочинена музыка к фильму «Александр Невский». Вместе с кинорежиссером Сергеем Эйзенштейном Прокофьев воспекает благородный патриотический подвиг дружины Александра Невского, защищавшей родную землю от тевтонских рыцарей. Сюжет исторический, но музыка звучит современно, словно предвосхищая острый драматизм и победный исход битвы советского народа с фашизмом.

В 1939 году написана опера «Семен Котко» (по повести В. Катаева «Я сын трудового народа»). Действие ее происходит на Украине в 1918 году. Музыка Прокофьева с удивительной правдивостью рисует образы крестьян, солдат, большевиков, борющихся за установление Советской власти на Украине. Молодые герои оперы — Семен и Софья — это своего рода современные Ромео и Джульетта. Их любовь противостоит злой воле отца Софьи — кулака Ткаченко, который не хочет выдавать свою дочь за бедного солдата.

Создание оперы на современную советскую тему — очень сложная задача. И ее Прокофьев выполнил с честью в опере «Семен Котко».

Один из самых смелых его замыслов — замечательная «Кантата к XX-летию Октября», написанная на политические тексты.

Не следует думать, что все эти новые произведения Прокофьева с легкостью были приняты исполнителями и слушателями. Так, музыка «Ромео и Джульетты» вначале казалась непонятной и неудобной для танца даже Галине Улановой, ставшей затем непревзойденной исполнительницей партии Джульетты. Требовалось время для вживания в эту музыку. «Но чем больше мы в нее вслушивались... — рассказывает Г. С. Уланова, — тем ярче вставали пред нами образы, рождавшиеся из музыки».

В своих произведениях советского периода композитор особенно стремился к ясности, доступности, простоте. Однако он был врагом упрощенной, подражательной и «сладкой» музыки. Он искал новой простоты, новых мелодий, вслушиваясь в современную жизнь, наблюдая современных людей. И ему удалось труднейшее — создать оригинальные лирические мелодии, в которых сразу узнается почерк композитора. Особый расцвет лирики и связанной с ней широкой певучей мелодии начинается в творчестве Прокофьева с «Ромео и Джульетты».

В 30-е годы Прокофьев написал ряд прекрасных сочинений для детей: фортепианные пьесы для начинающих пианистов «Детская



музыка», песни на слова Л. Квитко и А. Барто, симфоническую сказку «Петя и Волк» на собственный текст.

Со своими двумя сыновьями Сергей Сергеевич не однажды приходил на спектакли Центрального детского театра. Художественный руководитель театра Н. И. Сац и предложила композитору написать симфоническую сказку, которая могла бы помочь детям познакомиться с характером основных инструментов оркестра.

Вот как описывает Наталья Ильинична Сац необычную внешность Прокофьева и его манеру поведения в те годы:

«Он был искренен и откровенен. Мое первое впечатление, что Сергей Сергеевич чопорен и высокомерен, было ошибочным. В эту тогу он одевался тогда, когда был не в духе и хотел, чтобы его оставили в покое.

Неповторимая необычность Сергея Сергеевича проявлялась даже в его внешнем облике, манере себя держать. Красно-рыжие немногочисленные волосы, гладкое, румяное лицо, «лед и пламень» в глазах за стеклами очков без оправы, редкая улыбка, песочно-рыжий костюм. «Он похож на четвертый из своих трех апельсинов», — сказала одна озорная наша актриса. К моему ужасу, кто-то передал это Сергею Сергеевичу, но у него был такой запас юмора, что он только громко расмеялся».

Удивительна работоспособность Прокофьева. Он писал фантастически быстро и мог работать сразу над несколькими сочинениями. Выступал с исполнением своей музыки как пианист и дирижер. Участвовал в работе Союза композиторов. Интересовался литературой. В конце 30-х годов начал писать живую и остроумную «Автобиографию». Был отличным шахматистом. С увлечением водил машину. Любил танцевать, быть среди людей.

Все это Прокофьев мог успевать не только благодаря гениальной одаренности своей натуры, но и благодаря организованности и дисциплине. О точности его рассказывали легенды. Если он обещал написать музыку к 12-ти часам следующего дня, ожидавший ее режиссер или балетмейстер мог быть спокоен.

**Годы войны. Опера «Война и мир».** Главной работой композитора в годы Великой Отечественной войны была грандиозная патриотическая опера «Война и мир». Прокофьев и раньше задумывался над тем, чтобы воплотить в музыке образы великого произведения Льва Толстого. В дни войны с фашизмом этот замысел получил осуществление. Вновь поставил перед собой композитор задачу редкой сложности. Из огромного литературного произведения нужно было отобрать самые важные сцены<sup>9</sup>. В оперу вошли, с одной стороны, тонкие психологические «мирные» сцены, в которых участвуют Наташа Ростова, Соня, князь Андрей, Пьер Безухов; с другой — монументальные картины, рисующие борьбу народа с наполеоновскими захватчиками. Опера получилась не-

<sup>9</sup> Либретто оперы «Война и мир» создано С. Прокофьевым и М. Мендельсон-Прокофьевой.



С. С. Прокофьев в последние годы жизни  
(Иваново, Дом творчества композиторов)

обычной по жанру. В ней сочетаются лирико-психологическая драма и национальная эпопея. Новаторская по музыке и по композиции, опера развивает вместе с тем традиции русских классиков — Мусоргского и Бородина. С Мусоргским Прокофьева сближает особое внимание к психологической характеристике героев, раскрываемой через правдивую вокальную интонацию. Интересно, что опера «Война и мир» написана не на условный стихотворный текст либретто, а на подлинный текст романа. Прокофьеву важна была сама интонация толстовской речи, которую он сумел передать в музыке. И это придает особенную достоверность вокальным партиям героев оперы.

«Война и мир» — любимое сочинение Прокофьева. Он совершенствовал его до конца своей жизни.

В победном 1945 году увидели свет три значительных произведения композитора:

пятая симфония, посвященная «величию человеческого духа»; первая серия кинофильма «Иван Грозный» — новая совместная работа с Сергеем Эйзенштейном;

светлый сказочный балет «Золушка». Этот спектакль, поставленный осенью, был первой послевоенной премьерой в Большом театре.

**Сочинения конца 40-х — начала 50-х годов.** В последующие годы появилось еще несколько новых работ. Среди них: опера «Повесть о настоящем человеке» (по одноименной книге Б. Полевого), прославляющая мужество советских людей в годы вой-

ны; балет «Сказ о каменном цветке» (по П. Бажову) — о радости творчества, обращенного к народу; оратория «На страже мира» (на слова С. Маршака); концерт-симфония для виолончели с оркестром.

Снова Прокофьев пишет для детей. Сюита «Зимний костер» для чтецов, хора мальчиков и симфонического оркестра (на слова С. Маршака) посвящена советским пионерам.

Седьмая симфония была задумана вначале как симфония специально для детей, но в процессе работы приобрела более широкое значение — мудрой симфонической сказки, утверждающей красоту и радость жизни. Это последнее законченное сочинение Прокофьева.

В конце 40-х — начале 50-х годов Прокофьев тяжело болел. Чтобы сохранить силы для творчества, ему пришлось отказаться от многого, и в том числе от посещения театров и концертов. Самое трудное время наступало для него тогда, когда врачи запрещали ему сочинять музыку или разрешали работать не более 20 минут в день.

Большую часть времени в эти годы Прокофьев проводил на своей даче на Николиной горе на берегу Москвы-реки. Он очень любил эти места, совершал далекие прогулки (если позволяло здоровье). Сюда приезжали к нему музыканты — почитатели и исполнители его музыки: композитор Д. Кабалевский, пианист С. Рихтер и другие. Некоторые из них написали впоследствии интересные воспоминания о великом композиторе.

Умер С. С. Прокофьев в Москве 5 марта 1953 года.

#### Вопросы и задания

1. Назовите важнейшие даты жизни Прокофьева.
2. Расскажите о темах, образах и жанрах музыки Прокофьева.
3. Что поразило современников в сочинениях молодого Прокофьева?
4. Назовите важнейшие сочинения Прокофьева советского периода. Что для них характерно?

#### «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

В нескольких монументальных произведениях Прокофьева нашли отражение важные события отечественной истории. Это музыка к фильмам «Александр Невский» (и кантата того же названия), «Иван Грозный», опера «Война и мир». Написанные в 30—40-е годы, в советский период творчества композитора, эти сочинения проникнуты любовью к отчизне, воспевают народ, его величие и силу духа. В них развивается героико-эпическая линия русской музыкальной классики, идущая от «Руслана» Глинки,

«Князя Игоря» Бородина, «Бориса Годунова» Мусоргского, «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Вместе с тем исторические музыкальные картины Прокофьева отличает острое чувство современности.

Кантата «Александр Невский» написана на тексты поэта Владимира Луговского и самого композитора. Она предназначена для меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра. Кантата возникла из музыки к одноименному фильму, который был поставлен в 1938 году выдающимся советским кинорежиссером Сергеем Эйзенштейном. Фильм и музыка к нему, созданные незадолго до Великой Отечественной войны, воскресили на экране героическую борьбу дружины Александра Невского с тевтонскими рыцарями-крестоносцами.

В кантате семь частей:

1. «Русь под игом монгольским»
2. «Песня об Александре Невском»
3. «Крестоносцы во Пскове»
4. «Вставайте, люди русские»
5. «Ледовое побоище»
6. «Мертвое поле»
7. «Въезд Александра во Псков».

Каждая из частей поражает яркостью образов. Слушая одну только музыку, как будто видишь перед собой кадры фильма — бескрайние равнины Руси, разоренный тевтонцами Псков, наблюдаешь битву на Чудском озере, устрашающее наступление крестоносцев, стремительные атаки русских, гибель рыцарей в холодных волнах озера.

«Зримость» образов — характернейшая черта музыки Прокофьева. Удивительны его наблюдательность, умение схватить и передать в музыке голоса людей, их жесты, движения. Интересен в связи с этим самый процесс создания музыки к «Александру Невскому» — под непосредственным впечатлением от кадров фильма. Для композитора очень важно было видеть кинокадры, почувствовать, впитать в себя характер и ритм каждой сцены.

Об этом хорошо рассказал постановщик фильма «Александр Невский» С. Эйзенштейн:

«Зал темен. Но не настолько, чтобы в отсветах экрана не уловить его рук на ручках кресла: этих громадных, сильных прокофьевских рук, стальными пальцами охватывающих клавиши, когда со всем стихийным бешенством темперамента он обрушивает их на клавиатуру...

По экрану бежит картина.

А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие пальцы Прокофьева.

Прокофьев отбивает такт? Нет. Он отбивает гораздо большее. Он в отступе пальцев улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собою длительности и темпы отдельных кусков, и то и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц.



С. С. Прокофьев и С. М. Эйзенштейн в период работы над «Александром Невским»

...Назавтра он пришлет мне музыку, которая таким же звуковым контрапунктом будет пронизывать мою монтажную структуру, закон строения которой он уносит в той ритмической фигуре, которую отстукивали его пальцы.

Мне кажется, что, кроме этого, он еще не то шепчет, не то мурлычет про себя.

Но лицо такое концентрированное. Таким оно может быть только, когда человек вслушивается в строй вонне пронсящихся звуков или в звукоряд, проходящий внутри его самого.

Не дай бог заговорить с ним в это время!».

Слияние видимого и слышимого, движущегося изображения и музыки особенно замечательно в картине «Ледовое побоище» (пятая часть).

«Песня об Александре Невском» — вторая часть кантаты. Музыка величавая и строгая. Она похожа на фреску древнего русского живописца, запечатлевшего война сурового и преданного Родине. В песне говорится о победе русских над шведами и дается предостережение: «Кто придет на Русь, будет насмерть бит». И текст и музыка выдержаны в эпическом духе. Вокальную партию исполняет унисонный хор — мужские голоса, дополненные альтами.

Основная мелодия («А и было дело на Неве реке») повествовательна, размеренна. Почти каждый слог произносится на один звук; распевание слогов, свойственное русским протяжным песням, здесь редко:

8 [Lento]  
Альты

Тенора

Генора

Басы *mf*

На Не\_ ве ре\_ ке, на боль\_ шой во\_ де.

В «Песне об Александре Невском» воспроизведены особенности, характерные для напевов многих древнерусских былин, например таких, как знаменитая былина об Илье Муромце с ее нетропливой «рассказывающей» интонацией:

9 *Maestoso quasi recitativo*

Тенора

Басы

Как во го\_ ро\_ де столь\_ но - Ки\_ евском, у Вла\_ - ди\_ ми\_ ра Крас\_ на сол\_ ныш\_ ка

В прокофьевском напеве мы слышим вместе с тем и своеобразные черты, присущие именно стилю данного композитора: особую четкость заключительного октавного оборота в мелодии (см. такты 10—11 в примере 8), чеканность ритма в оркестровом сопровождении (подчеркнуто ровное движение восьмыми).

В средней части песни («Ух! Как бились мы, как рубились мы!») повествование становится более взволнованным и темп его ускоряется. В соответствии с ритмом стиха в музыке сменяют друг друга двух- и трехдольный размеры. Оркестр воспро-

изводит звуки битвы — бряцание оружия, удары мечей. Арфы подражают звучанию гуслей, сопровождавших в старину эпические песни.

В репризе возвращается главная, «богатырская» мелодия хора.

«Вставайте, люди русские» — четвертая часть. Это хоровая песня совершенно иного характера. Не рассказ о минувших событиях, а призыв к бою за русскую землю. Во время Великой Отечественной войны хор «Вставайте, люди русские» часто звучал по радио. Фильм «Александр Невский» показывали на фронтах солдатам нашей армии. Один из участников обороны Севастополя вспоминает: «Потрясающее впечатление производила песня „Вставайте, люди русские“ Усиленная резонансом подземелья, она властно захватывала душу».

С давних пор на Руси существовал обычай — возвещать о важных событиях ударами набатного колокола. Оркестровое вступление к хору имитирует тревожные и грозные колокольные звучания, которые сопровождают потом пение хора в его первой части (как и «Песня об Александре Невском», этот хор написан в трехчастной форме). В мелодии, в ее настойчиво повторяющихся энергичных интонациях слышатся боевые кличи, призывы. Ритм марша подчеркивает героический характер музыки.

И здесь мы наблюдаем сочетание народных песенных традиций с прокофьевскими современными музыкальными приемами. Так, например, для ладовой окраски мелодии характерна переменность, идущая от русской народной песни: мелодия «переливается» из соль минора в ми-бемоль мажор.

10 [Allegro risoluto]

Вста- вай- те, лю- ди рус-ски- е, на  
слав- ный бой, на смерт- ный бой, вста- вай- те, лю- ди  
воль- ны- е, за на- шу зем-лю чест- ну- ю.

Но следующую фразу Прокофьев смело начинает в, казалось бы, далекой («чужой») тональности до-бемоль мажор, которая в свою очередь переходит в ми-бемоль минор:

11 [Allegro risoluto]

Жи- вым бой- цам по- чет и честь, а  
мерт- вым сла- ва веч- на- я. За от- чий дом, за  
рус-ский край вста- вай- те, лю- ди рус-ски- е.

Богатство и смелость гармонических и тональных красок — одна из характерных черт музыки Прокофьева.

Средняя часть хора написана в ре мажоре (после ми-бемоль мажора, в котором окончилась первая часть, снова происходит яркая смена тональных красок: ми-бемоль мажор — ре мажор). Появляется новая тема — певучая, привольная, светлая, напоминающая некоторые темы из «Руслана» Глинки. Эту мелодию хор поет на слова «На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу»:

12 [Allegro risoluto]

На Ру- си род- ной, на Ру- си боль- шой не бы-  
-вать вра- гу. Под- ни- май- ся, встань,  
мать род- на- я Русь.

В рассмотренных двух частях кантаты перед нами предстала в музыке Прокофьева Русь богатырская и героическая, величавая и привольная.

В шестой части — «Мертвое поле» — воплощен образ лирический и скорбный. Здесь поет один только женский голос (меццо-сопрано) в сопровождении оркестра. В фильме эта музыка связа-

на с таким эпизодом: после Ледового побоища, закончившегося победой дружины Александра Невского, девушка-невеста ищет своего жениха среди русских воинов, павших на поле боя. Образ символический — Родина оплакивает своих сыновей.

Интонации плача, идущие от русских народных причетов и от классических оперных «плачей» (вспомним «Плач Ярославны» из оперы Бородина «Князь Игорь»), слышатся в музыке Прокофьева. Горестная попевка звучит в самом начале, во вступлении, которое играют скрипки. Вокальная мелодия замечательна сочетанием напряженной выразительности и сдержанности. Мелодия глубоко печальна, но движение ее ровно и строго. Для этой музыки также характерна переменность лада (до минор — ми-бемоль мажор). В третьем такте в оркестровом сопровождении звучит глубокий минорный аккорд (ля-бемоль-минорное трезвучие), подчеркивающий скорбный характер музыки:

13 **Meno mosso**

Я пойду по по-лю бе-ло-му,  
по-ле-чу по по-лю смерт-но-му,

Для изображения крестоносцев Прокофьев привлек средства, резко отличные от тех, что мы отмечали в разобранных частях кантаты.

Если в характеристике русских звучали мелодии, опирающиеся на различные песенные интонации, то в музыке, характеризующей псов-рыцарей тевтонского ордена, важную роль играет тема, написанная композитором в духе церковных католических хоралов.

Вместо ясных, красочных диатонических гармоний — устрашающие диссонансирующие сочетания. Вместо певучих, «человеческих» тембров струнных — режущие, завывающие, пронзительные тембры преимущественно медных инструментов.

Основные темы псов-рыцарей впервые появляются в третьей части кантаты («Крестоносцы во Пскове»). Затем они проходят в пятой части, которая называется «Ледовое побоище». Это грандиозная симфоническая картина с участием хора. Она открывается музыкальным пейзажем: пустынное зимнее озеро перед началом битвы. В оркестре холодные, «застывшие» звучания, сумрачные минорные гармонии, резкий, «каркающий» звук у альтистов.

Издали доносится военный сигнал крестоносцев. Вслед за тем слышится дробное равномерное постукивание (играют струнные басы *sul ponticello* — у подставки), вначале еле слышное:

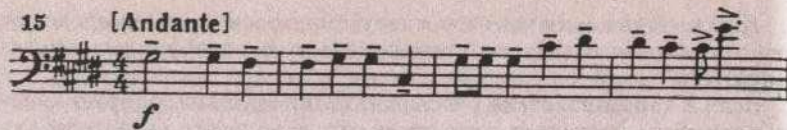
14 **Moderato**

...Тяжело мчатся закованные в железо тевтонские всадники. На них рогатые шлемы, закрывающие лицо капюшоны с зияющими глазными отверстиями. Тевтонское войско построено в форме клина («свиньи»). «Скок свиньи» — так назван этот эпизод в фильме.

Ритм скачки подчеркнута однообразен, бездушен, механичен. На него наслаиваются в оркестре пронзительные и завывающие голоса тубы, саксофона, труб и других инструментов. В музыке Прокофьева тевтонские рыцари скачут «с неумолимостью танковой колонны их омерзительных потомков» (так говорил Эйзенштейн, потрясенный музыкой). Эпизод вражеского нашествия приобрел у Прокофьева остро современный характер.

Кроме оркестра здесь участвует еще и хор — рыцари поют воинственный фанатический хорал (на латинском языке):

15 [Andante]



Их пение переходит в яростные крики: «Распнем побежденных, уничтожим врага!»

Нарастающее звучание оркестра и хора можно сравнить с крупным планом в кино. Кажется, что вражеское войско с оглушительным лязганьем и грохотом надвигается прямо на слушателя.

Вступление в бой дружины Александра Невского отмечено энергичным звучанием у трубы темы хора «Вставайте, люди русские». Батальные эпизоды, подобно кинокадрам, быстро проносятся перед слушателями. В одном из них появляется новая русская тема — легко и стремительно летящая, удалая. Это тема «русской атаки»:

16 L'istesso tempo [Allegro]



*ff marcato e con brio*



Она слышится то совсем близко, то издали. Снова впечатлительные кинематографические смены планов: то «крупный кадр», то отдаленная перспектива «побойща».

