

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Выпуск IV

*Допущено Отделом учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ*

Издание 6-е



ЛЕНИНГРАД
«МУЗЫКА» · 1986

Общая редакция
М К Михайлова и Э Л. Фрид

В работе над четвертым выпуском
принимали участие:

М А Ганина III глава
Л В Данилевич VIII глава
А И Кандинский IX глава
М К Михайлов, I, II, IV, V, VII, X главы и Заключение
Л Л Рыцлина VI глава

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В 80—90-х ГОДАХ XIX ВЕКА

В 80—90-е годы появился ряд выдающихся произведений композиторов, начавших свой путь в предшествующие десятилетия Чайковский создает последние четыре оперы (в том числе «Пиковую даму»), балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», симфонии «Манфред», Пятую и Шестую. К тем же годам относятся оперы «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста» Римского-Корсакова, его симфонические шедевры — «Шехеразада» и «Испанское каприччио». В 80-х годах Бородин продолжает работать над «Князем Игорем», сочиняет Второй квартет, симфоническую картину «В Средней Азии», Балакирев заканчивает «Тамару». Продолжается творческая деятельность Кюи, Рубинштейна

В это же время выдвигаются новые композиторские имена. Среди них особо заметное место занимают ученики Римского-Корсакова — А. К. Лядов, А. К. Глазунов, А. С. Аренский и ученик Чайковского С. И. Танеев. К началу 90-х годов относятся и первые выступления двух наиболее выдающихся учеников Танеева — А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова (их художественная зрелость приходится уже на следующий период), тогда же начинает свой недолгий путь В. С. Калинников.

Творчество молодых музыкантов формировалось, естественно, под влиянием их старших товарищей и учителей. При этом Лядов, Глазунов и другие петербургские композиторы связаны были в первую очередь с традициями «Могучей кучки», в Москве же сильнее проявлялось воздействие Чайковского. Впрочем, укрепление всемирной славы и авторитета великого композитора способствовало росту его влияния и на более широкий круг композиторской молодежи. Оно сказалось и на многих учениках Римского-Корсакова, притом не только на менее крупных по дарованию (как, например, Аренский), но и на Глазунове (несколько позднее испытавшем также известное воздействие Танеева). С другой стороны, такой композитор, как Рахманинов, во многом связанный прежде всего с Чайковским, воспринял некоторые элементы «кучкистского» стиля. Сочетание эпического начала, восходящего к Бородину, с лириче-

ским, родственным раннему Чайковскому, наблюдается у москвича Калининкова. Так проявлялся исторически важный процесс сближения и взаимодействия эстетических принципов и стилевых черт обоих основных творческих направлений русской музыки.

Новое поколение композиторов выросло на основе прочно утвердившейся системы профессионального музыкального образования. Блестящая педагогическая деятельность Римского-Корсакова в Петербургской консерватории (а начиная с 80-х годов — также деятельность Танеева в Московской консерватории) окончательно разрешила былые споры «балакиревцев» и Стасова с Рубинштейном относительно путей и методов музыкального воспитания. С годами сложились устойчивые методические принципы, позволившие готовить композиторскую смену на основе сочетания солидного технического мастерства и прогрессивных эстетических традиций.

Твердая профессиональная установка способствовала расширению музыкально-культурного кругозора молодых композиторов. Наряду с претворением творческих принципов своих учителей они стремятся к внимательному изучению и освоению мирового классического наследия — венских классиков, Баха и Генделя, полифонистов эпохи Возрождения. С конца 80-х годов начинается также более глубокое, нежели прежде, знакомство русских музыкантов с творчеством Р. Вагнера¹.

Новые черты, свойственные композиторам, выступившим в 80-х годах, нашли выражение и в некоторых особенностях содержания их творчества. Эти особенности были заложены в конечном счете в общественно-исторической обстановке эпохи.

80-е годы ознаменовались наступлением жестокой правительственной реакции. После убийства (1 марта 1881 г.²) народовольцами Александра II царизм встал на путь репрессий во всех областях общественной жизни. В то же время исподволь, подспудно подготовлялся новый революционный подъем. Вместе с развитием капитализма и ростом пролетариата усиливалась борьба рабочих за свои права. Стачки и забастовки принимают значительный размах. Возникают первые русские марксистские кружки. В распространении учения Маркса и Энгельса в России особенно большую роль сыграла созданная в 1883 году в Женеве группа «Освобождение труда», во главе которой стоял Г. В. Плеханов. «Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического миросозерцания, — указывал В. И. Ленин в 1906 году³.

¹ Существенную роль в этом сыграло первое исполнение в России в начале 1889 г. полного цикла тетралогии «Кольцо нибелунга» пражской труппой антрепренера А. Неймана.

² Даты до 1917 года приводят по старому стилю.

³ Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 12, с. 331.

80-е и начало 90-х годов были временем перехода от второго — разночинского, или буржуазно-демократического — этапа освободительного движения к третьему — пролетарскому. Создание в 1895 году по инициативе В. И. Ленина первой в России нелегальной социал-демократической организации «Союз борьбы за освобождение рабочего класса» знаменовало вступление русского революционного движения в высшую фазу.

В обстановке переходного периода наиболее прогрессивные художники продолжали развивать в своем творчестве идеи гуманизма, раскрепощения человеческой личности, бичевали социальную несправедливость и общественные предрассудки, калечащие жизнь людей. Передовые демократические традиции определяли идейную направленность наиболее значительных представителей искусства. Еще продолжали творить писатели Л. Н. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. И. Успенский; к ним в 80-х годах присоединяются А. П. Чехов, В. Г. Короленко и ряд других; к 90-м годам относятся первые выступления М. Горького. В эти же годы в живописи работают крупнейшие художники, связанные с передвижничеством, — И. Е. Репин, И. Н. Крамской, В. И. Суриков, В. М. Васнецов, выдвигаются в 80-х годах В. А. Серов, И. И. Левитан. Под знаком реалистических традиций продолжает развиваться и драматический театр, где в эти годы достигают полного расцвета замечательные дарования плеяды выдающихся актеров — М. Н. Ермоловой, В. Н. Давыдова и многих других.

Наряду с этим в развитии искусства начинали намечаться и некоторые кризисные черты.

Большинство деятелей культуры привыкло связывать свои представления о народе только с крестьянством (что было естественно при малочисленности в предшествующем периоде русского пролетариата) и не замечало, что растет новая могучая революционная сила, которой предстоит перестроить мир. Народнические идеалы потерпели крушение, идеи же социализма в условиях того времени не проникали в художественную среду. Атмосфера реакции и террора способствовала развитию у многих представителей интеллигенции пессимистических настроений, потере интереса к общественным проблемам и замыканию в круг узколичных переживаний. Некоторые писатели и художники ограничивали свое творчество изображением мелких бытовых явлений, описанием обывательских будней.

В музыке этого периода подобные ущербные тенденции в целом не нашли отражения. Тем не менее в ней наметился определенный спад интереса к общественно-исторической, социальной тематике по сравнению с 60-ми годами. Боевая новаторская направленность сменилась ориентацией на традиции.

Различия между двумя композиторскими поколениями чутко уловил Римский-Корсаков, когда сопоставлял «Могучую кучку» и Беляевский кружок. «Кружок Балакирева соответствовал

периоду бури и натиска в русской музыке, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед; балакиревский кружок был революционный, беляевский же — прогрессивный, — писал он в своей «Летописи». Замечание Римского-Корсакова непосредственно относилось, главным образом, к многочисленным второстепенным композиторам-беляевцам: именно в их музыке особенно отчетливо проявилось измельчание идейного содержания вместе с академизацией, отсутствием подлинно творческого развития унаследованных традиций. Но отмеченное Римским-Корсаковым известное снижение активного, «боевого» характера творческих устремлений, в частности ослабление непосредственной общественной отзывчивости в искусстве, применимо в какой-то мере и к творчеству других представителей младшего поколения.

Изменения в тематике, содержании влекут за собой и новое соотношение между основными музыкальными жанрами как в творчестве отдельных композиторов, так и в русской музыке данного периода в целом. Наиболее ценное создается, главным образом, в инструментальной области — симфонической и камерной. При этом наблюдается несколько меньшее, чем раньше, тяготение к программной музыке сюжетно-описательного и живописно-образительного характера. Преобладает программность более обобщенного, психологически-философского типа. Наряду с этим молодые, в отличие от своих учителей, большей частью либо вовсе не обращаются к оперному жанру, либо создают произведения, в целом уступающие по яркости и значительности замыслов крупнейшим классическим образцам и их собственным инструментальным сочинениям.

При всем том, однако, крупнейшие композиторы, сформировавшиеся в этот период, сохраняли в своем творчестве связь с воспринятыми от предшественников и учителей принципами народности, гуманизма, неизменного сочетания эстетического начала с этическим. При наличии ряда общих черт индивидуальный облик каждого из них был очень своеобразен, каждый вносил в музыкальное искусство нечто особое. Так, например, Глазунов в своем монументальном симфонизме своеобразно синтезировал «кучкистские», особенно бординские эпические традиции с некоторыми принципами симфонизма Чайковского, в противоположность ему Лядов, ярко выраженный мастер малой формы, внес ценный вклад в область лирической и жанровой фортепианной миниатюры и оригинально воплотил образы народной сказочности в оркестровой сфере; глубокая, обобщенно-философская проблематика определила творческий облик Танеева, мудрого художника-мыслителя. Все это обогатило русскую музыку многими высокоценными художественными достижениями.

В 80—90-х годах происходило дальнейшее распространение и рост музыкальной культуры. Развитие музыкальной жизни

в стране настоятельно требовало увеличения числа музыкально-просветительных организаций, концертных и учебных заведений. В течение 80—90-х годов продолжала расширяться сеть отделений Русского музыкального общества. Отделения появлялись в городах, более или менее отдаленных от столичных центров. Рождаются также новые организации. Учрежденные М. П. Беляевым «Русские симфонические концерты» явились важным очагом популяризации русской музыки (деятельность Беляева в целом сыграла, безусловно, положительную роль для поощрения работы композиторов и улучшения их материального положения). Наряду с беляевскими концертами в Петербурге и Москве возникло Филармоническое общество, созданное пианистом и дирижером П. А. Шостаковским. При Филармоническом обществе было открыто музыкально-драматическое училище. Из числа его воспитанников выделяются композитор В. С. Калинников и замечательный оперный артист (лирический тенор) Л. В. Собинов.

Упрочивается в эти годы и положение русских оперных театров. В середине 80-х годов создается ряд частных антреприз. Их значение было очень велико. Многие оперы русских композиторов, которым и в эти годы еще зачастую приходилось сталкиваться с недоверием, пренебрежительным и даже враждебным отношением со стороны чиновно-бюрократического руководства императорских театров, увидели свет на частных сценах (так, «Хованщина» Мусоргского, отвергнутая оперным комитетом Мариинского театра, была впервые поставлена «Санкт-петербургским музыкально-драматическим кружком»).

Наиболее значительным частным оперным предприятием был театр, организованный в Москве крупным меценатом С. И. Мамонтовым. Деятельность Частной русской оперы Мамонтова явилась одной из ярких страниц в истории русского музыкального театра. Горячий любитель искусства и энтузиаст, Мамонтов основное внимание уделял постановкам русских опер, не шедших на казенных сценах. В его театре впервые был поставлен отвергнутый императорскими театрами «Садко» Римского-Корсакова. Оперу «Царская невеста» Римский-Корсаков писал с расчетом на исполнение партии Марфы выдающейся певицей театра Н. И. Забелой-Врубель, создавшей также незабываемые образы Снегурочки, Волховы, позднее Царевны-Лебеди. В мамонтовском театре выдвинулся гениальный артист Ф. И. Шаляпин. Здесь же начал свою дирижерскую деятельность Рахманинов Мамонтов, стремясь к созданию художественно полноценного оформления оперных спектаклей, привлек в свой театр видных живописцев. Среди них были такие художники, как И. Е. Репин, К. А. Коровин, М. А. Врубель, В. А. Серов, В. М. Васнецов.

Из выдающихся оперных артистов, работающих на столичных казенных сценах, следует назвать крупных певцов — баса

Ф. И. Стравинского, баритона П. А. Хохлова — известного исполнителя партии Евгения Онегина в опере Чайковского, тенора Н. Н. Фигнера — первого Германа в «Пиковой даме», певиц Е. А. Лавровскую, М. А. Славину (замечательную Графиню в «Пиковой даме»). Большому подъему и общему высокому художественному уровню русской оперы конца XIX и начала XX века в немалой степени способствовала деятельность выдающегося дирижера и композитора Э. Ф. Направника, более полувека стоявшего за дирижерским пультом петербургского Мариинского театра.

Интенсивно развивается и инструментальное исполнительство. Рядом с А. Г. Рубинштейном, проводящим в 80-х годах свои знаменитые Исторические концерты, появляются выдающиеся пианисты С. И. Танеев, А. Н. Есипова, Ф. М. Блуменфельд. Крупным пианистом, педагогом и дирижером был В. И. Сафонов. Выделяются в это время также виолончелисты А. В. Вержбилович и А. А. Брандуков.

В области музыкальной критики и публицистики по-прежнему с неослабевающей активностью боролся за передовое искусство В. В. Стасов. Продолжали свою деятельность Г. А. Ларош, Н. Д. Кашкин. В Москве выдвигается прогрессивный музыкальный критик С. Н. Кругликов, ученик и друг Римского-Корсакова. Начинается углубленная музыкально-теоретическая исследовательская работа Танеева. В первой половине 90-х годов критик и историк-исследователь русской музыкальной культуры Н. Ф. Финдейзен организует в Петербурге новый музыкальный журнал «Русская музыкальная газета» — одно из наиболее распространенных музыкально-периодических изданий, выходявшее до 1918 года.

В 80—90-х годах происходят сдвиги и в области собирания и изучения народно-песенного творчества. Здесь следует назвать в первую очередь сборники народных песен Н. Е. Пальчикова и Ю. Н. Мельгунова, большое исследование о русской и украинской народной песне П. П. Сокальского. Важное значение для развития фольклористики сыграла Песенная комиссия, созданная при Русском географическом обществе. Ею было организовано несколько экспедиций для собирания и записи народных песен. Часть песен, собранных в этих экспедициях, была гармонизована видными музыкантами — Балакиревым (этот, второй его сборник включает 30 песен), Лядовым, Ляпуновым и др.

Так, несмотря на трудности, с которыми приходилось сталкиваться деятелям отечественной культуры в условиях реакции, всячески подавлявшей прогрессивные устремления, период 80—90-х годов приносит дальнейшие успехи и плодотворное развитие во всех областях музыкальной культуры — в творчестве, исполнительстве, театрально-концертной — жизни, в музыкальном просвещении и науке.

ГЛАВА II

А. К. ЛЯДОВ

(1855 — 1914)

Лядов принадлежал, наряду с Глазуновым, к числу виднейших учеников и единомышленников Римского-Корсакова. Талантливый композитор и педагог, крупный представитель корсаковской школы, дирижер, он был одним из авторитетнейших музыкантов своего времени.

Лядов выступил как композитор в первой половине 70-х годов. Для его формирования имели большое значение завязавшие еще в юности дружеские отношения с Римским-Корсаковым и В. Стасовым, а также общение с Балакиревым, Бородиным, Мусоргским, Кюи.

От своих старших товарищей Лядов унаследовал любовь к народному творчеству. Его привлекали чистота и поэтичность чувств, выраженных в произведениях народного искусства, богатство народной фантазии. Ему принадлежит замечательная симфоническая сюита «Восемь русских народных песен для оркестра». На народные тексты написан цикл «Детские песни» для голоса и фортепиано.

Однако Лядов редко вводил подлинные народные песни в свои оригинальные сочинения. Глубокое проникновение в интонационный строй русской песенности отразилось на стиле его произведений, мелодика и гармонический язык которых свидетельствуют об органическом усвоении композитором особенностей народной музыкальной речи.

Национальный характер музыкального языка Лядова обусловлен также влиянием творчества его предшественников. Наиболее близки были ему Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, отчасти Мусоргский. Перед Глинкой, как и перед его великим современником Пушкиным, он преклонялся всю жизнь.

В формировании стиля Лядова сыграли роль также некоторые выдающиеся представители зарубежной музыки. В творчестве молодого Лядова сказалось увлечение Шуманом, в фортепианной музыке зрелого периода ощутимы связи с одним из самых любимых им композиторов — Шопеном.

Музыка Лядова проникнута светлым, жизнерадостным мироощущением. Спокойная и уравновешенная, исполненная

созерцательности лирика, лишь изредка подернутая дымкой нежной грусти или сдержанной скорби, в виде редчайших исключений поднимающаяся до драматических вспышек,— такова одна из характерных для Лядова образных сфер. Наряду с этим Лядов воплощал и жанрово-характерное народное начало, приобретающее у него в отдельных случаях национально-эпический, «бородинский» оттенок, и впечатления любимой им светлой и спокойной русской природы.

Неотъемлемую черту творческого облика Лядова составлял юмор (весьма присущий ему и в жизни). Задорная шутка, ирония или незлобивая лукавая усмешка нашли своеобразное отражение в его музыке. Чрезвычайно близка была ему также область народной сказочной фантастики. Тяготение к ней раскрылось наиболее полно в ряде симфонических произведений последнего периода творчества, принадлежащих к наиболее яркому из всего созданного Лядовым.

Одной из характернейших особенностей творчества композитора является исключительное ограничение им своих замыслов масштабами малой формы. Какого бы жанра Лядов ни касался, везде он неизменно оставался в рамках миниатюры. Это было органическим свойством его дарования. Содержание его музыки не требовало крупных, монументальных форм.

С миниатюризмом связана типичная для стиля Лядова тщательная, любовная отделка всех деталей фактуры, в которой проявлялся его тончайший, даже несколько изысканный вкус. «Так сделать, чтобы каждый такт радовал»,— определил однажды композитор один из своих характерных эстетических принципов.

В последние годы жизни Лядов увлекался некоторыми новыми эстетическими веяниями в литературе и живописи начала XX века¹. В то же время, однако, он резко выступал против новых течений в музыке. Творчество большинства композиторов — младших современников — он отвергал, за исключением отчасти Скрябина, влияние которого ощутимо в нескольких поздних сочинениях Лядова. Сформировавшийся как композитор на основе классических традиций, Лядов вошел в историю русской музыки как их верный хранитель и продолжатель.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность (1855—1878). Анатолий Константинович Лядов происходил из семьи потомственных русских музыкантов (начиная с деда — дирижера). Наибольшей известностью из них пользовался в свое время отец композитора Константин Николаевич Лядов. Занимавший заметное положение в музы-

¹ О них говорится в главе VII

кальном мире в качестве главного дирижера русской оперы, К. Лядов, превосходный музыкант, с авторитетом которого считался сам Глинка, был также одаренным композитором. Некоторые его произведения (особенно несколько обработок народных песен для хора с оркестром) были в свое время довольно популярны.

А. К. Лядов родился 29 апреля 1855 года в Петербурге, где и прошла вся его жизнь и деятельность. Соприкосновение с самого раннего детства с музыкальной и театральной средой чрезвычайно благоприятствовало развитию его дарования. Имея в любое время доступ в оперный театр, мальчик жадно впитывал музыку. Иногда он участвовал в спектаклях в качестве статиста. Наиболее яркие впечатления детских лет связаны с операми Глинки, которые маленький Лядов, по свидетельству Римского-Корсакова, уже в эти годы любил и знал наизусть.

После непродолжительного обучения игре на фортепиано под руководством одной из родственниц он поступил в возрасте двенадцати лет в консерваторию. Здесь он занимался сначала по классам фортепиано и скрипки, затем перешел на теоретическое отделение, где его учителями были Римский-Корсаков и теоретик Ю. И. Иогансен.

Еще в годы учения Лядов знакомится с «балакиревцами»; они высоко оценивают его дарование, приветствуя его как младшего члена «Могучей кучки». «Появился новый, несомненный, оригинальный и русский талант», — писал о нем Мусоргский В. Стасову, сообщая о первой встрече с восемнадцатилетним композитором.

Поступив в консерваторию, Лядов, по присущей ему в молодости беспечности, не уделяя достаточного внимания учебным занятиям. Когда он был уже на последнем курсе, постоянные пропуски уроков вынудили Римского-Корсакова исключить его из своего класса. Это не помешало, впрочем, начавшемуся вскоре дружескому сближению между учителем и учеником. Постоянное общение с Римским-Корсаковым и с другими членами «Могучей кучки» способствовало творческому росту Лядова. В этот период Балакирев привлекает его наряду с Римским-Корсаковым к работе по подготовке к изданию и корректуре оперных партитур Глинки. В дальнейшем Лядову приходилось не раз помогать Римскому-Корсакову: в 1879 году в оркестровке Половецких плясок Бородина, после смерти Мусоргского — в редактировании произведений покойного композитора.

В 1876 году впервые появляются в печати произведения Лядова — четыре романса и цикл фортепианных пьес «Бирюльки», получивший вскоре довольно широкую известность.

В начале 1878 года Лядов вновь зачисляется в консерваторию и блестяще заканчивает ее весной того же года. Его дипломная работа — кантата на текст заключительной сцены тра-

гедии Ф. Шиллера «Мессинская невеста» — поразила всех музыкантов талантливостью и профессиональной зрелостью.

Зрелый период (80-е и 90-е гг.). В том же 1878 году началась педагогическая деятельность Лядова в консерватории, продолжавшаяся до последних лет его жизни¹ (с середины 80-х годов он преподавал параллельно в Певческой капелле). Годом позднее он впервые обращается также к дирижированию, в течение нескольких лет руководя любительским оркестром.

С возникновением в первой половине 80-х годов Беляевского кружка Лядов занял в нем видное место. Вместе с Римским-Корсаковым и Глазуновым он вошел в руководящую группу, которой Беляев предоставил решение всех художественных вопросов, связанных с деятельностью его концертных организаций и нотного издательства. После смерти Беляева Лядов в составе той же группы участвует в работе созданного по завещанию Беляева Попечительного совета. С беляевскими «Русскими симфоническими концертами» связано было и большинство дирижерских выступлений Лядова.

Основные черты творческого облика композитора определились почти с первых его шагов. Начиная с «Бирюлек», он в течение более двух десятилетий уделял главное внимание жанру фортепианной миниатюры, лишь эпизодически обращаясь к оркестровым и вокальным сочинениям.

Одновременно творческое воображение Лядова работало исподволь над глубоко привлекавшими его народно-сказочными образами, которые получили свое наиболее яркое воплощение в поздних симфонических произведениях! На протяжении многих лет, еще с конца 70-х годов, композитор вынашивал замысел сказочной оперы «Зорюшка» на сюжет пьесы В. И. Даля «Ночь на распутье», основанной на народных фантастических мотивах. Периоды более интенсивной работы над оперой сменялись длительными перерывами. В конце концов Лядов отказался от мысли о «Зорюшке». Сочиненная для нее музыка была частично использована в симфонической картине «Волшебное озеро» (законченной спустя 20 лет) и в некоторых других произведениях. В начале 90-х годов возник также проект ряда «сказочных картинок», задуманных частью для фортепиано, частью для оркестра (в их числе была и «Баба-Яга», законченная, однако, лишь в начале 900-х гг.²).

¹ В течение долгого времени Лядов вел в консерватории общие теоретические курсы. Лишь на склоне лет он стал руководителем класса композиции. В это время его учениками были С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, Б. В. Асафьев и др.

² Лядов обычно очень долго вынашивал творческие замыслы. Свойственная ему некоторая замедленность сочинения постоянно вызывала сетования и упреки со стороны друзей и критиков. Ряд произведений, которые он играл в интимном дружеском кругу, так и остался незаписанным.

К концу 90-х — началу 900-х годов относится основная масса лядовских гармонизаций и обработок народных песен. Появление их было связано с предложением Песенной комиссии Русского географического общества гармонизовать народные напевы, собранные в фольклорных экспедициях. Впрочем, собираньем, ~~записью и гармонизацией народных песен~~ Лядов начал заниматься значительно раньше. Довольно большое число песен было им записано с голосов крестьян в Новгородской области (близ г. Боровичи), где он в течение почти всей жизни проводил лето в усадьбе Полыновка.

Последний период (900-е гг.). Замкнутый и несколько пассивный от природы, Лядов избегал активных общественных выступлений. Однако революционные события 1905 года, нашедшие отражение в студенческих волнениях в консерватории, всколыхнули и его. В знак протеста против увольнения Римского-Корсакова, принявшего сторону студенчества, Лядов покинул в 1905 году консерваторию. Искренне возмущенный произволом реакционных властей по отношению к любимому учителю и другу, он с полным убеждением выступил на стороне прогрессивной части художественной интеллигенции. Кратким, но чрезвычайно ярким «открытым письмом», опубликованным в одной из газет, Лядов в том же году откликнулся на вынужденный уход Танеева из Московской консерватории. Вместе с передовой петербургской профессурой Лядов отстаивал для консерватории автономию, т. е. независимость от бюрократической опеки со стороны дирекции Русского музыкального общества. Лишь после избрания директором Глазунова и ~~возвращения Римского-Корсакова вернулся в консерваторию и Лядов.~~

Музыкальное творчество Лядова в этот период развивается преимущественно в симфонической области. Ценнейшие из созданных им в течение последнего десятилетия жизни программных симфонических произведений в той или иной форме связаны с народным творчеством и с традициями русской классики. Увлечение Лядова в эти годы новыми веяниями в искусстве отразилось на тематике отдельных творческих замыслов последних лет, наиболее крупный из которых — симфоническая сюита «Легенды» — возник под впечатлением творчества бельгийского драматурга-символиста, М. Метерлинка. Впрочем, это произведение осталось незавершенным. Единственная законченная часть сюиты была издана под названием «Скорбная песнь» («Нения»¹).