В кульминационных эпизодах противоборствующие темы сталкиваются, «сшибаются» друг с другом, как противники в бою. Прокофьев применяет особый прием сочетания тем: они даются одновременно, при этом каждая остается в своей тональности, например: тема «русской атаки» в ре мажоре, а сигнал крестоносцев в до-диез миноре. Возникает сложное (битональное, то есть двухтональное) сочетание. Своей резкостью оно подчеркивает остроту схватки. Вражеская тема затем искажается, «слабеет».

Удивительная «зримость» музыкальных образов и в картине гибели крестоносцев. Оркестровыми средствами переданы и треск льда, и холодные темные волны, заливающие поле битвы, и мрачный драматизм происходящего.

Огромное симфоническое напряжение разрешается в заключении всей картины. Тихо и светло звучит русская тема. Это знакомая уже мелодия — ее пели альты в середине хора «Вставайте, люди русские» на слова «На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу». Теперь она поручена первым скрипкам в высоком

регистре в сопровождении нежного дрожащего тремоло у вторых скрипок. Это музыка мира и тишины, наступивших на освобожденной земле.

После «Ледового побоища» следует разобранная выше шестая часть — «Мертвое поле». Завершается кантата торжественным, величественным финалом «Въезд Александра во Псков», где звучат уже знакомые нам русские темы.

В кантате «Александр Невский», посвященной далеким историческим событиям, Прокофьев прославил победу народа в справедливой борьбе с захватчиками, победу человечности над жестокостью и насилием.

#### Вопросы и задания

1. Какие сочинения написаны Прокофьевым на сюжеты, взятые из отечественной истории?
2. Сколько частей в кантате «Александр Невский»? Как они называются?
3. В чем отличие средств музыкальной выразительности, применяемых Прокофьевым для характеристики русских воинов и тевтонских рыцарей?
4. Наиграйте и охарактеризуйте основные темы из второй, четвертой и шестой частей.

#### «ЗОЛУШКА»

«Золушка» — балет Прокофьева в трех актах на сюжет сказки Шарля Перро. Либретто написано Н. Д. Волковым<sup>9</sup>.

22 июня 1941 года застало композитора за работой над балетом. Новые замыслы, возникшие в связи с началом Великой Отечественной войны, отодвинули окончание «Золушки». Она была завершена в 1944 году. Премьера ее состоялась в Большом театре 21 ноября 1945 года (в главной роли выступила Г. Уланова). Впоследствии «Золушку» ставили во многих других театрах Советского Союза и в различных странах мира.

Обращение к сказочному сюжету не было случайным для Прокофьева. Через все творчество его проходит «сказочная линия» —

<sup>9</sup> Краткое содержание балета. Первый акт происходит в доме отца Золушки. Сестры и мачеха собираются на бал. Золушка помогает им, а злые, капризные сестры смеются над нею. После их отъезда Золушка, оставшись одна, мечтает о бале. Появившаяся внезапно фея осуществляет мечту бедной девочки. Времена года приносят ей свои дары, фея дарит хрустальные туфельки, а звезды перенесут ее во дворец. Второй акт изображает бал во дворце, встречу Принца с чудесной принцессой — Золушкой — и внезапное бегство Золушки, услышавшей бой часов (как известно, фея разрешила ей оставаться на балу только до двенадцати часов ночи). На бегу она теряет хрустальный башмачок. Третий акт: Принц разыскивает девушку, которой принадлежит хрустальный башмачок. После безуспешных поисков по всему свету он находит ее в доме отца Золушки.



«Золушка»

от ранней фортепианной пьесы «Сказка» (соч. 3) до «Сказа о каменном цветке» — балета, написанного незадолго до смерти. Один из самых реалистически мыслящих художников XX века, автор опер и балетов по Шекспиру, Толстому и Достоевскому, Прокофьев вместе с тем — увлекательный сказочник. Он умеет разглядеть в сказке глубину и мудрость. Любовь к сказке объясняется еще одним свойством композитора: до конца своих дней он сохранил юную свежесть восприятия мира, способность радоваться «чуду» жизни. Д. Кабалевский рассказывает в своих воспоминаниях, что Прокофьев и в 50 с лишним лет, идя с друзьями по лесу, мог засунуть старую туфлю в муравейник и по-детски восхищаться — какие роскошные залы устроят себе муравьи в этом дворце!

«Золушка» продолжает традиции русского классического балета. Подобно «Спящей красавице» Чайковского, это симфонический балет-сказка с глубокой и светлой идеей.

Смысл сказки о Золушке заключается в утверждении доброго, одухотворенного, человеческого отношения к жизни в противоположность зависти, корысти, эгоизму. Эта мысль — одна из любимейших в народном искусстве. Сказка о Золушке насчитывает более 130 вариантов в фольклоре народов чуть ли не всего мира. Есть и русский вариант под названием «Маша-Чернушка» — с ним был знаком Прокофьев.

Еще в юности он написал произведение, близкое по духу к «Золушке», — «Гадкого утенка», где высмеиваются напущенные, глупые, злые утки, хвастающие своей «испанской» породой и не

умеющие угадать в некрасивом «утенке» прекрасного лебедя. В балете «Золушка» Прокофьев воспевает внутреннюю человеческую красоту и осуждает показной блеск, прикрывающий душевную черствость и злобу.

Прокофьев — мастер музыкальной характеристики. Его балеты и оперы замечательны многогранными музыкальными портретами героев. Для каждого из них он находит свои особые средства выразительности. В «Золушке» четко противопоставлены характеристики главной героини и злых сестер и мачехи. С образом Золушки связываются певучие плавные мелодии. В музыкальных характеристиках сестер и мачехи большую роль играют колючие мелкие хроматические мотивы, а также острые стучащие ритмы. Все это хорошо слышно уже в первых сценах балета.

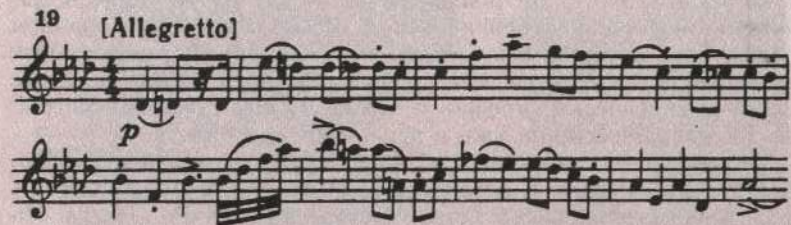
Первая сцена называется «Па де шаль» — танец с шалью. Действие происходит в доме отца Золушки. Сестры вышивают шаль, мачеха наблюдает за ними. Золушка работает у очага. Но вот сестры не поладили и начинают ссориться. В эпизоде, названном «Ссора», музыка основана на мелких хроматических «царапающих» мотивчиках и резких аккордах у струнных инструментов пиццикато:



Так и видишь цепкие движения, резкие жесты, слышишь выкрики двух злочек. Ссора кончается неожиданным падением дерущихся девчонок (мать режет шаль ножницами пополам). Испуг и недоумение их передает короткая тема с вопросительными интонациями, прерывающимся ритмом и «жалобными» минорными гармониями:



Сестры подымаются, и каждая танцует со своей половиной шали. Этот эпизод написан в ритме старинного французского танца гавота, которому придан насмешливый, нарочито карикатурный характер, что проявляется в неожиданных резких поворотах мелодии и в контрастном ее рисунке: сначала «семенящее» движение по хроматическим ступеням и вдруг — рубленные, размашистые ходы на кварту:



Несколько сцен спустя в первом акте возникает еще одна «ссора». Сестры и мачеха нападают на отца за то, что он приласкал Золушку. Яростная семейная «агрессия» находит свое музыкальное выражение в маленькой «токате», где слышится непрерывное движение резко акцентированных, «стучащих» аккордов. И дальше — во втором и третьем актах — всюду, где появляются злые сестры и мачеха, звучит музыка «колючая», ритмически острая и насмешливая.

Совсем другой мир — музыка Золушки. Второй номер балета так и называется «Золушка» (она одна осталась в доме, сестры и мачеха ушли). Здесь звучат две прекрасные мелодии. Одну из них — первую — Прокофьев назвал темой «обиженной» Золушки, вторую — темой Золушки «чистой и мечтательной».

Вот первая тема:



Токката — виртуозная пьеса для клавишных инструментов, выдержанная в единообразном, четко ритмованном движении (от итальянского слова *tossare*, что значит касаться — имеется в виду «касание» клавиш). У Прокофьева есть знаменитая фортепианная токката. Часто он использует токкатное движение и в музыке оркестровой. Примеры этому мы и находим в «Золушке».

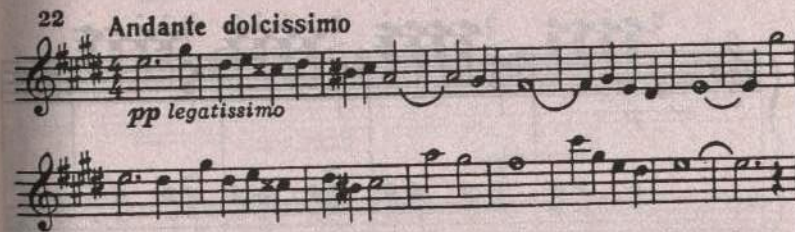
Выразителен рисунок задумчивой мелодии. Она устремляется к вершине, но затем сжимается и печально поникает. В конце ее — интонации грустного рассказа, в которых ясно чувствуется родство с русскими песенными мотивами, а также с мелодией одной из «Сказок старой бабушки» Прокофьева.

Забыв о своих огорчениях, девочка начинает играть, мечтает о счастье. Вторая ее тема поручена флейте — инструменту светлого и нежного тембра:



Это одна из характерных прокофьевских лирических мелодий, пленяющих своей ясностью и прозрачностью. Начальное движение мелодии по звукам чистого до-мажорного трезвучия оттеняется затем красочными хроматическими ходами (и в мелодической линии, и в гармонии). В ритме темы Золушки — черты гавота (как и в музыке сестер), но на этот раз изящного, плавного.

Две темы рисуют образ Золушки с разных сторон, создают ее живой портрет. В дальнейшем в балете появятся еще новые темы, которые раскроют новые черты образа. Наиболее важная из них — тема Золушки «влюбленной и счастливой» (третья тема). Она зарождается еще в первом акте, но особенно широко звучит в третьем акте, в счастливом финале сказки:



Светлая певучая мелодия словно расцветает перед нами. Для нее характерны широкие восходящие ходы (во второй половине темы), свободное дыхание. Устремленность, порыв, которые были «скованы» в первой теме Золушки, здесь получают свое полное развитие. Недаром во Вступлении к балету проходят первая и третья темы Золушки — начало и конец сказки.

Необычен в балете образ Принца, энергичного, дерзкого, насмешливого. Характерно уже первое появление его на балу во



дворце (второй акт). Среди церемонных придворных танцев вдруг раздается музыка, напоминающая буйные звучания первого фортепианного концерта Прокофьева. Выход Принца пугает придворных (он стремительно бежит по залу, нарушая придворный этикет, и со всего размаху бросается на трон, словно в седло).

В живом деятельном характере Принца Прокофьев показывает также упрямство, мальчишескую капризную настойчивость. Это выражено в остроумной сцене в начале третьего акта, которая называется «Принц и сапожники». Предшествующий второй акт окончился бегством Золушки с бала. Принцу осталась только ее хрустальная туфелька. И вот теперь он созвал всех сапожников королевства, которые принесли с собой свои изделия. В гряде обуви Принц тщетно ищет туфельку, которая бы подходила по размеру к той, что он держит в руках.

В теме, порученной трубе с сурдиной (отчего тембр ее становится надтреснутым), слышится мотив, настойчиво повторяющийся вокруг одной «точки». В верхнем регистре этому мотиву отвечают свистящие «поддразнивающие» аккорды у флейт и гобоев. Музыка всей сцены в целом похожа на юмористическое скерцо:

### 23 Allegro scherzando

Раскидав грудю обуви, Принц неожиданно выпрыгивает в окно и отправляется искать Золушку.

Путешествие его вокруг всего земного шара изображает музыка трех «Галопов» Принца. Вот как начинается первый из названных танцев:

### 24 Presto

Хотя в балете и не имелось в виду, что Принц объезжает земной шар на поезде, но музыка «Галопов» переключается с изображением поезда в «Зимнем костре». Сначала «раскачивающиеся» аккорды (как бы стук колес начинающегося двигаться паровоза),

потом учащение движения и наконец — стремительный бег шестнадцатыми. Музыка пронизана чувством радостного, захватывающего движения, романтикой странствий. У этого принца-путешественника в сочинениях Прокофьева есть предшественник — принц из веселой оперы «Любовь к трем апельсинам» (которому также приходится бродить по свету в поисках прекрасной принцессы).

Сердечность Принца, его нежность и лиризм раскрываются в сценах с Золушкой, например в чудесном **Адажио**, которое он танцует с ней во втором акте на балу.

Здесь у виолончели звучит теплая, нежная, широкая, выразительная мелодия, родственная теме «влюбленной и счастливой Золушки»:



Она отличается ладовыми особенностями, типичными для многих тем Прокофьева: мелодия звучит в до мажоре, в котором наряду с диатоническими, обычными для классического мажорного звукоряда ступенями (например, *до, ми, си, соль*) Прокофьев свободно использует хроматические ступени (*ля-диез, фа-диез, ре-диез, до-диез*).

Особые средства музыкальной выразительности Прокофьев нашел для музыкального портрета Феи. Впервые Фея появляется на сцене в образе нищенки (первый акт). Сестры гонят ее, а Золушка отдает свой хлеб. В сценке, которая называется «**Фея-нищенка**», проходят две темы.

Одна из них просящая, жалобная:



Другая — фантастическая. Колоритное сочетание инструментальных тембров, дрожащие трели и тремоло, смена мажорных и минорных гармоний — все это создает ощущение таинственно мерцающего света в музыке Феи.

Есть здесь и особенная, «сказочная» интонация — загадочно протянутая, зовущая:



Сказочна в «Золушке» не только музыка Феи. Повсюду здесь рассыпаны причудливые заостренные мотивы, словно гномы, неожиданно высывающие свои остроконечные колпачки из-под земли.

В «Золушке» сплелись традиции русского классического балета с новыми чертами, свойственными балетной музыке Прокофьева.

Эти новые, типично прокофьевские особенности сказываются во введении в музыку спектакля сенок-портретов, сенок-диалогов, основанных на темах действующих лиц. Они проявляются также в лаконичности и четкой оформленности почти каждого балетного номера (см., к примеру, сцены «Золушка», «Принц и сапожники», «Ссора»).

Вместе с тем Прокофьев использует в «Золушке» классические балетные формы и жанры. Это вариации (небольшие сольные танцы), па-де-де (танец двоих, аналогичный дуэту в опере), дивертисменты (сюиты из нескольких, следующих друг за другом танцев, например сюита из танцев фей времен года в конце первого акта: «Фея Весны», «Фея Лета», «Кузнечики и стрекозы», «Фея Осени», «Фея Зимы»). Но каждый из танцевальных номеров введен не просто «ради танца», а играет определенную роль в развитии действия — характеризует какое-нибудь действующее лицо или группу, передает настроение сцены. Особенно широко использованы здесь гавот и вальс.

**Гавот ре минор** сначала звучит в сцене урока танцев в первом действии. Танцуют сестры под аккомпанемент скрипки учителя. Танцуют плохо, и учитель сердится. «Ворчливые» пассажи все время прерывают танец. После ухода сестер под музыку

гавота танцует Золушка; она воображает себя на балу. Основная мелодия гавота изящна, но и насмешлива — ведь она связана с характеристикой сестер. Особенно это чувствуется в заостренном, вытянутом (как длинный нос на каком-нибудь карикатурном рисунке) окончании мелодической фразы, которая движется вниз на интервал тритона (*ре — соль-диез*):

**Allegretto**

28

*p*

This musical score shows measures 28 through 32. It is marked 'Allegretto' and 'p' (piano). The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The melody in the right hand features a characteristic 'hook' ending on a tritone interval (F4 to C#5).

Но в дальнейшем развитии появляется задумчивый песенный мотив, напоминающий о Золушке:

[**Allegretto**]

29

*mf*

This musical score shows measures 29 through 32. It is marked '[Allegretto]' and 'mf' (mezzo-forte). The music is in 4/4 time with a key signature of one flat. The melody in the right hand is more lyrical and thoughtful, with a tritone ending.

К вальсу до «Золушки» Прокофьев обращался редко. Начиная с этого сочинения он полюбил вальс и создал впоследствии еще несколько замечательных образцов этого жанра.

Вальс *соль минор* исполняется в самом конце первого действия (звезды несут Золушку на бал). Широк — две с половиной октавы! — диапазон вальсовой мелодии, гибкой, певучей, стремительно восходящей. Она словно парит в космическом пространстве:

**Allegro espressivo**

30

*mf espress.*

This musical score shows measures 30 through 34. It is marked 'Allegro espressivo' and 'mf espress.' (mezzo-forte espressivo). The music is in 4/4 time with a key signature of one flat. The tempo is more lively and expressive than the previous sections.

Романтическая музыка вальса светла и взволнованна. Она передает состояние Золушки, предчувствующей осуществление мечты. Прокофьев назвал этот вальс «Навстречу счастью».

В «Золушке» есть еще два вальса: возвышенный и порывистый «Большой вальс» в сцене бала (его начинают танцевать после появления Золушки-принцессы) и лирический «счастливый» «Медленный вальс» — «Конец сказки» (в финале третьего акта, когда Принц находит Золушку). Все они связаны с миром чувственных героев сказки.

В том, что вальс играет такую важную роль в музыкальной драматургии этого балета Прокофьева, также проявляются классические традиции, особенно традиции балетов Чайковского.

Музыка прекрасного прокофьевского балета звучит не только в театре. Сам автор создал на ее основе три симфонические сюиты, а также ряд фортепианных транскрипций для концертного исполнения: гавот, танцы фей времен года и другие пьесы. Суще-

ствуют и переложения для различных инструментов: скрипачи исполняют «Большой вальс», виолончелисты — Адажио (Дуэт Принца и Золушки).

Музыка «Золушки» блещет яркостью образов, пленяет красотой мелодии. Она человечна и возвышенна. Хорошо сказал режиссер А. Таиров на обсуждении премьеры балета в 1945 году: «„Золушка“ принадлежит к числу произведений, которое, едва родившись, сразу становится классическим».

#### Вопросы и задания

1. Случайно ли обращение Прокофьева к сказочному сюжету?
2. Какова идея «Золушки»?
3. Как проявляется в балете «Золушка» прокофьевское мастерство музыкальной характеристики?
4. Расскажите о музыкальном образе героини балета. Наиграйте основные темы Золушки.
5. В чем проявляется связь «Золушки» Прокофьева с традициями классического балета?
6. В чем характерные особенности построения балета Прокофьева?
7. Наиграйте темы Вальса соль минор и Гавота ре минор.

#### СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

В один из октябрьских вечеров 1952 года в Колонном зале Дома Союзов впервые исполнялась седьмая симфония Прокофьева. Играл оркестр Всесоюзного радио под управлением С. А. Самосуда — известного советского дирижера, пропагандиста прокофьевской музыки. На премьере присутствовал автор. В последний раз Прокофьев слушал свою музыку в концертном зале.

Седьмая симфония — его последнее законченное крупное произведение. Оркестровая партитура ее была завершена 5 июля 1952 года, за восемь месяцев до смерти композитора.

Симфония для детей — таков был первоначальный замысел. Но в процессе работы он изменился. Получилась симфония «и для детей и для взрослых» — глубокое сочинение, в котором соединились некоторые черты, характерные для творчества Прокофьева позднего периода. Мечтательная лирика сочетается здесь с активным целеустремленным движением, а детская ясность и живость с возвышенной мудростью. Седьмая симфония во многом близка «Золушке». Она тоже представляет собой мудрую и светлую сказку о жизни.

В последние годы Прокофьев особенно стремился к простоте, прозрачности изложения музыкальных мыслей и особое внимание обращал на создание широких певучих мелодий. Все это нашло отражение в музыке его седьмой симфонии.

#### Симфония №7

Handwritten musical score for the first part of the Seventh Symphony by S. Prokofiev. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in Russian, such as "Вальс соль минор", "Гавот ре минор", and "25 минут". The score is dated 1952 and includes the number "131".

Автограф первой части седьмой симфонии С. Прокофьева

Построение ее классично. В ней четыре части. Первая написана, как и полагается, в форме сонатного аллегро (хотя темп первой части небыстрый — Moderato). Вторая часть — Allegretto. Третья часть — Andante espressivo. Четвертая — стремительный финал с кодой, в которой вновь звучит одна из тем первой части.

Первая часть начинается прекрасной мелодией у скрипок. Это главная партия в тональности до-диез минор. Мелодия разворачивается широко и плавно в духе неторопливого повествования. В творчестве Прокофьева мы уже встречались с такими «рассказывающими», русскими по характеру мелодиями. Вспомним первую тему Золушки или тему си-минорной «Сказки старой бабушки». Всюду здесь мелодия звучит вначале одногласно (как голос рассказчика) или на фоне протянутых звуков сопровождения; во всех трех темах слышатся задумчивые повествовательные интонации:

31a Moderato Седьмая симфония

*mf espress.*

*p*

6 Andante dolce «Золушка»

*p espress.*

«Сказки старой бабушки»

*Sostenuto*

*p*

*cantabile*

*rit.*

В среднем разделе главной партии характер музыки меняется. Начинается колючая встревоженная «беготня» пассажей. Когда же певучая тема скрипок возвращается, она звучит более напряженно в других тональностях (соль-диез минор, потом ля минор) на фоне тревожных пассажей, оставшихся от среднего раздела. Басы (валторны, фаготы и туба) грозно повторяют несколько раз начальный мотив темы. Повествование становится драматическим. Но ненадолго.

Тема побочной партии — торжественная, лирическая, мажорная (в тональности фа мажор). Ее глубокий насыщенный тембр образуется из сочетания низких струнных (альты и виолончели) с деревянными духовыми инструментами, а также и валторной:

32 Moderato

*p espress.*

Это вдохновенная тема радости и красоты жизни. По существу, она является главной, самой важной темой всей симфонии. Именно ее Прокофьев повторяет потом в коде четвертой части.

Тема побочной партии — одна из лучших мелодий Прокофьева-композитора, обладавшего редким мелодическим даром. В XX веке — после Шуберта и Шопена, Глинки, Чайковского и Рахманинова — он сумел создать оригинальные мелодии, которые узнаются сразу по характерным интонациям, смелым изгибам, необычным поворотам мелодической линии, ладовому своеобразие и особой широте диапазона.

Диапазон побочной темы огромен — более двух октав! Мелодия зарождается в глубоких басах и простирается затем до светлых верхних звуков. Необычно широки и внутренние интервальные ходы — восходящие шаги на септиму, квинту и вслед затем на октаву. И вместе с тем особенные прокофьевские черты соединяются в этой мелодии с классической русской распевностью.

В экспозиции первой части симфонии Прокофьева есть еще одна, несколько неожиданная тема — заключительная. Вдруг раздается хрустальный звон колокольчиков, к ним присоединяются потом фортепиано и арфа. Звучит причудливый, как шаги гнома, мотив у гобоя и флейты:

**Meno mosso (poco)**

33 лев.

Словно приоткрылся сказочный мир, полный чудес. Таким воспринимают мир дети. Но таким кажется он и человеку, не потерявшему в зрелом возрасте юношеского ощущения чуда жизни.

Задумчивое повествование; светлая торжественная лирика; таинственная сказочность — таковы три главных образа первой части, выраженные в трех темах. Все три темы по-новому развиваются в небольшой разработке.

Здесь в самом начале ее слышится как будто совсем новая тема — решительная, в ритме марша:

**34 Moderato**

*mp*



На самом же деле она возникла из знакомых уже мотивов заключительной партии (сравните их начальные такты) и побочной (сравните такты 5—6 в примерах 34 и 32). В результате соединения мотивов и появились новая энергичная тема и новый энергичный эпизод симфонической сказки. Можно представить себе, что герой ее, пленившись чудесами, отправился в путь искать свое счастье подобно принцам из театральных сказок Прокофьева.

В дальнейшем в разработке сплетаются друг с другом мотивы из главной и побочной тем. Они звучат горячей и взволнованной. В кульминации разработки — новый динамический вариант побочной темы. А потом опять раздаются фантастические «шаги», причудливые звучания. Заключительная партия также дается в новом варианте.

В репризе все три темы проходят в сжатом изложении. Побочная партия звучит в тональности ре-бемоль мажор, одноименной главной (ре-бемоль мажор энгармонически равен до-диез мажору). В двух последних тактах трезвучия до-диез мажора и до-диез минора, как свет и тень, сменяют друг друга. Такой «мерцающей» тоникой и заканчивается первая часть симфонии.

Вторая часть симфонии — *Allergetto* — написана в характере порывистого романтического вальса. Третья часть — певучая, лирическая. В ее музыке, как и в главной партии первой части, слышны задумчивые, «рассказывающие» интонации.

И наконец, четвертая часть — финал — полна молодости и энергии. Главная тема финала — рефрен, повторяющийся несколько раз в этой части:



Тема похожа на быстрый и веселый танец, скорее всего на галоп, который танцуют вприпрыжку.

В неожиданных поворотах темы финала, внезапных всплесках арф чувствуются озорство и остроумие, свойственные многим страницам музыки Прокофьева.

Есть в финале седьмой симфонии композитора и острый задорный марш (в одном из эпизодов). Он напоминает по характеру веселое шествие с пойманным Волком из прокофьевской сказки о храбром пионере Пете:





В самом конце финала, как уже говорилось, звучит побочная партия из первой части — тема радости и красоты жизни. И снова вслед за ней сказочная заключительная.

А потом Прокофьев словно прощается со слушателями. Музыка финала растворяется, замирает в задумчивых, светло-печальных мотивах<sup>8</sup>.

#### Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику седьмой симфонии Прокофьева.
2. Каково строение первой части?
3. Наиграйте и охарактеризуйте основные темы экспозиции.
4. Какую роль играет тема побочной партии в первой части и во всей симфонии? Каковы характерные особенности этой мелодии?
5. Наиграйте главную тему финала симфонии.

<sup>8</sup> Таков конец симфонии в первой редакции. Существует второй, менее удачный вариант, когда после замирающих прощальных интонаций вновь возвращается быстрая тема финала.

#### ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

8 опер («Мадалена», «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Огненный ангел», «Семен Котко», «Обручение в монастыре», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке»)

7 балетов (среди них «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке»)

Оратория «На страже мира»

Кантаты «Здравица» и «Александр Невский», «Кантата к XX-летию Октября»

7 симфоний

5 концертов для фортепиано с оркестром

2 концерта для скрипки с оркестром

2 концерта для виолончели с оркестром

Для фортепиано: 9 сонат, «Мимолетности», «Сказки старой бабушки», «Детская музыка» и другие сочинения

Симфоническая сказка «Петя и волк»

«Гадкий утенок» для голоса и фортепиано

Обработки русских народных песен для голоса и фортепиано

Музыка к кинофильмам «Александр Невский», «Иван Грозный» и другим



**ДМИТРИЙ  
ДМИТРИЕВИЧ  
ШОСТАКОВИЧ**  
1906—1975



Музыка Шостаковича — сильнейшее художественное воплощение нашего времени. Это искусство, проникнутое любовью к человеку, верой в его благородство, волю и разум. Это искусство, обличающее все враждебное человеку, фашизм и другие формы тирании и подавления человеческого достоинства.

Академик Б. В. Асафьев так охарактеризовал музыку Шостаковича:

«Нервная, чутко отзывчивая к гигантским конфликтам действительности музыка звучит... как правдивое сказание о волнениях современного человечества, — именно не отдельной личности и не отдельных людей, а человечества».

О том, что происходит в нашей стране и во всем мире, Шостакович говорил с остротой личного переживания. Он не спокойный летописец, а страстный, глубокий драматург и мыслитель. Таким он предстает и в сочинениях, непосредственно связанных с современностью (как, например, седьмая — «Ленинградская» — и восьмая симфонии, созданные в годы Великой Отечественной войны), и в тех, что посвящены событиям историческим (вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина», одиннадцатая симфония «1905 год» и другие).

Огромное богатство традиций по-своему преломлено в самобытном творчестве композитора: Бах, Бетховен, Малер<sup>1</sup>, русские композиторы XIX и XX веков, в том числе Мусоргский, Чайков-

<sup>1</sup> Густав Малер (1860—1911) — выдающийся австрийский композитор, автор 10 симфоний, вокального цикла «Песни странствующего подмастерья» и других произведений.

ский и Прокофьев. О классических композиторах прошлого Шостакович хорошо сказал в одной своей статье: «...Искусство классиков было всегда ищущим, беспокойным. Они всегда поднимали целину, шли наперекор рутине и мещанству, смело ставя в искусстве животрепещущие, наболевшие проблемы своего времени, смело создавая для него новые средства художественного выражения».

Эти слова можно полностью отнести и к творчеству самого Шостаковича.

Автор симфоний и ораториальных сочинений, опер, концертов, квартетов, вокальных циклов, Шостакович писал также музыку к театральным спектаклям и кинофильмам. Он создавал произведения, требующие глубокого вслушивания, долгого «вчитывания» (как сложный роман или тончайшая психологическая новелла). И у него же есть сочинения, которые быстро стали популярными, как, например, знаменитая «Песня о встречном» — светлая утренняя мелодия, или же «Ленинградская симфония», посвященная мужеству нашего народа в годы второй мировой войны.

Во всех жанрах творчество советского композитора — это музыка наших дней, которая расскажет о них будущим поколениям.

## БИОГРАФИЯ

**Детские годы.** Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился в Петербурге 25 сентября 1906 года. Отец его был инженером-химиком, мать — пианисткой.

«Я рос в музыкальной семье, — рассказывал композитор. — Моя мать, Софья Васильевна, училась несколько лет в консерватории и была хороше<sup>2</sup> пианисткой. Отец, Дмитрий Болеславович, горячо любил музыку и хорошо пел. Среди друзей и знакомых нашей семьи было много любителей музыки, которые охотно принимали участие в домашнем музицировании. Я очень живо помню звучание музыки из соседней квартиры, в которой проживал инженер, отличный виолончелист и страстный любитель камерной музыки. У него регулярно собирались друзья, разыгрывавшие квартеты и трио Моцарта, Гайдна, Бетховена, Бородина и Чайковского. Чтобы лучше слышать их игру, я забирался в коридор и просиживал там часами. Любительские музыкальные вечера устраивались и у нас. Все это глубоко запечатлелось в моей музыкальной памяти...»

Мать Дмитрия Дмитриевича была превосходным педагогом фортепианной игры для начинающих. Под ее руководством будущий композитор и его две сестры начинали учиться музыке (старшая сестра и стала впоследствии музыкантом-профессионалом).

Детство Шостаковича совпало с крупнейшими историческими событиями века — первой империалистической войной и Ок-



Д. Шостакович в юности

тябрьской революцией. Дома, в разговорах родителей он слышал горячие отклики на происходившее. А иногда и сам становился непосредственным свидетелем событий.

К 9—11 годам относятся его первые композиторские опыты. Среди фортепианных пьес, сочиненных тогда, — «Гимн свободе» и «Траурный марш памяти жертв революции». Так в еще детских наивных пьесах обнаружилось стремление передать в музыке впечатления и переживания, связанные с самыми важными, животрепещущими явлениями современной жизни. Это станет чрезвычайно характерным впоследствии для зрелого композитора Шостаковича.

**Консерватория.** Некоторое время он учился в одной из частных музыкальных школ. А в 1919 году, в возрасте 13 лет, поступил в Петроградскую консерваторию по двум специальностям — фортепиано и композиции.

Серьезно заняться композицией Шостаковичу посоветовал Александр Константинович Глазунов. Он был тогда директором консерватории (первым директором Петроградской консерватории в советский период ее существования). В тринадцатилетнем мальчике Глазунов сумел угадать «одну из лучших надежд нашего искусства».

В экзаменационном листе он дал Шостаковичу следующую характеристику:

«Исключительно яркое, рано обрисовавшееся творческое дарование. Достоинно удивления и восхищения...»

Восторженно относились к юному композитору-пианисту все, кто слышал его тогда. Писатель Константин Федин в одном из петроградских домов увидел как-то худенького мальчика, который, к изумлению его, за роялем превратился в дерзкого музыканта, игравшего свои «неожиданные сочинения», заставлявшие «переживать звук так, как будто это был театр, где все очевидно, до смеха или до слез».

В консерваторском композиторском кружке Шостакович восхищал товарищей своими произведениями, особенно ярко театральными «Фантастическими танцами» для фортепиано. «Фантастические танцы» вошли в репертуар пианистов и сохраняются в нем до сих пор.

Шостакович учился в консерватории с огромным увлечением. Он с благодарностью отзывался впоследствии о своих учителях — М. О. Штейнберге (класс композиции) и Л. В. Николаеве (класс фортепиано). Он полон признательности к Глазунову, который не только интересовался его творческими успехами, но и заботился об условиях жизни.

Когда в 1922 году у Шостаковича умер отец и положение семьи сильно ухудшилось, Глазунов выхлопотал для одаренного ученика персональную стипендию.

После смерти отца Шостаковичу пришлось поступить на работу (одновременно он продолжал занятия). Так он стал музыкальным иллюстратором в кинотеатре «Паризиана» на Невском проспекте. В годы немого кино это была очень распространенная профессия. Нужно было игрой на фортепиано озвучивать мелькающие кадры фильма. Впоследствии опыт этот очень пригодился композитору.

В 1923 году Шостакович окончил консерваторию по фортепиано, в 1925 — по композиции.

Количество сочинений, написанных им в консерваторские годы, велико. Здесь и романсы, и фортепианные пьесы, и симфонические партитуры. Из них наиболее крупная — первая симфония — дипломная работа Шостаковича.

Как известно, симфония — самый сложный жанр инструментальной музыки. Редко случается, чтобы композитор в возрасте 18—19 лет создал значительное произведение такого рода. Но именно так произошло с Шостаковичем. Исполнение его симфонии 12 мая 1926 года стало событием музыкальной жизни Ленинграда. В письме матери композитора читаем: «...Самый большой успех выпал на Митину долю. По окончании симфонии Митю вызывали еще и еще. Когда наш юный композитор, казавшийся совсем мальчиком, появился на эстраде, бурные восторги публики перешли в овацию».

В ближайшие годы симфония прозвучала в Германии под управлением Бруно Вальтера и Отто Клемперера, в Соединенных Штатах — Америки под управлением Стоковского и Тосканини.

Интересно, что восприятие симфонии менялось с годами. Вначале отмечали больше всего яркую театральность, весеннее юношеское настроение, озорство. Позже обратили внимание на заklюченные в музыку ритмы траурного шествия, трагические образы. Так постепенно раскрывалось перед слушателями и критиками многогранное содержание сочинения юного автора. И хотя в нем чувствуются влияния различных композиторов (Скрябина, Стравинского, Прокофьева), они преломлены по-своему: музыка первой симфонии уже самобытна по замыслу и его воплощению.

**После окончания консерватории.** Несмотря на успех симфонии, перед молодым музыкантом после окончания консерватории встала проблема:

кем быть — пианистом или композитором?

Он не сразу разрешил ее. Сначала стремился совмещать и то и другое. Во второй половине 20-х годов часто выступал как пианист, давал сольные концерты (в программе Бах, Лист, Шопен); играл концерты Шопена, первый концерт Чайковского, первый Прокофьева. Его игра отличалась поэтичностью и глубиной. В 1927 году Шостакович принял участие в Международном конкурсе имени Шопена в Варшаве и был отмечен почетным дипломом. И все же вскоре он отказался от деятельности концертующего виртуоза. Это мешало композиции.

**Поиски своих тем, своего стиля.** Вторая половина 20-х — начало 30-х годов были для Шостаковича годами напряженного творчества, поисков своих тем, своего стиля.

Как, какими художественными средствами отразить события в жизни страны? Какие музыкальные жанры и средства выразительности избрать, чтобы создавать музыку, отражающую современность и доступную народу? Об этом горячо спорили композиторы.

Как можно более простой, понятный язык, массовые жанры, песни, хоры, оратории — вот основное направление советской музыки, — говорили одни, считая, что симфонии, сонаты и другие «чистые» инструментальные формы слишком трудны для широкого слушателя.

Другие, напротив, утверждали, что советская музыка не должна обеднять себя, отказываясь от сложных инструментальных сочинений и намеренно упрощая средства выразительности. Наоборот, нужно использовать самые последние достижения русских и зарубежных авторов. Но при этом в творчестве современных композиторов действительно ценное нередко не отделяли от чисто технических, формальных экспериментов.

Трудно было разобраться в противоречивых тенденциях переломной эпохи. Однако Шостаковичу чужда ограниченность — он жадно интересуется всеми сторонами музыкального быта, всеми жанрами. Одно за другим появляются разнообразные сочинения молодого композитора. Тут и опера, и балеты, и симфонии,

и фортепианные пьесы, музыка для театра и кино, песни. Самые разные музыкальные впечатления переплавлены в них: от массовой музыки маршей и песен, от бытовых танцев и песенок до современных инструментальных и вокальных произведений с характерной для них условностью музыкального языка. Шостакович испытывает влияние музыки Прокофьева, а также других современных композиторов — русских и зарубежных (Стравинского, Хиндемита, Берга, Кшенека), которая широко звучит в те годы в Ленинграде.

Произведения самого Шостаковича еще неровны, порой несовершенны. Он экспериментирует, ищет новые интонации, ритмы, охватываемый стремлением воплотить современность в музыке.

Свою вторую симфонию он посвящает Октябрю (1927), третью — Первому мая (1929). Интереснее, ярче по музыке «Первомайская» симфония. В ней — дыхание улиц и площадей, бурлящая радость весенних демонстраций. В ней — гром уличных оркестров, ритмы маршей, интонации ораторских речей. Но в «Первомайской» симфонии еще нет той стройности, целеустремленности музыкального развития, которая будет отличать зрелые сочинения Шостаковича. Пока это цепь зарисовок с натуры. Но каких ярких, живых, правдивых! Интересно, что в хоровом финале слышатся интонации будущей «Песни о встречном», появившейся несколько позже — в 1932 году. Она была написана для фильма «Встречный» и называлась «Утренняя песня». Композитор-симфонист оказался создателем одной из первых замечательных советских песен.

Но тогда же вошла в его творчество и другая тема: появляются опера «Нос» (на сюжет сатирической повести Гоголя о майоре Ковалеве, потерявшем свой нос), карикатурные портреты хулигана, прогульщика, бюрократа, вредителя в балете «Болт» (поставлен в 1931 году), музыка к некоторым фильмам, в которой пародировалась пошлость мещанских вкусов (за хлесткость, способность к карикатуре Шостаковича называли «музыкальным фельетонистом»). Об этом писали И. Ильф и Е. Петров в своих знаменитых книгах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», появившихся в конце 20-х — начале 30-х годов. Об этом говорил и В. Маяковский.

**Шостакович и Маяковский.** Композитор и поэт встретились в 1929 году в связи с постановкой комедии «Клоп» в театре выдающегося советского режиссера В. Э. Мейерхольда (в этом театре молодой Шостакович руководил одно время музыкальной частью).

«У меня состоялось несколько бесед с Маяковским по поводу моей музыки к „Клопу“, — вспоминал Шостакович. — Должен сказать, что первая из них произвела на меня довольно странное впечатление. Маяковский спросил меня: „Вы любите пожарные оркестры?“ Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. А Маяковский ответил, что он больше любит музыку пожарных и что следует написать к „Клопу“ такую музыку, которую играет оркестр пожарников.