В последние годы деятельность Лядова была нарушена тяжелой болезнью, вынуждавшей его месяцами не покидать свою квартиру и сведшей до минимума его общение с внешним миром. Лядов скончался 15 августа 1914 года в Полыновке.

¹ «Нения» — похоронные плачи у древних римлян

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фортепианные произведения составляют наибольшую часть наследия Лядова и включают почти весь круг характерных для него образов (за исключением фантастических). В основном это миниатюры, иногда объединенные в циклы, — «Бирюльки», «Арабески». Два наиболее крупных произведения Лядова — вариации на тему романса Глинки «Венецианская ночь» и на польскую народную тему — тоже, в сущности, приближаются к циклу миниатюр.

«Бирюльки». Первый юношеский цикл Лядова состоит из четырнадцати миниатюрных пьесок, из которых первая и последняя, выполняющая роль финала, основаны на одном и том же музыкальном материале. При контрастности отдельных пьес произведение в целом окрашено в беспечно-жизнерадостные тона с оттенком некоторой «детскости», «игрушечности» (что отражено и в названии цикла). Таков прежде всего № 1 с остинатным ритмическим фоном и с кратким, как бы вращающимся мотивом.

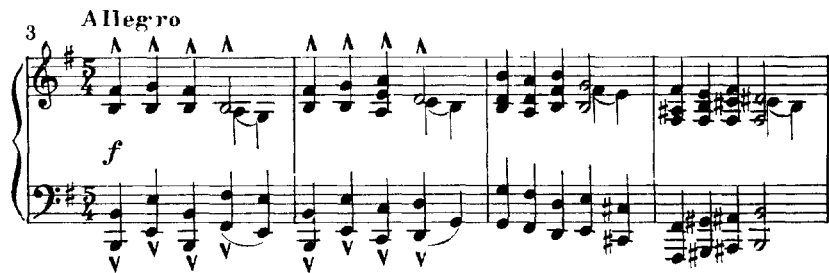


Средняя часть № 1 представляет собой изящный вальс. Вальсовая основа встречается и в некоторых других номерах цикла, приобретая иногда лирическую окраску (например, в № 3). Для некоторых пьесок характерна большая подвижность, моторность, порой с оттенком игривого юмора или жизнерадостной задорной устремленности (см. № 4, 12, 13).

Два номера «Бирюлек» выделяются ярко выраженным национально-русским характером интонаций. Это — № 5 (си мажор), начальная попевка которого навеяна темой «Прогулки» из «Картинок с выставки» Мусоргского:



и пятидольный № 6 (ми минор), напоминающий эпические образы Бородина и Мусоргского.



Таким образом, в «Бирюльках» уже содержится ряд типичных для Лядова черт, получающих дальнейшее развитие в зрелый период его творчества. Жизнерадостная моторность характерна для многих последующих лядовских прелюдий и этюдов; намечающееся в некоторых номерах лирическое начало занимает позднее все более видное место в творчестве композитора. На вальсовых ритмах также основан ряд произведений специфического лядовского «игрушечного» жанра, впервые затронутого в тех же «Бирюльках». Наиболее яркие образы его — созданные в начале 90-х годов пьесы «Куколки» и «Музыкальная табакерка». Вторая из них особенно способствовала популярности Лядова в широких кругах любителей музыки.

«Музыкальная табакерка». В этом произведении с большим остроумием и типично лядовским юмором воспроизведено звучание игрушечного заводного музыкального инструмента. Тонко схвачен характер наивного, незатейливого вальса; искусно воплощены особенности движения и колорита. Лядов снабдил пьесу единственным в своем роде обозначением: «*automaticamente*», т. е. «Автоматично». Ритмическое однообразие в сочетании с острейшей квадратностью структуры, абсолютной точностью всех повторов, выдержанная на протяжении пьесы «стеклянная» звучность высокого регистра, отсутствие динамической нюансировки — все это подчеркивает особый, механический характер музыки. Тонко подмечены и переданы типичные для «музыкального ящика» форшлаги, трели и тому подобные детали.





Этой пьеской справедливо восхищался В. Стасов. «И как это у вас так мило в „Табакерке“, когда вдруг что-то крикнет или чихнет вверху! Ах, как мило, ах, как комично и грациозно!» — писал он Лядову после исполнения «Табакерки» в авторской редакции для небольшого инструментального состава.

«Про старину» — самое яркое из произведений Лядова, приближающихся к эпической сфере. Это программная пьеса, навеянная образцами народного творчества и такими произведениями русской музыкальной классики, как Первая песня Баяна из «Руслана и Людмилы» Глинки, медленная часть «Богатырской» симфонии Бородина.

«Про старину» состоит из развернутого медленного вступления или пролога (Largo) и трехчастной основной быстрой части (Meno mosso) с довольно большой кодой. Медленное вступление рисует образ певца Баяна, поющего под звуки гуслей (пример 5).

Быстрая часть является как бы повествованием о славных героических подвигах. Основная тема этой части представляет собой видоизмененную мелодию народной песни «Подуй, подуй, непогодушка» из сборника Балакирева (пример 6а, б).

Лядов почти полностью сохраняет мелодический рисунок народного напева, значительно изменяя, однако, ритмические соотношения звуков и заменяя четырехдольный размер пятидольным. Благодаря этим изменениям напев протяжной песни коренным образом переосмысливается и получает героически-волевое выражение.

Активно-мужественный характер темы усиливается четкой остиной поступью баса, мотив которого взят из начального оборота темы. Вообще произведение отличается исключитель-

5 **Largo**

Meno mosso
[Allegro]

6а)

б)

По - дуй, по - дуй не по ро - душка

ной интонационной целостностью: вступление и все появляющиеся в дальнейшем тематические элементы объединены общей пентатонической основой.

Связь пьесы «Про старину» с народным эпическим жанром проявляется в некоторых особенностях формообразования. Большое место занимают в ней вступительные, переходные, связующие и заключительные разделы. Так, например, к связующим относится *Allegro* между вступлением и основной частью, к заключительным (помимо коды) — также эпизод фа-диез минор в середине быстрой части, содержащий подражание гусельным переборам. Все это способствует типичной для произведений эпического жанра неторопливости высказывания.

Характер образного содержания обусловил в данном случае более массивную, чем обычно в фортепианных произведениях

Лядова, фактуру с полнозвучными аккордами, октавными удвоениями, носящую местами оркестральный характер (таково, в частности, тремоло в конце). В то же время произведение отмечено явной печатью творческой личности Лядова, композитора-миниатюриста, у которого и эпически окрашенные, «бородинские» образы получают несколько камерный оттенок.

Позднее композитор создал оркестровую редакцию этой пьесы, несколько расширив заключительный раздел и предпослав партитуре эпиграф из «Слова о полку Игореве». «Поведем же, братия, сказанье от **времен Владимировых древних**»

Прелюдии. Излюбленным фортепианным жанром Лядова была прелюдия, привлекавшая его своей гибкостью, способностью передавать различные настроения в сжатой, лаконичной форме.

У Лядова много прелюдий оживленного характера, основанных на развитии одного ритмического мотива, что сближает их с этюдами. При этом Лядов достигает обычно большой прозрачности звучания путем мелодизации всей ткани, в частности — гармонического сопровождения в левой руке. Нередко в подобного рода прелюдиях наблюдается полиритмия (одновременное сочетание различных ритмических групп), например в прелюдиях си мажор (соч. 27 № 2), фа-диез мажор (соч. 36 № 1).

В прелюдиях большое место занимает лирика. Типичным для музыки Лядова светлым созерцательно-лирическим характером отличается последняя по времени прелюдия ре-бемоль мажор (соч. 57 № 1), появившаяся в начале 900-х годов.

Небольшое число прелюдий отмечено проникновенной, душевной печалью. Выдающимся произведением подобного рода является прелюдия си минор (соч. 11 № 1). Ее интонационный строй носит ярко выраженный национально-русский характер. В ней использована мелодия народной лирической песни «И что на свете престоком» из сборника Балакирева, в которой говорится о горестных переживаниях девушки, покинутой возлюбленным. Лядов изменяет ритм напева, но бережно сохраняет наиболее выразительные мелодические обороты (пример 7а, б).

По форме прелюдия представляет расширенный период из двух предложений. Обращают на себя внимание тонкие отличия в начале второго предложения по сравнению с первым, связанные с мелодизацией колышущегося триольного сопровождения в левой руке.

Мазурки. Композитор часто обращался также к танцевальным формам. Им написано несколько вальсов, но более всего его привлекал национальный польский танец мазурка, что естественно вытекало из его любви к Шопену. При этом Лядов лишь дважды вводил в мазурки польские темы. Ритм мазурки у него в большинстве случаев сочетается с русскими народно-песенными интонациями.

7а) Moderato



б)



Многие из мазурок Лядова носят характер народно-жанровых сцен. Но некоторые из них получают лирическую окраску и утрачивают непосредственно танцевальный характер.

Одна из лучших мазурок Лядова — последняя, фа-минорная (соч. 57, № 3) — приближается по настроению к проникнутым тонкой меланхолической лирикой прелюдиям

8 Allegretto con amarezza



Как автор фортепианных миниатюр — прелюдий, мазурок и этюдов — Лядов соприкасается с творчеством своего младшего современника Скрябина. Между некоторыми произведениями Лядова и Скрябина можно заметить даже известное стилевое сходство. Эта взаимная близость двух русских композиторов, особенно осязаемая в их творчестве 90-х годов, была обусловлена общностью некоторых эстетических принципов и любовью обоих к творчеству Шопена.

Вокальный жанр в целом мало привлекал Лядова. Его ранние романсы, малосамостоятельные по стилю, так и остались единственными в его наследии образцами этого рода. Не имеют большого значения и написанные Лядовым отдельные произведения кантатно-хорового жанра. Однако есть в вокальном творчестве Лядова одно выдающееся достижение — это его «Детские песни».

Композитор обратился к подлинным народным текстам, предельно лаконичным, состоящим подчас всего из двух строчек. В основном — это народные шутки, забавные присказки, широкоизвестные детские прибаутки, как, например, «Ладушки», «Петушок, петушок, золотой гребешок» и т. п. Созданная Лядовым на эти тексты музыка является одним из наиболее красноречивых свидетельств глубокого постижения им народной песенности.

В числе восемнадцати детских песен (всего вышло три тетради по шесть песен в каждой) есть и полные мягкого юмора или игривого задора шуточные («забавные»), и нежно-лирические колыбельные, и старинные народные заклинания. Мелодика основана преимущественно на коротких попевах в узком диапазоне квинты — квинты, свойственных наиболее древним слоям народной песни.

Особое место занимает песня «Косой бес», в которой предвосхищены образы позднейших симфонических произведений

9 Allegro Moderato

Бо - сой бес по - шел в лес, сру -
бил палку, у - бил гачку. Гал - ка пла -

Allegro

чет, ко-сой ска-чет, ко-сой

ска-чет

Обработки народных песен. Количество гармонизованных Лядовым народных песен превышает двести. Основную массу (150) составляют гармонизации для одного голоса с фортепиано; остальные обработки — это преимущественно хоровые редакции песен из одноголосных сборников. Особым видом обработки является своеобразная вокально-оркестровая сюита «Пять русских песен».

Лядов исключительно чутко относится к своеобразию народной мелодики, лада, тщательно отбирая выразительные средства. В сопровождениях народных напевов он отдает предпочтение подголосочно-полифоническому типу изложения. Нередко он оставляет начало вовсе без сопровождения, придавая ему сходство с сольным запевом народных песен, к которому затем постепенно присоединяются голоса хора.

10 Andantino

Ой, не бы-ло вет-ру, не бы-ло вет-ру, вдруг на-

Гармонизацией композитор стремится углубить музыкально-поэтический образ и жанровую специфику песен. В лирических песнях он подчеркивает широту их мелодического дыхания, в хороводных, плясовых — четкую ритмическую основу. В известной песне «Пойду ль я, выйду ль я» сопровождение подражает треньканию балалайки.

11 Алл. рго

Пой-ду-ля, вый-ду-ля, да, пой-ду-ля, вый-ду-ля, да,

Особенно любил Лядов хороводные, шуточные и плясовые песни с их бодрой жизнерадостностью, задором. К хороводным приближаются по характеру и некоторые свадебные песни. Такова величальная песня «Березничек частовой».

Свойственную некоторым песням спокойную, светлую ясность Лядов часто углублял использованием высокого регистра и введением коротких наигрышей народно-инструментального характера, как бы воспроизводящих звучание народных инструментов — рожков или жалеек.

12 Allegro scherzando

Се-ле-зень мой, се-ле-зень мой

Очень привлекали Лядова также колыбельные песни. Одну из них («А баю, баю, баю») он обрабатывал четыре раза, в том числе и для оркестра¹. Нежной лирической окраской выделяется также колыбельная «Гуленьки». Лядов варьирует сопровождение напева, противопоставляя однообразному колыбельному движению в левой руке фигурационный рисунок в высоком регистре.

Лядовские хоровые обработки основаны в целом на сходных приемах. Стремление к полифонизации фактуры особенно выступает в обработках для женского хора, достигающих наибольшей близости к народному подголосочному изложению

13 Moderato

Сопрано I

Сопрано II

Альты

Кра - со - та ты мо - я, кра - со - та, кра со

- та ты мо - я де - ви - чья

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Как уже говорилось, симфонический жанр занял ведущее место в творчестве Лядова последнего десятилетия. Немногочисленные оркестровые произведения, созданные им в более ранние годы, во многом художественно привлекательные, не вносили все же в его стиль чего-либо качественно нового по сравнению с появившимися в этот же период фортепианными.

В лучших симфонических произведениях 900-х годов наглядно выражена органическая преемственная связь музыки Лядова с творчеством его великих предшественников. Это произведения преимущественно программные. Их сюжеты и об-

¹ См дальше разбор «Восьми русских народных песен» для оркестра

разы подсказаны народными источниками. Но и в симфоническом творчестве Лядов остался верен себе как композитор-миниатюрист. Программное содержание его произведений сводится либо к своеобразной «портретной» зарисовке сказочного персонажа («Баба-Яга», «Кикимора»), либо к музыкальному пейзажу («Волшебное озеро»). Показательны подзаголовки, которые дает Лядов этим миниатюрам: «сказочная картинка», «картинка к русской народной сказке». Сравнительно более крупное по объему произведение — «Восемь русских народных песен для оркестра» — представляет сюиту из ряда миниатюр.

«Сказочные картинки» Лядова — одночастные симфонические произведения. Яркая живописность, «картинность» замысла обусловили красочность ладогармонических и тембровых средств.

Из трех основных «сказочных картинок» родственны по сюжету «Баба-Яга» и «Кикимора». Это музыкальные характеристики порожденных народным воображением фантастических образов, воплощающих злое начало. Отсюда сумрачный, несколько зловещий колорит обоих произведений. Вместе с тем в них ощущается свойственный народным повествованиям о сказочных чудесах легкий лукаво-иронический характер. «Злые» образы получают у Лядова несколько гротескный характер. Это обстоятельство, в сочетании со стремительным, быстрым движением и острой характерностью ритмов, сближает оба произведения с жанром скерцо.

«Кикимора». Произведению предпослана следующая программа:

Живет, растет Кикимора у кудесника в каменных горах. От утра до вечера тешит Кикимору Кот-баюн — говорит сказки заморские. Со вечера до бела света качает Кикимору во хрустальчатой колыбельке. Ровно через семь лет вырастает Кикимора. Тонешенька, чернешенька та Кикимора, а голова-то у ней малым-малешенька, со наперсточек, а туловище не спознать с соломиной. Стучит, гремит Кикимора с утра до вечера; свистит, шипит Кикимора со вечера до полуночи; со полуночи до бела света прядет кудель конопельную, сучит пряжу пеньковую, снует основу шелковую. Зло на уме держит Кикимора на весь люд честной. (Сахаров И П Сказания русского народа)

Пьеса начинается медленным вступлением (Adagio). Сумрачная начальная фраза струнных басов и «ползучее» хроматическое движение зловеще звучащих тембров низких кларнетов, бас-кларнета и фаготов воссоздают сказочную обстановку действия — «у кудесника в каменных горах» (пример 14а). На мягко колышущемся фоне засурдиненных струнных английский рожок поет тему колыбельной (пример 14б)¹. Дважды раздаются резкие «взвизгивания» и «вздрагивания» (малая флейта и гобой, трубы с сурдинами — пример 14в).¹

¹ Эта чудесная, глубоко народная по интонационному складу мелодия первоначально была создана Лядовым для «Зорюшки»

14a) Adagio

pp

poco

б)

dolce

dim.

p

Завершает вступление соло челесты, холодное, звенящее звучание которой связывается с представлением о «хрустальной колыбельке».

(Adagio)

8

15

pp

Вступление непосредственно переходит в Presto, представляющее собой характеристику одного основного образа — Кикиморы. Здесь происходит развитие интонационных элементов, содержащихся во вступлении. С первых же тактов Presto излагается основная тема Кикиморы. Зерно этой темы чрезвычайно лаконично, но ярко образно: подобно слабому пisku причудливого маленького, но злобного существа, звучит форшлаг флейт, за которым следует выдержанный в вязком тембре двух гобоев и английского рожка аккорд — ми-минорное трезвучие, тоже с форшлагом. Возникающая за этим беспокойная «возня» прерывается несколькими резкими скачками (опять-таки с форшлагом), как будто рисующими прыжки Кикиморы.

Presto

16

8.....

sf *sf* *dim.* *p* *cresc.*

8.....

sf *sf* *p*

Острые акценты, staccato, вязкие или холодные, «колючие» оркестровые тембры, зловещая гармония увеличенного трезвучия — таковы основные выразительные средства музыкальной характеристики этого образа. В дальнейшем появляются еще новые краски: хроматизмы и альтерированные гармонии, последования минорных трезвучий по малым терциям (см. партитуру, цифра 23); своеобразное сочетание «долбящих» трубных октав со шелкающей звучностью ксилофона (цифра 36).

Звукописную и одновременно выразительно-характеристическую роль играют на протяжении всего произведения отмеченные форшлагги деревянных духовых (особенно флейт — больших и пикколо) и короткая хроматическая тема, впервые появившаяся еще во вступлении (см. пример 14в). Последняя занимает виднейшее место в развитии музыки наряду с темой «хрустальчатой колыбельки» (соло челюсты во вступлении); она то звучит в высоком регистре, то образует «топочущее» движение в басу. Обе темы сближаются благодаря наличию в каждой из них интервала малой терции или его обращения — большой сексты.

Различные превращения основных тематических элементов вместе с непрерывно подхлестывающей движением ритмической пульсацией составляют ту основу, которая объединяет всю быструю часть единым дыханием. Темп Presto переходит в заключительном разделе в Prestissimo; кульминация выражена яростно топочущим терцовым мотивом в басу (на тоническом трезвучии ми минора). Произведение завершается чисто лядовским юмористическим штрихом: сухому pizzicato на низких струнах контрабасов в последний раз откликается вверх одинокий жалобный писк малой флейты.

«Волшебное озеро». Иной характер присущ пьесе «Волшебное озеро». Передача картины затерянного в лесной глуши озера, «звучащей тишины» природы сливается здесь с одухотворяющим эту картину созерцательно-лирическим переживанием. «Волшебное озеро» принадлежало к числу немногих произведений Лядова, которые удовлетворяли его. «Ах, как я его люблю!— писал композитор.— Как оно картинно, чисто, со звездами и таинственностью в глубине!»

В этой «сказочной картинке» (подзаголовок дан композитором) на первый план выступает тончайшая пейзажная звукопись, проникнутая глубокой поэтичностью. Едва колышущаяся водная поверхность постепенно как бы оживает, как будто из нее ~~возникают~~ еле уловимые, чарующие фантастические видения... Но, только успев возникнуть, они снова исчезают; и опять остается лишь чуть колеблемая легким ветром водная гладь, к концу произведения совсем почти застывающая в неподвижности.)

Господство звукописно-красочного начала, фантастическая «бесплотность», неосвязаемость образов определили специфику выразительных средств в «Волшебном озере». Это, прежде всего, отсутствие четкого тематизма при огромном значении гармонии, фактуры, тембра. Объединяющим элементом является преимущественно различного рода фоновое движение: колышущийся рисунок струнных, вибрирующее тремоло, трели

Собственно мелодический элемент ограничивается мельчайшими попевками — короткими секундовыми, терцовыми оборотами. Их появление и некоторое развитие отвечают разворачиванию образного содержания от чистого «пейзажа» к постепенному зарождению и выступлению «живого» начала. За два такта до цифры 2 (см. партитуру) у виолончелей возникает

мелодическое движение в «баркарольном» ритме: ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Оно оформляется дальше в некоторое подобие темы у двух гобоев с сурдинами (позднее повторяющейся в основной тональности).



С этим же ритмом связана мелодия гобоя в начале заключительного раздела (коды).

18 *a tempo* *dolce*

pp

В произведении эпизодически появляются и другие краткие мелодические образования, приобретающие лирический оттенок¹.

(Poco più mosso)

19a)

p *pp* *cresc.* *f dim.* *pp*

б)

p *mf* *p* *mf*

Кое-где звучат также одинокие краткие двух-трехзвучные возгласы валторны. К концу произведения, как и в начале, остается звучать лишь выдержанное на тонической гармонии чисто фигурационное движение, постепенно замедляющееся и затихающее.

В начале и в конце произведения господствует основная ладотональность. В средней части гармоническое развитие активизируется. Так определяется своеобразная трехчастность формы: от начальной тоники ре-бемоль мажора происходит постепенный переход к доминанте в конце первого раздела; за

¹ См. также в партитуре четыре такта перед цифрой 10 и дальше.

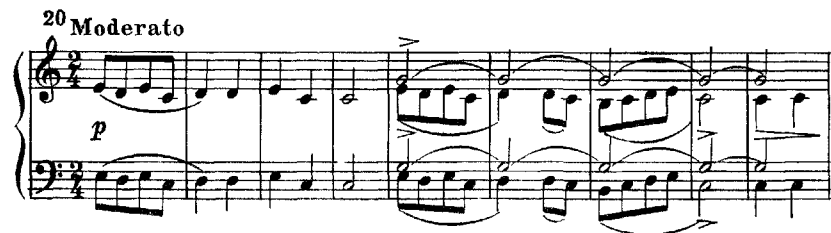
этим следует тонально неустойчивая середина (от *Roso più posso*). Тональная реприза, совпадающая с кульминацией (см. партитуру, цифра 9), непосредственно переходит в довольно большую коду (с 5-го такта от цифры 10). Красочное тональное «блуждание» в среднем разделе основано на секвентных сопоставлениях по малым и большим терциям, преимущественно на нонаккордах. Отсутствие разрешения доминантовых гармоний и энгармоническая двойственность созвучий способствует созданию впечатления недосказанности, «неуловимости» образов.

Исключительно красочен и поэтичен эпизод с едва слышными аккордами скрипок тремоло, с «блестками» арфы и челесты, подобными мерцанию звезд, и с таинственными квинтовыми «зовами» валторны (см. Тетра I после цифры 7).

Оркестр «Волшебного озера» — одно из высших достижений оркестрового мастерства Лядова. Общий тембровый колорит складывается из шелеста и шороха струнных с сурдинами, холодно-светлого звучания деревянных (особенно флейт), нежно звенящих тембров арфы, челесты. Яркая изобразительность во многом обусловлена и самой фактурой, в частности разреженностью звучания по вертикали, отдаленностью крайних регистров, рождающей ощущение «бездонной» глубины водного пространства (см. начальные и заключительные такты партитуры, а также пример 18). Звучание ограничено преимущественно оттенками *p* и *pp*, лишь на краткий миг доходя до *f*.

«Восемь русских народных песен». Входящие в сюиту восемь народных песен взяты Лядовым из собственных сборников. Гармонизация большей частью сохранена та же, но песни предстают здесь в более развитом виде. Каждая из них представляет яркий образец того или иного народно-песенного жанра. Отбор напевов и их последовательность в цикле свидетельствуют о глубоко вдумчивом подходе композитора к замыслу.

Сюиту открывает архаический, эпически суровый духовный стих. Излагающие тему английский рожок и фагот своим тембром создают представление о гнусавом пении калик перехожих.



Тема развивается по классическому «глинкинскому» принципу варьирования фактуры, гармонии и оркестровки при сохранении в неприкосновенности самого напева.

Вторая часть цикла — также восходящая к древности календарно-обрядовая святочная песня «Коляда-маледа» (в основу этой части взято два различных колядных напева).

Allegretto

21

p

mf

Третья часть — лирическая Протяжная, великолепный образец широкой народной распевности, интонационно родственной хору поселян в «Князе Игоре». Ведущее значение здесь получают струнные; начальное изложение песни у одних виолончелей, разделенных на четыре партии, воспринимается как звучание мужского хора (что соответствует содержанию песни, отражающей тяготы рекрутчины).

22 Andante

p

Ярким контрастом предшествующей служит четвертая часть, шуточная «Я с комариком плясала» — миниатюрное жизнерадостное народное «скерцо». Вся эта часть звучит в высоком регистре деревянных духовых на легком фоне струнных; трели скрипок в начале и в конце остроумно подражают гудению комара.

23 Allegretto

p *f* *p* *f* *p* *f*

pp *p*

В пятой, более развитой части — «Былине о птицах» — переплетаются эпическое начало, юмор и элемент фантастики. Темой здесь служит короткая попевка из трех звуков в объеме малой терции.