Это высказывание меня вначале изрядно огорошило, но потом я понял, что за ним скрыта более сложная мысль. В последующем разговоре выяснилось, что Маяковский любит не только музыку пожарных, что он с большим удовольствием слушает Шопена, Листа, Скрябина. Ему просто казалось, что музыка пожарного оркестра будет наибольшим образом соответствовать содержанию первой части комедии...»

Как известно, первая часть комедии заканчивается свадьбой «бывшего рабочего» Присыпкина с «нэпачкой» Эльзевирой Ренессанс и... пожаром. Огонь, уничтожающий сборище отъявленных мещан, приобретает символическое значение.

Маяковский одобрил музыку Шостаковича к «Клопу», однако на этом сотрудничество их окончилось (вскоре поэт трагически погиб)<sup>2</sup>. Но если сравнить творчество автора «Клопа» и поэмы «Хорошо» и многие зрелые произведения Шостаковича, появившиеся позднее, можно установить черты духовной близости между ними. Ненависть к пошлости, грубости, мещанству, утверждение чистоты и красоты человека, одушевленного большими идеалами, — и то и другое пронизывает искусство двух великих советских художников.

На Шостаковича оказало влияние и соприкосновение с новаторским театром Мейерхольда. Писал он также музыку к спектаклям Театра рабочей молодежи (ТРАМ).

**Опера «Катерина Измайлова».** В 1930—1932 годах Шостакович создает оперу «Леди Макбет Мценского уезда» по одноименной повести Н. Лескова. Во второй редакции, идущей на сценах театров в наши дни, опера называется по имени главного действующего лица «Катерина Измайлова».

Повесть Лескова привлекла композитора «невероятно сильным изображением одной из мрачных эпох дореволюционной России»<sup>3</sup>. В том, с какой силой композитор обличает «мрачную эпоху», уродующую человека, с какой глубиной показывает в музыке трагедию совести Катерины Измайловой, раскрывается страстный гуманизм Шостаковича. В финале оперы (путь на каторгу по этапу и самоубийство Катерины) трагедия Катерины сливается с народной. Хор каторжан вызывает сравнение с гениальными народными сценами из опер Мусоргского.

Подзаголовок оперы Шостаковича — «трагедия-сатира». Это первое в его творчестве сочинение такой глубины и обличительной силы.

<sup>2</sup> Несколькокими годами раньше и позже, в 1940, Шостакович работал над симфонией памяти Ленина на текст поэмы Маяковского. замысел остался неосуществленным.

<sup>3</sup> Содержание оперы заключается в следующем. Купеческий быт. Деспотичные, жестокие люди. Катерина, жена купца Измайлова, стремится вырваться из своей среды, жаждет настоящей любви. Но ради своей цели Катерина идет на преступление: она хорошо усвоила обычай людей, среди которых она живет. За убийство свекра и мужа Катерина осуждена. По пути на каторгу она кончает с собой. Шостакович показал Катерину жертвой страшных условий жизни, разлагающих человека.



За работой

В январе 1934 года оперу поставили в Малом оперном театре в Ленинграде и в московском Музыкальном театре имени Вл. И. Немировича-Данченко. Однако вскоре она подверглась несправедливой критике и была снята с репертуара. Вновь возродилась опера к жизни лишь в конце 1962 года. С огромным успехом она в новой редакции была снова поставлена в Москве и Ленинграде и признана выдающимся явлением советской и мировой оперной литературы. «Катерина Измайлова» идет также во многих театрах нашей страны и за рубежом.

В те же годы Шостакович написал и несколько инструментальных сочинений, в том числе 24 п р е л ю д и для фортепиано. Среди них мы находим очень разные по характеру пьесы: задумчивую, полную светлых переключений голосов (№ 4, ми минор, в форме фуги) и — хлесткую пародию на мещанский танец (№ 6, си минор); театрально-праздничную, предвосхищающую скерцо из пятой симфонии (№ 15, ре-бемоль мажор) и — глубоко траурную (№ 14, ми-бемоль минор); прелюдию № 3 сама контрастна — в тихую спокойную песню вроде баркаролы и колыбельной врываются в конце резкие драматические сигналы. Так в лаконичной форме прелюдии заключены образы, которые потом не однажды встретятся в крупных сочинениях композитора.

**Драматические симфонии 30-х годов.** Талант Шостаковича оттачивался и совершенствовался. В середине 30-х годов драматические идеи, волновавшие композитора, нашли свое выражение в трех выдающихся симфониях: четвертой, пятой и шестой.

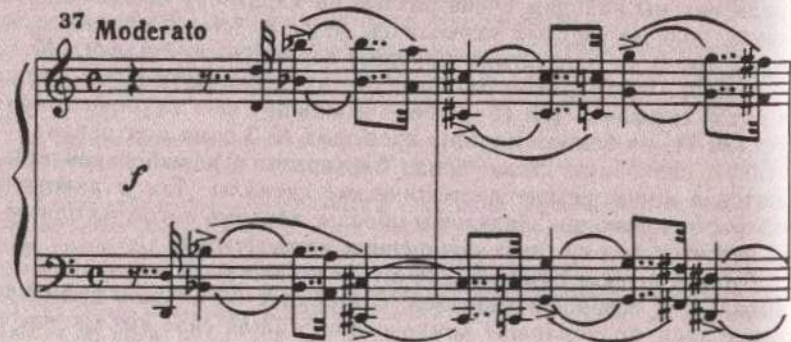
Классически законченная пятая симфония — одна из вершин не только в творчестве ее автора, но и во всей советской музыке, которая в предвоенные годы уже достигла расцвета (появились «Ромео и Джульетта» и «Александр Невский» Прокофьева, шестнадцатая и двадцать первая симфонии Мясковского, инструментальные концерты Хачатуряна, песни Дунаевского, Александрова и другие сочинения советских композиторов).

Впервые пятая симфония прозвучала 21 ноября 1937 года в зале Ленинградской филармонии под управлением молодого дирижера Евгения Мравинского. С тех пор Мравинский стал первым исполнителем многих крупных сочинений Шостаковича. Впечатление от симфонии было огромным. О ней написал восторженную статью Алексей Толстой. Фадеев отметил в дневнике «изумительную» силу ее эмоционального воздействия.

Пятая симфония Шостаковича продолжает традиции Бетховена и Чайковского — великих мастеров, рассматривавших симфонию как инструментальную драму. Каждый из них отразил в симфонии драматические конфликты своего времени: Бетховен — героическую борьбу человека, одушевленного идеалом «братства миллионов», Чайковский — мучительные переживания и порывы к счастью современников Толстого и Достоевского.

Шостакович — советский художник, сформировавшийся в эпоху «напряженного драматизма процессов разрушения и созидания» (Горький). 30-е годы — время воодушевления и подъема, становления нового человека. Но это же годы тяжелых репрессий у нас в стране и распространения фашизма в некоторых европейских странах. Пятая симфония родилась из острого переживания и размышления над тем, что происходило в окружающем мире. В этом сочинении советского композитора живой мыслящий, мужественный Человек восстает против античеловеческих сил и утверждает себя в борьбе с ними.

Начальная тема симфонии напоминает глубокую и напряженную речь мыслителя и оратора, обращенную к людям:



В финале воплощено народное начало — деятельное, полное грозной мощи.

После пятой симфонии жанр драматической симфонии оказывается в центре внимания Шостаковича на ближайшие десять лет.

Но композитора привлекают и камерные произведения. Он пишет светлый «весенний» первый квартет и возвышенный гармоничный квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели.

В 1939 году композитору всего 33 года. К этому времени он уже профессор Ленинградской консерватории. У него учатся Свиридов, Левитин, а позже, в Москве, куда Шостакович переезжает в 1943 году, — Караев, Галынин. Создается «школа Шостаковича» — композитора, оказывающего огромное влияние на своих современников.

**Сочинения военных лет.** 22 июня 1941 года началась Великая Отечественная война — «историческая схватка... между разумом и мракобесием, между культурой и варварством, между светом и тьмой», — как писал Шостакович в статье в «Правде», где он рассказывал о своей седьмой симфонии.

Это великое произведение о героизме и нравственной силе советского народа, борющегося с фашизмом, создано в июле — декабре 1941 года. Три первые части симфонии сочинены в осажденном Ленинграде буквально под грохот разрывавшихся бомб. Финал закончен в Куйбышеве. Свой родной город Шостакович покинул, лишь подчинившись приказу об эвакуации.

Седьмую симфонию впервые исполнили в Куйбышеве, затем в Москве, в Ленинграде (еще блокированном, партитуру доставили на самолете) и вскоре — за границей. Всюду она вызывала восхищение. «Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой», — писал один американский корреспондент о седьмой симфонии, сыгранной в Нью-Йорке под управлением Тосканини (летом 1942 года).

Два года спустя после седьмой Шостакович закончил восьмую симфонию — грандиозную трагическую поэму о войне. Он писал ее, потрясенный страданиями и гибелью миллионов людей. После первого исполнения симфонии иные слушатели нашли ее слишком мрачной и жесткой. Но может ли услаждать слух музыка, рас-



Вручение Международной премии мира Д. Д. Шостаковичу в Октябрьском зале Дома Союзов 4 сентября 1954 года

сказывающая о лагерях смерти, о работе адской машины Майданека или Освенцима, о муках, о великом гневе и силе Человека, ведущего борьбу со злом? Восьмая симфония не дает забыть трагедию войны. Она высекает огонь из груди людей (эти бетховенские слова о назначении искусства Шостакович любил повторять). Она воспламеняет их ненавистью к фашизму — реальному чудовищу XX века.

Сочинение музыки, подобной седьмой и восьмой симфониям, требует напряжения всех душевных сил и смелости. Это настоящий подвиг.

**Общественный деятель.** Человек, так близко к сердцу принимающий все, что происходит в мире, не может быть «кабинетным музыкантом». В послевоенные годы особенно много времени у Шостаковича отнимает общественная деятельность.

Он работает в Союзе композиторов. Его избирают депутатом Верховного Совета РСФСР, затем СССР.

В 1949 году Шостакович входит в состав Советского комитета защиты мира. Вместе с советскими писателями, кинорежиссерами, научными работниками он приглашен на Всеамериканский конгресс деятелей науки и культуры, выступавших против угрозы атомной войны. На тридцатитысячном митинге в Мэдисон-сквер-гарден звучит «Песня о встрече» — ее поют, приветствуя советскую делегацию. После своего выступления Шостакович подходит к роялю и играет скерцо из пятой симфонии.

«...Чем больше книг, созданных в разных странах, прочтет человек, чем больше симфоний прослушает, чем больше картин и фильмов увидит, тем яснее ему станет великая ценность нашей культуры, тем большим преступлением покажется ему покушение и на культуру, и на жизнь ближнего и дальнего, на жизнь любого человека», — так говорил в одном из своих выступлений Шостакович, убежденный в том, что подлинная культура всегда служит миру и человеку.

В 1954 году Всемирный Совет Мира присудил ему Международную премию мира. В том же году присвоено почетное звание народного артиста СССР.

Известность композитора растет из года в год. Одно перечисление всех наград и почетных званий, полученных им на родине и в других странах (от звания доктора Оксфордского университета до командора французского ордена искусства и культуры), заняло бы немало места.

Об отношении Шостаковича к своей славе хорошо сказал известный советский режиссер Ю. А. Завадский:

«Мировое признание Шостакович принимает как „добавочную нагрузку“ ответственности, он по-ребячьи чисто далек от взрослого обывательского честолюбия. Он едет открывать очередной фестиваль или пленум, потому что так велит ему долг, торопливо бежит кланяться после исполнения его сочинения не для того, чтобы насладиться аплодисментами, а чтобы не обидеть публику и оркестрантов, как бы поблагодарить за честь, которую оказали ему одни — исполняя его музыку, а другие — слушая».

Для Шостаковича, как для Мусоргского, музыка — это язык, на котором композитор говорит о самом важном.

**Сочинения конца 40-х — 70-х годов.** За три десятилетия, прошедшие после войны, композитор создал множество сочинений в самых разнообразных жанрах вплоть до оперетты («Москва, Черемушки»). В 1947—1948 годах написаны два выдающихся произведения — первый скрипичный концерт (посвящен Давиду Ойстраху — первому исполнителю) и вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» для сопрано, контральто и тенора в сопровождении фортепиано (это вокально-драматические сцены и песни о страданиях еврейского народа в дореволюционной России и о счастье в новой советской жизни).

В 1949 году сочинена оратория «Песнь о лесах» на слова Е. Долматовского. В ней Шостакович намеренно упростил свой стиль, используя опыт работы в области массовой песни.

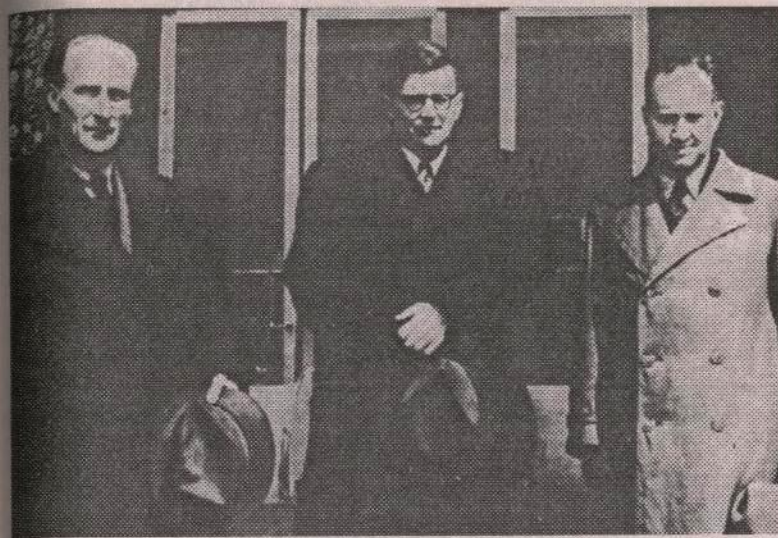
В начале 50-х годов появились такие замечательные и совершенно разные по жанру и характеру сочинения, как «24 прелюдии и фуги» и «Десять хоровых поэм» на стихи русских революционных поэтов. Одно чисто инструментальное, фортепианное произведение, другое — чисто вокальное, для хора а капелла. Одно развивает традиции Баха, другое опирается на рабочую революционную песню.

Такое разнообразие, даже контрастность сочинений чрезвычайно характерны для Шостаковича. Удивительной особенностью его творчества является то, что оно «сплавлено» из многих «пород». Шостакович умеет говорить сложно и глубоко, как философ и поэт, и просто и открыто, как оратор, обращающийся к массам. Один и тот же композитор пишет сложную десятую симфонию (1953), в которой размышляет о судьбах народов в послевоенном мире, и — простую, быстро запоминающуюся «Песню мира» (музыка к кинофильму «Встреча на Эльбе», стихи Е. Долматовского):

38 Скоро, величественно

Музыкальный фрагмент из симфонии Шостаковича «Песня мира». Музыка записана на нотном стане с русской транслитерацией текста. Динамика в начале фрагмента обозначена как *ff*.

Ветер мира колышет знамена побед, о багреные е кровь ю знамена. Озарил миру путь нашей родины свет, мы на страже стоим непреклонно. Наши выцветут, мы отстаивали весну. Наши силы растут, мир победит войну!



Е. А. Мравинский, Д. Д. Шостакович, Д. Ф. Ойстрах

Музыку для кино Шостакович никогда не прекращал писать. Список фильмов, озвученных им, очень велик. Здесь и «Человек с ружьем», и «Молодая гвардия», «Овод», «Гамлет» и многое, многое другое. В музыке ряда фильмов 30—40-х годов композитор обращался к революционным русским песням. Это случилось позже в его симфонических сочинениях. И впервые с такой широтой и силой — в программной одиннадцатой симфонии (1957), которая посвящена Первой русской революции и носит название «1905 год». Каждая из ее четырех частей также озаглавлена: I — «Дворцовая площадь», II — «9 января», III — «Вечная память», IV — «Набат».

В симфонии использованы мелодии и отдельные обороты русских революционных песен («Смело, товарищи, в ногу», «В жертвою пали», «Варшавянка» и других). Но они не просто цитируются. Песенные мелодии здесь свободно симфонически развиваются так, как будто это собственные темы композитора. Шостаковичу первому из советских композиторов удалось добиться такого тесного слияния революционной песенности с выразительными средствами современной симфонической музыки.

Яркая образная музыка симфонии вызывает ассоциации с драматической кинолентой, рассказывающей о революционных событиях.

В 1961 году Шостакович пишет двенадцатую симфонию — «1917 год» — памяти В. И. Ленина, десятью годами

позже им написан цикл из восьми баллад «Верность» на стихи Е. Долматовского для мужского хора а капелла.

Современность и история, освободительная борьба русского народа в недавнем и далеком прошлом — эти темы глубоко интересуют композитора в 50—60-е годы. В вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» (на стихи Е. Евтушенко) Шостакович важную страницу русской истории XVII века прочитал сегодняшними глазами. По суровой правде изображения истории и народа Шостаковича — автора поэмы «Казнь Степана Разина» и одиннадцатой симфонии — снова хочется сравнить с Мусоргским. В 50—60-е годы композитор стремится к особой ясности, конкретности воплощения своих замыслов. Вот почему он вводит слово, поющую речь даже в симфонию.

Тринадцатая симфония (на стихи Е. Евтушенко) написана для баса, мужского хора и оркестра. В этом сочинении по-новому развиты некоторые темы, характерные вообще для творчества Шостаковича. Так, в первой части («Бабий яр») композитор обличает социальное зло, национализм, бесчеловечность. В последней, пятой части — «Карьера», вполне в традициях Маяковского, высмеиваются карьеристы, приспособленцы и воспеваются люди бесстрашного подвига в науке и труде, люди, ведущие человечество к будущему. О будущем говорят светлые заключительные страницы тринадцатой.

Для сопрано, баса и камерного оркестра предназначена четырнадцатая симфония (1969) — одно из самых глубоких философских и трагедийных сочинений Шостаковича, в котором утверждается великая ценность человеческой жизни. Последняя, пятнадцатая симфония сочинена летом 1971 года. На первый взгляд простое сочинение, она проникнута сложными философскими размышлениями о смысле жизни и творчества.

Разнообразны, часто неожиданны замыслы Шостаковича. Ему принадлежат и сатирические песни на тексты из журнала «Крокодил» (не зря называли композитора когда-то «музыкальным фельетонистом!»).

Шостакович — лирик и философ — с особой глубиной и тонкостью раскрывается в квартетах, которые он создает параллельно с оркестровыми и вокальными сочинениями; всего им написано 15 квартетов.

О бессмертии творчества и красоты говорит он в замечательном вокальном цикле на стихи Блока, а также в некоторых частях четырнадцатой симфонии.

Д. Д. Шостакович умер 9 августа 1975 года.

Творчество Шостаковича — это огромное богатство, которое открыто всем, кто хочет прикоснуться к подлинному искусству наших дней. В одном из своих выступлений Дмитрий Дмитриевич напомнил слова Николая Островского о том, что жизнь дается человеку один раз и надо прожить ее достойно. К этому и призывает нас его музыка, проникнутая страстным гуманизмом.

1. Назовите даты и основные события жизни композитора.
2. Какие темы особенно характерны для творчества Шостаковича?
3. Назовите важнейшие сочинения Шостаковича в различных жанрах: симфонические, камерные, для солирующих инструментов с оркестром, для хора и оркестра, для фортепиано, для музыкального театра и кино.

## СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

Шостакович — автор пятнадцати симфоний. Значение этого жанра очень велико в его творчестве. Если для Прокофьева, при всем разнообразии его творческих устремлений, самым важным, пожалуй, является музыкальный театр, а прокофьевская инструментальная музыка тесно связана с его оперными и балетными образами, то для Шостаковича, напротив, самым характерным, определяющим жанром является симфония. Опера «Катерина Измайлова», многие его квартеты, вокальные циклы симфоничны — проникнуты напряженным непрерывным развитием музыкальной мысли.

Шостакович — выдающийся мастер оркестра. Он мыслит оркестрово. Инструментальные тембры и сочетания инструментов с поразительной точностью и во многом по-новому используются у него как живые участники его симфонических драм.





Седьмая («Ленинградская») симфония — одно из наиболее значительных произведений Шостаковича. Симфония написана в 1941 году. Бóльшая ее часть, как уже было сказано, сочинена в осажденном Ленинграде. Вот один из эпизодов, дающих представление о том, в каких условиях создавалась эта музыка.

Утром 16 сентября 1941 года Дмитрий Дмитриевич выступал по ленинградскому радио. Город бомбили фашистские самолеты, и композитор говорил под гул зенитных орудий и разрывы бомб:

«Час тому назад я закончил партитуру двух частей большого симфонического сочинения. Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить третью и четвертую части, то тогда можно будет назвать это сочинение Седьмой симфонией.

Для чего я сообщаю об этом? — продолжал композитор, — для того, чтобы радиослушатели, которые слушают меня сейчас, знали, что жизнь нашего города идет нормально. Все мы несем сейчас свою боевую вахту... Советские музыканты, мои дорогие и многочисленные соратники по оружию, мои друзья! Помните, что нашему искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку, будем же честно и самоотверженно работать...»

Замечательна история и первых исполнений седьмой симфонии в нашей стране и за рубежом. Среди них самый потрясающий факт — премьера в Ленинграде в августе 1942 года. В осажденном городе люди нашли в себе силы исполнить симфонию. В оркестре Радиокomiteта осталось всего пятнадцать человек, а нужно было не менее ста! Тогда создали всех бывших в городе музыкантов и еще тех, кто играл в армейских и флотских фронтовых оркестрах под Ленинградом. 9 августа седьмую симфонию Шостаковича сыграли в зале Филармонии. Дирижировал Карл Ильич Элиасберг. «Эти люди достойны были исполнять симфонию своего города, и музыка была достойна их самих...» — писали тогда в «Комсомольской правде» Ольга Берггольц и Георгий Макогоненко.

На партитуре симфонии авторская надпись: «Посвящается городу Ленинграду».

Седьмую симфонию часто сравнивают с документальными произведениями о войне, называют «хроникой», «документом» — настолько точно передает она дух событий. И вместе с тем эта музыка поражает не только непосредственностью впечатлений, но и глубиной мысли. Схватку советского народа с фашизмом Шостакович раскрыл как борьбу двух миров:

мира созидания, творчества, разума и — мира разрушения и жестокости;

человека и — цивилизованного варвара;  
добра и зла.

О том, что побеждает в симфонии в результате этой борьбы, очень точно сказал Алексей Толстой: «На угрозу фашизма — обесчеловечить человека — он (то есть Шостакович. — Г. С.) от-



Афиша об исполнении седьмой симфонии в осажденном Ленинграде

ветил симфонией о победном торжестве всего высокого и прекрасного, созданного гуманитарной культурой...»

Идею борьбы и торжества Человека по-разному раскрывают четыре части симфонии. Рассмотрим подробно первую часть, которая рисует непосредственное «военное» столкновение двух миров.

**Первая часть (Allegretto)** написана в сонатной форме. В экспозиции ее заключены образы Советской страны, народа, человека. «Работая над симфонией, — говорил композитор, — я думал о величии нашего народа, о его героизме, о лучших идеалах человечества, о прекрасных качествах человека...» Первая тема экспозиции — тема главной партии — героическая и величественная. Она звучит у струнных инструментов в тональности до мажор:



Вот некоторые особенности этой темы, придающие ей современную остроту и динамичность: смелые широкие мелодические ходы; энергичный маршевый ритм, характерный для многих советских массовых песен; богатство и напряженность лада (до мажор, включающий в себя повышенную ступень — звук *фа-диез* — в третьем такте; дальше в разворачивании темы наряду с мажорной используется минорная терция — *ми-бемоль*).

С русскими «богатырскими» темами главную партию седьмой симфонии Шостаковича сближают размашистые, раскачивающиеся интонации, тяжеловатые унисоны.

Вслед за главной партией звучит лирическая п о б о ч н а я (в тональности соль мажор):

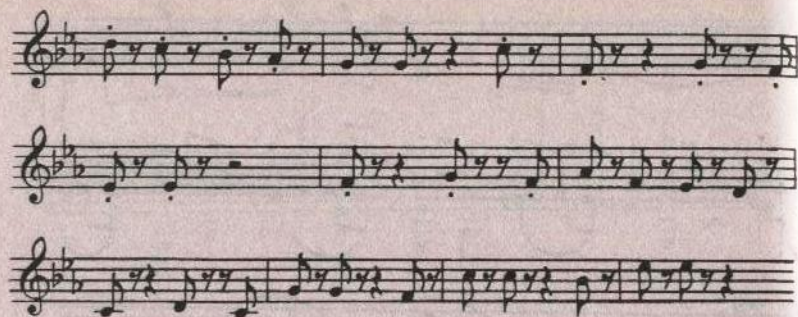
40 Poco più mosso

Тихая и даже как будто застенчивая в выражении чувств музыка глубоко искренна. Прозрачно изложение, чисты инструментальные краски. Мелодия у скрипок, а фон — покачивающаяся фигура у альтов и виолончелей. В конце побочной партии звучат соло флейты-пикколо и засурдиненной скрипки. Мелодия словно струится и растворяется в тишине. Так заканчивается экспозиция, раскрывшая деятельный и разумный, мужественный и лирический мир.

Дальше идет знаменитый эпизод фашистского нашествия, потрясающая картина вторжения разрушительной силы.

Еще звучит последний «мирный» аккорд экспозиции, когда издалека доносится дробь военного барабана. На фоне ее возникает странная тема — аккуратная, симметричная (ходу на квинту вверх отвечает ход на кварту вниз), отрывистая. Как будто двигаются марионетки:

41 [Allegretto]



Алексей Толстой назвал эту музыку «пляской ученых крыс под дудку крысолова». Конкретные образы, возникающие у разных слушателей, могут быть разными, но бесспорно то, что в теме фашистского нашествия есть сходство с зловещей карикатурой. Композитор обнажил и сатирически заострил черты педантичности, тупой ограниченности и автоматической дисциплины, воспитанные у гитлеровских солдат, которым не полагалось рассуждать и надо было слепо повиноваться фюреру. Примитивность интонаций в теме фашистского нашествия сочетается с «квадратным» маршевым ритмом. Сначала эта тема кажется не столько угрожающей, сколько пошлой и тупой. Но в развитии постепенно раскрывается ее страшная сущность. Marionеточный шаг превращается в движение механического чудовища, растаптывающего на своем пути все живое.

Эпизод нашествия построен в форме вариаций на одну мелодически неизменную тему (в тональности ми-бемоль мажор). Постоянной остается и барабанная дробь, все усиливающаяся к концу. Меняются от вариации к вариации оркестровые тембры, регистры, плотность фактуры, динамика, присоединяются новые полифонические голоса. При помощи всех этих средств и раскрывается характер темы.

Вариаций — одиннадцать. В двух первых холодность и мертвенность звучания подчеркиваются тембром флейты в низком регистре (первая вариация) и сочетанием того же инструмента с флейтой-пикколо на расстоянии полутора октав (вторая вариация).

В третьей вариации сильнее выделяется автоматичность: каждую фразу у гобоя копирует на октаву ниже фагот. В басу вступает новая, тупо отбивающая ритм фигура.

С четвертой по седьмую вариацию усиливается воинственный характер музыки. Вступают медные духовые инструменты (труба, тромбон с сурдиной в четвертой вариации). Впервые тема звучит forte, излагается параллельными трезвучиями (шестая вариация).

В восьмой вариации тема достигает устрашающей звучности fortissimo. Ее играют в нижнем регистре в унисон восемь валторн

вместе с деревянными духовыми и струнными инструментами. Автоматическая фигура из третьей вариации теперь наверху. Ее отстукивает ксилофон в сочетании с другими инструментами.

В девятой вариации к «железному» звучанию темы (у труб и тромбонов в верхнем регистре) присоединяется мотив стона. И наконец в двух последних вариациях тема приобретает торжествующий характер. Кажется, что железное чудовище с оглушительным грохотом тяжело движется прямо на слушателя. Но тут происходит неожиданное.

Резко сменяется тональность. Вступает дополнительная группа труб, валторн и тромбонов<sup>4</sup>. Звучит драматический мотив, который называют мотивом сопротивления<sup>5</sup>.



<sup>4</sup> К большому (тройному) составу духовых инструментов в оркестре седьмой симфонии добавлены еще 3 трубы, 4 валторны и 3 тромбона.

<sup>5</sup> В замечательной статье, посвященной седьмой симфонии, Евгений Петров так писал об эпизоде нашествия: «Она (тема — Г. С.) обрастает железом и кровью. Она сотрясает зал. Она сотрясает мир. Что-то, что-то железное идет по человеческим костям, и вы слышите их хруст. Вы сжимаете кулаки. Вам хочется стрелять в это чудовище с цинковой мордой, которое неумолимо и методично шагает на вас — раз, два, раз, два. И вот, когда, казалось бы, уже ничто не может спасти вас, когда достигнут предел металлической мощи этого чудовища, неспособного мыслить и чувствовать... происходит музыкальное чудо, которому я не знаю равного в мировой симфонической литературе. Несколько нот в партитуре — и на всем скаку (если можно так выразиться), на предельном напряжении оркестра, простая и замысловатая, шутовская и страшная тема войны заменяется всепокрывающей музыкой сопротивления».

Завязывается симфоническая битва небывалого напряжения (вариационное развитие переходит в разработочное). Мощные волевые усилия наталкиваются на «железные» мотивы нашествия. В пронзительных душераздирающих диссонансах слышатся крики, боль, стоны. Все это выливается в грандиозный реквием — плач о погибших.

Так начинается необычная р е п р и з а. В ней обе темы экспозиции — главная и побочная — оказываются сильно измененными, подобно людям, вошедшим в пламя войны, испытавшим ужас и страдание, исполнившимся гнева.

Одно из редких свойств таланта Шостаковича — его способность передать в музыке великую скорбь, слитую с великой силой протеста против зла. Таково звучание главной партии в репризе:

43 Moderato

*ff*  
*pesante*

Она проходит теперь в миноре, ее маршевый ритм становится ритмом траурного шествия, но мелодия приобрела характер могучего страстного речитатива. Это речь, обращенная ко всем людям.

Мелодии подобного склада — широко изложенные у всего оркестра, полные ораторских интонаций — призывных, гневных, страстных, — не однажды встречаются в музыке Шостаковича (см. главную партию пятой симфонии, пример 37).

Побочная партия — прежде светлая, лирическая — в репризе глухо и скорбно звучит у фагота, в низком регистре, в особом минорном ладу, который Шостакович часто использует в музыке трагического характера (это минор с двумя пониженными ступенями — II и IV; в данном случае в фа-диез миноре — *соль-бикар* и *си-бемоль*). Частая смена размеров ( $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ , потом  $\frac{3}{2}$ ) придает мелодии живое дыхание человеческой речи. Как сильно контрастирует это с неизменным автоматическим ритмом темы нашествия!

44 Adagio  
Фагот

*p* *espress.*

В конце первой части — в коде — тема главной партии опять появляется. Теперь она вернулась к своему первоначальному мажорному облику, но звучит тихо, певуче у скрипок, как воспоминание и мечта о мире. Самый конец тревожен. Издали слышатся барабанная дробь и тема нашествия. Война продолжается.

С беспощадной правдивостью, без прикрас нарисовал Шостакович в первой части симфонии реальные картины мира и войны. Он передал в музыке величие и героизм своего народа, показал страшную силу врага и всю напряженность смертельной схватки.

Во второй и третьей частях композитор противопоставил жестокой разрушительной силе фашизма духовное богатство человека, глубину его мысли, силу его воли. Четвертая часть — мощный финал — полон наступательной энергии и предчувствия победы. Чтобы по-настоящему оценить финал седьмой симфонии, нужно еще раз вспомнить, что он написан в первые месяцы Великой Отечественной войны.

Со дня первого исполнения «Ленинградской» симфонии прошло много лет. Много раз она звучала с тех пор в мире — в концертных залах, по радио, в кино (был создан фильм о седьмой симфонии). Каждый раз ее исполнение воскрешает перед людьми незабываемые страницы истории и вливает в их сердца мужество и гордость. Седьмая Шостаковича с полным правом может быть названа «Героической симфонией» XX века.

#### Вопросы и задания

1. Расскажите об истории создания и о первых исполнениях седьмой симфонии Шостаковича.
2. Какова идея седьмой симфонии?
3. Каково строение первой части?
4. Сыграйте и охарактеризуйте основные темы экспозиции и тему эпизода нашествия.
5. В чем необычность репризы первой части симфонии Шостаковича?

#### ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА РЕ МАЖОР

В 1950 году мир отмечал 200-летие со дня смерти Иоганна Себастьяна Баха. В Лейпциге — городе, где великий композитор проработал почти тридцать лет, был организован баховский фестиваль и конкурс исполнителей. В состав жюри конкурса входил Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

Он принял участие в торжествах как композитор и исполнитель. В большом концерте, состоявшемся в конце фестиваля,

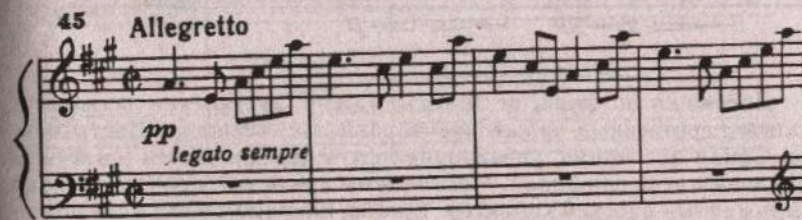
прозвучал финал его первой симфонии. Вместе с двумя другими советскими пианистами Шостакович исполнил в этот вечер тройной концерт Баха.

В дни юбилея музыка Баха наполнила собою Лейпциг. В знаменитой церкви св. Фомы (Томаскирхе), где Бах когда-то играл на органе и руководил хором, исполнили мессу си минор и «Страсти по Иоанну».

Шостакович всегда преклонялся перед гением Баха. Возвышенные и величественные образы, близкие баховским, встречались в его произведениях и прежде. С давних пор привлекала его и полифония — сложным многоголосием отмечены многие страницы музыки Шостаковича. Под сильнейшим впечатлением поездки в Лейпциг он решил написать большой цикл полифонических пьес по образцу «Хорошо темперированного клавира». Так более чем двести лет спустя после Баха появился на свет новый сборник прелюдий и фуг, написанных во всех мажорных и минорных тональностях, — сборник, поражающий богатством содержания и огромным мастерством<sup>6</sup>.

Прелюдии и фуги Шостаковича — выдающиеся произведения, в которых образы современные, характерные вообще для творчества их автора, заключены в полифоническую форму, выработанную еще в XVII—XVIII веках. Обращение к старинным формам и средствам развития придало многим пьесам в сборнике особую строгость и величавость. И вместе с тем прелюдии и фуги чрезвычайно разнообразны, контрастны, как и многие другие сочинения Шостаковича, с которыми они тесно связаны.

В творчестве его немало прозрачно-светлых, мечтательных страниц. К ним принадлежат прелюдия и fuga ля мажор, особенно fuga, основанная на трезвучной теме чистой серебряной струны — как будто переключаются трубы в тишине:



<sup>6</sup> У Баха 48 прелюдий и фуг в двух томах «Хорошо темперированного клавира». Таким образом, каждая тональность у него является дважды. У Шостаковича в двух томах 24 прелюдии и фуги. В отличие от баховских сборников у Шостаковича прелюдии и фуги расположены не в хроматическом порядке, а по квинтовому кругу (с параллельными тональностями). Так, первая пара пьес написана в до мажоре, вторая — в ля миноре, третья — в соль мажоре, четвертая — в ми миноре и т. д.



Но вслед за тем в сборнике помещено одно из самых трагических сочинений Шостаковича — прелюдия и fuga фа-диез минор. Вот тема fugи — скорбная, прерывистая, с острыми стонущими мотивами:



Прелюдия и fuga ре-бемоль мажор заставляет вспомнить «злые», гротескные вражеские образы в симфониях Шостаковича. Самая последняя, ре-минорная fuga перекликается с могучим финалом пятой симфонии. Многие темы прелюдий и fug носят ярко выраженный русский характер. Такова, например, тема fugи ре мажор, которую мы и рассмотрим подробнее.

Все в целом это сочинение — прелюдия и fuga ре мажор — светлое, ясное, не лишенное юмора.

Вспомним, что старинная циклическая форма прелюдии и fugи нередко основана на контрасте. Для прелюдии необязательны строгие законы построения. Часто она бывает подвижной, текучей, словно импровизируемой тут же за инструментом. Такую

прелюдию можно сравнить с фоном, на котором отчетливо выделяется fuga — произведение строгой формы. Этот контраст сохраняется и в прелюдии и fugе ре мажор Шостаковича. Но здесь есть еще и любопытный стилистический контраст. Прелюдия с ее арпеджированными позвякивающими (как на клавишине) аккордами, с мелодией, напоминающей менуэт, близка старинной клавишной музыке. Тема же fugи, как уже говорилось, носит русский характер, перекликается с «Камаринской». Казалось бы, совсем разные темы, — как можно объединить их в одном цикле? Однако Шостакович — мастер подобных контрастных сопоставлений. Весь цикл объединен прозрачным камерным звучанием, юношеским светлым настроением.

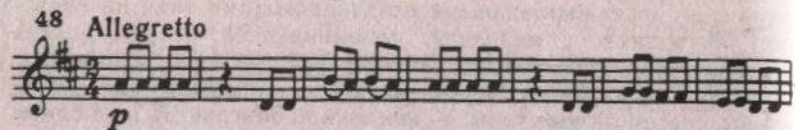
Прелюдия — это словно воспоминание о баховских пьесах, сыгранных в детстве (в годы учения ведь все их играют!). Некоторое время ее звучание, чистые, ясные гармонии, строгая мелодия (в басу) почти совсем приближены к старинной музыке:



Но вот в развертывании мелодии композитор затрагивает далекую от классического мажора область (см. переход от такта 12 к такту 13 — к бемольному звукоряду, начинающемуся с ми-бемоль). Обогащение лада вносит ощущение свежести, новизны, современности. Начинается средняя часть (прелюдия написана в трехчастной форме). Менуэтная мелодия теперь наверху, а арпеджированные аккорды в нижнем регистре. Тема звучит нежно и задумчиво, красиво модулируя в си минор. В репризе — она сно-

ва проходит в басу в несколько измененном виде. Позвякивающие аккорды замирают на звучании большой секунды.

Трехголосная фуга начинается как бы с поисков темы:



Сначала «проба» одного повторяющегося звука (ля в альтовом голосе) и пауза. Затем звук ля опеваается, к нему присоединяются нижняя квинта ре и верхняя секунда си. Снова повтор и пауза. И вот мелодия уже бежит, весело пританцовывая. По всем правилам следует тональный ответ в верхнем голосе. В среднем — противосложение, которое сохраняет плясовый характер темы, звучит, как припев к основной мелодии:

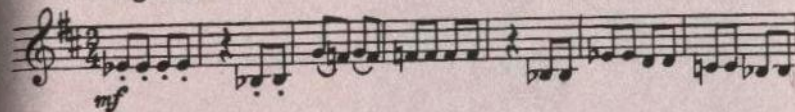


Небольшая интермедия, и тема проходит несколько более важно и солидно в басу.