24 Allegretto

p

На этой основе композитор создает яркую звуковую картину. Тема получает разнообразные оттенки благодаря небольшим ритмическим изменениям, переносу в различные регистры, окутыванию подголосками, «чирикающими» и «щебечущими» форшлагами, трелями, «кукушечными» терцовыми интонациями, рисующими оживленный птичий гомон. В отличие от остальных песен, в гармонизации которых преобладает диатоника, в «Былине о птицах» ладогармонический язык усложняется. Фантастический характер создается гармонией увеличенного трезвучия (см. партитуру, 12 тактов до *Rit. mosso*). Завершается эта часть фригийским кадансом, вытекающим из ладовой основы темы-попевки, сурово звучащей в конце в ритмическом расширении.

Обе следующие части представляют собой как бы две небольшие интермедии, ярко контрастирующие между собой: это нежная лирическая Колыбельная, в которой участвуют только засурдиненные струнные, и беззаботно-веселая Плясовая.

В Плясовой Лядов применяет орнаментальное варьирование напева в народно-инструментальной импровизационной манере. Струнные играют *pizzicato* в подражание народным щипковым инструментам, малая флейта, вызывающая ассоциацию с народным духовым инструментом, варьирует плясовый напев, сопровождаемый бубном.

25 a) Moderato



b) Allegro



Сюита завершается наиболее крупной по объему восьмой частью — Хороводной. Это яркая жанровая картинка народного праздничного веселья, выполняющая функцию финала.

26 Vivo



Развитие темы в этой части наиболее разнообразно и свободно. Здесь сочетаются вариационный и разработочный принципы, образуя в целом трехчастную форму.

В итоге все выразительные средства: ладово-гармонические, фактурные, оркестрово-тембровые, так же как и различные приемы развития (преимущественно вариационные) — подчинены максимально яркому выявлению образного содержания и жанровых особенностей народных напевов. Оркестр «Восьми песен» отличается обычной у Лядова экономностью средств при огромном их разнообразии. По существу, в каждой части свой особый оркестровый состав, что способствует углублению контрастов между ними. Максимальный состав с относительно более массивными tutti (нигде, впрочем, не достигающими

большой мощи звучания) применен только в заключительной Хороводной, частично — в «Былине о птицах». В остальных же частях, особенно в Колыбельной и Плясовой, господствует почти камерная разреженность оркестрового звучания.

«Восемь русских народных песен» принадлежат к замечательнейшим произведениям русской симфонической классики. Они являются наиболее красноречивым свидетельством благоговейно-любовного отношения Лядова к бессмертным сокровищам музыкально-поэтического творчества русского народа.

Уступая крупнейшим представителям музыкального искусства в широте охвата явлений действительности и глубине их отражения, Лядов занял все же видное место в истории русской музыки. Он внес ценный вклад во все затронутые им области музыкального творчества. Особо следует отметить, что Лядов первым утвердил в русской музыке жанр прелюдии, получивший вскоре блестящее развитие у его младших современников — Скрябина и Рахманинова. Своими программными симфоническими миниатюрами Лядов, опираясь на классические образцы русского жанрового и программного симфонизма Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Мусоргского, сумел создать вполне самостоятельную линию в русском симфонизме. Единственны в своем роде и замечательные «Детские песни» Лядова, как и его обработки народных песен, по праву занимающие место рядом с классическими народно-песенными обработками Балакирева и Римского-Корсакова.

А. К. ГЛАЗУНОВ

(1865 — 1936)

Глазунов был одним из последних представителей русской классической музыки конца XIX — начала XX века и одним из первых строителей советской музыкальной культуры. Его широкая, многосторонняя деятельность продолжалась около полувека. В своем творчестве Глазунов соединил различные течения русской музыки XIX века.

Его стиль формировался под непосредственным воздействием традиций «Могучей кучки». Помимо учителей Глазунова — Балакирева и Римского-Корсакова — особенно большое влияние оказало на него творчество Бородина: эпически-величавые образы Бородина (как и Глинки) во многом определили существенные черты зрелого творческого облика Глазунова.

В дальнейшем важную роль сыграло усвоение некоторых принципов Чайковского в области симфонического творчества и балетной драматургии. Почти одновременно с этим Глазунов испытал известное влияние Танеева: знакомство с ним способствовало повышению интереса Глазунова к полифонии. Глазунов творчески воспринял также отдельные стилевые элементы от зарубежных композиторов XIX века, главным образом Листа и отчасти Вагнера.

В творчестве Глазунова преобладает созерцательно-уравновешенный строй чувств. В его произведениях своеобразно сочетаются и взаимодействуют эпические, лирические и драматические образы. Эпическое начало смягчается у него лирическим элементом, лирика же носит в целом эпически-объективный характер. Драматизм, приобретая порой оттенок патетической приподнятости, но без остроконфликтной напряженности, проникут мужественной сдержанностью.

Музыка Глазунова носит определенно выраженный национальный характер, хотя к подлинным народным русским темам композитор обращался довольно редко. В его творческом наследии нашел широкое отражение и традиционный для русских композиторов интерес к народной музыке различных национальностей; мы встречаем у него западнославянскую (польскую)

венгерскую тематику, образы Востока и Испании; несколько произведений основано на греческих и финских темах.

Мелодика Глазунова отличается большой пластичностью; в области гармонии наблюдаются ладовая ясность и мягкость красочных тональных сопоставлений; фактура почти всегда несколько массивна; он любит полноту, насыщенность звучания. Очень характерно для композитора широкое обращение к полифонии, в особенности к имитационной, играющей у него важную роль в развитии. Глазуновской инструментовке присущи насыщенность и одновременно мягкость звучания благодаря частому смешению различных тембров.

Творческое наследие Глазунова обширно. Оно охватывает почти все жанры, за исключением оперы. Основное место занимает в нем инструментальная музыка, прежде всего симфоническая, к которой композитор тяготел уже с ранних лет. Им написано восемь симфоний и много других произведений для оркестра. Выдающееся значение имеют также три балета Глазунова, особенно «Раймонда». Значительный вклад сделан им и в область камерно-инструментального жанра (семь струнных квартетов, квинтет, две квартетные сюиты, отдельные пьесы для различных инструментов). Обращался он и к фортепиано, для которого им созданы две сонаты, вариации и ряд других сочинений. Хотя вокальные формы привлекали Глазунова меньше, некоторые его романсы обладают большой художественной ценностью. Работал он также в области музыки к драматическому спектаклю; особенно выделяется его музыка к драме Даргомыжского «Маскарад».

Вместе с Римским-Корсаковым Глазунов закончил оперу Бородина «Князь Игорь». Обладая замечательной музыкальной памятью, он восстановил не записанную Бородиным увертюру к этой опере, а также две части его незаконченной Третьей симфонии. Помимо этого Глазунов оркестровал его же «Маленькую сюиту», а также много вокальных и фортепианных произведений других композиторов (Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Листа). На основе нескольких фортепианных произведений Шопена Глазунов создал оркестровую сюиту «Шопениана». Кроме того, им переложено для фортепиано в 4 руки ряд оркестровых произведений, как собственных, так и принадлежащих другим композиторам. Значительна работа Глазунова по редактированию почти всех основных произведений Глинки, сделанная совместно с Римским-Корсаковым к 100-летию со дня рождения великого русского композитора.

Глазунов написал также ряд статей, воспоминаний, заметок (о Римском-Корсакове, Чайковском, Шуберте, Бетховене, Гансене и др.).

Почти четверть века Глазунов стоял во главе старейшей русской Петербургской—Ленинградской консерватории (1905—

1928) и 29 лет был ее профессором (1899—1928). Его серьезная и вдумчивая работа способствовала воспитанию молодого поколения в духе демократических идеалов, бескорыстного служения искусству.

Глазунов в течение почти всей творческой жизни вел также дирижерскую деятельность. Пропагандируя русскую музыку в различных городах Европы и Америки, он содействовал укреплению международных культурных связей.

Вместе с Римским-Корсаковым и Лядовым Глазунов стоял во главе издательства и концертных организаций, основанных Беляевым. Активное участие принимал он и в жизни других музыкальных учреждений.

Патриот и неутомимый деятель, выдающийся музыкант и отзывчивый человек, Глазунов заслуженно пользовался широким общественным признанием и любовью. Его авторитет простирался далеко за пределы родины: Глазунов состоял почетным членом многих зарубежных музыкальных обществ, концертных организаций. Он был удостоен звания доктора музыки Кембриджского и Оксфордского университетов.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство (1865—1881). Александр Константинович Глазунов родился в Петербурге 10 августа 1865 года в старинной русской семье книгоиздателей. Его отец играл на скрипке, мать была хорошей пианисткой. У Глазуновых много музицировали, играли в 4 руки, устраивали различные инструментальные ансамбли. Будущий композитор отличался исключительной музыкальной памятью, слышанное в детстве навсегда запечатлелось в его сознании.

Музыкальное образование Глазунов получил дома. Большую роль в его развитии сыграл пианист-педагог Н. Н. Еленковский. Он серьезно отнесся к творческим опытам мальчика, направляя его внимание на усвоение классической музыки. Для формирования композитора важное значение имело знакомство с русской музыкой, и особенно с оперой «Руслан и Людмила» Музыка Глинки навсегда осталась для него непревзойденным художественным образцом «Как и прежде, преклоняюсь перед этой святыней»,— писал он уже в зрелом возрасте об опере «Иван Сусанин».

Глазунову было тринадцать лет, когда он познакомился с Балакиревым. В это время мальчик располагал уже значительным практическим опытом в композиции и нуждался лишь в систематизации теоретических познаний. Балакирев направил его к Римскому-Корсакову (конец 1879 г.) и еще долгое время продолжал поддерживать творческую связь с молодым композитором.

Стремительность успехов Глазунова в занятиях с Римским-Корсаковым была изумительна, тем более что встречи с учителем происходили лишь один раз в неделю, с перерывом на лето. Несмотря на то, что одновременно продолжалось еще общее образование в реальном училище, Глазунов за полтора года успел пройти все музыкально-теоретические предметы (гармонию, полифонию, инструментовку, музыкальные формы). В 1881 году Римский-Корсаков прекратил занятия, считая, что шестнадцатилетний юноша овладел основами Композиторской техники.

Ранний период творчества (80-е гг.). 17 марта 1882 года в концерте Бесплатной музыкальной школы состоялось исполнение Первой симфонии Глазунова под управлением Балакирева; этим днем и датируется начало его творческой деятельности. Юный композитор в форме ученика реального училища смущенно выходил на шумные вызовы публики. Исполнение Первой симфонии вызвало горячие отклики современников. Римский-Корсаков вспоминал об этом событии, как о «поистине великом празднике», характеризуя симфонию как «юную по вдохновению, но уже зрелую по технике и форме». В. Стасов восторженно приветствовал «юного Самсона», как он называл Глазунова. Заинтересовался молодым композитором и Чайковский.

Первая симфония глубоко взволновала Беляева и послужила основным толчком для начала его общественно-музыкальной деятельности. Отныне жизнь Глазунова оказалась тесно связанной с беляевскими учреждениями и кружком. Летом 1884 года Беляев предпринял с Глазуновым большую заграничную поездку, ставшую ярким событием в спокойной, размеренной жизни молодого композитора. В Веймаре он познакомился с Листом, по настоянию которого здесь была исполнена Первая симфония Глазунова. В Испании он записывал народные мелодии, в Танжере (Марокко) слушал арабскую музыку, в Байрёйте был на представлении оперы Вагнера «Парсифаль». Тогда же Беляев заключил с Глазуновым договор на издание его сочинений.

По окончании реального училища Глазунов в течение года состоял вольнослушателем историко-филологического факультета университета. Научившись играть на различных духовых и струнных инструментах, он принимал участие в университетском оркестре под управлением своего друга, дирижера Г. Дютша¹. Собственная дирижерская деятельность Глазунова началась в 1888 году. Уже в следующем году он выступил в организованных Беляевым Концертах русской музыки на Всемирной выставке в Париже.

¹ Глазунов играл и в оркестре Военно-медицинской академии под руководством Бородина от которого однажды получил особую благодарность за красивое звучание тромбона в «Свадебном марше» Мендельсона

К этому времени молодой Глазунов был автором большого числа произведений, главным образом симфонических. Определился также его интерес к камерно-инструментальному жанру. Через полгода после Первой симфонии с большим успехом был исполнен его Первый квартет. По этому поводу Кюи писал: «Это преждевременное развитие таланта имеет даже в себе нечто пугающее... Как бы ни было, нельзя не приветствовать с искренней и глубокой радостью зарождающийся молодой и сильный русский талант».

В середине 80-х годов Глазунов создает ряд произведений народно-героического характера. Он пишет симфоническую элгию «Памяти героя». Она посвящена, как говорится в программе, человеку, «который сражался только за правое дело, за освобождение народа от притеснения». В симфонической поэме «Стенька Разин» воспевается бунтарская стихия освободительного движения. Тогда же создается Вторая симфония, в которой так же, как и в «Стеньке Разине», заметно влияние богатырских эпических образов Бородина.

Конец 80-х годов явился для Глазунова периодом поисков новых путей. Стремясь расширить свой художественный кругозор, композитор вдумчиво изучает творческие принципы Чайковского, глубже знакомится с зарубежной музыкой, в частности с вагнеровской. Разнообразные искания отразились в созданных в это время Третьей симфонии и симфонической фантазии «Море». В творческом пути Глазунова эти произведения знаменуют переход от раннего, юношеского периода к зрелости.

Расцвет творчества (90-е — начало 900-х гг.). Последнее десятилетие XIX и начало XX веков явились периодом наивысшего расцвета творчества Глазунова. К середине 90-х годов он достигает полной зрелости. Содержание его музыки углубляется. В ней большую роль начинает играть драматическое начало, лирика приобретает более эмоционально-взволнованный характер. В условиях усложнившейся общественной обстановки начала 900-х годов в творчестве Глазунова появляются несвойственные ему ранее сурово-скорбные переживания, углубленные размышления. Обогащаются и средства художественной выразительности: расширяется мелодическое дыхание, музыкальное развитие приобретает большую динамичность, целеустремленность и единство, повышается роль полифонии.

В этот период композитор создает большинство симфоний (от Четвертой до Восьмой), Четвертый и Пятый квартеты, все три балета («Раймонда», «Барышня-служанка», «Времена года»), скрипичный концерт.

В начале 900-х годов появляется одно из его крупнейших программных симфонических произведений — сюита «Из средних веков», в которой композитор воплотил разнообразные картины исторической эпохи, издавна привлекавшей его внимание.

К этому же времени относятся наиболее выдающиеся фортепианные сочинения Глазунова. Стремясь и в фортепианном творчестве к крупным формам, он создает ре-минорную прелюдию и фугу, вариации и две сонаты (си-бемоль минор и ми минор, 1901).

В 1889 году Глазунов был приглашен профессором в консерваторию по классу специальной инструментовки. Авторитет композитора с мировым именем обеспечил ему ведущее положение среди профессуры. С учащимися у Глазунова установились близкие отношения, выходящие далеко за рамки учебных занятий, основывавшиеся на глубоком преклонении молодежи перед замечательным художником и человеком.

Новые обязанности принял на себя Глазунов после смерти Беляева, войдя вместе с Римским-Корсаковым и Лядовым в состав руководства Попечительного совета.

В эти годы Глазунов занял заметное место в музыкальной жизни Петербурга. Расширился круг его личных связей. В доме Глазунова и на его даче в Озерках собирались многие музыканты, художники, артисты, литераторы. Бывали здесь Шаляпин и Ершов, В. Стасов и Римский-Корсаков, Репин и Антокольский, нередко заезжали иностранные музыканты. Встречался композитор и с М. Горьким.

Деятельность Глазунова в период 1905—1917 годов. Значительным этапом в жизни Глазунова явились 1905—1907 годы. Вместе с лучшей частью русской интеллигенции Глазунов решительно принял сторону революционной молодежи консерватории, требовавшей прекращения занятий в знак солидарности с общим забастовочным движением. В письмах этого времени он с ненавистью отзывается о «генералах с орденами и лентами на груди», об «управителях и покровителях», как называл он директоров Русского музыкального общества. Вместе с Лядовым Глазунов демонстративно вышел из состава профессорской консерватории в знак протеста против увольнения Римского-Корсакова. Тогда же под его руководством была разучена и исполнена опера Римского-Корсакова «Кашей Бесмертный», постановка которой явилась одним из значительнейших эпизодов в музыкальной жизни революционного 1905 года.

Декабрь 1905 года оказался поворотной вехой в жизни Глазунова и всей консерватории, получившей долгожданное право избирать директора из состава профессоров. На этот пост единогласно был избран Глазунов, заслуживший эту честь своими демократическими убеждениями и высоким художественным и моральным авторитетом.

Деятельность Глазунова как руководителя консерватории началась в один из наиболее трудных исторических моментов, когда революционное движение, жестоко подавляемое царизмом, пошло на убыль. Реакционная часть консерваторской

профессуры оказывала всяческое сопротивление прогрессивным начинаниям Глазунова. Однако он стойко выполнял свой гражданский долг. «Бросить мне консерваторию — значит оставить ее на произвол судьбы и погубить музыкальное дело в России», — писал он Римскому-Корсакову и с еще большим рвением отдавался ответственному делу, порой даже в ущерб своему творчеству. Он входил во все детали учебного процесса, наблюдал за работой педагогов, присутствовал на концертах, на экзаменах по специальности и по общим предметам, следил за успехами студентов, каждого из которых он помнил.

Вдумчивое руководство Глазунова благотворно отразилось на жизни консерватории. Всеобщее уважение к нему было настолько прочным, что периодические перевыборы директора проходили неизменно с одним результатом: он вновь и вновь избирался вплоть до 1928 года, причем почти всегда единогласно.

Напряженную работу в консерватории Глазунов сочетал с другими видами деятельности. По-прежнему он много дирижировал, принимал участие в работе беляевского Попечительного совета, в концертной и театральной жизни столицы. В этот период с большой торжественностью были отмечены его юбилейные даты (25-летие творческой деятельности в 1907 г., 50-летие со дня рождения в 1915 г.).

В годы революционного подъема Глазунов сделал обработку для хора с оркестром народной песни «Эй, ухнем», написал «Русскую фантазию» для оркестра народных инструментов В. В. Андреева и закончил последнюю, Восьмую симфонию (1906).

После Восьмой симфонии творческая активность Глазунова снизилась. Его внимание почти целиком было поглощено консерваторией и общественной деятельностью. В течение десятилетия 1907—1917 годов им были созданы два фортепианных концерта, ряд симфонических произведений (в том числе на финские народные темы), начата была Девятая симфония, оставшаяся незаконченной, написана музыка к нескольким драматическим спектаклям, прелюдия и фуга для органа и др.

Деятельность Глазунова после Великой Октябрьской социалистической революции и в последние годы жизни (1917—1936). (После 1917 года особенно ярко проявился облик Глазунова как художника-общественника. В то время как известная часть интеллигенции в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции эмигрировала или вступила на путь саботажа, Глазунов принял все меры к тому, чтобы занятия в консерватории не прерывались ни на один день. Перестройка системы обучения протекала не безболезненно, однако своим авторитетом, безупречной принципиальностью и преданностью делу он умел создавать необходимую для плодотворной работы атмосферу.

Композиторская работа Глазунова в эти годы была малоинтенсивной. Она выразилась лишь в создании нескольких камерно-инструментальных произведений (Шестой квартет, прелюдии и фуги для фортепиано и некоторые другие сочинения). Основные силы его были направлены на общественную деятельность. Глазунов много выступает в филармонии, в консерватории, в рабочих клубах, воинских частях. Он помогает молодому делу художественной самодеятельности, принимает активное участие в работе концертных организаций, театров, различных обществ, комитетов, съездов, конкурсов. Его любви и восторженно встречали в самых различных аудиториях. Широкий общественный резонанс получили и глазуновские юбилеи. В ознаменование 20-летия педагогической деятельности его имя было присвоено Малому залу консерватории. В связи с 40-летием творческой деятельности Глазунову было присуждено почетное звание народного артиста Республики (1922). В 1925 году отмечалось 60-летие со дня рождения композитора и 20-летие его пребывания на посту директора Петербургской — Ленинградской консерватории.

В 1928 году Глазунов был командирован в качестве представителя Советского Союза в Вену на Международный шубертровский конкурс. 15 июня он выехал за границу. Возвратиться на родину ему не пришлось. Будучи уже в это время больным, Глазунов получает от Советского правительства разрешение на продление срока отпуска.

В течение последних восьми лет жизни Глазунов создал Седьмой квартет, Концерт-балладу для виолончели, Квартет для саксофонов, Концерт для саксофона и несколько других сочинений. Ряд статей и воспоминаний, написанных в эти годы, свидетельствует о том, что и вдали от родины все его помыслы были связаны с ней. Концертные выступления не приносили Глазунову настоящего удовлетворения — они не имели того широкого общественного значения, как его деятельность в Ленинграде. Гастрольные поездки становились все более тягостными для тяжело больного композитора. В последние годы он вынужден был их прекратить.

До последнего дня Глазунов не утрачивал надежды, что улучшение здоровья позволит ему возвратиться на родину. В письмах он неизменно интересовался жизнью консерватории, вспоминал родную русскую природу, Ленинград, дачу в Озерках. Однако его надеждам не суждено было осуществиться. Глазунов умер в Париже 21 марта 1936 года. В 1972 году его прах был перевезен в СССР и торжественно захоронен в Ленинграде.

Симфоническая музыка занимает центральное место в наследии Глазунова. В ней ярко воплощены типичные черты его стиля. В симфонических произведениях Глазунова нашли выражение его связи с традициями симфонизма композиторов «Могучей кучки» (в первую очередь Бородина). Наряду с этим в сочинениях зрелого периода проявились некоторые элементы симфонизма Чайковского.

Симфоническое наследие Глазунова включает в себя различные типы произведений — от монументальных симфоний до небольших пьес.

Из восьми симфоний Глазунова две первые относятся к раннему периоду. Первая симфония носит светло-жизнерадостный, несколько пасторальный характер, в ней нашли отражение впечатления летней природы, сельской обстановки. Финал рисует картину народного праздничного веселья. В скерцо и в финале использованы две польские народные темы; славянский характер ощущается и в некоторых других темах этой симфонии, которую композитор первоначально хотел даже назвать «Славянской». Вторая симфония более эпически-монументальна. В ней наиболее отчетливо сказалось влияние Бородина, особенно в несколько суровой первой части и в финале. Лирическая медленная часть, имеющая отчасти восточную окраску, приближается к родственным образам музыки Бородина и Балакирева.

В Третьей симфонии «кучкистские» традиции сочетаются с некоторым влиянием Чайковского и частично Вагнера. Она имеет значение переходного этапа к зрелым симфониям.

В Четвертой симфонии (1893) полностью определился характерный для Глазунова лирико-эпический тип симфонизма. Созерцательной лирикой, то радостно-светлой, то задумчиво-элегической, проникнута первая часть. Общий колорит жизне-радостного, искрящегося скерцо определяют «охотничьи», «роговые» интонации. Очень типичен для Глазунова празднично-оживленный финал симфонии, основная тема которого носит характер торжественного шествия. Показательно также появление в симфонии танцевальных элементов: вальса в среднем разделе скерцо и танцевальной ритмической трансформации главной партии первой части в финале (в котором проходят все темы предыдущих частей); здесь уже предвосхищается стиль глазуновской балетной музыки. В Четвертой симфонии всего три части: отсутствует медленная часть, возмещаемая медленным лирическим обрамлением первой части и таким же вступлением к финалу.

Пятая и Шестая симфонии (1895—1896) принадлежат к ярчайшим и наиболее широко известным образцам симфонизма Глазунова. Пятая выделяется глубоко оптимистическим строем. В Шестой Глазунов впервые затрагивает драматически-патети-

ческую сферу образов, по-своему претворяя черты драматического симфонизма Чайковского.

В двух последних симфониях, созданных в начале 900-х годов, намечается усложнение содержания. В Седьмой особенно выделяется сурово-сосредоточенная медленная вторая часть; она противопоставлена беспечной пасторальности первой и следующему за ней радостно-возбужденному скерцо. В медленной части и в завершающем симфонию массивном, торжественном финале особенно проявилось огромное полифоническое мастерство Глазунова. Сам композитор признавал, что достижениями в этой области он во многом обязан знакомству с творчеством Танеева.

Восьмая симфония — наиболее монументальное из произведений Глазунова. При большой контрастности частей она отличается одновременно единством, последовательностью развития цикла. Музыка первой части возвышенно-величава и романтически приподнята. Медленная часть проникнута скорбными переживаниями. Причудливое, стремительное и неуловимое движение скерцо носит тревожный, даже несколько зловеющий оттенок. В финале происходит преодоление сумрачных образов медленной части и скерцо и утверждается идея конечного торжества света.

Кроме симфоний Глазуновым создано большое число программных симфонических произведений. В тяготении к этому жанру тоже проявилась его связь с традициями русской классики. Содержание этих произведений разнообразно: национальная и героико-эпическая тематика отражена в поэме «Стенька Разин», в сюите «Кремль», в элегии «Памяти героя»; впечатлениями природы навеяны фантазии «Лес», «Море» и симфоническая картина «Весна»; зарисовкам из жизни, быта различных народов и эпох посвящены сюиты «Восточная рапсодия», «Из средних веков», увертюра «Карнавал». Интерес Глазунова к музыкальной культуре других народов сказался также в создании двух увертюр на греческие темы, пьесы «Славянский праздник»¹, «Финской фантазии», «Финских эскизов», «Калевальской легенды» и других сочинений.

Столь свойственное Глазунову выражение светлой праздничности, характерное для финалов его симфоний, нашло отражение в таких произведениях, как «Торжественная увертюра», «Торжественное шествие», «Свадебное шествие», «Торжественный марш». Танцевальность, помимо балетов, представлена концертными вальсами, мазуркой, балетными сюитами и иными пьесами. К выдающимся достижениям глазуновского симфонизма относятся и его пять инструментальных концертов, из которых особенно ценны Концерт для скрипки и Первый концерт для фортепиано с оркестром.

¹ Оркестровая редакция финала Третьего квартета.

«Стенька Разин» — симфоническая поэма. Образ Степана Разина привлек композитора могучим народным характером. Композитор воспроизвел в музыке романтический дух народных преданий о вольнолюбивом атамане, воссоздал контраст между его богатырским обликом и женственным образом персидской княжны.

Поэма является первым крупным программным произведением Глазунова. Программа составлена самим композитором на основе текстов народных песен.

Спокойная ширь Волги. Долго стояла тихо и невозмутимо вокруг нее Русская земля, пока не появился грозный атаман Стенька Разин. . . Со своей легкой ватагой он стал развезжать по Волге на стругах. . . Народная песня так описывает их поездки.

Выплывала легка лодочка,
Легка лодочка атаманская,
Атамана Стеньки Разина.
Еще всем лодка изукрашена,
Казаками изусажена,
На ней паруса шелковые,
А веселки позолочены . .
Посредь лодки парчевой шатер
Как во том парчевом шатре
Лежат бочки золотой казны,
На казне сидит красна девица,
Атаманова полубовница,

— персидская княжна, захваченная Стенькой Разиным в полон. Как-то раз она призадумалась и стала рассказывать добрым молодцам свой сон:

Вы послушайте, добры молодцы.
Уж как мне, молодой, мало спалось,
Мало спалось, много виделось
Некорыстен же мне сон привиделся
Атаману быть расстреляну,
Казакам-гребцам по тюрьмам сидеть,
А мне —
Потонуть в Волге-матушке

Сон княжны сбылся. Стенька был окружен царскими войсками. Предвидя свою гибель, он сказал: «Тридцать лет я гулял по Волге-матушке, тешил свою душу молодецкую и ничем ее, кормилицу, не жаловал. Пожалую Волгу-матушку не казной золотой, не дорогим жемчугом, а тем, чего на свете краше нет, что нам всего дороже». И с этими словами бросил княжну в Волгу. Буйная ватага запела ему славу и с ним вместе устремилась на царские войска. . .

Эта программа воплощена Глазуновым в стройной и динамичной форме сонатного аллегро.

Две основные темы соответствуют двум главным, ярко контрастными между собой образам: вольницы Разина (главная партия) и персидской княжны (побочная партия). При этом все разделы поэмы объединены между собой напевом известной бурлацкой песни «Эй, ухнем». Возникая в самом начале поэмы, интонации «Эй, ухнем» проходят в различном виде на протяжении почти всего произведения; на них основана главная

партия, связь с ними имеется и в побочной. Эта песня, записанная впервые в 60-х годах Балакиревым, служит выражением могучей и свободолюбивой народной силы.

Поэма начинается медленным вступлением (*Andante*, си минор), рисуящим «спокойную ширь Волги». Этот музыкальный пейзаж носит сурово-сосредоточенный характер.

Уже в начале вступления появляются интонации «Эй, ухнем». Они звучат сперва приглушенно (терцово-квартовая попевка у виолончелей с сурдинами — пример 27а), а затем выступают более явственно и широко у тромбонов (пример 27б).

27а) (*Andante*)

The image shows a musical score for example 27a, marked *Andante*. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper one is for the right hand (treble clef) and the lower one is for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked *p* (piano). The second system is marked with a '6)' and shows a more complex texture with multiple staves, including a treble clef staff and a bass clef staff, with various musical notations like chords and rests.

Далее возникает другая фраза напева, излагаемая гобоем на фоне легкого тремоло засурдиненных скрипок и аккордов арфы в высоком регистре.

The image shows a musical score for example 28, marked *Andante*. It consists of a single staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked *p* (piano). The melody is simple and consists of a few notes with a long note value.

После повторения всей предыдущей музыки с модуляцией из тональности субдоминанты (ми минор) в доминанту и с изменениями в оркестровке (альты, затем валторны, потом солирующий кларнет) следует нагнетание звучности на доминантовом органном пункте — переход к основной быстрой части.

В стремительном звуковом потоке главной партии (*Allegro con brio*) воплощены стихийная народная сила и неукротимая воля. Начальный мотив песни «Эй, ухнем» положен в основу нижнего, басового голоса (фаготы, туба, виолончели с контрабасами). Одновременно с этим в энергичном движении скрипок, флейт и кларнетов звучат в завуалированном виде интонации песни «Вниз по матушке по Волге».

29 Allegro con brio

Кульминационный эпизод главной партии (см. партитуру, буква D, pesante) выражает широкую удаль и буйный разгул. Короткая броская попевка, резкие акценты *sf*, дорийская секста (соль-диез), пронзительный тембр флейты-пикколо в сочетании с другими деревянными духовыми и тромбонами, утяжеленное движение — все это сообщает данному эпизоду большую активность и силу выражения.

Побочная партия (си-бемоль мажор¹) представляет собой законченный трехчастный эпизод (*Allegro moderato*). По характеру темы и по ее изложению она контрастирует всему предшествующему. Обаятельная, мягкая мелодия кларнета приближается к восточным темам, распространенным в русской музыке (пример 30а). Интонации песни «Эй, ухнем», однако, не исчезают и здесь, их можно уловить и в рисунке самой темы, и особенно в обрамляющих каждое проведение темы колышущихся «отыгрышах» (пример 30б).

Allegro moderato

¹ Тональные соотношения между главной и побочной партиями необычны для классической сонатной формы: в экспозиции полутоновое сопоставление тональностей (си минор — си-бемоль мажор), в репризе — терцовое (си минор — ре мажор).



Тема побочной партии получает особенно яркое страстно-лирическое выражение при повторном проведении ее скрипками в октаву (см. от такта 11 после буквы G).

Разработка (*Allegro con brio*) очень динамична. В ней подвергаются развитию мотивы главной и побочной партий. В дальнейшем выделяется раздел *Meno mosso* (см. от такта 3 после буквы M). Побочная партия, сопровождаемая выразительными альтерированными гармониями и подголосками, приобретает здесь скорбный оттенок. Присоединяющиеся к этому элементы главной партии и звенящие *glissando* арф (*Poco animato*, буква N) усиливают напряжение. Последующее взволнованно-устремленное движение струнных и деревянных с прорезывающими этот фон отдельными фразами-переключками песни «Эй, ухнем» у медных подготавливает репризу.

На высшей точке подъема наступает реприза (буква Q). Динамичность музыкальной формы поэмы повышается слиянием конца разработки с началом репризы (переход на неустойчивой гармонии — доминантовом органном пункте) и сжатием главной партии. Тому же способствует и отсутствие развернутого подхода к побочной партии, которая в репризе непосредственно сопоставляется с главной.

Побочная партия приобретает теперь более энергичный, мужественный, даже патетический характер. Звучание активизируется доминантовым органном пунктом и непрерывно продолжающимся беспокойным движением шестнадцатыми из главной партии. В колышущемся «отыгрыше», сменяющем первое проведение темы, появляется ритм «скачки»:



Напряженное развитие репризы обрывается резким аккордом с *glissando* арфы и пронзительным тремоло тарелок. Согласно программе этот срыв соответствует моменту, когда Разин бросает персидскую княжну в Волгу.

После небольшого перехода с колоритным, таинственно звучащим тремоло альтов и скрипок (*Tempo del comincio*) начинается кода (*Andante mosso*). В последний раз проходит песня «Эй, ухнем», лишь здесь, в заключении поэмы, впервые излагаемая полностью. Ее мощное звучание у труб и тромбонов на фоне пронзительных хроматизмов деревянных и струнных и тяжелых ударов тамтама вызывает представление о величест-

венной и грозной силе. Поэма завершается мощной картиной стихийного народного порыва (*Allegro molto*).

В поэме «Стенька Разин» проявились связи симфонизма молодого Глазунова с характерными принципами «Новой русской музыкальной школы». Общий национально-героический характер произведения отражает влияние Бородина, памяти которого и посвящена поэма. Симфоническим принципам Бородина отвечает и прием взаимного сближения в процессе развития обеих основных тем сонатного аллегро. Побочная партия родственна лирическим восточным темам Балакирева. Вместе с тем в «Стеньке Разине» сказалось известное влияние увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского: оно ощутимо в трехчастности и в замкнутости побочной партии и в характере обрамляющих ее эпизодов, а также в особенностях перехода от главной партии к побочной в репризе.

Таким образом, в этом раннем произведении Глазунова можно видеть и основные истоки, на которые опиралось дальнейшее развитие его творчества, и вместе с тем свойственные ему индивидуальные черты. Сочетание эпического и лирического начал, известная массивность оркестровой фактуры — все это характерно для зрелого глазуновского симфонизма. Отметим также такой прием, как зарождение интонаций главной партии в медленном вступлении, встречающийся позднее в Пятой и Шестой симфониях.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ си-бемоль мажор

В Пятой симфонии наиболее отчетливо выявился лирико-эпический характер симфонизма Глазунова. Музыка течет, как полноводная река, широким и привольным потоком. Симфония проникнута ясным, гармоничным мироощущением, идеей неисчерпаемости жизненных сил, народной энергии и воли. В спокойно-величавом повествовании отражены и бодрый, здоровый дух народа, и мягкая задушевность.

Симфонический цикл отличается большой художественной цельностью и внутренним единством. Первая часть (сонатное аллегро) с самого начала определяет основной лирико-эпический строй симфонии. Во второй части — скерцо — господствующий светлый колорит слегка омрачается. Медленная третья часть наиболее лирически насыщенная. В финале разворачивается картина массового народного праздника.

Первая часть начинается медленным вступлением (*Moderato maestoso*), открывающимся торжественно-величавой темой.

Спокойное движение темы с преобладанием звуков тонического трезвучия, низкий регистр, массивное унисонное (с октавными удвоениями) изложение, в котором участвуют все основные группы оркестра, придают ей характер эпического сказа.

31 Moderato maestoso

Первый четырехтакт темы сменяется мягким, просветленным проведением второй фразы в уменьшении у духовых с типичными для Глазунова имитациями. Аналогично построено продолжение темы вступления: унисонному изложению (занимающему теперь пять тактов) опять противопоставлено имитационное развитие небольших мелодических отрезков. На канонических имитациях темы основано и последующее развитие вступления. Постепенно движение становится более оживленным и стремительным; четырехдольный размер сменяется двудольным, затем незаметно, плавно переходит в трехдольный, подготавливая появление главной партии.

Главная партия (*Allegro*) характеризуется радостной устремленностью. Ее тема — это трансформированная тема вступления: изменились размер ($\frac{3}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$), темп, инстру-

32 (*Allegro*)

ментовка и вся фактура. Мелодия изложена не тяжелыми унисонами, как прежде, а легко скользит в басовом голосе на фоне колышущихся терций. Она сделалась широкой и распевной; каноническое проведение (скрипки) придает ей еще бóльшую протяженность.

Структура главной партии приближается к трехчастной. Связующий раздел (см. партитуру, цифра 8) является ее дальнейшим развитием. Мечтательно-задумчивый восходящий ход солирующего кларнета (на выдержанной доминантовой гармонии у виолончелей) служит непосредственным переходом к побочной партии.

Побочная партия не столько контрастирует главной, сколько дополняет ее. Благодаря сходным оборотам в мелодическом рисунке обеих тем побочная партия воспринимается как обращенный вариант главной. Плавная мелодия у солирующей флейты с кларнетом, затем у гобоя, струящееся сопровождение арфы, мягкие смены гармоний придают этой теме характер лирического «романса без слов».

(Allegro)

33

dolce p

1757

Общая структура побочной партии тоже трехчастна. Ее средний раздел (см. цифру 14) основан на развитии мотива кларнетового соло (ср. 4 такта перед цифрой 11). Этот же мотив полифонически вплетается и в последнее проведение темы у скрипок (см. от цифры 15). Постепенно она становится более взволнованной и звучит даже несколько патетически; этому способствует и вторжение в нее темы главной партии в унисоне трубы и четырех валторн (см. 8 тактов перед цифрой 16).

Интонационная родственность тем главной и побочной партий обнаруживается с особой очевидностью в заключительном разделе экспозиции, где они проводятся в двойном контрапункте (см. цифру 16).

Большое значение в закреплении лирико-эпического характера первой части симфонии имеет разработка (от цифры 18) По типу она также очень характерна для симфонического стиля Глазунова. Процесс развития протекает спокойно и ровно, без резких столкновений. В начальном разделе разработки получает разнообразное освещение главная партия, проходящая в тональностях до-диез мажор, ре мажор, ми-бемоль мажор. Первой кульминацией разработки является широкое, насыщенное изложение побочной партии, сопровождаемой элементами главной (соль-бемоль мажор — см. цифру 21). Патетический характер этого момента достигается утяжелением темпа (*Largamente*), сочной звучностью всего оркестра (*ff*), напряженным органическим пунктом на III ступени (*си-бемоль*).

Следующий раздел разработки (см. цифру 22) начинается временным спадом напряжения. Канонически развивается кларнетовый мотив в увеличении. Этот мотив сближается в дальнейшем с интонациями главной и побочной партий. Постепенное нарастание, основанное на сочетании элементов основных тем первой части, приводит к репризе.

Реприза (от цифры 25) сжата и динамизирована. Особенностью начала репризы является одновременное проведение обеих основных тем. Побочная партия вступает в плотном унисоне виолончелей, фагота, трубы и двух тромбонов за два такта до появления главной партии, с которой она контрапунктически сочетается. Последующее проведение главной и связующей партий значительно сокращено. После связующей побочная партия звучит с новой широтой и размахом.

Светлая, радостная кода (*Poco più mosso*, цифра 33) завершает первую часть. Интонации обеих основных тем сплетаются в ней в мощном, ликующем звучании.

Таким образом, драматургия сонатного аллегро первой части симфонии основана на постепенном возрастании роли побочной партии. При этом она переключается из сферы спокойной, уравновешенной лирики в величаво-гимническую сферу.

Вторая часть. Скерцо (*Moderato*, соль минор) ярко контрастирует первой части. Оно включает в себя разнохарактерные образы: элемент причудливой сказочности переплетается в нем с жанровыми зарисовками. Форма скерцо приближается к рондо с двумя эпизодами, которому двукратное повторение обоих эпизодов в различных тональностях придает черты сонатности.

Основной колорит скерцо создается холодноватым, прозрачным и легким, колючим и острым звучанием деревянных

духовых staccato и струнных. Это как бы зимний пейзаж с мелькающими фантастическими тенями.

(Moderato)

34

p

Первый эпизод (ре минор — фа мажор) — грубоватое, несколько гротескное движение. Его юмористический характер создается однообразным повторением угловатой попевки (движение по терциям в пределах септимы), начинающейся резким акцентом — форшлагом.

(Moderato)

35

f — *p*

mf

Второй эпизод (Pochissimo meno mosso, ре мажор — си-бемоль мажор — ре мажор) образует более яркий контраст. Это светлая жанровая картинка, вызывающая представление о плавном девичьем хороводе. Мелодия в духе народного свирельного наигрыша, сперва излагаемая флейтой, поддержана pizzicato струнных и красочными звенящими тембрами арфы, колокольчиков, треугольника.

Pochissimo meno mosso

36

pp

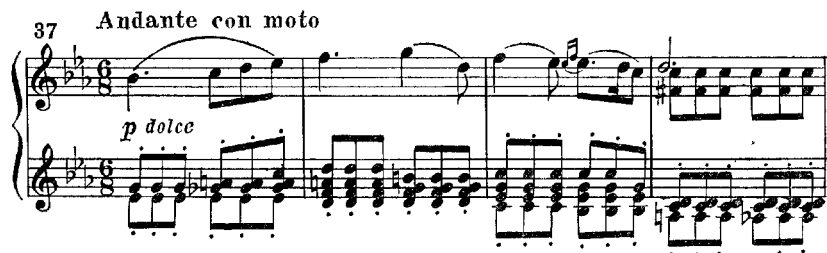
После повторения основной темы (включая первый эпизод) снова возвращается светлая музыка второго эпизода. Она проходит сокращенно, на этот раз в тональностях ми-бемоль мажор и соль мажор. Скерцо завершается коротким проведением

основной «фантастической» темы: в заключительных тактах она растворяется в прозрачных имитационных переключках короткого мотива у деревянных духовых.

Третья часть (Andante, ми-бемоль мажор) носит характер лирической поэмы. Ее мелодика проникнута романсными интонациями. Задумчиво-мечтательный строй музыки этой части очень типичен для лирики Глазунова. Форма Andante — широко развитая трехчастная (средний раздел тоже в свою очередь трехчастный). Тональные соотношения заключительных построений первого раздела и репризы (си-бемоль мажор и ми-бемоль мажор) придают форме Andante черты сонатности.

Andante открывается вступительным разделом. Первый восьмитакт основан на ряде медленно разворачивающихся, несколько сумрачных гармонических последований. Звуковой диапазон постепенно расширяется. С такта 9 суровое настроение смягчается. Певучее мелодическое движение скрипок, сопровождаемое развитыми контрапунктическими подголосками у остальных струнных и у духовых, подводит к основной теме.

Мягкая, слегка идиллическая мелодия первого раздела выразительна и поэтична. Шестидольный размер, непрерывность ритмической пульсации сопровождения, пластичные мелодические подъемы и спуски придают ей черты неторопливого вальса или баркаролы.



Тема получает широкое развитие. Излагаемая сперва солирующим кларнетом, она переходит далее к другим инструментам. Присоединяющиеся к ней фигурации, полифонические подголоски и имитации повышают лирическую взволнованность. Постепенное нарастание звучания приводит к заключительному построению этого раздела в тональности доминанты — си-бемоль мажор (см. партитуру, цифра 5).

Средний раздел начинается суровыми аккордами¹ (Mezzo mosso). Они внезапно выступают в массивном звучании низких медных (трубы, тромбоны с тубой), прерываемые паузами и восходящими пассажами — откликами деревянных духовых и струнных pizzicato.

¹ Аккорды эти вырастают из начальных тактов вступления Andante (сход верхнего голоса и нисходящее движение баса).

Meno mosso

38

Последование ряда минорных трезвучий по большим секундам вниз усиливает сумрачность музыкального колорита.

Появляясь лишь ненадолго, этот эпизод накладывает, однако, отпечаток на следующую за ним новую лирическую тему (до-диез — соль-диез минор). Эта элегическая мелодия вскоре получает оттенок взволнованной жалобы, чему способствуют выразительные секундовые вздохи. Тема эта не успевает развернуться: ее оттесняет вторичное вторжение драматических аккордов с их резкими тональными сопоставлениями (фа минор, ми-бемоль минор, до-диез минор, си минор, соль минор). Но затаенно-угрожающий образ тоже скоро исчезает, как бы растворяясь и непосредственно сменяясь кратким переходом к репризному возвращению основной лирической темы.

В репризе (см. *Con moto*, цифра 10) и коде (цифра 13) лирический образ *Andante* приобретает большую страстность и романтическую приподнятость. Наибольший подъем достигается в коде. В момент кульминации появляется преображенная мелодия из среднего раздела; она изложена здесь параллельными терциями в основной тональности ми-бемоль мажор и получает восторженно-светлый характер (см. 4 такта до цифры 15). Заканчивается *Andante* затуханием звучности на красочной терцовой последовательности мажорных трезвучий.

Четвертая часть (*Allegro maestoso*) — монументальное завершение симфонического цикла. Она носит типичные для глазуновских финалов черты. Музыка насыщена энергией, силой и эпической мощью, в ней слышатся массовые шествия, пляски, песни, радостное народное ликование. Финал основан на нескольких рельефных музыкальных темах, связанных между со-

бой общим активным движением и образующих форму рондосонаты. Массивное оркестровое звучание финала торжественно-празднично.

Короткая, броская тема вступления звучит призывом, кличем, как бы сзывающим на народный праздник. Здесь устанавливается не только общий характер финала, но и специфические особенности всего его тематизма. Интервал квинты и секундовые ходы, настойчивая повторность ритмической формулы ♪♪ и ее метрические смещения на различные тактовые доли (см. пример 39, такты 2—4) — все это найдет отражение и в других темах.

39 Allegro maestoso

Главная партия, непосредственно вырастающая из вступления, носит бодрый, волевой, стремительный характер.

(Allegro maestoso)

8-

40

Побочная партия вызывает в представлении образы богатырского эпоса. Утяжеленная, «топочущая» тема интонационно напоминает величавые былинные напевы.

41 Allegro maestoso, pesante

Ее ритм основан на характерной формуле, отмеченной во вступлении к финалу и проникающей также в главную партию.

Место разработки занимает эпизодическая тема (*Animato*, ми-бемоль минор). В ней песенное начало сочетается с плясовым, архаически суровый характер интонаций — с большой ритмической энергией. В мелодии выделяются резко подчеркнутые синкопы, а ритмическая пульсация баса (литавры) основана на том же сквозном ритмическом мотиве.


42 *Animato*

mp

В дальнейшем развитии этой темы на первый план выдвигается задумчиво-меланхолическая песенность.

43 *Animato*

p dolce

При ее последующем повторении  появляется и в мелодии (см. партитуру, цифра 12, партия скрипок и альтов). Через ряд модуляций, при постепенном иссякании ритмической энергии, происходит переход к репризе.

Значительно развернутая кода (см. *Animato* после цифры 20) основана на теме вступления финала и синкопированной эпизодической теме. Последняя получает здесь ведущее значение. В заключительном разделе коды (от цифры 24) она приобретает блестящий фанфарный характер, вобрав в себя «сквозной» ритм финала, и звучит подобно торжественному героическому маршу.

В самом конце финала эта тема проходит в мощном унисоне басов, подобно «богатырским» темам Бородина. Последние такты, утверждающие тоническое трезвучие си-бемоль мажора, заставляют вспомнить также величественное заключение монументальной интродукции «Руслана и Людмилы».

Финал Пятой симфонии по яркой образности музыки и увлекательности ее развития представляет собой выдающееся явление русской симфонической литературы.

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ до минор

Шестая симфония раскрывает новые стороны в творчестве Глазунова. Это относится прежде всего к ее первой части, в которой с большой силой воплощены драматические, конфликтные образы. Новизна содержания вызвала здесь новые, необычные для Глазунова черты драматургии.

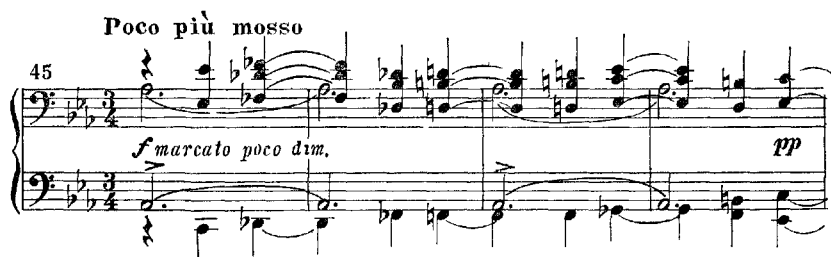
Особенностью симфонии как цикла является отсутствие в последующих частях развития конфликта, обрисованного в первой части. Он не разрешается, а, в сущности, просто снимается. Показав в начале симфонии психологическую драму, композитор сопоставляет с ней иные образы. Вторая часть — идиллически-светлая тема с разнохарактерными вариациями; среди них — легкое, беспечное «скерцино», лирический «ноктюрн» и др.; эта часть завершается небольшим финалом с введением торжественно-героического элемента. Третья часть, носящая название «Интермеццо», представляет собой изящную пьесу в танцевальном ритме, близкую по стилю к балетной музыке Глазунова. Финал — типичная для последних частей глазуновских симфоний эпически величественная картина народного ликования. Такое построение цикла с замкнутой, образующей как бы самостоятельный небольшой цикл второй частью и с танцевальным «Интермеццо» придает симфонии в целом оттенок сюитности и лишает ее достаточного внутреннего единства.

Насыщенная драматизмом первая часть занимает обособленное место не только по отношению к остальным частям, но, в известном смысле, и в симфонизме Глазунова вообще.

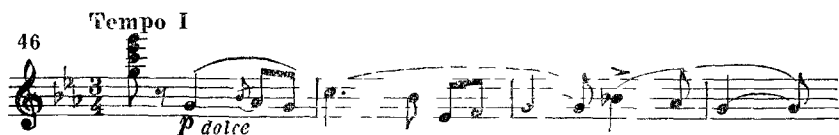
Первая часть. Эмоционально-образное содержание и тематизм первой части намечаются уже в медленном вступлении (*Adagio, misterioso*). В сумрачном регистре струнных басов в октаву возникает печальная тема. Медленное, как бы затрудненное движение мелодии вверх от тоники к натуральной септимере с последующим поступенным возвращением вниз создает образ скорбного раздумья.



высокие голоса (альты, скрипки), проводящие тему в форме канонических имитаций. Так осуществляется ее развитие, постепенно захватывающее все более высокие регистры при непрерывном расширении звукового диапазона. После небольшого спада начинается новая, более краткая волна подъема на первом двутакте темы (*Poco più mosso*). В момент достижения высшей точки внезапно вступают трубы и тромбоны с кратким призывным мотивом; движение струнных стремительно ниспадает и застывает в тремоло на октаве *ля-бемоль* в низком регистре. На этом фоне появляется новый образ: это ряд ползучих хроматизированных аккордов, звучащих мрачно, с затаенной угрозой в массивном хоральном изложении медных.