Закончилась экспозиция. Начинается разработочная часть фуги, где тему ожидают различные «приключения». После семитактной интермедии (которая построена на отдельных мотивах темы) тема два раза проходит в миноре — в си и фа-диез миноре, где она становится более мягкой и трогательной. Потом возвращается еще раз к главной тональности — ре мажор. Но тональное «путешествие» далее совершается в «чужие» края: тема проводится в си-бемоль мажоре и фа мажоре — тональностях, далеких от классического ре мажора. А затем происходит неожидан-

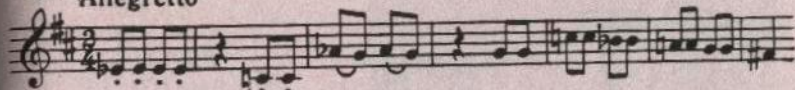
ность, не предусмотренная строгими законами контрапункта: тема вдруг «сбивается» с пути. Она начинается на ми-бемоль и должна бы прозвучать так:

#### 50 Allegretto



А звучит вот как:

#### 51 Allegretto



Новое происшествие: басовый голос три раза повторяет начало темы (от звука ля), но никак не может сдвинуться дальше. В следующем разделе фуги дается юмористическая стретта. Не успевает один голос произнести тему, как другой уже перебивает его. И нигде тема не звучит точно. Впечатление такое, как будто голоса вырвались на свободу, звенят, передразнивают друг друга и нарочно запутывают фугу. Еще одно «путаное» проведение — в си мажоре. Дело принимает даже драматический оборот: а вдруг так и не удастся закончить фугу по всем правилам? Но вот в басу на forte вступает степенно приплясывающая мелодия. Все в порядке. Тема вернулась к своему первоначальному облику и тональности ре мажор (репризное проведение). Солидная «классическая» каденция заканчивает эту шутивную фугу, написанную с поразительным мастерством.

#### Вопросы и задания

1. Под впечатлением какого музыкального события создал Шостакович свой цикл прелюдий и фуг для фортепиано?
2. Каков характер прелюдии и фуги ре мажор?
3. Наиграйте тему и противосложение фуги ре мажор.
4. Покажите в нотах, где кончается экспозиция и начинается разработочная часть фуги ре мажор.

Стреттой называется каноническое проведение темы в фуге, при котором каждый имитирующий голос вступает до окончания темы в предыдущем голосе.

### ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

15 симфоний (среди них седьмая «Ленинградская», одиннадцатая «1905 год», двенадцатая «1917 год» памяти В. И. Ленина, тринадцатая для баса, хора и оркестра)

Оперы «Катерина Измайлова», «Нос», «Игроки»

Балеты «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей»

Вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина»

Оратория «Песнь о лесах»

Концерты для скрипки, для виолончели и для фортепиано с оркестром (по два)

15 струнных квартетов

Квintет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели

24 прелюдии и фуги для фортепиано

Вокальные циклы, песни (среди них «Песня о встречном», «Песня мира»)

Музыка к кинофильмам «Встречный», «Человек с ружьем», «Молодая гвардия», «Гамлет», «Карл Маркс» и многим другим

### АРАМ ИЛЬИЧ ХАЧАТУРЯН 1903—1978



Арам Ильич Хачатурян — художник яркой, своеобразной индивидуальности. Темпераментная, жизнерадостная, привлекающая свежестью гармонии и оркестровых красок музыка его пронизана интонациями и ритмами народных песен и танцев Востока. Именно народное искусство явилось источником глубоко своеобразного творчества этого выдающегося композитора. В своих произведениях он также опирался на традиции мировой, и в первую очередь русской музыки.

Творчество Хачатуряна разнообразно по содержанию и по жанрам. Композитор писал балеты, симфонические произведения, сонаты и концерты для различных инструментов, песни, романсы и хоры, музыку для театра и кино. Среди лучших его произведений — балеты «Гаянэ» и «Спартак», вторая симфония («С колоколом»), фортепианный и скрипичный концерты, музыка к драме Лермонтова «Маскарад».

### БИОГРАФИЯ

**Детство и юность.** Арам Ильич Хачатурян родился 6 июня 1903 года в Тбилиси в семье переплетчика. Его мать любила петь народные армянские песни, и эти напевы глубоко запечатлелись в душе ребенка. Незабываемое впечатление оставило искусство народных певцов-ашугов, в исполнении которых звучали песни Азербайджана, Грузии, Армении.

Состязания ашугов стали постоянными с XVIII века, со времен великого армянского народного певца Саят-Новы. Ашуги бы-



ли одновременно певцами-импровизаторами и поэтами, увлекательными рассказчиками и талантливыми актерами. Приход ашуга в город или село становился для населения большим праздником. Выступления певцов происходили обычно на площади, где собиралось множество народа. Под аккомпанемент саза или тара они вели свои нескончаемые рассказы про старину: это были песни о героях, о влюбленных. Главный герой армянского эпоса — Давид Сасунский, защитник родины, борец за ее независимость. Преданная, самоотверженная любовь Фархада и Ширин, Саро и Ануш прославлялась не только в песнях, но и в стихах, поэмах.

Под впечатлением услышанных народных мелодий мальчик забирался на чердак дома и часами выступивал полюбившиеся ему ритмы на медном тазу. «Эта первоначальная моя „музыкальная деятельность“, — рассказывал Хачатурян, — доставляла мне неопишное наслаждение, родителей же приводила в отчаяние...»

Материальное положение семьи было настолько стесненным, что о музыкальном образовании Арам не мог и мечтать. Поэтому появление в доме плохонького, приобретенного за гроши пианино стало для мальчика большим событием. Сначала одним пальцем, а затем с примитивным аккомпанементом он стал подбирать по слуху мелодии народных песен и танцев. «Тогда я совсем осмелел, — вспоминал Хачатурян, — и начал варьировать знакомые мотивы, присочинять новые. Помню, какую радость доставляли мне эти — пусть наивные, смешные, неуклюжие, — но все же первые мои попытки композиции».

Когда Араму исполнилось десять лет, он поступил в коммерческое училище. Самостоятельно научившись играть на духовых инструментах, он участвовал в любительском духовом оркестре.

Шестнадцати лет Хачатурян впервые попал в оперный театр, где услышал оперу «Абесалом и Этери» классика грузинской музыки Захария Палиашвили. Впечатление было столь сильным, что мечта учиться музыке становится неотступной.

Наконец в 1921 году в судьбе юноши наступил перелом. В Тбилиси приехал его старший брат Сурен Хачатурян, режиссер Московского Художественного театра. Заметив влечение Арама к музыке, Сурен Ильич взял его с собой в Москву.

Годы учения. В возрасте 19 лет юноша держал экзамен в Московский музыкальный техникум имени Гнесиных. У него не было даже элементарной подготовки. Выручили отличный слух, музыкальность, прекрасная память. Увидев находившуюся в классе виолончель, Арам заявил, что хотел бы учиться «на этой большой скрипке!» Елена Фабиановна и Михаил Фабианович Гнесины, опытные педагоги, сразу же распознали в юноше природное дарование. И вот начались годы учения — большого, настоящего труда, сомнений, успехов, разочарований.

Вначале Хачатурян учился играть на виолончели и фортепиано. Но скоро становится ясно, что основное его призвание —

композиция. В лице Михаила Фабиановича он нашел чуткого педагога, сумевшего быстро развить его природные способности. Уже в техникуме начинающий композитор написал «Танец» для скрипки с фортепиано и «Поэму» для фортепиано. Эти произведения были изданы и имели успех.

С 1929 по 1934 год Хачатурян учится в Московской консерватории. По классу сочинения он занимается у М. Ф. Гнесина, а позднее у Н. Я. Мясковского. Теперь все свое внимание он отдает творчеству. В эти годы он пишет «Токкату» для фортепиано, трио для кларнета, скрипки и фортепиано, «Танцевальную сюиту» для симфонического оркестра.

Уже здесь проявились черты, ставшие типичными для более зрелых его произведений. Прежде всего это певучие мелодии народного характера, сочные, свежие гармонии, праздничная оркестровка. Самобытность и оригинальность таланта Хачатуряна теперь начинает признаваться не только музыкантами. Известность его быстро растет и среди широких масс слушателей.

В качестве дипломной работы молодой композитор представил первую симфонию, посвященную Советской Армении. Хачатурян блестяще оканчивает консерваторию. Его имя занесено на Доску почета. В дальнейшем он совершенствует свое мастерство, занимаясь в аспирантуре. «Энергичный, порывистый, увлекающийся, не очень организованный, но бесконечно преданный любимому искусству» — таким запомнился друзьям-современникам Арам Хачатурян тех лет.

**Начало самостоятельного пути.** После окончания консерватории композитор много и упорно работает над своими новыми сочинениями. Он обращается к различным жанрам. Среди созданного на протяжении 30-х годов наиболее удачным оказались балет «Счастье», фортепианный и особенно скрипичный концерты. Заслуженную популярность завоевала музыка Хачатуряна к драматическим спектаклям («Валенсианская вдова», «Маскарад») и кинофильмам («Пэпо», «Зангезур»). Активно включается Хачатурян и в общественно-музыкальную жизнь страны, выполняет ответственную работу в Союзе композиторов.

Фортепианный концерт закончен композитором в 1936 году. Его первым исполнителем был выдающийся советский пианист Лев Оборин, которому он и посвящен. Концерт имел большой успех. В нем проявилась склонность композитора к виртуозному блестящему стилю. Еще ярче стали краски гармонии, острее и выпуклее ритмы, выразительнее мелодия.

В 1940 году Хачатурян создает одно из своих наиболее значительных произведений — скрипичный концерт. Здесь творческий облик композитора раскрылся во всей своей полноте. Концерт посвящен его первому исполнителю — известному советскому скрипачу Давиду Ойстраху.

Весну и лето 1939 года Хачатурян проводит в Армении, где усиленно работает над балетом «Счастье». В новом для себя жан-



Л. Коган исполняет скрипичный концерт А. Хачатуряна.  
За дирижерским пультом — автор, композитор А. И. Хачатурян

ре балета он воплощает современную тему — жизнь народа Советской Армении, радость и счастье людей, завоеванные в труде и борьбе.

В том же году спектакль был показан в Москве в Большом театре в дни декады армянского искусства. Балет понравился слушателям выразительностью народных мелодий, красочностью нарядной оркестровки. Но были и серьезные недочеты. Композитор решает коренным образом переработать балет.

Спустя два года Хачатурян пишет музыку для спектакля «Маскарад» (по драме Лермонтова) в театре имени Евг. Вахтангова. Несколько позже отдельные музыкальные номера были изданы в виде симфонической сюиты. Особенно полюбился слушателям «Вальс». Взволнованная, полная тревоги музыка «Вальса» связана с трагической судьбой героини «Маскарада».

**Годы войны.** Наступила Великая Отечественная война. В военные годы Хачатурян создает песни «Капитан Гастелло», «Слава нашей Отчизне», марш для духового оркестра «Героям Отечественной войны» и другие.

Из произведений крупных жанров появляются балет «Гаянэ» и вторая симфония.

Премьера балета «Г а я н э» состоялась в 1942 году в Перми, куда был эвакуирован Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Спектакль прошел с огромным успехом.

Сюжет «Гаянэ» развивается драматически-напряженно. Герои балета — колхозники и бойцы Красной Армии. Их счастье

неотделимо от благополучия всего народа. В трудной борьбе со злом и несправедливостью обретает свое личное счастье и Гаянэ. Она разоблачает виновников поджога складов с колхозным хлопком (среди которых и муж Гаянэ), за что едва не расплачивается жизнью. Балет заканчивается народным праздником. Радостна и Гаянэ, найдя свое счастье в новой семье.

В «Гаянэ» композитор использовал лучшие номера из балета «Счастье». Как и первый балет, «Гаянэ» отличается обилием мелодических тем, основанных на народных интонациях и ритмах. Так, во втором действии звучит «Колыбельная» (Гаянэ убаюкивает свою маленькую дочку). Тепло и нежно льется печальная лирическая мелодия у флейты. А в сопровождении мерно повторяется один и тот же звук *ре* у фагота и арфы, которому вторит «эхо» колокольчиков, создавая мягкий, «мерцающий» фон:

52 Andante

Флейта

*p* Арфа, Фагот *p molto espress.*

Колокольчики



Грациозен, полон восточной неги «Танец Айши» (подруги Гаянэ), открывающий собой третье действие. Плавная мелодия сначала звучит у скрипок, а затем разукрашивается звуковыми узорами других инструментов.

Особенно широкую известность получил огненно-темпераментный «Танец с саблями» (четвертое действие). Его отличают стремительный темп, острый ритмический рисунок, яркая оркестровка. Переложенный для самых различных инструментов и составов, «Танец» стал излюбленным номером концертных программ. За балет «Гаянэ» композитору в 1943 году была присуждена Государственная премия СССР, которую он внес в фонд Вооруженных Сил Советского Союза. В 1957 году создана вторая редакция балета на новый сюжет.



Вторая симфония получила название «Симфонии с колоколом». Она передает переживания советских людей в годы войны. В четырех частях симфонии отражены страдания, скорбь по погибшим, воспоминания о счастье и радости, предчувствие грядущей победы.

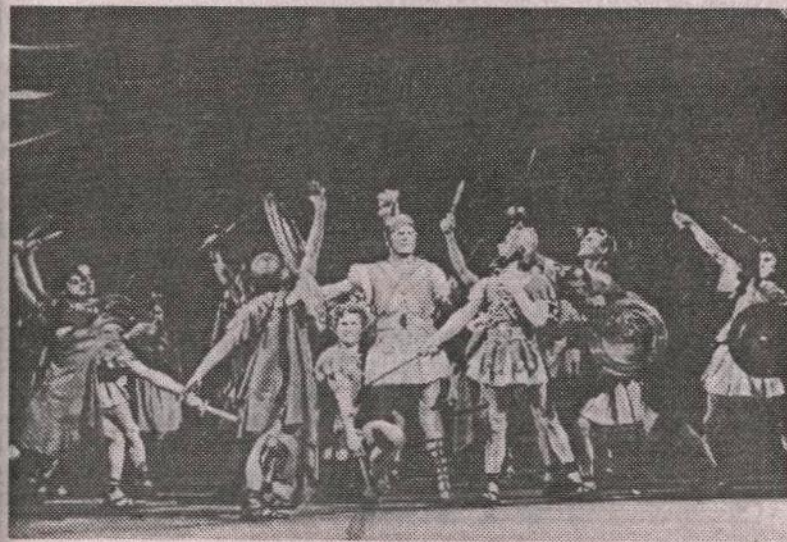
Хачатурян ввел в состав оркестра колокол, и это имеет глубокий смысл. Мрачно и сурово звучит он в начале симфонии, а в финале — ликующе и победно. Написанная и исполненная в разгар военных событий в 1943 году, симфония вселяла уверенность и светлые надежды в сердца людей.

В 1944 году Хачатурян пишет Государственный гимн Армянской ССР.

**Послевоенный период.** В послевоенные годы музыкальная деятельность композитора значительно расширяется. Начиная с 1950 года он — профессор по классу композиции в Московской консерватории и Институте имени Гнесиных. Хачатурян-педагог главное внимание уделял развитию творческой индивидуальности будущих композиторов, национальной природы их дарования. Из его класса вышли такие известные композиторы, как А. Эшпай, Р. Бойко, Э. Оганесян, М. Таривердиев и другие.

Хачатурян является автором ряда статей по вопросам музыкального искусства: «Как я понимаю народность в музыке», «О творческой смелости и вдохновении», «Десятая симфония Д. Шостаковича», «Радость творчества».

В 1950 году началась дирижерская деятельность композитора. Первый концерт, где дебютировал Хачатурян-дирижер, состоял-



ся в Москве в Доме ученых. Под управлением автора прозвучали сцены из балета «Гаянэ» и финал скрипичного концерта. Композитор посещает с концертами многие города Советского Союза. С большим успехом его выступления проходят и за рубежом. Но сочинение по-прежнему остается главной целью его жизни.

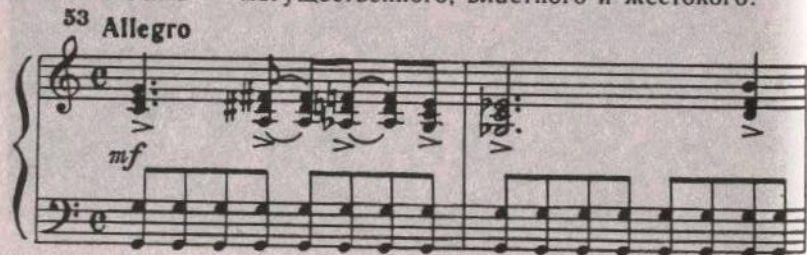
Появляется целый ряд его песен о дружбе народов, о мире. Много музыки Хачатурян пишет для кинофильмов («Русский вопрос», «Сталинградская битва», «Владимир Ильич Ленин», «У них есть родина» и другие), для драматических спектаклей («Лермонтов» Б. Лавренева, «Макбет» и «Король Лир» У. Шекспира).

В 1946 году Хачатурян заказывает концерт для виолончели с оркестром и посвящает его первому исполнителю Святославу Кнушевицкому, выдающемуся советскому виолончелисту. К 30-летию Октября создана «Симфония-поэма» (симфония № 3).

Капитальное произведение послевоенного периода — балет «Спартак», законченный в 1954 году. Впервые он был поставлен на сцене Ленинградского театра имени С. М. Кирова в 1956 году, а в Большом театре в Москве — двумя годами позже. В постановке Ю. Григоровича балет возобновлен в 1968 году. Из отдельных номеров балета в 1960 году композитор создал четыре сюиты, куда вошли наиболее значительные фрагменты.

Хачатуряна привлек образ человека, возглавившего беспрецедентное в истории Древнего мира восстание рабов. В героическом сопротивлении угнетенных композитор увидел много общего с современной борьбой народов за свою независимость. Вот как пишет об этом сам автор: «...Сочиняя музыку своего балета, стремясь мысленно постигнуть атмосферу Древнего Рима, я всегда ощущал духовную близость Спартака нашей эпохе, нашей борьбе против всяческой тирании, борьбе угнетенных народов против империалистов-агрессоров».

В четырех действиях балета композитор показал столкновение основных противоборствующих сил — Спартака, гладиаторов и враждебного им аристократического мира римских патрициев во главе с Марком Лицинием Крассом. Противопоставление контрастных образов дано уже в прологе к балету. Пленные фракийцы влекут колесницу полководца-триумфатора. Тяжеловесно, с мрачной торжественностью звучит марш победителей. Это тема Рима — могущественного, властного и жестокого:



Теме Рима противопоставляется героическая тема Спартака:



Обе темы пролога проходят через все произведение.

**Позднее творчество.** На протяжении 60—70-х годов сочинены три концерта-рапсодии (для скрипки, для виолончели и для фортепиано — с оркестром). Композитор вновь возвращается к жанрам камерной инструментальной музыки: он сочиняет сольные «Сонату-фантазию» для виолончели, «Сонату-монолог» для скрипки и «Сонату-песню» для альты.

С первых же послевоенных лет получила особый размах общественно-музыкальная деятельность Хачатуряна. Совместно с другими советскими музыкантами композитор побывал во многих странах мира. Свои концертные выступления он сочетал с беседами, докладами о советской музыкальной культуре, что служило еще большему укреплению дружественных связей между Советским Союзом и другими странами. Об этой почетной и важной задаче Хачатурян писал: «Я верю, что все крупные, мыслящие художники, все подлинно талантливые музыканты мира не только сочувствуют основным принципам демократического искусства, которые отстаиваем мы, но и готовы следовать им. И наш долг — помочь успеху этого дела, помочь сплочению всех прогрессивных музыкальных сил мира вокруг великой и благородной цели создания музыки, достойной своего народа, воспевающей светлое будущее человечества». Композитору было присвоено почетное звание народного артиста СССР.

А. И. Хачатурян умер 1 мая 1978 года.

1. Назовите основные даты и события в творческой жизни Хачатуряна.
2. Какие вы знаете произведения Хачатуряна? Перечислите наиболее известные из его сочинений.
3. Напойте или сыграйте темы из балета «Гаянэ», из музыки к драме Лермонтова «Маскарад».

### КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ

Скрипичный концерт написан Хачатуряном в 1940 году. Это одно из самых совершенных его произведений. С особой силой проявился здесь дар композитора создавать музыку, широко опираясь на народное творчество. Сам Хачатурян отмечал, что народную мелодию он рассматривает как «животворное зерно, как первоначальную интонационную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать»<sup>1</sup>.

В концерте три части, своего рода картины из жизни народа, поэтические зарисовки природы Армении. Лирически-вдохновенную «песню» средней части окаймляют танцевальные части, полные ярких красок и радостного движения.

Первая часть концерта начинается тонально неустойчивым, энергичным и коротким вступлением оркестра. Его основной мотив построен на чередовании секундовых и терцовых интонаций, характерных для армянской народной музыки:

55 *Allegro con fermezza*

<sup>1</sup> Как я понимаю народность в музыке. — Сов. музыка, 1952, № 5, с. 39.

Главная партия сонатного аллегро (ре минор) появляется у солирующей скрипки в сопровождении оркестра. Понижение на полтона звука *ми* в конце мелодии придает звучанию окраску фригийского лада, распространенного в народной музыке Закавказья. Тема имеет песенно-танцевальный характер. Ее отличают четкий, упругий ритм, быстрый темп. Вместе с тем главной партии присущи особая легкость и грациозность.

Обращает на себя внимание и мелодичность темы, которую не может затмить даже господствующая виртуозность. В этом проявляется одна из связей концерта Хачатуряна с классической традицией:

56

В теме, сочиненной самим композитором, заметны в то же время черты сходства с армянской народной песней «Келе-Келе» («Шествуй»), с хороводным армянским танцем «Кочари».

Олицетворяя собой горячность молодости, радостное восприятие жизни, главная партия окрашивает этим настроением и всю первую часть в целом.

Низвергающаяся «лавиной» виртуозных пассажей в оркестре приводит к побочной партии. Движение успокаивается, темп замедляется. Музыка вызывает в представлении плавно-скользящий танец, полный грации. А нежностью мелодии, монотонным баюкающим сопровождением тема напоминает напев колыбельной песни:

## 57 [Poco meno mosso]

Эта тема близка к народной мелодии «Эс арун» («Ручей»). Тема побочной партии украшена хроматизмами. Прихотливый ритм придает ей импровизационный характер: мелодия развивается свободно, как бы независимо от основного размера, деления на такты. Многократное возвращение к звуку *до-диез* сопровождается различной ладовой окраской. Отсюда и переменность лада (ля мажор — фа-диез минор), типичная для народных лирических песен. Как и многие другие разделы произведения, побочная партия излагается на длительном органном пункте. Синкопированный ритм монотонного баса напоминает звучание бубна.

Начало разработки подчеркнуто резким сдвигом в тональность ми-бемоль минор. В процессе развития композитор сближает основные темы. Плавную мелодию побочной партии он наделяет энергичным ритмом главной темы. А танцевальная тема главной партии звучит более лирично, чем в начале:

## 58 [Tempo II]

В середине разработки (*Meno mosso*) контрастные темы излагаются одновременно. В оркестре *fortissimo* проходит тема побочной партии в увеличенных длительностях. А в сопровождении, у солирующей скрипки, звучат виртуозные пассажи, построенные на мелодических оборотах главной партии. Это кульминация всей первой части. Завершается разработка блестящей виртуозной каденцией солирующей скрипки. И как итог развития в каденции тема побочной партии дается в своем новом облике — волевым и энергичным:

## [Poco sostenuto]

В репризе основные темы первой части проходят в варьированном виде: основные мелодии здесь обогащены подголосками. Возрастает динамика, движение становится более энергичным.

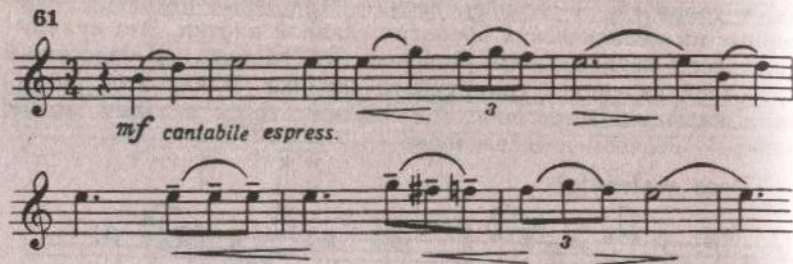
Первая часть концерта завершается кодой, где еще раз в стремительно-быстром темпе звучит тема главной партии, а за ней и характерная «взрывчатая» музыка вступления, утверждающая волевым, мужественным образ первой части в целом.

Вторая часть (*Andante sostenuto*) — лирическая, вдохновенная «песня». Представляется, что звучит она среди величавых гор Кавказа. Освещенный солнцем, горный пейзаж все время меняет окраску, чаруя своей первозданной красотой. И песня набирает силу, становится все более могучей и прекрасной как гимн солнцу, любви, красоте.

Вступление ко второй части напоминает наигрыш-импровизацию ашуга перед песней. Солирующие фагот, а затем кларнет подражают звучанию народного инструмента дудука:



А вот и сама «песня». На фоне легкого вальсового сопровождения оркестра у солирующей скрипки появляется нежная и мечтательная мелодия. Интонации томления придают ей характерный восточный оттенок:



В отдельных оборотах этой мелодии можно уловить сходство с протяжно-лирическими армянскими песнями «Антуни» («Бездомный»), «Крунк» («Журавель»).

Вначале напев звучит сдержанно, негромко. Воодушевление солиста постепенно возрастает, «песня» ширится, становится горячей и вдохновенной.

Недолго (средняя часть) песенная лирическая мелодия уступает место музыке вступления. Появляется знакомый наигрыш-импровизация. Многократно варьируясь, напев принимает различную окраску — то сумрачного раздумья, то жалобы, мольбы.

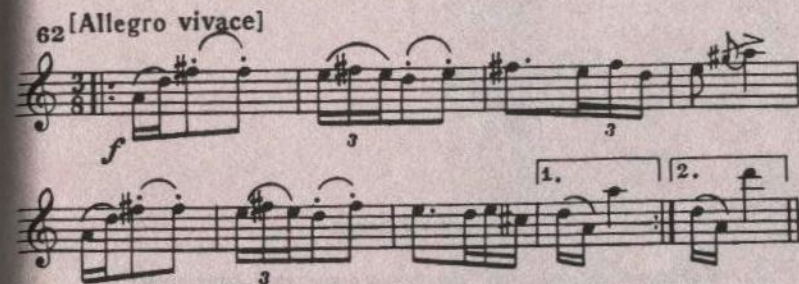
И вновь «песня». Реприза здесь динамическая. К основной теме у солирующей скрипки присоединяется мелодия кларнета. Мощно и ликующе проходит затем тема у всего оркестра. Заканчивается вторая часть тихой, истончающей звучностью. Своеобразна терпкая гармоническая окраска последних тактов. На фоне тонического аккорда ля минора у солиста в первой октаве звучит соль-диез.

Третья часть (Allegro vivace) — музыкальная картина веселого и многолюдного праздника. Это как бы общий танец, на фоне которого время от времени выделяются танцоры-солисты. В финале звучат не только новые темы, но и мелодии предыдущих частей. Темп и ритм танца подчиняют себе все эти темы и объединяют их в общем настроении.

Финал написан в форме, близкой к рондо-сонате. Подобно первой части, он начинается с энергичного вступления. Диссонирующие аккорды подчеркнуты синкопами. Объединяет

оба вступления и характерный чеканный ритм (две шестнадцатые с восьмой). Эта же ритмическая фигура лежит в основе главных тем первой и третьей частей концерта.

Основная тема финала, задорная и лукавая, полна изящества и блеска:



По своим интонациям она близка напеву армянского танца «Вард кошикс» («Розовый башмачок»).

Главная тема, многократно повторяясь, исполняет функцию рефрена. Она чередуется с другими темами. Среди них выделяется в экспозиции песенная мелодия, нежная и грустная (она прозвучит в репризе):



В эпизоде финала у солирующей скрипки широко и вдохновенно звучит лирическая побочная партия из первой части концерта в увеличении. Эпизод принимает на себя и функцию разработки, где варьируются ранее прозвучавшие темы и появляются новые.

Тема первой части концерта прозвучит еще раз в кульминации репризы — теперь уже одновременно с основной темой финала.

Завершает финал оживленная кода, где в оркестре утвердительно вновь акцентируется характерный ритмический рисунок. Так в стихию танцевального движения вовлекаются темы и ритмы из первой части концерта, объединяя произведение в единое монолитное целое.

### Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику скрипичного концерта Хачатуряна.
2. Каким народным армянским песням и танцам родственны некоторые его темы?
3. Расскажите о характере музыки первой части концерта. Каково ее строение?
4. Напойте или сыграйте основные темы второй и третьей частей концерта.

### ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- 3 симфонии
- 3 балета («Счастье», «Гаянэ», «Спартак»)
- Концерт для скрипки с оркестром
- Концерт для виолончели с оркестром
- Концерт для фортепиано с оркестром
- Триада концертов-рапсодий (для скрипки с оркестром, для виолончели с оркестром, для фортепиано с оркестром)
- Токката для фортепиано
- Детский альбом для фортепиано
- Сонатина для фортепиано
- Песни
- Музыка к драме Лермонтова «Маскарад»



**ДМИТРИЙ  
БОРИСОВИЧ  
КАБАЛЕВСКИЙ**  
1904—1987

Дмитрий Борисович Кабалеvский — один из выдающихся советских композиторов. Он создал оперы («Кола Брюньон», «В огне», «Семья Тараса», «Никита Вершинин», «Сестры»), кантаты, симфонии и камерные произведения, реквием, четыре фортепианных, скрипичный и два виолончельных концерта, большое количество фортепианных пьес, песни. Ему принадлежат также музыкальное оформление ко многим кинофильмам, оперетта «Весна идет». Музыка Кабалеvского проникнута интонациями и ритмами, характерными для наших дней. Особенно привлекают композитора светлые образы детства и юности. Об этом говорит большая часть его произведений.

Для своих юных друзей композитор не только писал музыку. По радио, с концертной эстрады он читал лекции, проводил увлекательные беседы о музыке<sup>1</sup>. Композитор, исполнитель, педагог, музыковед-исследователь, Д. Б. Кабалеvский являлся одним из активнейших деятелей советской музыкальной культуры. Его заслуги были по достоинству оценены народом.

### БИОГРАФИЯ

**Детство и годы учения.** Дмитрий Борисович Кабалеvский родился 30 декабря 1904 года в Петербурге в семье служащего. Еще мальчиком он любил импровизировать на фортепиано. Сис-

<sup>1</sup> Фирмой «Мелодия» выпущены пластинки с записью бесед Кабалеvского о музыке. Эти же беседы легли в основу его книжки «Про трех китов и про многое другое».



тематические занятия музыкой начались в Музыкальном техникуме имени А. Н. Скрябина в Москве в 1919 году — по фортепиано у В. Селиванова (директора техникума) и по сочинению у известного теоретика и композитора Г. Катуара. Будущий композитор настолько увлечен творчеством, что заражает своим энтузиазмом самого директора, который открывает в техникуме композиторское отделение. Правда, долгое время там был всего один ученик... Кабалевский!

С шестнадцати лет юноше пришлось зарабатывать себе на жизнь: он рисует плакаты, служит почтальоном, играет на фортепиано в кино. Одновременно с этим Кабалевский успевает заниматься спортом, учиться в школе живописи и рисования.

Уже тогда возникло тяготение Кабалевского к детям. Он ведет класс фортепиано в детской музыкальной школе, пишет для ребят пьесы, песни. Так было положено начало дружбе композитора с детьми. А детская, юношеская тема в музыке стала для него одной из самых любимых.

В 1925 году Кабалевский заканчивает техникум и поступает в Московскую консерваторию, где также учится по двум специальностям: по фортепиано — у выдающегося советского пианиста и педагога А. Б. Гольденвейзера, по композиции — у Катуара, а позже у Н. Я. Мясковского. Мясковский дал своему ученику глубокие знания, развил в нем трудолюбие и пробудил большую любовь к русской народной музыке. Опытный педагог, он помог Кабалевскому найти свой путь в искусстве.

В 1927 году появились первые публикации сочинений Дмитрия Борисовича. Через два года Кабалевский оканчивает консерваторию как композитор, годом позже — как пианист. Его имя занесено на мраморную Доску почета. На выпускном экзамене Кабалевский представил первый фортепианный концерт и первый квартет. Впервые концерт прозвучал в 1931 году на эстраде Большого театра в исполнении автора.

**30-е годы** — начало самостоятельного творческого пути Кабалевского. Он активно включается в музыкальную жизнь страны. Много пишет, работает в консерватории, выступает по вопросам музыки с докладами и в печати. Кабалевский посещает школы, пионерские лагеря. В Артеке в 1935 году он впервые проводит музыкальные беседы.

Для любимой детской аудитории Кабалевский пишет много песен («Первое мая», «Паровоз», «Птичий дом»), пять фортепианных пьес «Из пионерской жизни», второй концерт для фортепиано с оркестром. Особую популярность завоевала «Песня о пионере Абросимове». Поводом к созданию этой песни послужило сообщение в газетах о смелом поступке пионера Абросимова. Мальчик заметил сломанный рельс и вовремя предупредил машиниста об опасности. Он подал сигнал своим пионерским галстуком, и крушение поезда было предотвращено.

Появляется целый ряд кинофильмов с музыкой Кабалевского



Д. Б. Кабалевский среди детей в Артеке

(«Петербургская ночь», «Щорс», «Антон Иванович сердится»), а также пьес в драматических театрах («Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Школа злословия» Шеридана, «Мадам Бовари» Флорбера).

Из произведений крупных жанров Кабалевский пишет три симфонии и оперу «Мастер из Клапси». Опера была закончена в 1938 году и поставлена на сцене Ленинградского Малого оперного театра. Тридцать лет спустя композитор создал новую редакцию оперы (под названием «Кола Брюньон»). Это одно из лучших сочинений Кабалевского.

Опера «Кола Брюньон» написана по одноименной повести французского писателя Романа Роллана. Герой оперы — крестьянин Кола, умеющий «вскапывать, вспахивать недра земли, сеять, выращивать пшеницу и овес, разводить, подрезать, прививать виноград, выжимать его сочные гроздья, жать, вязать снопы, цепями молотить зерно, делать хлеб и вино». Кола и талантливый резчик по дереву. Остроумный весельчак в повседневной жизни, он в момент вспышки народного недовольства отправляется к замку герцога, чтобы, посрамив его перед всеми, отомстить за унижения и оскорбления: Кола приносит скульптуру, изображающую герцога верхом на осле лицом к хвосту (заключительная сцена — кульминация оперы).

Кола Брюньона преследуют в жизни неудачи, но он никогда не теряет стойкости. И даже в борьбе с чумой он побеждает непро-

шенную гостью. Главную черту героя — оптимизм — и удалось передать композитору в опере.

С образом Кола связана увертюра, полная кипучей жизни и энергии (основная тема ее прозвучит затем в рондо Кола из второй картины оперы). Хорошо удалась композитору народная сцена лирического характера. Таков хор сборщиц винограда, солнечный и поэтический:

64 Allegretto moderato

Че-рез лес гус-той веш-не-ю по-рой май-ским ве-чер-ком е-хал я вер-хом. Из Ду-э в Ар-рас, До-рен-ло, в Ар-рас, е-хал я вер-хом, До-рен-ло, в Ар-рас!

Кабалевский почти не использовал в опере народные французские мелодии, хотя тщательно изучал их на протяжении двух лет. И все же музыка оперы насыщена интонациями народных песен, что придает ей своеобразный колорит.

Ознакомившись с фрагментами оперы, Ромен Роллан писал композитору: «В целом Ваше сочинение — одно из лучших, которые я знаю в новой русской музыке, написанной для сцены».

**Годы войны.** Непосредственно во фронтовых условиях Кабалевский пишет сюиту «Народные мстители». Тема войны звучит в его опере «В огне», в кантате «Родина великая», во многих песнях («Наказ сыну», «Нас победить нельзя», «В темной роще густой», «Сын героя»).

О том, как сочинялась сюита «Народные мстители», рассказывает сам композитор: «В начале 1942 года мне довелось побывать в частях Юго-Западного фронта, стоявших недалеко от Харькова, занятого тогда еще немцами. Моим неизменным спутником в этой поездке был поэт Евгений Долматовский, в то время уже закаленный фронтовик, носивший чин батальонного комиссара.

В одном из украинских сел, только что освобожденном от немцев, мы встретились с партизанским отрядом, перешедшим линию фронта для установления связи с дивизией, стоявшей в этом селе. Я познакомился с партизанами и с огромным

интересом слушал их рассказ. Это был первый боевой партизанский отряд, с которым я встретился на фронте. В отряде были и седые старики бородачи, и совсем еще юные девушки.

Неудивительно, что у нас с Долматовским явилась мысль написать цикл песен о партизанах. Как-то вечером, в хате, заполненной оживленно беседующими фронтовиками, за столом, скудно освещенным какой-то копилкой, мы начали свою работу. Долматовский написал и дал мне первые четыре строчки песни:

Окружили синие туманы  
Наш лесок, походное жильё,  
Запоемте песню, партизаны,  
Чтоб друзья услышали ее.

Пока он сочинял остальные строфы, я написал музыку.

Через полчаса мы уже пели всю песню под аккомпанемент одного бойца, быстро схватившего мелодию и подобравшего на своем баяне незамысловатое сопровождение. Через несколько дней эту песню пел уже один из фронтовых ансамблей...

Так мы начали сочинять свой цикл песен об украинских партизанах».

В 1943 году Кабалевский пишет 24 прелюдии для фортепиано. Прелюдии по-своему отразили настроение людей военного времени. Обостренное чувство патриотизма, вызванное войной, направило внимание русских людей к истории своей родины, к русскому народному искусству. Циклу прелюдий предпослан эпитаф из «Записок» Лермонтова: «...Если захочу вдаться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях».

Прелюдии посвящены Н. Я. Мясковскому. В основу каждой прелюдии положена русская народная песня. Так, в пятой прелюдии звучит мелодия песни «Не разливайся, мой тихий Дунай», в четырнадцатой — народная мелодия «По морю утенушка плавала». Основу двадцать второй прелюдии составляет скорбная песня «Что от терема да до терема».

Прелюдии написаны во всех 24 тональностях, расположенных по квинтовому кругу. Тональный контраст подчеркивает образное различие песен, разнообразные приемы их развития. Пятнадцатая прелюдия (ре-бемоль мажор) привлекает живостью изложения, остротой звучания. Ее отличает и мелодичность, характерная русская распевность голосов. Композитор использует здесь свадебную величальную песню из сборника Римского-Корсакова:

Во горнице, во светлице  
Два голубя на шкапе,  
Два сизых на новом<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Эта же народная мелодия легла в основу белорусской шуточной песни «Бульба».

Allegretto moderato

65

ю стра- ну су- ме- ем мы и тут.

Немало в эти годы Кабалеvский пишет и детских песен. Широко известную песню «Четверка дружная ребят» Дмитрий Борисович написал в творческом содружестве с С. Я. Маршаком в начале войны, в 1941 году. История ее создания такова. По телефону поэт прочитал Кабалеvскому первый куплет. Стихи Маршака сразу же привлекли композитора. На другой день, когда поэт хотел прочитать новые куплеты, песня была уже готова! И автору слов и композитору удалось передать серьезное отношение советских ребят к военным событиям. Песня призывала детей помочь взрослым в их трудной борьбе. Это песня-марш. Светлая и задорная вначале, в припеве она звучит строго и решительно:

66a **Marciale. Moderato**  
*mf*

Чет- вер- ка друж- на- я ре- бяг и-  
дет по мос- то- вой, и слы- шу, гром- ко го- во-  
рят о- ни меж- ду со- бой.  
Нель- зя ре- бя- там на вой- ну, по-  
ка не под- ра- стут, но за- щи- щать сво-

ю стра- ну су- ме- ем мы и тут.

**Послевоенные годы. Позднее творчество.** Послевоенный период — наиболее богатый по количеству написанных произведений: это оперы, концерты, кантаты, детские песни и фортепианные пьесы, реkvием, музыка к кинофильмам.