Этот образ тоже принимает участие в дальнейшем развитии. В конце вступления (*Tempo I*) обрисовываются еще и очертания будущей побочной партии (ср. ниже пример 48).



Главная партия (*Allegro passionato*) проникнута смятением и порывом. Тема вступления предстает здесь в быстром темпе и в двудольном размере с измененной фактурой. Все это придает ей устремленный и драматически-взволнованный характер «Волны» подъема и спада становятся круче и возбужденнее (пример 47).

Так же, как во вступлении, наиболее активный взлет пресекается вторжением медных инструментов с мрачной хоральной темой. Она приводит к краткому скорбно-патетическому эмоциональному взрыву, возвращающему развитие к исходной точке. Новая волна подъема с модуляцией в светлый ми-бемоль мажор образует переход к побочной партии.

Побочная партия (*Più tranquillo*, ми-бемоль мажор) представляет собой обаятельную лирическую мелодию большого дыхания. Ее распевность повышается благодаря мелодизации гармонических голосов и баса (пример 48).

Allegro passionato

47

p *f*

Più tranquillo

48

p *dolce cantabile*

Побочная партия получает значительное развитие. Она звучит широко и привольно; врывающиеся беспокойные интонации главной партии и волевого мотива труб и тромбонов (см. партитуру, цифра 17) драматизируют ее. Столкновение двух конфликтных начал приводит к патетической кульминации (цифра 18): тема побочной звучит у медных (к которым затем присоединяются струнные и деревянные), достигая большого напряжения и страстности.

В небольшом заключительном разделе экспозиции объединяются интонации обеих тем. Колорит снова омрачается: экспозиция заканчивается ми-бемоль минором — тональностью, которой начинается разработка.

Новый для симфонизма Глазунова тип тематизма, конфликтное соотношение между двумя основными темами-образами экспозиции обусловили большую динамичность разработки, которая по строению и методам развития глубоко отлична от разработки первой части Пятой симфонии. Она невелика, но напряжена. Лирическая побочная партия в ней не принимает участия.

Для разработки (см. цифру 21) характерен принцип развития в виде ряда волн, следующих одна за другой. Эта волнообразность вытекает из самого рисунка главной партии (подъем и спад) и определилась уже во вступлении. Каждая следующая волна вздымается все напряженнее. Таких волн-фаз в разработке три. Первая основана на имитационных проведениях начальной фразы главной партии. Во второй фазе (от цифры 24) сжатый мотив темы как будто пытается преодолеть преграду, выступающую в виде угрожающих выдержанных звуков труб и тромбонов.

Третья, последняя волна (2 такта до цифры 26) непосредственно вытекает из предыдущей; здесь возвращается уже основная тональность до минор вместе с порывистыми триольными нисходящими мотивами, появлявшимися ранее в экспозиции (ср. цифру 7). Напряжение быстро нарастает, триольные мотивы переходят в возбужденное фигурационное движение шестнадцатыми в высоком регистре. На гармонии до-минорного квартсекстаккорда у тромбонов с тубой появляется ритмически расширенная тема главной партии, с имитационным откликом у труб, валторн и флейт с кларнетами. Она звучит теперь как патетический ораторский возглас. Это — кульминация разработки и одновременно начало репризы. Слияние разработки с репризой, появление темы главной партии в момент кульминации в более напряженном выражении на неустойчивой гармонии обостряют драматизм и динамичность развития.

Дальнейшее изложение репризы по сравнению с экспозицией значительно изменено. Она сильно сокращена. Сразу после проведения у медных темы главной партии вступает (тоже у медной группы) волевой призывный мотив, за которым, как и раньше, следуют мрачные хроматизированные аккорды; они постепенно застывают на фоне скрипок тремоло на неустойчивой альтерированной гармонии. Таким образом, разработка и реприза главной партии образуют единую линию постепенного драматического нарастания с последующим спадом.

В результате всего этого ощущение подлинной репризы возникает, в сущности, лишь с момента появления побочной партии (*Più tranquillo*, ля-бемоль мажор). Ее образный характер

тоже изменился: после напряженных коллизий разработки она сделалась более сдержанной. Тема проходит сперва у деревянных духовых, в тембровой окраске, напоминающей звучание органа; затем она звучит в спокойном изложении струнных. Внезапно вторгающийся волевой призыв труб и тромбонов (Тетро I) как бы возвращает музыке временно утраченную энергию. Последующее светло-приподнятое развитие побочной партии в до мажоре (см. партитуру, цифра 32) соответствует аналогичному моменту экспозиции (ср. с цифрой 18).

Кода (*Poco più mosso*) является как бы сжатой второй разработкой главной партии. Краткость сочетается в ней с драматической насыщенностью. Достигнув кульминации, движение быстро устремляется вниз, образуя последнюю бурную звуковую «волну», и обрывается резкими заключительными аккордами.

В первой части Шестой симфонии — как в ее образном содержании, так и в методах развития и приемах драматургии (напомним, в частности, слияние кульминации разработки с началом репризы), — особенно заметно сказались связи с симфоническим творчеством Чайковского.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ля минор

Скрипичный концерт Глазунова заслуженно занял почетное место в репертуаре исполнителей наряду с лучшими классическими инструментальными концертами. Это произведение отмечено яркостью и выразительностью образов, зрелым мастерством. В концерте широко использованы разнообразные выразительные возможности инструмента — мелодические, тембровые, полифонические. Прозрачная оркестровка предоставляет большой простор концертирующему инструменту.

Композитор отказался от традиционной для инструментальных концертов циклической трехчастности. В одночастной форме, однако, отчетливо выступают два крупных раздела, следующие друг за другом без перерыва: сонатное аллегро (ля минор) и финал (ля мажор). При этом сонатное аллегро включает самостоятельный лирический эпизод, заменяющий собой медленную часть цикла.

В первом разделе господствуют лирико-драматические образы; в пронизанной энергией музыке второго, заключительного раздела (финала) преобладает жанрово-характерное начало.

Основной лирико-патетический характер концерта определяет уже его первая тема — главная партия (*Moderato*, ля минор). Она привлекает широтой мелодического дыхания, проникновенностью, душевной теплотой. Особую эмоциональную насыщенность придает ей тембровая окраска низкого регистра скрипки. Непрерывное развертывание мелодии лишь время от

времени слегка тормозится синкопами, выразительными хроматизмами

49 *Moderato* *dolce espressivo*

Как бы преодолевая препятствия, ступенчатыми подъемами движение устремляется к вершине, растворяясь затем в триольном движении фигурационного типа.

Небольшой связующий раздел вводит в побочную партию (*Tranquillo, dolce, фа мажор*¹). От главной она отличается более высоким регистром, диатоничностью мелодии; полифонические подголоски в сопровождении усиливают пластичность ее линии.

50 *in tempo* *dolce tranquillo* *p*

Впрочем, несмотря на эмоциональные различия между основными темами, обе они лежат в одной лирической плоскости. Противопоставление взволнованной патетике главной партии нежной, певучей, спокойно-созерцательной побочной образует между ними контраст очень смягченного типа. Гаммообразные взлеты, сходные с началом связующего раздела (см. клавир, цифра 3), и фигурационный ход солирующей скрипки (*Piu mosso*, цифра 7) образуют переход к заключительному разделу экспозиции. Как этот переход, так и заключительный раздел

¹ В скрипичном концерте Глазунов использует необычные для сонатного аллегро соотношения тональностей основных тем в экспозиции: ля минор главной партии противопоставлен фа мажор побочной, а в репризе — до мажор.

(Темпо I) представляют пример характерного для Глазунова превращения интонаций темы в фигурационное мелодическое движение.

Вместо ожидаемого по окончании экспозиции начала разработки композитор вводит новый музыкальный эпизод (*Andante*, ре-бемоль мажор).

51 *Andante*
dolce espressivo

sul G

p

Монолог солирующей скрипки как бы сочетает в себе страстную выразительность главной партии концерта с лирической нежностью побочной. Вместе с тем в этом эпизоде появляются и новые черты — некоторая возвышенность, философское раздумье. Широкораспевная мелодия скрипки постепенно подымается до эмоциональной кульминации (*f*, *passionato*, движение параллельными секстами). Возрастающая взволнованность музыки создается напряженным высоким регистром, интонациями вздохов-вопросов, модуляционным отклонением в одноименный до-диез минор, трепетными пассажами с хроматизмами, сменами динамики. Постепенно волнение спадает, и медленный эпизод заканчивается прозрачным, замирающим в высоком регистре звучанием солирующей скрипки.

Следующая за *Andante* разработка очень лаконична. Она состоит из двух небольших разделов: в первом происходит развитие тем главной и побочной партий в оркестре, второй подготавливает репризу (*Più animato*, цифра 20). В партии скрипки проводится фигурационное развитие тех же мотивов темы побочной партии, которые лежали в основе перехода к заключению экспозиции. Оно подводит к кульминации разработки, в которой тема главной партии выступает в оркестре в сумрачном аккордовом изложении, образуя диалог с аккордовыми репликами скрипки.

Непосредственно вступающая вслед за этим реприза главной партии значительно динамизирована. Тема появляется на диссонирующей гармонии. По сравнению с экспозицией она сделалась более драматичной и страстной, что подчеркивается указанием *passionato* вместо прежнего *dolce espressivo*. Иной характер музыке придают и изложение параллельными секстами

ется небольшой эпизод в до мажоре (цифра 46); в нем главная тема финала проходит у солирующей скрипки в обращении, сочетаясь канонически с ее основным видом в оркестровой партии. Несколько дальше встречается характерный для Глазунова прием метроритмического варьирования, когда та же тема появляется в двудольном размере (цифра 53). Этот же двудольный вариант первой темы звучит в блестящем, жизнерадостном заключении концерта.

БАЛЕТЫ

Создание балетов относится к периоду наивысшего расцвета творческих сил Глазунова. Все три балета были написаны на протяжении трехлетия 1896—1899. Обращение композитора к новому для него жанру, легкость и быстрота работы не были случайными. Глазунов имел уже к этому времени значительный опыт в создании танцевальной музыки. Тяготение к танцевальности, определившееся уже в ряде ранних сочинений, особенно наглядно выявлялось в концертных вальсах, в Четвертой, Шестой симфониях и в других произведениях 80-х годов.

Взаимодействие жанров было плодотворно как для симфонического, так и для балетного творчества Глазунова. Из симфонии в балет были привнесены сквозное музыкальное развитие, богатство оркестрового письма. Из балетов в произведения других жанров проникла образная конкретность.

Балеты Глазунова сыграли большую роль не только в творческой эволюции самого композитора. Они явились значительным этапом и в общем развитии русского классического балетного искусства. Глазунов продолжил и развил реформаторские принципы балетов Чайковского, впоследствии воспринятые и советским балетом. Следуя за великим творцом «Спящей красавицы», композитор стремился к углублению роли музыки в балете, к рельефности музыкальных характеристик и их развитию, к обогащению драматургической функции танца и пантомимы.

Наибольшее значение имеет «Раймонда», лирико-драматургический балет, который уже более восьмидесяти лет не сходит со сцены.

«РАЙМОНДА»

Либретто балета разработано знаменитым балетмейстером М. И. Петипа (с именем которого связаны балеты Чайковского) по сценарию Л. Пашковой. Действие происходит в Провансе на юге средневековой Франции, в эпоху крестовых походов. Впрочем, авторы балета не преследовали задач большой исторической и географической точности; отдельные черты конкретной эпохи и быта свободно переплетаются с вымыслом и чисто фантастическими элементами.

Краткое содержание. Первое действие. Первая картина. Старинный замок. Придворные развлекаются музыкой, играми, танцами. Тетка Раймонды графиня Сибилла рассказывает легенду о Белой даме, охраняющей членов семьи, когда им грозит опасность. Появляется Раймонда. Известие о возвращении из крестового похода ее жениха, рыцаря де Бриенна, вызывает всеобщую радость. Раймонда объявляет о торжественном празднике в день приезда жениха. Наступают сумерки. Оставшись с близкими подружками и пажами, девушка отдается мечтам. Все погружается в сон. Раймонде грезится, что статуя Белой дамы сошла со своего пьедестала и увлекает ее за собой.

Вторая картина (Сон Раймонды). Белая дама приводит Раймонду в парк замка. Здесь происходит радостное свидание ее с женихом. Внезапно де Бриенн исчезает, и перед ней появляется дикий сарацин¹ Абдерахман. Своей огненной страстью он вселяет ужас в душу Раймонды. Девушка теряет сознание. Все исчезает. Наступает утренний рассвет. Раймонда пробуждается, окруженная подружками.

Второе действие. В замке праздник: ожидают возвращения рыцаря де Бриенна. Появляется Абдерахман со своей свитой. Он признается Раймонде в пламенных чувствах и в разгар всеобщей бешеной пляски (Вахханалия) пытается ее похитить. Внезапно возвратившийся жених Раймонды прерывает ему путь. Поединок между ними завершается гибелью Абдерахмана. Все прославляют победу де Бриенна, его мужество и верность в любви.

Третье действие. Свадебное торжество, пышный дивертисмент и заключительный апофеоз.)

При разработке сюжета либреттисты стремились больше к сценической эффектности, к показу красочных сцен и танцев, чем к действительному, драматургически последовательному развитию содержания. Однако благодаря яркой, вдохновенной музыке балет приобрел большую художественную выразительность.

Музыка «Раймонды» представляет собой цельное симфоническое произведение, связанное единым художественным замыслом. Портретная характеристика героев, осуществляемая в законченных танцевальных номерах, органично сочетается со сквозным развитием музыкальных образов. Симфонизация балета сказывается как в непрерывном музыкально-тематическом развитии, так и в создании крупных симфонических картин, включающих в себя пантомимы и танцы, в развернутых симфонических вступлениях к картинам и актам, в углублении выразительности самих танцев.

В музыкальной характеристике героев важное значение приобретает тематическое развитие. Особенно последовательно и разносторонне охарактеризована главная героиня. В ее образе сочетаются беспечная жизнерадостность и шаловливость, нежная мечтательность, страстность и горделивость. Из темы Раймонды, которой открывается балет, возникают по мере развития сюжета новые мелодические образования.

Рыцарь Жан де Бриенн охарактеризован более однопланово: в различных ситуациях за ним сохраняются его основные черты — спокойствие, уверенность, мужественность.

¹ Сарацинами называли в ту эпоху арабов и вообще мусульман.

Чрезвычайно ярок образ Абдерахмана. Его необузданные порывы передаются характерной темой с восточной окраской. Ее развитие не приводит, впрочем, к существенному обогащению образа, придавая ему лишь различные оттенки.

Видную роль играют в балете массовые танцы, жанровые сцены, пантомимы: они обрисовывают обстановку, быт, окружающую героев среду и важнейшие моменты в развитии сюжета. В массовых танцах (например, в Вакханалии из второго действия) с большой яркостью выявлена действенная, стихийная сила ритма.

В «Раймонде» заметное место занимают характерные танцы различных народов — арабские, венгерские, испанский. В них Глазунов проявил общий для русских композиторов дар глубоко проникать в дух народного искусства других национальностей. Его национальные танцы очень колоритны. Особой красочностью и темпераментом отличается Испанский танец, заслуживший большую популярность.

В «Раймонде» использованы разнообразные балетные формы — сюиты из ряда вариаций, мимические сцены, дивертисменты. Композитор расширил их выразительные возможности и связал различные эпизоды единым развитием.

Обогащая балетные формы, Глазунов внес много ценного в хореографические адажио, превратив их в важные драматургические узлы. В лирическом адажио Раймонды с де Бриенном (вторая картина первого действия) и в драматическом адажио ее с Абдерахманом (второе действие) с наибольшей силой раскрыты взаимоотношения героев, их чувства. Эти адажио выполняют функции, аналогичные дуэтам в опере.

Музыка «Раймонды» отличается яркой мелодичностью. Подобно Чайковскому, Глазунов насыщает ею не только адажио, но и вальсы, вариации и другие танцы. Оркестровка балета блестяща и изобретательна по тембровым сочетаниям.

Интродукция — небольшое симфоническое вступление, посвященное обрисовке двух главных героев. Лейттемы Раймонды и де Бриенна, при всем их различии, объединены общим лирическим колоритом и, в сущности, дополняют друг друга. Начальная тема создает поэтический образ девушки, передает ее смутные мечтания, порывы, томления.

Первый элемент темы Раймонды построен на скользящем, прерывистом движении. Форшлагги, вспомогательные звуки, хроматизмы, изредка пунктирный ритм или внезапные остановки, устремленное вверх секвенционное развитие придают ей оттенок невесомости, трепетности (см. пример 53а). Второй элемент темы создается выразительными интервалами больших и малых септим, тритонов, восходящими секвенциями, хроматизмами (см. пример 53б). Так складывается основная лейтмотивная характеристика Раймонды, развивающаяся в дальнейшем в зависимости от драматургических ситуаций.

53 a) *Andante*

6)

Жан де Бриенн характеризуется темой хорального склада. Она величава и спокойна, отличается плавным поступенным аккордовым движением. Ей контрапунктируют в высоком регистре мотивы из темы Раймонды.

(*Andante*)

54

Трансформация темы Раймонды в конце Интродукции (*Rospiù mosso*) предвосхищает будущий конфликт и те испытания, которые ожидают влюбленных. Изложенная в низком регистре, в ускоренном темпе, еще более хроматизированная, она звучит тревожно.

Первое действие. Первая картина ясно разделяется на два крупных раздела. В первом господствуют массовые сцены и танцы, здесь же дается характеристика Сибиллы и впервые появляется на сцене Раймонда. Второй раздел (после ухода большинства придворных и гостей и наступления сумерек) носит

более «камерный», интимно-лирический характер и посвящен преимущественно раскрытию переживаний главной героини.

Первые сцены содержат зарисовки замкового быта, появление Сибиллы и ее рассказ о Белой даме (сцены 1-я и 2-я). Радостно оживленная музыка сцены (слуги сообщают о прибытии посланца от де Бриенна с письмом) непосредственно переходит в следующую за этим сцену — выход Раймонды.

Выход Раймонды (*Allegro giocoso*, ля мажор). При первом появлении на сцене Раймонда предстает юным жизнерадостным существом. Рисующая ее облик музыка игрива и задорна. Изящное скерцозное движение в ритме польки основано на первом элементе лейтмотива Раймонды, трансформированном благодаря быстрому темпу, четкому двудольному размеру, мажорному ладу, танцевальной фактуре.

Allegro giocoso

55

sf p

mf

Следующие сцены содержат эпизод чтения Раймондой письма от жениха и маршевую музыку «Выход вассалов и крестьян», непосредственно к которому примыкает Большой вальс.

Большой вальс и Пиццикато (*Allegro*, ре мажор). Вальс является первым развернутым массовым танцем балета. В нем получает обобщенное выражение ликующее состояние Раймонды и окружающих. Этот вальс типичен для Глазуновских вальсов передачей радостного восприятия жизни и полноты чувств. Очертания основной темы вальса намечаются в прозрачном и светлом по колориту вступлении, ярко контрастирующем с полновесным торжественным звучанием предыдущего номера. Начальная тема вальса носит мягко-лирический характер, чему способствует, между прочим, излюбленное Глазуновым изложение мелодии параллельными терциями.

(Allegro)

56

Musical score for measures 56-59, marked Allegro. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 56-57) features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The second system (measures 58-59) continues the melodic line, with a dynamic marking of *poco mf* appearing over measures 58 and 59.

Первую тему сменяют три другие, более оживленные и энергичные или слегка томные, но объединенные общим светлым настроением. Сгущенные оркестровые тембры и полифоничность фактуры придают вальсу полнозвучность и сочность.

Массивному движению крайних разделов вальса противопоставлена контрастная средняя часть — соло Раймонды — Пизцикато. Музыка этого эпизода основана на тонкой трансформации основной темы вальса.

Allegretto

57

Musical score for measures 57-60, marked Allegretto. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 57-59) features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The second system (measures 60-61) continues the melodic line, with a dynamic marking of *mf* appearing over measure 60 and *p* appearing over measure 61.

В двухдольном размере и в ритме польки, в прозрачной оркестровке она звучит теперь изящно и женственно, напоминая характеристику Раймонды при ее первом выходе.

В репризе вальса проходит еще одно сольное выступление Раймонды (возвращение ре мажора), где ее танец приобретает более темпераментный характер.

Следующая за вальсом мимическая сцена, построенная на развитии интонаций темы Раймонды и отголосков темы марша, служит переходом от массовых сцен к лирическим.

Прелюдия и Романеска. Прелюдия и вариация Раймонды. Старинный итальянский танец Романеска (*Moderato molto*, ми минор) исполняется двумя парами подруг и пажей. Раймонда аккомпанирует им на лютне (арфа в оркестре), предваряя танец небольшой импровизацией из ряда строго диатонических аккордов и арпеджио. Меланхолическая мелодия Романески привлекательна простотой и выразительностью. Вопреки итальянскому происхождению танца в мелодии ощутимы русские песенные интонации.



Романеску сменяет сольный танец — вариация Раймонды (*Allegretto*, си мажор), тоже начинающаяся арпеджированным вступлением — каденцией. Особую поэтичность этому номеру придает тембр солирующей арфы. Ее прозрачное звучание слегка поддержано сначала валторной, потом деревянными духовыми.

Первая картина завершается двумя мимическими сценами. Одна из них передает состояние Раймонды, охваченной волшебным оцепенением (здесь возникает впервые тема следующего далее антракта); в другой появляется Белая дама, увлекающая за собой Раймонду.

Антракт ко второй картине (*Andante sostenuto*, ре-бемоль мажор). Симфонический антракт, подготовляющий картину сновидений Раймонды, близок по общему характеру к лирическому ноктюрну. Это одно из высших мелодических достижений Глазунова. Пластичная певучая тема проникнута баюкающей мягкостью, нежностью и томлением. Ее первоначальное изложение параллельными терциями, с выразительными скользящими хроматизмами, поручено двум кларнетам.

The musical score for measures 59-60 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 12/8 time signature. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The first measure (59) is marked 'dolce espressivo'. The melody in the treble clef consists of a series of chords and moving lines, while the bass clef provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. The second measure (60) continues the melodic and harmonic development.

В мелодии антракта можно обнаружить некоторые отголоски темы Раймонды из вступления. Дальнейшее развитие этой мелодии придает ей все более страстный характер.

Вторая картина. Сцена встречи Раймонды с де Бриенном включает развернутую хореографическую сюиту. В нее входят: Большое адажио, Фантастический вальс, три вариации и кода.

Большое адажио (Adagio, ре мажор). Хореографический дуэт Раймонды и ее жениха тоже принадлежит к числу прекраснейших лирических страниц музыки Глазунова. В ее основе лежит героическая тема де Бриенна, превратившаяся теперь в возвышенную мелодию солирующей скрипки. Ее развитие те-

The musical score for measures 60-61 is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The first measure (60) is marked 'dolce'. The melody in the treble clef is a simple, lyrical line, while the bass clef provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. The second measure (61) continues the melodic and harmonic development.

чет свободно и широко. Красочная оркестровка (переливы арф, появляющиеся в дальнейшем струящиеся скрипичные пассажи, мелкие украшения) придает звучанию особый романтический характер.

Адажио написано в трехчастной форме. Развитие темы в середине приобретает несколько драматический оттенок. Реприза динамизирована каноническим проведением темы

Последующие сцены второй картины содержат драматический пантомимный диалог между внезапно появившимся Абдерахманом¹ и пораженной ужасом Раймондой, хоровод фантастических духов, картину наступления утра и пробуждения Раймонды.

Второе действие открывается симфоническим антрактом, за которым идет Марш, сопровождающий прибытие гостей. 2-я сцена — приход Абдерахмана со свитой — сливается с большой танцевальной сценой-дуэтом Абдерахмана и Раймонды

Большое адажио (Andante, ля мажор). Адажио второго действия входит в сюиту из классических танцев, включающую в себя еще четыре вариации и коду. Это адажио глубоко отлично по содержанию от предыдущего. Лирическому дуэту Раймонды с женихом здесь противопоставлено остроконфликтное драматическое столкновение ее со страстным, необузданным Абдерахманом.

Адажио основано на постоянной теме Абдерахмана.

61 Andante *dolce cantabile*

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled '61 Andante dolce cantabile'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a triplet of eighth notes (B4, C5, D5). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic material.

¹ Здесь впервые появляется тема Абдерахмана, на которой основано адажио второго действия (см пример 61)

Она прихотлива по ритму (паузы на сильных долях, синкопы, триоли) и колоритна в ладовом отношении: в ее основе — гармонический мажор, образующий в дальнейшем течении мелодии характерный ход на увеличенную секунду (*фа-бекар — соль-диез*).

Певучая, сдержанно-страстная вначале, тема приобретает далее все более возбужденный характер. Фактура постепенно сгущается благодаря подголоскам и имитациям темы в средних голосах, секвенционному нагнетанию. В середине (адажио трехчастно) появляются интонации, близкие к теме Раймонды. Они полифонически сочетаются с темой Абдерахмана, сопровождая ее в виде взволнованно ниспадающего или взлетающего вверх фигурационного рисунка. В момент кульминации тема Абдерахмана достигает напряженно-патетического звучания.



Вторую сюиту того же действия образуют танцы свиты Абдерахмана. С блестящим симфоническим мастерством в этой сюите передана многокрасочность разнонациональных характерных танцев.

Сюита начинается выходом жонглеров с оригинальной темой, в которой ощущаются прыжки и скачки танцующих. Далее следует ряд ярко колоритных, контрастирующих один с другим номеров: Танец арабских мальчиков, Выход сарацин, Испанский танец, Восточный танец, исполняемый Раймондой, и, в качестве завершающей всю сюиту коды, всеобщая Вакханалия.

Танец арабских мальчиков (*Vivace*, ре мажор). Он пронесется мгновенно, как огненный вихрь. Неповторимую характерность придают ему и броская тема на выдержанной тонической квинте, и колоритная гармония (миксолидийский, переменный лады, последовательности V—IV—II ступеней с октавными параллелизмами), и красочная оркестровка.

63 Vivace

Испанский танец (Andante, Allegro, ми-бемоль мажор) проникнут пылкостью и темпераментом. Тема народного характера, подчеркнутая ритмическая пульсация, синкопы, форшлаги, смены динамических оттенков — все это создает яркий национальный колорит. В насыщенной оркестровке значительную роль играют ударные (прежде всего кастаньеты) и арфа, имитирующая гитару.

64 Allegro

ЭЛЬ ДАДЫ ИСП. ТОМБЕЛС

Вакханалия (Allegro, соль мажор) является динамической вершиной сюиты Праздничность и стихийность движения роднит Вакханалию с финалами глазунских симфоний, а также с некоторыми хореографическими сценами в русских операх (Лезгинка Глинки, Половецкие пляски Бородина). В общем потоке звучания мелькают различные темы (Абдерахмана, Испанского, Арабского танца и другие). Бешеный натиск Вакханалии не получает завершения: внезапно вступает торжественная тема де Бриенна (Абдерахману, пытающемуся похитить Раймонду, преграждает путь ее жених). Она звучит здесь торжественно, в ритмическом расширении.

Последняя сцена второго действия распадается на эпизоды появления де Бриенна, его поединка с Абдерахманом и завершается Гимном.

Сцена поединка построена на контрапункте тем Абдерахмана и де Бриенна.



Они сплетаются трижды (соль мажор, си-бемоль мажор и ми-бемоль мажор), как трижды скрещиваются мечи соперников. На короткое мгновение в прозрачном, светлом звучании арфа, челесты и флейты возникает тема Белой дамы, уже появлявшаяся ранее в других сценах (ср., например, заключение первой картины первого действия). Абдерахман падает, сраженный насмерть. Очертания его темы постепенно стираются, застывая в басу.

Действие завершается Гимном. Его певучая, величаво-спокойная мелодия основана на теме рыцаря-победителя с отголосками темы Белой дамы. Введение столь необычной для балета формы придает благополучной развязке драмы обобщающее значение, символизируя победу жизни и света.

Третье действие балета носит дивертисментный характер. Отсутствие в нем чисто драматического развития компенсируется, однако, замечательной музыкой большой танцевальной сюиты. Эта сюита занимает основное место в последнем действии. Оно начинается с празднично светлого, лирико-героического симфонического вступления; его содержание сам композитор определил как «Торжество любви и свадебный пир». За вступлением следует ряд номеров, носящих венгерский колорит: пышный Венгерский кортеж (шествие), Большой венгерский танец, Танец детей. После выхода новых танцоров следуют: классический Венгерский танец (адажио), четыре контрастирующие между собой сольные вариации и завершающая сюиту массовая танцевальная кода.

В венгерском дивертисменте еще раз ярко проявилась способность композитора воссоздавать национальное своеобразие музыки разных народов. Особый интерес в этом отношении представляет Большой венгерский танец.

Большой венгерский танец. Подобно народному венгерскому танцу чардашу, он состоит из двух разделов — медленного и быстрого. Первая тема первого раздела (*Moderato maestoso, molto pesante, ре мажор*) — торжественная, рыцарственно-горделивая. Размерность четырехтактных построений, подчеркнутость модулирующих кадансов придают ей особую строгость

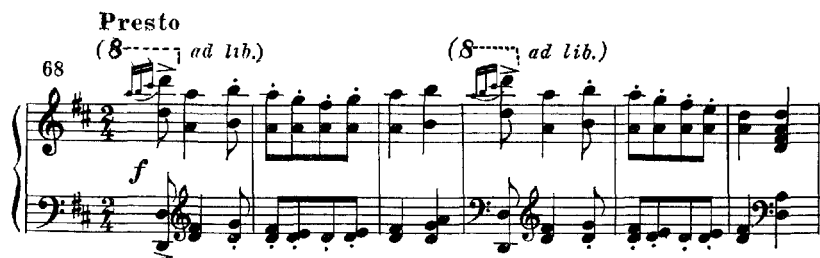
В теме выделяются типичные венгерские мелодико-ритмические обороты (см такты 2, 4, 5 и 7—8).

66 Moderato maestoso, molto pesante

Вторая тема (соль минор) более драматична и патетична.

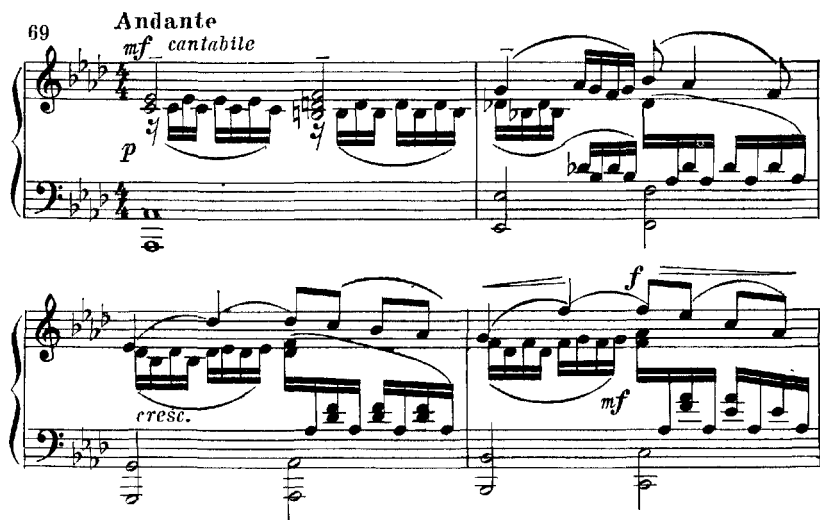
67 Poco meno mosso

Второй раздел Венгерского танца (Presto, ре мажор) построен на увлекательном неуклонно-стремительном движении. Его своеобразие и характерность в большой мере связаны с подчеркнутыми акцентами и синкопами, а также с необычной структурой в виде трехтактных фраз.



Балет завершается блестящим, стремительным Галопом и Апофеозом.

Апофеоз. Основную мелодию короткого Апофеоза можно назвать темой любви.



Постепенно кристаллизуясь из различных преобразований тем Раймонды, из интонаций Большого вальса и других характеристик героини, эта мелодия впервые появилась уже во вступлении к третьему действию. Тем самым вся сцена свадебного торжества оказалась обрамленной темой любви. Возвышенный лирический пафос этой темы подчеркивает основу идейного замысла всей хореографической повести.

Значение творческой и общественной деятельности Глазунова для развития русской музыкальной культуры весьма ве-

лико. Он явился связующим звеном между дооктябрьской русской классикой и молодым советским музыкальным искусством. Ученик и современник Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина, В. Стасова, Чайковского, Танеева, он оказал влияние на формирование будущих деятелей советской музыки — Н. Я. Мясковского, Ю. А. Шапорина, Б. В. Асафьева, Р. М. Глиэра, М. Ф. Гнесина, М. О. Штейнберга и многих других. Глазунов был первым, кто оценил и поддержал юное дарование Д. Д. Шостаковича. Воспитанный на высоких гуманистических идеалах отечественной классики, он своим искусством способствовал мировому признанию русской музыки.

Музыка Глазунова идейно-образным содержанием близка советскому народу. «Гигантом оптимизма» назвал Глазунова А. В. Луначарский.

Глазунов — один из крупнейших русских симфонистов. В его стиле своеобразно преломились творческие традиции Глинки и Бородина, Балакирева и Римского-Корсакова, Чайковского и Танеева.

Не менее значительны заслуги Глазунова в области балета. Продолжая реформу Чайковского, он во многом проложил пути для будущего советского музыкально-хореографического искусства. Большим вкладом в русскую музыку явились инструментальные концерты, струнные квартеты Глазунова, его фортепианные произведения и романсы.

Жизнь и творческая деятельность Глазунова — пример целеустремленного и преданного служения искусству, непоколебимой честности и принципиальности художника и гражданина.

ГЛАВА IV

С. И. ТАНЕЕВ

(1856 — 1915)

Ученик Чайковского по сочинению и Н. Рубинштейна по классу фортепиано, Танеев был тесно связан с Москвой, где получил музыкальное образование и где протекала вся его последующая деятельность. Еще при жизни Чайковского он занял видное положение в московском музыкальном мире, а к началу XX века стал одной из ведущих фигур русской музыкальной культуры.

Деятельность Танеева была чрезвычайно разносторонней. Выдающийся композитор сочетался в его лице с крупнейшим музыкальным ученым-теоретиком, превосходным педагогом, замечательным пианистом, активным музыкально-общественным деятелем.

Танеев обладал большой эрудицией не только в вопросах музыки, но и в других областях знаний. Его внимание привлекали проблемы философии, истории и естествознания, изобразительного искусства и литературы. Многообразие интересов композитора определило обширный круг его личных связей. У него установились близкие отношения с Л. Н. Толстым и его семьей, он встречался с И. С. Тургеневым, М. Е. Салтыковым-Щедриным, А. П. Чеховым, Я. П. Полонским и другими писателями и поэтами; общался он и с художниками — В. Е. Маковским, И. И. Левитаном, с учеными — К. А. Тимирязевым, А. Г. Столетовым и со многими иными известными современниками.

Огромному авторитету Танеева способствовали не только широкая образованность, но и высокие моральные качества. Исключительная принципиальность, огромная внутренняя дисциплинированность характеризуют всю деятельность композитора-ученого. Строго взыскательный, предельно добросовестный по отношению к себе самому как в вопросах искусства, так и в жизни, он требовал того же и от других. Не случайно современники называли его «музыкальной совестью Москвы» «Всякий человек, как бы ни были ограничены его силы, должен способствовать повышению нравственного уровня общества,

к которому он принадлежит»,— писал композитор в одном из писем.

Высокие этические идеи стали основным содержанием творчества Танеева. Ряд значительнейших его произведений воплощает мужественную борьбу человека за светлые идеалы и утверждение положительного начала. Танеев верил в силу разума, и это сообщало его мировосприятию глубоко оптимистический характер.

Танеев придавал большое значение народной песне как источнику композиторского творчества. «Прочно только то, что своими корнями гнездится в народе»,— писал он, считая главной задачей русских композиторов «способствовать созданию национальной музыки». В то же время в его собственных сочинениях ясно выраженные связи с народно-песенными интонациями отсутствуют. Бытовые интонационные элементы вообще представлялись ему неуместными в произведениях большого философского содержания. Этические проблемы решались Танеевым несколько абстрактно. Стремясь к постановке больших общечеловеческих, «вечных» вопросов, он не обращался, как это делали композиторы-шестидесятники, к жизни народа (показательно, что сюжет своей единственной оперы «Орестея» он почерпнул из античной трагедии Эсхила).

Музыке Танеева, отличающейся глубиной и значительностью идейных замыслов, свойственна известная сдержанность в передаче чувств. Непосредственно эмоциональное начало умеряется у него разумом, интеллектуальным началом.

Музыкальный язык Танеева впитал в себя разнообразные интонационные источники — от музыки композиторов добаховского периода до современного ему музыкального творчества второй половины XIX и начала XX века. Танеев преклонялся перед мировым классическим искусством XVIII века. Оно влекло его глубиной, возвышенностью содержания, совершенством формы. С Бахом и его предшественниками — полифоническая основа его музыкального мышления, сложившаяся в результате глубокого проникновения в их искусство.

Полифония служит для Танеева важнейшим средством развития. Полифонические закономерности во многом определяют в его музыке и принципы формообразования. Исключительно широко применяет он средства имитационной полифонии, в ряде произведений обращается к фуге, придавая ей обычно значение итога — обобщения всего предшествующего развития.

Изучение творчества Баха и Генделя имело особенно большое значение в становлении вокально-хорового мастерства Танеева. Инструментальная музыка сформировалась во многом под влиянием венских классиков — Моцарта, Бетховена.

Из современных композиторов Танеев в наибольшей мере испытал воздействие Чайковского; оно сказалось преимуще-

ственно в лирике (особенно в вокальной), но не ограничилось этим. К своему учителю Танеев примыкал также в передаче конфликтных драматических коллизий, что особенно ярко проявилось в его инструментальных произведениях.

На протяжении всей жизни Танеев оставался убежденным последователем и хранителем заветов классического искусства. По сравнению со здоровым и цельным, идейно значительным творчеством великих классиков музыка многих современных композиторов представлялась ему внутренне измельчавшей.

Музыкальное наследие Танеева охватывает различные жанры, как вокальные, так и инструментальные. Тяготение к большим, философски-углубленным замыслам заставляло его обращаться в первую очередь к крупным формам. Ограничившись лишь одной оперой, композитор уделил большое внимание хоровому жанру, в котором создал, помимо значительного числа хоров а cappella, три кантаты для хора и солистов с оркестром. Вокальная часть наследия Танеева включает также ряд романсов и ансамблей.

Еще более видное место в творчестве Танеева занимает инструментальная музыка. Оркестровые произведения сравнительно немногочисленны. Большинство из них оставались при жизни композитора неизданными. Из трех законченных симфоний Танеев напечатал только одну — последнюю (до минор), обозначенную в издании как Первая¹. Из четырех увертюр автор счел возможным издать тоже лишь одну — увертюру «Орестея». К симфонической области относится также Сюита для скрипки с оркестром.

Наибольшее внимание Танеев уделил камерному ансамблю. К этому жанру он обращался на протяжении всего творческого пути. Ряд камерно-инструментальных произведений принадлежит к высшим достижениям композитора. Танеевым создано в общей сложности четырнадцать ансамблей для струнных инструментов (два квинтета, девять квартетов², три трио) и четыре для струнных с фортепиано (фортепианный квинтет, квартет, трио и скрипичная соната)³.

¹ Остальные изданы в советское время

² Наиболее известны шесть квартетов, напечатанных при жизни Танеева и носящих порядковую нумерацию от 1 до 6. Остальные три, так же как несколько незаконченных произведений этого жанра, были впервые опубликованы лишь в наши дни

³ Будучи замечательным пианистом, Танеев, однако, создал очень мало произведений для фортепиано. Небольшое число мелких пьес, написанных в годы учения, не представляет большого художественного интереса; начатый в ранний период фортепианный концерт остался незаконченным. Единственное выдающееся произведение для фортепиано — Прелюдия и fuga соль-диез минор, созданное в последние годы жизни.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность (1856—1878). Сергей Иванович Танеев родился 13 ноября 1856 года в г. Владимире, где отец его, высокообразованный человек, служил в то время чиновником. Родители будущего композитора были страстными любителями музыки. Музыкальная атмосфера в доме Танеевых благоприятствовала раннему проявлению музыкального дарования мальчика. С шести лет он начал учиться игре на фортепиано, а в десятилетнем возрасте поступил в только что открывшуюся Московскую консерваторию (первые годы он числился вольнослушателем, обучаясь одновременно в гимназии).

Уже в годы учения Танеев привлек к себе внимание музыкантов. Незадолго до окончания им консерватории Чайковский выступил с рецензией на концерт Русского музыкального общества, в котором молодой пианист первым в России исполнил чрезвычайно трудный ре-минорный фортепианный концерт Брамса. В этой рецензии Чайковский отметил незаурядную исполнительскую одаренность Танеева. Почти тогда же Танеев сыграл впервые в Москве Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского. Сам Чайковский писал по поводу этого выступления, что молодой пианист сумел «до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторского замысла», что «лучшего исполнения этого сочинения автор и желать не может».

В консерваторские годы Танеевым были сочинены симфония ми минор, две увертюры для оркестра (вторая, ре минор, была дипломным сочинением), несколько романсов и ряд мелких фортепианных пьес.

Окончив консерваторию в возрасте девятнадцати лет по двум специальностям с золотой медалью, Танеев ближайшие годы посвящает преимущественно исполнительству. Он совершает большую концертную поездку вместе со скрипачом Л. С. Ауэром по городам России. Вскоре после этого он проводит несколько месяцев в Париже. Здесь встречается с Тургеневым, Салтыковым-Щедриным, знакомится с французскими композиторами Ш. Гуно, К. Сен-Сансом, С. Франком, с певицей П. Виардо, писателем Г. Флобером и рядом других представителей литературно-художественного мира. Стремясь постоянно расширять свой культурный кругозор, Танеев с увлечением посещает знаменитый художественный музей Лувр, парижские театры.

Первый период творчества (1878—1887). С 1878 года начинается педагогическая работа Танеева. В связи с уходом из консерватории Чайковского ему поручается ведение курсов гармонии и инструментовки, к которым в последующие годы присоединяются и другие музыкально-теоретические дисциплины. После смерти Н. Рубинштейна Танеев в течение нескольких лет руководит его фортепианным классом.

В 80-х годах разворачивается и музыкально-общественная деятельность Танеева. В течение некоторого времени он входит в состав комитета по управлению консерваторией, а затем (по горячей рекомендации Чайковского) становится ее директором. Проявив на этом ответственном посту большую энергию и организаторские способности, Танеев значительно содействовал подъему учебного и художественного уровня Московской консерватории. Этому способствовали и его авторитет великолепного музыканта, и высокие личные моральные качества. Наряду с различными мероприятиями, направленными на улучшение учебного процесса, Танеев уделил большое внимание руководству оркестровым и хоровым классами. Еще в первый год работы в консерватории он подготовил к постановке оперу Чайковского «Евгений Онегин» (премьерой дирижировал Н. Рубинштейн). В 80-х годах Танеев осуществил исполнение силами студентов ряда крупнейших классических произведений — ораторий Генделя, опер Моцарта, оперы «Фиделио» Бетховена.

Свою работу в конце 70-х — начале 80-х годов Танеев подчинял определенным задачам. Исключительно требовательный к себе, он не считал себя еще вполне зрелым и законченным музыкантом. Через два года после окончания консерватории он отмечает в записной книжке: «Я хочу... быть: а) пианистом, б) композитором, в) образованным человеком». Составив на ближайшие годы обширную программу действий по каждому из этих пунктов, он заставляет себя неуклонно выполнять ее. Уже в эти ранние годы проявляется, таким образом, характерная для Танеева склонность к строгой систематичности в работе.

Танеев стремится достичь такого уровня композиторской техники, который позволял бы ему абсолютно свободно и в совершенной мере воплощать творческие замыслы. Основу такой техники он видел в первую очередь во всестороннем владении полифонией. Для этого он погружается в изучение творчества великих мастеров-полифонистов — Баха, Палестрины, Орlando Лассо и др.

Стремясь овладеть полифоническим письмом, Танеев делает большое количество многоголосных обработок русских народных песен и древних культовых мелодий, которые подчиняет нормам так называемого строгого стиля. Наряду с этим он применяет многообразные приемы контрапунктического письма и в самостоятельных сочинениях.

У Танеева вырабатывается своеобразный метод работы. Приступая к какому-либо сочинению, он предварительно прodelывает многочисленные опыты с тематическим материалом: изменяет темы, подвергает их различным полифоническим комбинациям, для того чтобы выяснить все заложенные в них возможности развития. Так в своей композиторской работе он применяет метод ученого, аналитика. Сочиняя один из ранних квартетов, Танеев, по собственному признанию, «исписал 240

страниц — целую книгу небольшого формата». При этом он стремился отбирать лишь то, что «красиво, понятно, благозвучно». «Ученость хороша только тогда, когда она приводит к естественности и простоте», — подчеркивал композитор.

В этот период Танеев создал большое число хоров, романсов и вокальных ансамблей, три струнных квартета и струнное трио; для оркестра в эти годы им была написана увертюра на тему русской народной песни «Про татарский полон», Канцона для кларнета со струнным оркестром и начата вторая по счету симфония (си-бемоль минор), оставшаяся незавершенной.

Первым выдающимся сочинением Танеева явилась законченная в начале 1884 года кантата «Иоанн Дамаскин» (на текст из одноименной поэмы А. К. Толстого)¹. Это лирико-драматическое произведение носит в целом скорбно-суровую эмоциональную окраску (оно посвящено памяти Н. Рубинштейна, скончавшегося в 1881 г.). Глубина и значительность содержания сочетаются здесь с уже достигнутым к этому времени огромным техническим, особенно полифоническим, мастерством. Кантата «Иоанн Дамаскин» впервые принесла Танееву большой успех у слушателей и заслужила положительную оценку Чайковского.

После завершения кантаты Танеев в течение ближайших нескольких лет сочинил следующую симфонию (ре минор), также им не опубликованную, ре-минорный квартет (позднее переработанный) и ряд хоров, вокальных ансамблей, романсов, тоже лишь частично изданных позднее в окончательной редакции.

Период творческой зрелости (1887—1915). В конце 80-х годов Танеев приступил к сочинению оперы «Орестея» по трилогии древнегреческого драматурга Эсхила. Создание этой оперы (растянувшееся на семь лет) знаменовало вступление композитора в период полной творческой зрелости.

Сюжет «Орестей» связан с циклом преданий о Троянской войне. Герой Орест (от его имени происходит название произведения), выполняя древний закон кровной родовой мести, убивает свою мать Клитемнестру, которая убила отца Ореста — своего мужа Агамемнона. Терзаемого жестокими угрызениями совести Ореста преследуют чудовищные фурии — Эвмениды. Страдания Ореста вызывают вмешательство светлых сил в лице богов Аполлона и Афины. Афина объявляет Оресту прощение и отменяет обычай кровной мести.

В основе монументального произведения великого драматурга античности лежит идея торжества светлого, разумного начала над темными, слепыми стихийными силами злобы, жестокости. Эта глубоко гуманистическая идея была близка

¹ Иоанн Дамаскин — византийский поэт и композитор культовых гимнов, живший в VIII веке.

мировоззрению композитора. Параллельно с сочинением оперы возникла программная симфоническая увертюра на этот же сюжет. Она сочинена на тематическом материале, входящем в оперу, и представляет собой самостоятельное оркестровое произведение, обобщенно воплощающее основную идею трилогии в инструментальной форме.

Поставленная впервые в Петербурге в Мариинском театре в 1895 году, «Орестея» имела значительный успех, но продержалась на сцене очень недолго: композитор категорически отказавшись от предложенных театральной дирекцией купюр, искажавших замысел произведения, и опера была уже через год снята с репертуара.

Постановка «Орестей» способствовала укреплению дружеских взаимоотношений Танеева с петербургскими музыкантами, очень сочувственно встретившими оперу. Наибольшая близость сложилась у него с Римским-Корсаковым и Глазуновым, творчество которых он высоко ценил. Тогда же завязалось его знакомство с Беляевым, издавшим «Орестею» в ряду последующих произведений Танеева.

С конца 90-х годов творчество Танеева вступает в наиболее плодотворный период, в течение которого он создает значительнейшие сочинения: симфонию до минор, ряд струнных квартетов и камерных ансамблей с фортепиано, большое количество хоров и романсов.

Революционные события 1905 года Танеев встретил с горячим сочувствием. Непримиимо относясь к царскому режиму, композитор вместе с группой других прогрессивно настроенных музыкантов подписывает адрес с требованием свободы слова и свободы совести. Свой заработок от частных уроков он передает в стачечный комитет на организацию столовой для семей бастующих рабочих. Показателен также факт посвящения им одного из хоровых циклов хору демократической просветительной организации — московских Пречистенских курсов для рабочих.

Когда учащиеся Московской консерватории присоединились к всеобщей забастовке, Танеев (подобно Римскому-Корсакову в Петербурге) стал на их сторону. Это способствовало обострению давно уже назревавшего конфликта с руководством консерватории. Танеев ушел из состава профессоров и более не возвращался в консерваторию, несмотря на настойчивые уговоры друзей и учеников.

Однако педагогическая деятельность его не прекратилась. Продолжая частные, и притом безвозмездные, занятия с учениками, он принимает также активное участие в организации и работе нового демократического учебного заведения — Народной консерватории. «Надо заботиться, чтобы дремлющие силы нашего музыкального народа пробились наружу и проявили себя в созданиях, стоящих на уровне тех бессмертных образ-

цов народных мелодий, которые составляют недостижимые образцы для нас, ученых музыкантов», — писал Танеев, характеризуя задачи, стоящие перед Народной консерваторией.

Параллельно педагогической и творческой работе (особенно оживившейся в последнее десятилетие жизни композитора) Танеев завершает свой крупнейший теоретический труд «Подвижной контрапункт строгого письма». В этом монументальном исследовании были впервые в музыкальной науке описаны с исчерпывающей полнотой, систематизированы и теоретически обобщены приемы, относящиеся к области так называемого подвижного контрапункта¹. Продолжением этого труда явилось «Учение о каноне» (не вполне законченное, изданное лишь после смерти композитора).

Кроме полифонии внимание Танеева привлекали и различные другие теоретические проблемы. Он исследует закономерности гармонического развития в крупной форме, изучает основы русского народного эпического стихосложения. В последние годы жизни Танеев исследовал контрапунктические упражнения юного Моцарта, хранящиеся в музее города Зальцбурга, и опубликовал результаты своей работы в немецком журнале. Танееву принадлежат переводы и редакция нескольких иностранных учебных пособий по полифонии и по музыкальной форме.

До последних месяцев жизни композитор активно участвовал в работе различных музыкально-просветительных, научных и концертных организаций. Он входил в состав Музыкально-этнографической комиссии (связанной с Московским университетом), в качестве члена которой сделал ряд гармонизаций украинских народных песен. (Еще в 80-х годах им был также записан и проанализирован ряд народных напевов кавказских горцев.) Танеев участвовал также в создании Московской симфонической капеллы, пропагандировавшей классическую хоровую и кантатно-ораториальную музыку, явился одним из учредителей научного общества «Музыкально-теоретическая библиотека», принимал участие в деятельности Кружка любителей русской музыки и так называемых «Музыкальных выставок».