В 1943 году композитор заканчивает концерт для скрипки с оркестром, который вошел в триаду его концертов, предназначенную для учеников музыкальных школ и училищ. В 1949 году он пишет виолончельный, а в 1952 году — третий фортепианный концерт. Посвящение определило характер произведений — веселый и жизнерадостный. В различные части концертов Кабалеvский вводит мелодии своих детских песен («Четверка дружная ребят» — в финал скрипичного концерта, «Наш край» — во вторую часть фортепианного), использует русские и украинские народные мелодии.

Наряду с задорными, энергично-напористыми темами в концертах есть страницы искренней проникновенной лирики. Так, в средней части скрипичного концерта звучит нежная мелодия, полная тепла и сердечности. Разъясняя как-то ребятам содержание концерта, Кабалеvский сравнил эту музыку с весной в природе, с весной жизни:

67 [Andantino cantabile]  
*p dolce*

ю стра- ну су- ме- ем мы и тут.

Композитор мыслил себе исполнение всех трех концертов в один вечер. Поэтому кода фортепианного концерта (последнего в триаде) воспринимается как лирический апофеоз, воспевание молодости и радости жизни.

Одновременно с концертами Кабалеvский работает над оперой «Семья Тараса». Созданная под непосредственным впечатлением от военных событий, опера отразила героизм советского народа, его мужество в борьбе с врагом. Кабалеvский и здесь основное внимание уделяет молодежи — комсомольцам-подпольщикам, с наибольшей полнотой раскрывает образ героини оперы — Насти.

Первое исполнение оперы состоялось в Ленинграде в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова в 1950 году. Через год «Семья Тараса» была поставлена в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в Москве, где много лет шла с неизменным успехом. Ставилась опера и в других городах Советского Союза и за рубежом (Болгария, Польша, Чехословакия).

В послевоенные годы Кабалевский снова пишет фортепианные пьесы и песни для детской аудитории. Так, на протяжении 40—50-х годов выходят из печати «Двадцать четыре легкие пьесы», «Легкие вариации», «Четыре легких рондо» и «Шесть прелюдий и фуг». Почти все эти пьесы входят в постоянный репертуар юных пианистов. Появляются «Семь веселых песен» (слова С. Маршака), «Четыре песни-шутки» (слова С. Маршака и С. Михалкова). Детвора сразу же запела эти замечательные песни. Но одна из них — «Мельник, мальчик и сел» — полюбилась особенно. Написанная по мотивам восточной сказки, песня остроумно высмеивает мельника, который, подчиняясь чужому совету, каждый раз попадает впросак. Имей всегда свое собственное мнение — подсказывает песня:

**Allegretto scherzando**

68 *mf*

Мельник на ослике ехал в деревне.  
Мальчик за осликом плелся пешком.

Песню «Наш край» (слова А. Пришельца) попросили написать Дмитрия Борисовича пионеры (это было в Доме творчества композиторов под Москвой). Причем к утру следующего дня! Композитор просидел за работой всю ночь, но «задание» выполнил. Он сам отнес новую песню в пионерский лагерь, а через день уже слушал ее на концерте.

69 **С движением, певуче**

*mf*

То берега, то речушки, то поляны, то леса.

куст раки ты над рекой...

В 1948 году в переводе С. Маршака были изданы «Сонеты» великого английского драматурга и поэта Шекспира<sup>3</sup>. Кабалевский остановил свое внимание на нескольких стихотворениях. И через пять лет закончил «Десять сонетов Шекспира» для баса в сопровождении фортепиано. Содержание их разнообразно. Это размышления о счастье, дружбе, о любви, о жизни и смерти. Сонеты написаны в виде лирических монологов-раздумий. Кабалевскому удалось передать в музыке возвышенный поэтический стиль сонетов. Строгость и сдержанность высказывания еще больше оттеняют глубину мысли стихотворений.

После длительного перерыва композитор вновь возвращается к жанру симфонии и кантаты, впервые сочиняет оперетту («Весна поет»).

Четвертая симфония (первые три были написаны в 30-е годы) по праву считается лучшим произведением композитора в этом жанре. И опять — это музыка о наших днях, о нашей молодежи.

Важной современной теме — миру и счастью на земле — посвящает Кабалевский кантату «Песня утра, весны и мира» для детского хора и симфонического оркестра (слова Ц. Солодаря). Кантата была написана по заказу английского рабочего хора общества. Но в Англии она так и не прозвучала. Зато в Праге на Международном конкурсе на лучшую радиопередачу о мире и дружбе кантата была премирована.

Резко контрастирует со светлой музыкой кантаты рекем Кабалевского (стихи Р. Рождественского, 1962). Это монументальное произведение для смешанного и детского хоров, симфонического оркестра и двух солистов, посвященное памяти тех, кто погиб в борьбе с фашизмом. Музыка страстно призывает к защите мира на земле: тогда не будет войны, не будет страданий и нищеты «и дети отучатся плакать и будут звонко смеяться и в сердце хранить славу своих отцов».

Композитор продолжает писать музыку к кинофильмам. Сюжеты их разнообразны: «Первоклассница», «Академик Павлов», «Мусоргский», «Вольница», «Феликс Дзержинский», «Вихри враждебные», «Хождение по мукам» («Сестры», «1918 год», «Хмурое утро»).

В 1969 году Кабалевский заканчивает оперу «Сестры» (либретто С. Богомазова по повести И. Лаврова «Встреча с чудом»). Центральные персонажи оперы — сестры Ася и Слава,

<sup>3</sup> Сонет — это форма стихотворения, состоящего из 14 строк.



Д. Б. Кабалевский — дирижер

мечтающие поступить в мореходное училище и стать штурманами. Мечты девушек, столкновение с трудностями — основное содержание произведения. Романтическая устремленность в будущее определила собою и характер музыки оперы, где образ моря становится символом юношеской мечты.

В 1979 году на фестивале «Московская осень» впервые прозвучал четвертый — «Пражский» — фортепианный концерт Кабалевского. Как и третий концерт, это произведение адресовано детской аудитории. Свое название концерт получил не случайно. Композитор ввел в него и ярко разработал три народные песни: чешскую, моравскую и словацкую.

На протяжении 1975—1985 годов были сочинены циклы — шесть романсов «Время» (на стихи С. Маршака), восемь романсов «Песни печального сердца» (на стихи О. Туманяна) и «Семь песен о любви» (на стихи Е. Долматовского).

Работу над новыми произведениями Кабалевский сочетает с деятельностью педагога-просветителя. Будучи действительным членом Академии педагогических наук, он начинает преподавать музыку в одной из общеобразовательных школ Москвы. В результате возникает новая программа по музыке, которая широко распространяется в школах РСФСР. В 1983 году по инициативе и под редакцией Кабалевского начал выходить журнал «Музыка в школе».

Убеждение в необходимости всеобщего музыкального образования Кабалевский подкрепляет и печатным словом. Назовем

лишь некоторые из его литературных работ: «Про трех китов и про многое другое», «Прекрасное пробуждает доброе», «Как рассказывать детям о музыке?», «Воспитание ума и сердца», «Музыка и музыкальное воспитание», «Ровесник».

14 февраля 1987 года Д. Б. Кабалевский скончался. На вопрос: что такое счастье? — он отвечал: «Быть нужным людям». Служению людям он и посвятил всю свою жизнь.

#### Вопросы и задания

1. Перечислите наиболее известные песни и инструментальные пьесы Кабалевского. Напойте, наиграйте некоторые из них.
2. Назовите произведения крупных жанров. Сыграйте основные темы скрипичного, а также третьего и четвертого фортепианных концертов.
3. Расскажите о музыкально-просветительной деятельности Кабалевского. Какие книги композитора о музыке вы читали?

#### «СЕМЬ ТАРАСА»

«Семья Тараса» — одна из лучших советских опер о событиях Великой Отечественной войны. Написанная вскоре после войны (вторая редакция была завершена в 1950 году), она отразила главное в характере и поступках наших людей, что привело к победе над врагом: любовь к родине, негибаемое мужество, уверенность в победе. Опера написана по повести Б. Горбатова «Непокоренные».

При создании либретто С. Ценин и Д. Кабалевский значительно усилили роль молодежи — комсомольцев. Горбатов одобрил это изменение (в его повести молодежи было отведено более скромное место). Настя, вчерашняя школьница, с первых дней войны выполняет ответственные и трудные задания. Комсомольцы взрывают здание школы, где расположился немецкий штаб. Не менее опасное задание — взрыв моста, через который отступают вражеские войска.

Напряженность драматического развития заставляет слушать оперу с неослабевающим вниманием. Композитор широко использует интонации русских народных и старых революционных песен и, главное, современных советских песен, что придает музыке еще большую выразительность.

Увертюра к «Семье Тараса» построена на главных темах оперы. Как могучий, протестующий возглас, звучит в первых тактах волевая тема непокорности. Медные духовые инструменты, исполняющие этот ведущий лейтмотив оперы, придают ему силу и мужественность:



Его сменяет широко льющаяся, светлая мелодия у скрипок. Плавное сопровождение придает ей мягкость и теплоту. Это т е м а Р о д и н ы:



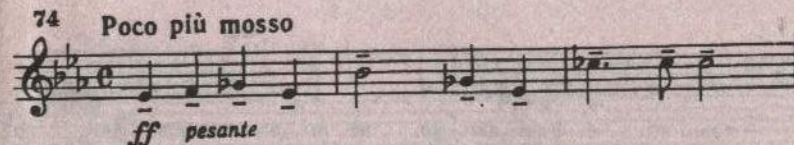
Она уступает место извилистым, беспокойным пассажам, которые выливаются в четкую маршевую тему. Именно эта тема прозвучит в опере как клятва юных героев («Готов за родину жизнь отдать»):



В центре увертюры появляется тема школьной песни. Напевная и простая по складу, трогательная своей искренностью, она пройдет через всю оперу. Песня станет лейтмотивом комсомольцев, это символ их сплоченности и стойкости в борьбе:



В репризе увертюры темы повторяются в обратном порядке. А в коде появляется новая тема, энергичная и волевая. Она напоминает тревожный сигнал, призыв к борьбе, к сопротивлению. В дальнейшем эта тема будет связана с образом Тараса, с его решимостью «не покоряться»:



Заканчивается увертюра могучей и «неприступной» темой непокоренности. Сам композитор назвал увертюру «симфоническим дифирамбом героям оперы».

**Школьная песня** — музыкальный портрет комсомольцев. Впервые (со словами) она звучит в первой картине оперы. Ее поют девочки, школьные подруги Насти. Вот-вот в город должны войти немцы. Кругом зловещая, напряженная тишина. Перед тем как разойтись, девочки запевают свою любимую песню «У старой у околицы родимого села». Это прощальная песня, песня расставания. Она звучит непосредственно, тепло, лирично. Подружки прощаются с детством, со счастливыми школьными годами, друг с другом. Но припев песни говорит о главном: «Все равно — мы вместе всегда».

И действительно, дружба, сплоченность становятся для них главным, что помогает и поддерживает их в подпольной работе. Отказываясь назвать имена товарищей, Настя не колеблясь идет на смерть.

Отец Насти, старый рабочий Тарас представляет собою старшее поколение советского народа. Не сразу он включается в общенародную борьбу с врагом. Вначале он прячется от оккупантов за закрытыми дверями своего дома, надеясь переждать это трудное время. Но война неумолимо вторгается в его жизнь. На глазах Тараса бесчинствуют фашисты, насильно угоняют советских женщин в неволю. Боль и гнев рождают решение «не покоряться». Неожиданная встреча со Степаном у лесной сторожки, где сын рассказывает ему об активной и самоотверженной борьбе советского народа, укрепляет это решение Тараса.

В лесу появляется большая группа колхозников. Не желая отдать хлеб фашистам, люди спрятали свои запасы, сожгли дома и ушли в лес. Степан вселяет в них надежду на скорую победу и направляет к партизанскому отряду. Старый лесник дед Семен запекает походную «Партизанскую» — несмотря на маршевый, чеканный ритм — распевную, мелодичную. Народ подхватывает песню (второе действие, третья картина):

75 **Allegro moderato**

Ой, ле- са да не про- гляд- ны- е,  
тем- ны- е. Здесь дав- но не по- ют со- ло- выи.

Тарас возвращается из лесу «другим» человеком. Сурово встречает он младшего сына Андрея, который бросил оружие и сдался в плен. Укоряя сына в малодушии, Тарас отрекается от него.

**Ария Тараса**, где он обвиняет сына в измене, отличается большим благородством и сдержанностью (второе действие, четвертая картина). Композитор создает величественный образ отца, гражданина, патриота. Начало арии звучит строго и неторопливо. Глубоко сосредоточенную мелодию поддерживают мерные тяжелые аккорды. Но Тарас не в силах долго сдерживать свои страдания и гнев. Музыка приобретает драматический, взволнованный характер. Кульминация приходится на заключительную фразу арии: «Ты, Андрей, сам себя вычеркнул из жизни, и я тебя из своего сердца вырубил!» Долг патриота, долг перед родиной становится для Тараса выше личного чувства:

76 **Andante con moto e gran espressione**

Ты, Анд- рей, в смерт- ный час му- ки у- бо-  
-ял- ся, жизнь себе- ре!

Урок отца не проходит даром для Андрея. Он возвращается в ряды Красной Армии и самоотверженной борьбой искупает свою вину. Вместе с советскими войсками Андрей преследует отступающего врага.

После встречи с сыновьями Тарас активно включается в общенародную борьбу. Эта новая черта его облика раскрывается в

сцене на разрушенном заводе. Оккупанты пытаются заставить Тараса и других рабочих восстановить завод. Но советские люди отказываются выполнить приказание. Старые рабочие запевают песню, с которой они когда-то на баррикадах отстаивали завоевания революции. Песня и теперь помогает им сплотиться и выстоять против врага. Она звучит сдержанно, четко и сурово (третье действие, шестая картина):

77 **Moderato. Pesante**  
*pp sotto voce*

Ес- ли нам сей- час пред вра- гом сто- ять,  
ес- ли нам на казнь ид- ти, ес- ли суж-де-  
-но нам у-ме- реть, с че-стью встре- тим смерт- ный час!

Тарас предвещает врагам скорую гибель. Смело и открыто он говорит немецкому офицеру: «Не уйти тебе живым с нашей земли. Будь ты проклят!» Рассерженный офицер стреляет в Тараса и ранит его.

Гул приближающихся советских самолетов разгоняет фашистов. И уже в полный голос торжественно и радостно товарищи Тараса запевают «Интернационал».

Опера заканчивается картиной освобождения городка. Советские войска преследуют отступающего врага. Велика в этом доля участия и семьи Тараса. Но победа досталась дорогой ценой. Скорбно звучит дуэт Тараса и его жены Евфросиньи, оплакивающих гибель дочери Насти.

#### Вопросы и задания

1. Расскажите содержание оперы «Семья Тараса».
2. Какие лейтмотивы звучат в увертюре? Дайте их характеристику.
3. Спойте или сыграйте комсомольскую песню.
4. Как обрисован Тарас в его арии из второго действия?
5. Назовите основные хоровые номера в опере «Семья Тараса».

## ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- 4 симфонии
- 5 опер
- Оперетта «Весна поет»
- 3 кантаты («Песня утра, весны и мира», «Ленинцы», «О родной земле»)
- Сюита для хора и оркестра «Народные мстители»
- Реквием
- 4 концерта для фортепиано с оркестром
- Концерт для скрипки с оркестром
- 2 концерта для виолончели с оркестром
- 2 квартета
- 3 сонаты для фортепиано
- 2 сонатины для фортепиано
- Пьесы, прелюдии, рондо, вариации
- Шесть прелюдий и фуг для фортепиано
- 10 сонетов Шекспира для голоса и фортепиано
- Песни

## СОДЕРЖАНИЕ

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Советская музыка, музыка наших дней звучит вокруг нас. Неразрывными узами она связана с прогрессивными традициями русской и мировой музыкальной культуры, с гуманистическими традициями Баха и Бетховена, Моцарта и Шопена, Глинки и композиторов «Могучей кучки», Чайковского, Рахманинова, Скрябина и других великих музыкантов прошлого. Народность, идейность, реализм, устремленность «к новым берегам» — эти заветы русской музыкальной классики сохраняют и развивают современные отечественные композиторы.

Вместе с тем рожденная в новых исторических условиях, советская музыка представляет собой искусство качественно новое.

В песнях и операх, ораториях и кантатах, симфониях и концертах воплощено богатство чувств и мыслей наших современников, разнообразие и сложность нашей жизни.

Многонациональная по своей природе, советская музыка проникнута духом интернационализма. Тесно связанная с жизнью нашей страны, народа, она чутко реагирует на важнейшие мировые события, отражает жизненные проблемы, волнующие людей доброй воли во всем мире. «Великое благо советского художника в том, — писал Д. Шостакович, — что творчество для него неотделимо от общих больших целей человеческой культуры, что он чувствует себя кровно связанным с жизнью и судьбами своего народа и только большой мерой общенародных интересов поверяет свои творческие шаги».

Велик авторитет отечественной исполнительской и педагогической школы во всем мире.

Каждый год появляются новые имена наших молодых музыкантов — пианистов, инструменталистов, певцов. Наряду с сочинениями уже известных мастеров рождаются талантливые произведения молодых композиторов.



## СОДЕРЖАНИЕ

Введение (автор Л. Никитина) . . . . .	3
<b>Сергей Сергеевич Прокофьев</b> (автор Г. Скудина) .	20
Биография . . . . .	21
«Александр Невский» . . . . .	32
«Золушка» . . . . .	41
Седьмая симфония . . . . .	52
Основные произведения . . . . .	61
<b>Дмитрий Дмитриевич Шостакович</b> (автор Г. Ску- дина) . . . . .	62
Биография . . . . .	63
Седьмая симфония . . . . .	77
Прелюдия и fuga ре мажор . . . . .	86
Основные произведения . . . . .	92
<b>Арам Ильич Хачатурян</b> (автор И. Прохорова) .	93
Биография . . . . .	93
Концерт для скрипки с оркестром . . . . .	102
Основные произведения . . . . .	108
<b>Дмитрий Борисович Кабалевский</b> (автор И. Прохо- рова) . . . . .	109
Биография . . . . .	109
«Семья Тараса» . . . . .	119
Основные произведения . . . . .	124
<b>Заключение</b> (автор Г. Скудина) . . . . .	125

**Прохорова И., Скудина Г.**

**П 84 Музыкальная литература советского периода: Для VII кл.  
ДМШ: Учебник. — М., Музыка, 2000. — 127 с.; ил.**

ISBN 5-7140-0141-9

Учебник знакомит учащихся с жизнью и творчеством советских композиторов С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, содержит (во Введении) общую характеристику музыкальной культуры нашей страны после 1917 года.

Для учащихся детских музыкальных школ.

4905000000 - 281

П Без объявления

ББК 85.313 (2) 7

026(01) - 00

ISBN 5-7140-0141-9

© Издательство «Музыка», 2000 г.

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

Ирина Александровна Прохорова  
Генриетта Семеновна Скудина

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**

для VII класса, детской музыкальной школы

Редактор: *Т. Ерицкая*  
Худож. редактор: *А. Галовкина*  
Техн. редактор: *С. Буданова*

ИБ № 4335

Подписано в печать 19.09.2000 г. Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».  
Печать офсетная. Объем печат. л. 8,0. Усл. печат. л. 8,0. Уч. изд. л. 9,37. Тираж 5000 экз.

Изд. № 7299. Заказ № 441

Издательство «Музыка». 103031 Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Министерства РФ по делам печати,  
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций  
109088 Москва, Южнопортовая ул., 24

00 - (10) 829

9-1410-0415-2 И82

Музыкальная литература советского  
периода Прохорова И.Скудрина Г.



цена:  
**124-00**

9 786714 001413

17.09.04. ПрофиСтанд. Музыка

ISBN 5-7140-0141-9



9 785714 001413