Творческий путь Танеева завершился монументальной кантатой «По прочтении псалма» (на текст А. С. Хомякова). Идейный смысл кантаты по своему этическому характеру родствен «Орестее»: это прославление душевной чистоты, «воли крепкой в труде», братства и справедливости. Кантата была впервые исполнена в начале 1915 года. Менее чем через три месяца после этого, 6 июня, Танеев скончался в деревне Дюдьково

¹ Термин «подвижной контрапункт» подразумевает такие полифонические сочетания мелодических голосов, которые допускают различные их перемещения.

(в окрестностях Москвы). Среди многочисленных откликов на смерть замечательного музыканта выделяется статья его ученика — Рахманинова, назвавшего Танеева воплощением «той „правды на земле“, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери».

СИМФОНИЯ ДО МИНОР

До-минорная симфония — высшее достижение Танеева в симфоническом жанре и одна из вершин его творчества в целом. Она основана на характерном для Танеева замысле: напряженное столкновение противостоящих друг другу сурово-драматических и созерцательно-лирических образов приводит к торжеству светлого, жизнеутверждающего начала. Симфония насыщена драматизмом и вместе с тем глубоко оптимистична по своей идее.

Первая часть — сонатное аллегро — завязка драмы. Здесь впервые экспонируются и сталкиваются между собой основные образы симфонии. Вторая, медленная часть контрастирует с предыдущей созерцательно-углубленным лиризмом. Ее сменяют жизнерадостные образы скерцо, постепенно, впрочем, драматизирующиеся. Четвертая часть — финал — рисует последнюю фазу столкновения противоборствующих начал и завершается торжественно-ликующей кодой, в которой находит разрешение драматический конфликт.

При всей контрастности частей симфоническое развитие отличается непрерывностью и целеустремленностью. Каждая из частей воспринимается как новый этап драматического действия. В этом, как и в конфликтном характере сопоставления образов, сказывается, между прочим, связь творчества Танеева с симфонизмом Чайковского.

Так же, как и во многих других инструментальных произведениях, Танеев широко применяет в симфонии принцип монотематизма. Это выражается в проведении через весь цикл нескольких сквозных тем, а также в объединении различных, даже контрастных тем общими интонационными оборотами. Сохраняемое таким образом на протяжении всего симфонического действия интонационное единство придает ему особую слитность и непрерывность.

Первая часть (*Allegro molto*) начинается вступительным разделом, в котором излагается одна из ведущих тем симфонии, получающая значение основного «тезиса», интонационного и смыслового ядра дальнейшего развития. Она звучит властно, как выражение суровой необходимости.

Дважды повторенный настойчивый возглас состоит всего из трех звуков, но отличается ярким, остро очерченным рисунком. Особенно выделяется характерный тритон — интервал увеличенной кварты, образующийся между первым и третьим зву-

ками (*до — фа-диез*) и не получающий разрешения. Унисонное звучание струнных, валторн и тромбонов, отклики труб и валторн на выдержанном тоническом звуке *до*, тремоло литавр — все это усиливает волевой и вместе с тем тревожный характер темы.

70 *Allegro molto*

Тема вступления неоднократно появляется в дальнейших частях симфонии. Она становится также основой и интонационным зерном ряда других тем. Так, первый мотив главной партии (см. а в примере 71) образовался из первых трех звуков темы вступления, взятых в возвратном движении и одновременно в обращении, второй мотив (б) — из них же, но в возвратном движении без обращения. Главную партию роднит с темой вступления также сурово-драматический характер.

(*Allegro molto*)

71

Вскоре тема вступления вплетается в развитие главной партии и в своем основном виде, но ритмически расширенная — см такты 5—6 (в) в примере 71.

Побочная партия выделяется лирической окраской

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system begins with the dynamic marking *p molto espress.* and includes a *poco cresc.* marking. The second system features *mf* and *p* markings. The third system includes *dim.* and *dolce* markings. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats.

Плавная волнообразная мелодия мягко звучит у низких струнных. Ритм сопровождения (скрипки) сообщает ей вальсовый оттенок.

Побочную партию можно истолковать как воплощение маящей мечты, светлого идеала. Это — второй из ведущих образов симфонии, по своему значению противоположный первому. При всем том в побочной партии тоже можно обнаружить скрытую интонационную связь со вступительной темой (см. скобки снизу в примере 72).

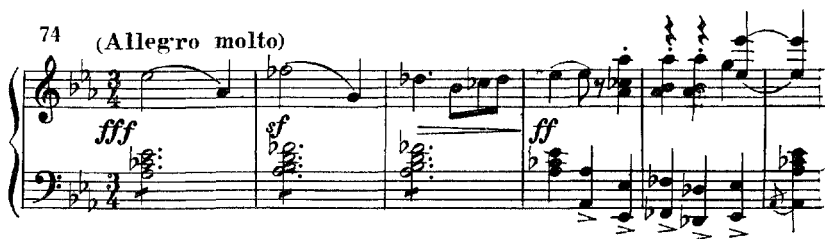
Побочная партия, как и главная, не получает в экспозиции большого развития. После двухкратного проведения лирической мелодии (во второй раз в виде канона между флейтой, фаготом, валторной — и струнными басами) появляются тревожные интонации, связанные с темой вступления (см. партитуру от *Animando*): они образуют переход к заключительному разделу экспозиции. Многократно повторяемые кадансовые обороты в чеканном ритме и плотной аккордовой фактуре возвращают музыке волевой, активный характер. Так непродолжительное просветление, связанное со звучанием побочной партии, вытесняется господствующим в первой части сурово-драматическим настроением.

Заключительный раздел (см. от цифры 6) значительно развит. Он основан на дальнейших преобразованиях все той же

вступительной темы и близкой к ней главной партии. Один из новых, производных от темы мотивов



займет видное место в дальнейшем развитии симфонии. С теми же интонациями связана короткая эпизодическая тема печально-молящего характера. Она появляется дважды и каждый раз снимается энергично кадансирующими аккордами.



Следуя классической традиции, Танеев дважды повторяет экспозицию¹. Затем следует разработка, в которой драматическое напряжение достигает новой силы. Внутри разработки четко выделяются три основных этапа. В первых двух господствует тревожное настроение. Здесь проходит в преображенном виде почти весь тематический материал экспозиции, за исключением побочной партии.

Начинается разработка с развития тем заключительного раздела. Стремительное движение восьмых прорезается грозным звучанием темы вступления. Ее исполняют в унисон три тромбона, затем труба (см. цифру 10). Скорбно-молящий оттенок получает эпизодическая тема из заключения экспозиции. Она обвивается интонациями другой темы из того же раздела.



¹ При повторении заключительный раздел проходит в сокращенном виде

Настойчивое утверждение в басу и в верхних голосах жалобно стонущих секундовых интонаций приводит к большому нарастанию, которое, однако, вскоре спадает.

Во втором этапе разработки (начинающемся в ре миноре) происходит имитационно-полифоническое развитие темы главной партии. Образуется фугато, к которому опять-таки присоединяется в басу тема вступления (см. пример 76); несколько дальше (цифра 14) она сочетается также с темой из заключения экспозиции.

(Allegro molto)

76

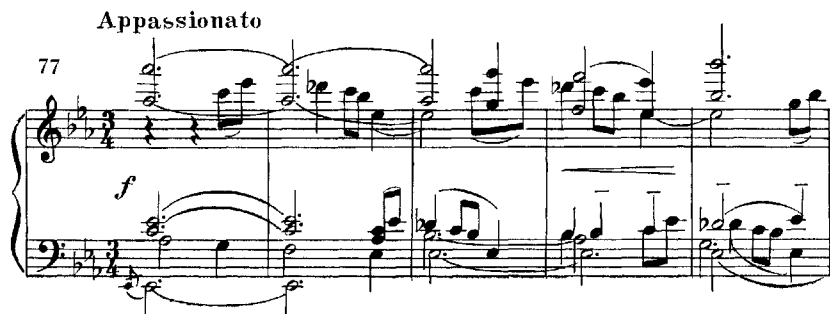
The musical score consists of three systems of piano notation. The first system is labeled '76' and '(Allegro molto)'. It shows a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with chromaticisms and slurs. The left hand has a bass line with chromatic lines and slurs. Dynamics include *p*, *sf*, and *poco cresc.* The key signature has one flat (Bb). The second system continues the texture with similar chromatic lines and slurs. The third system shows the texture continuing with dynamics *poco cresc.* and *p*.

Звучание темы вступления *piano* в низком басовом регистре и «ползучие» хроматические линии в средних голосах сообщают всему этому разделу затаенно-сумрачный, тревожный характер.

Постепенно, однако, наступает просветление; исчезают хроматизмы, утверждается ясная гармония соль-мажорного трезвучия, на которую наслаивается восходящее трепетное тремоло скрипок и альтов (цифра 15).

Начинается третий, очень существенный по идейно-смысло-

вому значению этап разработки. У валторны соло, а вслед за тем у деревянных духовых появляется лирическая тема побочной партии, вокруг которой как бы вьются имитации струнных, основанные на интонациях темы из заключительного раздела. Мелодия переходит затем к струнным, проводящим ее канонически. Она звучит страстно.



Кажется, что светлое лирическое начало готово одержать верх над суровыми, тревожными образами. Однако и здесь лирической теме не дано достигнуть полного расцвета: ее течение вновь прерывается беспокойно устремленным звучанием темы главной партии (см. цифру 17).

Драматизм достигает высшей точки. Интонации главной партии звучат в полифоническом сочетании с интонациями из заключения экспозиции, к ним присоединяется и тема вступления. Возвращается основная тональность до минор; бас застывает на III ступени (*ми-бемоль*); движение струнных становится все более тревожным. Настойчиво грозно звучит у труб и тромбонов исходная тема симфонии в той же форме (с октавными «откликами»), как она дана была в начале вступления. Это — кульминация разработки, подготавливающая репризу.

Главная партия повторяется без существенных изменений по сравнению с экспозицией. Зато побочная появляется на этот раз в новом облике. Сначала она звучит в нежном тембре кларнета (с имитацией у фагота) и излагается сперва не полностью, с неожиданным гармоническим сдвигом в ля мажор. Здесь она проходит сначала в струнных басах, но с канонической имитацией в верхнем голосе (флейта), а дальше, имитируемая струнными басами, звучит наиболее насыщенно у скрипок и альтов в светлом до мажоре.

Таким образом, эта лирическая тема, прозвучав впервые в экспозиции почти как мимолетный эпизод, выступив в разработке уже более развернуто, получает в репризе еще более широкое развитие. Однако до полного и всестороннего раскрытия заложенных в ней возможностей еще далеко (композитор умышленно приберегает его к самому концу симфонии).

В первой части отсутствует развернутая кода, лишь немного расширен заключительный раздел. Остинатный кадансирующий мотив в басу (тоже интонационно связанный с основной темой) и чеканные ритмы окончательно утверждают мужественно-трагедийный характер музыки. Перед самым концом еще раз властно напоминает о себе тема вступления, провозглашаемая унисоном труб и тромбонов.

Вторая часть (Adagio) — типичный для Танеева образец возвышенно-светлой, философски-созерцательной лирики. Общий характер музыки, как и тональность ля-бемоль мажор, сближает Adagio с побочной партией первой части. Лирический образ как бы получает здесь новое преломление и более широкое развитие. Внутреннее родство между Adagio и первой частью определяется также интонационными связями. Основная тема Adagio представляет характерный для Танеева пример сложного преобразования, переосмысления и объединения внутри новой мелодии различных оборотов, первоначально далеких друг от друга.

Уже в первых двух тактах мы можем узнать характерный рисунок темы вступления из первой части (см. в примере 78 мотив а). В тактах же 5—6 и 11—12 ясно уловимы интонации побочной партии первой части, проходящие вторично более крупными длительностями (см. в том же примере в и в'). Можно, наконец, найти в той же теме и начальный оборот из главной партии первой части (см б в такте 5), и связь с темой заключительного раздела, приведенной в примере 73 (обозначена пунктиром в тактах 2—3 примера 78). Таким образом, тема Adagio вобрала в себя различные тематические элементы предыдущей части. Искусно переплавленные, они органически вплелись в новую мелодическую линию.

78 *Adagio molto*

The musical score for Example 78, titled "Adagio molto", is written in 2/4 time and the key of A-flat major. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. A dynamic marking of *p* is present. The second staff continues the melody with quarter notes C4, B3, and A3, followed by a half note G4. A dynamic marking of *mp* is shown. The third staff shows a melodic line with quarter notes F4, E4, and D4, followed by a half note C4. A dynamic marking of *p* is present, and a *cresc.* marking is placed above the staff. The fourth staff continues with quarter notes B3, A3, and G3, followed by a half note F3. A dynamic marking of *mf* is shown. The score includes various markings: *espress.* above the first staff, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *cresc.* below the staves, and structural markers *a*, *б*, *в*, and *в'* below the notes. A dotted line connects the first two staves, and another dotted line connects the last two staves.



Эта прекрасная выразительная тема (скрипки, валторны и деревянные духовые) замечательна своей протяженностью, широтой и непрерывностью развития¹. От цифры 33 она повторяется с иным сопровождением, пронизанным певучими подголосками.

Внезапно в лирически-созерцательное настроение вторгается элемент тревоги. Начинается средний раздел *Adagio*² (*Più mosso*) Здесь сталкиваются два контрастных музыкальных образа. Первый представлен новой темой, возникающей в сумрачном звучании басов, как бы с трудом и напряжением стремящейся вверх³.



Другой образ, появляющийся сначала лишь ненадолго, напоминает пастушеский наигрыш, чему содействует его тембровая окраска (гобои, фаготы, кларнеты, валторны). Новая на первый взгляд, эта мелодия является видоизменением темы, возникшей еще в первой части (ср. пример 73).



На время «пастушеская» тема отесняется беспокойными интонациями. Но, возвращаясь вновь в фа мажоре, она звучит еще светлее, особенно в исполнении скрипок. Через ряд модулирующих происходит возвращение к основной теме *Adagio* (Темпо I).

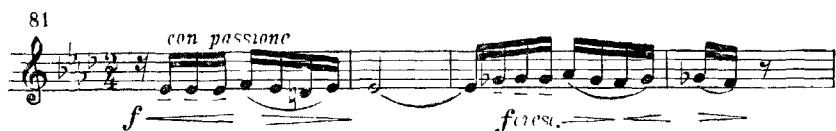
В репризе эта тема предстает в значительно обогащенном виде. Она становится здесь еще более выразительной. Это достигается, как обычно у Танеева, средствами полифонии. Как и в первый раз, тема сначала проходит в среднем регистре, в густой, насыщенной звучности унисона виолончелей, альтов,

¹ Ее первое предложение охватывает 14 тактов, второе — 24

² Оно написано в трехчастной форме

³ Из этой темы впоследствии образуется побочная партия финала симфонии (см. дальше пример 85)

валторны и кларнета. Сверху же ее сопровождают контрапунктирующие попевки флейт, кларнетов и скрипок. Они получают широкое самостоятельное мелодическое развитие. Музыка становится еще более возвышенно-одухотворенной, приобретая оттенок светлой восторженности. Основную тему широко поют струнные инструменты в трех октавах (см. партитуру от 9-го такта после цифры 40), а у виолончелей, фагота, валторн и труб звучит выразительнейший подголосок, вместе с триольным ритмом других духовых усиливающий страстно-приподнятый характер музыки.



Огромный подъем с нарастанием звучности приводит к величавой кульминации всей части на ре-бемоль-минорном трезвучии (субдоминанта основной тональности Adagio). После этого напряжение спадает. В коде, отделенной генеральной паузой, звучит лишь начало темы у валторны на фоне легкого аккордового сопровождения струнных *pizzicato*. Восходящее в самый высокий регистр по звукам тонического трезвучия движение скрипки соло торжественно-умиротворенно завершает медленную часть симфонии.

Скерцо. Основную тему начинает гобой, вступающий с резковато звучащего звука *до* 3-й октавы на фоне легкого *pizzicato* струнных.



Тембр гобоя, нередко используемый в классической музыке для подражания звукам свирели, вносит в музыку несколько пасторальный оттенок. Скерцо приобретает благодаря этому черты народно-жанровой сцены.

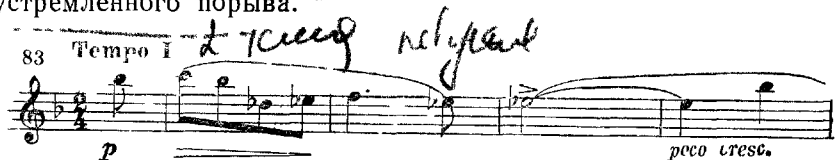
Стремительное, легкое, четкое ритмованное движение *staccato* с неожиданными задорными акцентами на слабых долях, переключки между духовыми инструментами и струнной группой, внезапные *crescendo* и *diminuendo*, тональные сдвиги — таковы те средства, которые передают игривое, беспечно-жизнерадостное настроение.

Несмотря на видимую новизну главной темы скерцо, она тоже содержит скрытые интонационные связи с основными те-

мами первой части. Так, оба ее первых трехзвучных мотива (см. пример 82) представляют собой варианты начальной темы симфонии, а следующие дальше скачки на квинту и сексту вверх от звука *до* сходны с таким же «раскачивающимся» мелодическим рисунком в побочной партии первой части, но в противоположном направлении.

На фоне основного легкого и стремительного движения возникает вторая, напевная тема в тональности *ре мажор* (цифра 49). Она не получает длительного развития и вскоре сходит на нет, как бы застывая на вопросительной интонации.

В средней части скерцо проходят, сменяя друг друга, все в том же стремительном движении, отголоски различных тем первой части симфонии. Появляется в *ля-бемоль мажоре* (а затем в *до мажоре*) и фраза из первой темы *Adagio* (см. такты 2—4 в примере 78), приобретающая теперь характер страстно устремленного порыва.



Этот материал подвергается разнообразному развитию и служит переходом к репризе.

Реприза соответствует первой части скерцо лишь в основных чертах, отличаясь от нее и тональным планом, и инструментальной. Продолжается непрерывное развитие основного образа, обретающего новые оттенки. Незадолго перед повторным проведением второй темы к шутливому стаккатному движению контрапунктически присоединяются в басу суровые интонации начального мотива симфонии (см. цифру 67).

В заключительном разделе скерцо появляется оттенок внутренней неустойчивости, происходят как бы колебания между противоречивыми чувствами, напряженные поиски опоры. Как робкие намеки, звучат отдельные обороты побочной партии первой части (цифра 72), перебиваемые основной темой скерцо. В новом облике, воплощая нерешительность, смутные колебания, предстает начало темы *Adagio*; она звучит здесь в ритмическом изменении, с растяжением отдельных звуков до нескольких тактов, и в сочетании с колышущимся секундным мотивом.

В конце концов вновь устанавливается устойчиво-жизнерадостное настроение. Скерцо заканчивается задорной переключкой деревянных духовых, утверждающих начальный мотив всей части.

¹ Повторение этой темы в репризе в основной тональности скерцо фа мажор придает трехчастной форме этой части сходство с сонатной.

Финал. Начало сразу вводит в атмосферу борьбы. Главная партия (до минор) представляет не что иное, как ритмически преобразованную тему главной партии первой части (см. пример 71): трехдольный размер заменен двудольным. В новом варианте тема стала еще более активной, приобрела черты маршевости.

84 Allegro energico

Эпизодически вклинивающийся короткий фанфарный мотив труб, сопровождаемый барабанной дробью, усиливает активно-наступательный характер музыки. Присоединяющийся мотив из заключительного раздела первой части (см. пример 73) вносит патетико-драматический элемент. Постепенно напряженность музыки все более возрастает.

Вступающая в сумрачной тональности ми-бемоль минор побочная партия финала представляет собой трансформацию суровой басовой темы из середины Adagio (ср. пример 79).

85 (Allegro energico)

Она носит трагический характер. Резкие акценты, скачки на септиму вниз и диссонирующие гармонии в сопровождении повышают ее драматизм. Порывисто устремленной вверх мелодии противостоит тонический органьный пункт, как бы тормозящий, сковывающий ее движение.

В заключительном разделе выступает новая, светлая тема в ми-бемоль мажоре. В ней получает выражение героическое начало, отчасти наметившееся еще в главной партии.



Снова звучат четкий маршеобразный ритм и фанфарного типа мелодические обороты. Однако это пока лишь предчувствие будущей победы. Вскоре возвращается первая тема финала, изложенная более мощно, чем вначале, и непосредственно переходит в разработку. (Подобное возвращение главной партии после побочной в пределах экспозиции позволяет определить форму финала как рондо-сонату.)

В разработке борьба становится еще более напряженной. В развитии участвуют все основные элементы главной партии, взаимно переплетаясь, полифонически сочетаясь друг с другом. На момент выделяется ритмически расширенный мотив темы вступления симфонии, вызывая непродолжительную задержку движения на доминанте до минора (см. 6 тактов перед цифрой 91). Далее следует имитационное развитие начальной фразы главной партии. Постепенно все более настойчиво звучит в басах тема вступления. В маршевом ритме откликаются на нее трубы, сопровождаемые свистящими гаммообразными пассажами флейт и кларнетов и грозными целотонными ходами тромбонов. В кульминации разработки (цифра 95) происходит полифоническое сплетение тем.

Побочная партия проводится вторично целиком, на этот раз в фа миноре (субдоминанте основной тональности). Ее развитие приобретает еще более возбужденный и стремительный характер. Движение как бы подхлестывается четко акцентированным ритмом. Просветляется тембр и гармоническая окраска.

На длительном органном пункте доминанты до минора (звук *соль*) начинается, наконец, последнее собрание сил перед кодой. Маршевая тема из заключительного раздела звучит у медных духовых инструментов *pianissimo*, сплетаясь с темой вступления, и чередуется с оживленным легким движением скрипок и деревянных духовых. Вслед за этим в последний раз проходит смятенно звучащая побочная партия финала, в басу же утверждается нисходящий остигатный мотив (*соль — фа — ми-бемоль — ре*) из начальных тактов темы побочной партии первой части. Его появление непосредственно подготавливает заключительное утверждение этой темы в коде.

После двух резко акцентированных доминантовых аккордов на громовом тремоло литавр и следующей затем генеральной паузы (чем создается ощущение напряженного ожидания) начинается гимнически-торжественная кода (*Molto maestoso*).

В этом монументальном, подытоживающем всю симфонию разделе звучит наконец широко и величаво, «во весь голос», в светлом до мажоре, тема побочной партии первой части. Она занимает здесь ведущее место, утверждая окончательную победу радости и света над страданиями и мраком.

В коде осуществляется синтез ряда основных музыкальных тем симфонии, предстающих здесь, как и лирическая тема, в преобразенном виде. Объединенные общим характером радостного жизнеутверждения, они полифонически сдвигаются. В ритмическом расширении появляется начальная фраза темы Adagio. Вторая ее фраза проходит затем в том виде, как она звучала в скерцо (цифра 105, ср. с 57 и с примером 83). В совершенно новом облике предстает «пасторальная» тема из середины Adagio, преобразившаяся теперь в героическую фанфару медных (см. 106). Из заключительного оборота основной темы коды¹ возникает триольное фигурационное движение скрипок и деревянных духовых. На этом фоне проходит последний раз, в грандиозном звучании труб и тромбонов, в четырехкратном ритмическом расширении начало темы Adagio (107).

Проводимая на топчущем остинтном басовом мотиве вступительная тема симфонии теперь резко преобразуется. Она становится чисто диатонической, утрачивая свой характерный тритоновый оборот (о котором напоминает лишь вспомогательный звук *фа-диез* в басу).

87 a tempo



В итоге важнейшие темы-образы симфонии, объединяемые тональностью до мажор, вовлекаются в общую атмосферу лучезарно-светлого торжества.

Произведение завершается величаво-торжественным плагальным кадансом (основанным на ритмически и ладово преобразенной начальной теме симфонии) в плотном массивном звучании.

РОМАНСЫ

Романсы Танеева занимают видное место в его наследии. К этому жанру композитор обращался на протяжении всего творческого пути. Однако издано всего сорок романсов, немало произведений раннего периода осталось в рукописях.

По содержанию романсы Танеева разнообразны. В некото-

¹ Она же — тема побочной партии первой части.

рых из них отразилась склонность композитора к философскому раздумью; многие носят лирический характер. Ряд романсов связан с картинами природы и содержит яркие пейзажные образы («Ночь в Крыму», «Ночь в горах Шотландии», «Зимний путь»): Встречается в романсах Танеева и тематика общественно-политического, гражданского характера («Узник», «Менуэт», романс «Что мне она» на известный текст Я. П. Полонского, рисующий образ узницы, девушки-революционерки, участницы одного из политических процессов конца 70-х гг.).

В романсах Танеева нашли своеобразное претворение классические традиции (особенно Чайковского). Поэтический текст передается обычно Танеевым обобщено. Музыкальная форма отличается стройностью и закругленностью. Вокальная партия и фортепианное сопровождение почти равноправны в создании музыкального образа. По сравнению с крупными инструментальными и хоровыми композициями Танеева романсы в целом интонационно ближе к бытовой лирике, проще по фактуре. В то же время Танеев и здесь стремится к сквозному развитию на основе последовательного преобразования исходного интонационно-тематического «зерна»; этим создаются большая цельность и внутреннее единство отдельных произведений.

Типичным для Танеева образцом спокойной мечтательно-светлой лирики является романс «В дымке-невидимке».

«В дымке-невидимке» (слова А. А. Фета). Романс проникнут выражением томной неги, порожденной созерцанием ночного, озаренного лунным светом сада. Душевное переживание сливается с картиной окружающей природы. Неизменность настроения подчеркивается интонационным единством произведения. С первых же тактов возникает плавно нисходящее мелодическое движение, присутствующее в фортепианной партии на протяжении почти всего романса; оно же преобладает и в голосе.

Andante con moto

88

teneramente

В дым-ке не-ви-дим-ке вы-плыл ме-сяц веш-ний.

p *teneramente*

На словах «Так и льнет, целуя» у голоса появляется другая, томно восходящая интонация, сопровождаемая в партии фор-

тепиано цепью нисходящих задержаний-вздохов. Во второй половине романса, на словах «Уронила косы голова невольно», на той же интонации основана восходящая секвенция, напоминающая обороты, типичные для Чайковского. Дальше, в кульминации, она преобладает в партии фортепиано (см в левой руке 5 тактов перед Темпо I).

Кульминационная фраза романса «И тебе не томно?» подчеркнута высоким регистром, звучанием forte и внедрением трехдольности (такт в $\frac{3}{2}$) в двудольное основное движение. Аналогично выделена и последняя фраза первой половины романса «И тебе не больно? И тебе не томно?», — где появляются даже три трехдольных такта, но эмоциональное напряжение меньше. Музыкальная и поэтическая аналогия этих двух фраз, завершающих каждую из двух частей произведения, приближает их к своего рода припеву.

Оставленная неразрешенной доминантовая гармония в последнем такте вокальной партии усиливает выражение томления. Фортепианное заключение дорисовывает музыкально-поэтический образ, повторяя интонации начала романса, постепенно исчезающего в высоком регистре.

«Когда, кружась, осенние листья» (слова Эллиса¹ из Стюккетти) представляет иной тип лирики Танеева. Композитор приближается здесь к элегиям Глинки — Даргомыжского. Напевно-декламационная мелодия голоса поддержана прозрачным сопровождением, представляющим собой в основном простейшую гармоническую фигурацию. Лишь кое-где в него включается короткий мотив из четырех звуков, имитирующий выразительный интонационный оборот вокальной партии (пример 89).

Проведение этого мотива, наряду с непрерывным, ритмически равномерным движением сопровождения, повышает единство, монолитность произведения.

Замечательно своей глубиной выразительностью заключение романса. Последний стих «любви моей невысказанных слов» — повторяется дважды, второй раз более подчеркнуто, с выделением в сопровождении отмеченного выше короткого мотива (см. пример 90). В момент появления в голосе заключительного тонического звука (нижнего ре) гармония образует прерванный каданс (в виде секстаккорда субдоминанты). Фортепиано как бы договаривает «невысказанные слова». Игравший заметную роль на протяжении всего романса мотив еще дважды повторяется в заключении, образуя горестно звучащие диссонирующие задержания (с интервалами большой септими и увеличенной квинты). Скорбный и строгий плагальный каданс с мажорным тоническим трезвучием завершает произведение.

¹ Эллис — псевдоним поэта и переводчика Л. Л. Кобылянского.

89 (Andante)

Там, в сто ро - не, где скры ли все цве -

mf

ты, най ди мо - е по след не - е жи - ли - ще!

dim.

90 (Andante)

Слов, люб ви мо - ей не - вы сьа зан - ных слов

f

sf

tenuto ad libitum

sf *dim.* *pp*

«Сталактиты» (слова С. Прюдома в переводе Эллиса). Здесь получают еще более углубленное выражение воплощенные в предыдущем романсе скорбные переживания. Сущность поэтического образа заключена в сопоставлении явления природы и человеческих переживаний: застывшие в гроте капли воды уподобляются слезам, которые иссыхают, хотя сердце не может забыть свое горе. Эта двуплановость лежит и в основе музыки.

Устанавливающийся с первых же тактов вступления основной музыкальный образ сочетает выразительное, эмоциональное начало с изобразительным, звукописным. В левой руке дважды повторяется печальный мотив, играющий виднейшую роль на протяжении всего произведения (отмечен скобкой в примере 91). Одновременно в правой руке появляется ости-натная фигура гармонического характера.

91 Adagio

The image shows a musical score for piano, labeled '91 Adagio'. It consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a staccato melody of eighth notes in a high register, and the left hand playing a descending eighth-note motif. Dynamics include piano (p), espress., and mezzo-piano (mp). The second system continues the same musical ideas.

Высокий регистр и staccato в сочетании с медленным темпом заставляют воспринимать ее как изображение монотонно падающих капель. Эти два тематических элемента составляют основу всего дальнейшего развития.

Своеобразна форма «Сталактитов», приближающаяся к кварзированной строфической. Весь романс делится на четыре раздела, соответствующие четырем строфам — четверостишиям текста; каждый из них начинается одним и тем же характерным мелодическим оборотом. Каждое проведение сходного музыкального материала начинается, однако, в различных тональностях (до минор, соль мажор, до минор, ми-бемоль мажор), при непрерывном гармоническом развитии. В первой строфе преобладает диатоника, во второй появляются хроматизм и альтерация (гармонический соль мажор). В третьей строфе возникают неожиданные красочные гармонические сопоставления. Наконец, в четвертой, кульминационной, вырази-

тельность возрастает благодаря полифонизации фактуры. На словах «любви моей давно замерзли горестные слезы» звучат одновременно четыре самостоятельные линии. Гармония обостряется при этом хроматизмами с задержаниями, что усиливает оттенок скорбного томления.

92 Adagio *p* *espr.*

У - вы! Люб ви мо - еи дав.но

за - мерз - ли го - ре - стны - е

p *espr.* *cresc.* *cresc.*

Заключение «Сталактитов» близко напоминает заключение романса «Когда, кружась». Последний мелодический оборот голоса совпадает с прерванным кадансом. Проведение в конце романса одной из основных интонаций, образующей задержания с увеличенной квинтой и большой септимой, и завершение мажорной тоникой усиливают указанную близость.

«Бьется сердце беспокойное» (слова Н. А. Некрасова) — пример довольно редкого в романсах Танеева драматизма. Это один из самых популярных образцов его вокальной лирики. Все произведение пронизано насыщенной громадным волевым напором ритмической пульсацией. Чередование отдельных коротких фраз голоса с репликами-возгласами фортепиано создает впечатление прерывающейся от волнения речи.

В развитии основного активно восходящего мелодического движения в равной мере участвуют и вокальная и фортепианная партии.

Средняя часть романса (от «Я зову ее»), несмотря на сохраняющееся неизменное ритмическое движение, приносит контраст. Здесь возникает образ «страны обетованной», как манящей мечты. Особенной яркости музыка достигает в эпизоде на тоническом органном пункте ми мажора («Розы там цветут душистые»). Здесь начальная мелодическая фраза романса звучит у фортепиано в мягком «виолончельном» регистре и переходит в последующие выразительные нисходящие задержания. Им противопоставлено восходящее хроматическое движение вокальной партии.

Внезапный энгармонический сдвиг переводит в ля-бемоль мажор. Гармонический мажорный лад, напряженные интонации малой ноты и уменьшенной октавы сообщают этому эпизоду оттенок горечи, вызванной сознанием неосуществимости мечты.

(Allegro vivace ed agitato)

93

Со - ло - вьи там

го - ло - си - сте - е,

Реприза первой части романса¹ завершается фортепианной постлюдией, исчерпывающей до конца стремительную энергию основного ритмического движения.

«Маска» (слова Я. П. Полонского) — романс-вальс, в котором Танееву прекрасно удалось передать светлое, интимное чувство, раскрывающееся сдержанно, но с большой внутренней теплотой.

¹ Вместе с музыкой первой части повторяется полностью и весь ее текст. Это повторение у Некрасова отсутствует: стихотворение заканчивается призывом «улететь» в прекрасную далекую страну.

Для воплощения поэтического текста композитор избрал форму рондо; основная вальсовая тема-рефрен как бы рисует место действия, окружающую героев «пестроту, многолюдство собрания», эпизоды же связаны с раскрытием их переживаний. Единство романса достигается, помимо господствующего в нем изящного вальсового движения, также непрерывным развитием нескольких основных интонаций (см., в частности, постепенное преобразование ритмического мотива ♩, впервые появляющегося на словах «Протянув свою ручку-малютку»).

Кульминационное значение приобретает эпизод от слов «Наконец она тихо сказала», с ярким отклонением в ми мажор. При последующем возвращении в основную тональность ля-бемоль мажор основная тема вальса переходит к фортепиано, соединяясь с отмеченным ритмическим мотивом.

«Зимний путь» (слова Я. П. Полонского). Танеев соприкасается здесь с одной из традиционных тем классического русского искусства. Бесконечные просторы, занесенные снегом, вызывают в душе путника смутное чувство тоски; полудремотное состояние рождает вереницу воспоминаний.

Романс написан в трехчастной форме. Крайние разделы рисуют сумрачный зимний пейзаж; непрерывное движение шестнадцатыми в сопровождении, объединяющее весь романс, передает ощущение быстрого бега кибитки.

(Allegro vivace)

94 *p*

Ночь хо - лод - на - я мут - но гля - дит под ро -

го - жу - би - бит - би (мо)

Значительно развитый средний раздел посвящен возникающим в сознании путника грезам; он содержит несколько контрастирующих эпизодов.

В первом из них (со слов «За горами, за лесами») в вокальной партии можно заметить звукоизобразительный элемент (см. слова «вой протяжный голодных волков»). Следующий эпизод связан с воспоминанием о старушке-няне. Непрерывное движение аккомпанемента слегка замедляется, постепенно в нем проявляется плавно колышущийся ритм колыбельной (дуоли в левой руке). Ладовая диатоника (натуральный ре минор) сообщает этому образу национальную окраску.

95 (Meno mosso)

Мне лю-би-мы-е связ-ки мо-

-и го-во-рит, ко-лы-

-бель-ны-е пес-ни по-ет

Дальше возникает ряд народно-сказочных образов. Резкий акцент в начале этого раздела подражает звучанию трубы. В гармонии на смену диатонике появляются альтерации, хроматизмы. Музыка послушно следует за фангастическими картинками, о которых говорит текст.

Но нахлынувшие в полузабыты грезы-воспоминания внезапно рассеиваются возвращением к действительности. Реприза отличается от первой части лишь небольшим расширением, связанным с повторением заключительных слов «и ямщик погоняет коней». Фортепианное заключение на стремительно ниспадающем, затем вновь взлетающем и затихающем хроматическом движении воспринимается как образ поднявшейся вьюги, скрывающей все вокруг...

«Менуэт» (слова Ш. д'Ориаса, перевод Эллиса) принадлежит к числу немногочисленных произведений Танеева, связанных с идеями общественно-политического характера. Действие романа разворачивается во Франции накануне буржуазной революции XVIII века. Зная политические убеждения Танеева и учитывая время создания произведения (1908), следует думать, что композитор воспринял данный текст через призму современной ему русской действительности. Обреченность старого мира, которому суждена неминуемая гибель под грозным натиском революции, — такова основная идея произведения.

«Менуэт», написанный в сложной, широко развитой трехчастной форме, основан на двух ярко контрастирующих темах: одна из них собственно менуэт, другая представляет собой своеобразно переинтонированную популярнейшую песню французской буржуазной революции «Все вперед!» («Ça ira»).

В теме менуэта сконцентрированы типичные черты галантного аристократического танца. Это поднимает ее до значения обобщенного образа старого, феодального режима. Чрезвычайно характерны, в частности, кадансовые обороты с задержаниями, подобными манерно-учтивым приседаниям. Фактура легка, прозрачна и изящна.

96 Tempo di minuetto

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — вокальная линия с нотами и текстом «Сре-ди на сле-дях». Вторая система — фортепианное сопровождение, включающее правую и левую руки. В начале ноты помечены «96 Tempo di minuetto» и «p». В конце ноты также присутствует «p».

прош-лых лет мельк-нув - шим их о-ча-ро-ва-нием

Кое-где композитор дает тонкие иллюстративные детали (см. фортепианную партию при словах «люблю певучей скрипки трель, призыв крикливого гобоя»).

На словах «Но часто их напев живой вдруг нота скорбная пронзала» тема менуэта омрачается хроматизмами (переходящими далее к фортепиано). Это как бы отдаленное предчувствие катастрофы.

Подчеркнуто контрастирующая, тонально-неустойчивая средняя часть основана, как уже говорилось, на теме известной песни эпохи французской революции XVIII века «Все вперед!». Эта народная мелодия полна активной задорной энергии (см. пример 97а). У Танеева ее облик значительно изменен. Композитор берет обращенный начальный секундовый мотив и контрапунктически объединяет с ним мелодическое движение, взятое из продолжения песни (см. пример 97б).

97 а)

б) *Più mosso, agitato*

и-ной, как буд-то

p

В этом виде тема песни приобретает значение угрожающей роковой силы, пока еще доносящейся издалека, приглушенно.

Снова возвращается тема менуэта, теперь, однако, как бы потерявшая внутреннюю устойчивость (Темпо I). В основную тему, проходящую сначала в голосе в ля мажоре, с максимально прозрачным сопровождением, вскоре же вторгается появившийся уже ранее тревожный хроматический мотив (на словах «под страстный шепот мадригала»). Композитор вносит изменения и в дальнейшее развитие музыки. В фортепианную партию прокрадываются угрожающие отзвуки начального мотива революционной песни (см. на словах «слезой», «привет»), и вновь появляется хроматический ход. Характер вокальной партии постепенно приближается к драматически-взволнованному речитативу с патетической кульминацией на словах «борьбы и тайного страдания».

В последний раз тема менуэта проходит в фа миноре, окончательно утратив танцевальный характер. Развитие возникшего ранее хроматического хода приводит к страстно взволнованной восходящей секвенции со щемящими задержаниями («открой, открой судьбу мою!»). Наконец, движение почти вовсе замирает, лишь тихо повторяющийся в басу начальный секундовый оборот революционной песни заполняет насыщенную напряженным ожиданием тишину. Подчеркнуто значительно звучит последняя, итоговая реплика голоса: «Сеньора, ваш конец на плахе!..». Глухо рокочущими отзвуками песни «Ça ira» в трагическом фа миноре заканчивается произведение — одно из замечательных созданий Танеева.

Многосторонняя деятельность Танеева обеспечила ему почетное место в истории русской музыкальной культуры. Его творчество, глубоко содержательное и оптимистическое по своей идейной направленности, постепенно получает все более широкое признание слушателей; отдельные произведения, в частности до-минорная симфония, ряд романсов, приобрели значительную популярность, особенно в советскую эпоху. Танеев как ученый-теоретик, автор труда «Подвижной контрапункт строгого письма», стоит в ряду крупнейших представителей отечественного теоретического музыкознания. Великолепный педагог, вдумчивый и чуткий воспитатель молодых музыкантов, Танеев явился учителем многих выдающихся деятелей русской музыки.

Среди его учеников, сформировавшихся и достигших полной зрелости в дооктябрьский период, выделяются в первую очередь столь различные по индивидуальному облику композиторы, как Скрябин и Рахманинов, Метнер и Ляпунов. Из танеевской школы вышел также ряд видных советских композиторов — Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, А. Н. Александров; Танеев был, между прочим, и первым из выдающихся музыкантов, оценившим дарование одиннадцатилетнего С. С. Прокофьева.

ева. В числе учеников Танеева необходимо назвать также крупнейшего композитора — классика грузинской музыки З. П. Палиашвили.

У Танеева учились и виднейшие представители русской до-октябрьской и советской пианистической школы и фортепианной педагогики — К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Л. В. Николаев, равно как и известные музыковеды, теоретики и музыкальные критики Б. Л. Яворский, Г. Э. Конюс, Н. Я. Брюсова, Ю. Д. Энгель и многие другие.

Ценнейшие творческие, эстетические и педагогические заветы Танеева сохраняют свое живое значение и в наши дни.

А. С. АРЕНСКИЙ

(1861 — 1906)

Аренский был талантливым последователем русских классиков. Как и ряд других представителей того же поколения, выступивших на музыкальном поприще в последние десятилетия XIX века, он сочетал в своем творчестве элементы, воспринятые от Новой русской музыкальной школы, с влиянием Чайковского. Этому отчасти способствовало то обстоятельство, что на протяжении своей жизни Аренский был связан с музыкальными кругами как Петербурга, так и Москвы.

Впрочем, значение указанных основных истоков для формирования его зрелого стиля было не одинаково. Воздействие «Могучей кучки», в частности Римского-Корсакова — учителя Аренского, — сказалось преимущественно лишь в более раннем периоде. Оно ощущается в некоторых инструментальных произведениях, основанных на вариационном развитии народно-песенных тем (например, в Первой симфонии, в Первой оркестровой сюите), а также в народно-жанровых бытовых сценах начатой еще в годы учения оперы «Соң на Волге». Однако в лирических моментах этой же оперы отчетливо проявилась склонность композитора к романсной интонационной сфере, сближающей его с Чайковским. В дальнейшем лирическое начало, отражающее значительное влияние Чайковского, заняло в его творчестве ведущее место.

В области лирики наиболее ярко проявились лучшие стороны дарования Аренского: непосредственность эмоционального высказывания, простота и задушевность, большая мелодическая выразительность. Композитор мастерски владел всеми средствами своего искусства и воплощал музыкально-образное содержание в безукоризненно законченной, отточенной форме. Отмечая одаренность Аренского, Чайковский подчеркивал свойственную композитору тонкую продуманность художественных замыслов.

Однако при наличии многих ценных качеств творчество Аренского не отличается особым богатством идейного содержания. Близкий к Чайковскому своим стремлением

к искренней, непосредственной передаче простых человеческих переживаний, Аренский остался вместе с тем чужд его напряженному, страстному пафосу. Лирике Аренского, очень узкой по кругу образов, несвойственны подлинный большой драматизм и философская глубина. По выражению Б. В. Асафьева, «его творчество всегда теплится, но не воспламеняется и не пышет ярким пламенем».

При всем том, благодаря своей преемственной связи с реалистическими традициями русской музыкальной классики, оно имело, несомненно, положительное значение.

КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Антон Степанович Аренский родился 30 июня 1861 года в Новгороде. Отец его, по профессии врач, был любителем музыки и играл на виолончели, мать была пианисткой. С семи лет Аренский стал учиться игре на фортепиано, с девяти лет начал сочинять. Позднее, будучи учеником одной из петербургских гимназий, он продолжал занятия по фортепиано и теории в частной музыкальной школе. После завершения среднего образования Аренский поступил в консерваторию, которую окончил с золотой медалью в 1882 году по классу Римского-Корсакова.

В дальнейшем деятельность Аренского была связана с преподаванием в Московской консерватории. Здесь он проработал более десяти лет. В Москве у него завязались дружеские связи с Чайковским и Танеевым. В числе учеников Аренского были Рахманинов, Скрябин, Глиэр. Свой педагогический опыт композитор обобщил в нескольких учебных пособиях по гармонии и по музыкальной форме. Наряду с педагогической деятельностью он в течение ряда лет руководил Русским хоровым обществом.

В середине 90-х годов Аренский вновь переселяется в Петербург, в связи с назначением на должность управляющего Певческой капеллой (вместо покинувшего капеллу Балакирева), и начинает также вести педагогическую работу в Петербургской консерватории. Он довольно много выступает в качестве пианиста и дирижера, в начале 90-х годов совершает несколько поездок по России и за границу.

В последние годы жизни у композитора развился туберкулез. Пребывание в теплом южном климате (в Крыму и за границей) не принесло пользы, так же как и лечение в санатории в Финляндии, где Аренский и скончался 13 февраля 1906 года.

Аренский оставил довольно значительное по объему наследие, охватывающее почти все основные музыкальные жанры.

Им созданы три оперы¹, балет «Египетская ночь», две симфонии и ряд других оркестровых произведений, три сочинения для солирующего инструмента с оркестром, несколько вокально-симфонических композиций и большое число камерных.

В художественном отношении наследие это неравноценно. Недостаток драматизма, глубины обобщения, широты симфонического мышления обусловил нежизнеспособность опер Аренского. Те же причины помешали занять заметное место в русской симфонической литературе и его оркестровым сочинениям. Из симфонических произведений Аренского следует, впрочем, выделить его ранний, лирический по характеру фортепианный концерт (преломляющий некоторые черты фортепианного стиля Шопена), и особенно Фантазию для фортепиано с оркестром на темы Рябинина — одно из лучших достижений композитора.

Лирическому складу дарования Аренского наиболее соответствует область камерной музыки, к которой и относится подавляющая часть наиболее удачных и типичных для него произведений. Из созданных им нескольких камерных ансамблей выделяются особенно Второй струнный квартет² и Первое фортепианное трио; оба произведения посвящены памяти выдающихся музыкантов — Чайковского (квартет) и виолончелиста К. Ю. Давыдова (трио). Этим обусловлено внутреннее родство эмоционального строя указанных произведений, проникнутых весьма характерным для Аренского элегическим настроением. Вторая часть Второго квартета — вариации на тему одной из «Детских песен» Чайковского («Легенда») — принадлежит к лучшим страницам творчества Аренского.

Композитор оставил также значительное число мелких пьес для фортепиано и романсов. Особого упоминания заслуживают сочинения Аренского в жанрах, очень мало или вовсе не затронутых крупными русскими композиторами. Сюда относятся пять сюит для двух фортепиано в 4 руки и три мелодекламации с сопровождением оркестра (или фортепиано) на тексты «Стихотворений в прозе» Тургенева. Ряд произведений создан им также для детей (пьесы в 4 руки, одна из сюит для двух фортепиано, песни).

¹ Оперы Аренского «Сон на Волге» (либретто по пьесе А. Н. Островского, взятой также Чайковским в основу первой оперы «Воевода»); «Рафаэль» («Музыкальные сцены из эпохи Возрождения») — одноактная опера, основанная на вымышленном эпизоде из жизни великого итальянского художника, написанная в связи со Всероссийским съездом художников; «Наль и Дамаянти» — большая лирико-фантастическая опера на сюжет древнеиндийского эпоса «Махабхарата» в переводе В. А. Жуковского. Аренским была также написана музыка к «Буре» Шекспира и инсценировке «Бахчисарайского фонтана» Пушкина. Большая ария Заремы из последнего произведения принадлежит к лучшему, что создано Аренским в музыкально-драматическом жанре.

² Второй квартет необычен по составу, скрипка, альт и две виолончели.

**ФАНТАЗИЯ НА ТЕМЫ РЯБИНИНА
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ**

Произведение основано на двух эпических былинных напевах, записанных композитором от народного сказителя И. Т. Рябинина¹. Первый из них более мелодически распевен, второй отличается четкой, энергичной ритмикой.

98 а)

Из то го ли го ро да из Му ром ля из то .

го чь се ла, да Ко ро ча ро ва

б)

Жил Свя то слав де вя но сто лет, жил Свя то слав да не ре

ста вил ся Ос та ва цю сь от не го да ча до ми чо е,
мо ло дои Воль га да Свя то слав го вич

Их сопоставление образует простую трехчастную схему (А — В — А) с кодой, основанной на обеих темах.

В процессе развития композитор сглаживает контраст между темами. Этому способствуют отчасти скрытые в них общие интонационные элементы (отмеченные скобками в примерах 98а и б), а также сходство приемов изложения и разработки обеих тем: каждая из них сперва излагается фортепиано, затем переходит в оркестр (при ограничении фортепиано аккомпанирующей ролью), после чего следует секвентное и имитационное развитие материала. Самое же главное, что сближает обе темы, — типичная для стиля Аренского общая лирическая трактовка сурово-эпических по характеру народных мелодий.

¹ И Т Рябинин — один из представителей замечательной семьи потомственных сказителей, выступавших публично в Петербурге и Москве в 90-х гг Аренский записал четыре напева из его репертуара. Первый из двух напевов, взятых Аренским в основу фантазии, Рябинин распевал с различными словами; на мелодию второго напева исполнялась былина «Вольга и Микула». Последний напев был также использован в опере «Борис Годунов» (в сцене под Кромами) Мусоргским, который слышал эту былинку от отца сказителя — Т. Г. Рябинина.

Лирический оттенок проникает в музыку через близкую к романсному типу фактуру сопровождения и в особенности через характерную для Аренского гармонизацию с задержаниями на сильных тактовых долях.

99 (Andante sostenuto)

diminuendo 9 pp p

Правда, в гармонизации второй темы благодаря натуральной доминанте сначала сохраняется ее своеобразный ладовый характер (пример 100). В дальнейшем же ее развитии в гармонии появляются хроматизмы, привносящие в тему слегка восточный оттенок. Максимально сближаются обе темы перед началом репризы, появляясь у фортепиано в одновременном звучании (см. Темпу I).

Несмотря на концертно-виртуозный тип фортепианного письма, основанного преимущественно на так называемой крупной технике (широкие арпеджио, охватывающие почти весь ди-

Allegretto

апазон инструмента, октавы и аккордовые массивы в обеих руках), фантазия в целом все же носит несколько интимно-камерный характер. Это особенно ощущается в коде (Allegretto), в которой еще раз появляются поочередно обе темы в основной тональности ми минор. Вторая тема тихо истаявает в высоком регистре, первая же, начальная, появляясь под самый конец у фортепиано соло, задумчиво-меланхолично подытоживает основное лирическое настроение.

ПЕРВОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО

ре минор

Наиболее широкую популярность среди крупных инструментальных сочинений Аренского завоевало Первое фортепианное трио (ре минор, соч. 32), посвященное памяти К. Ю. Давыдова. Создавая это произведение, композитор опирался на своеобразную традицию, начало которой положил Чайковский своим знаменитым трио «Памяти великого художника» (незадолго до Аренского этой же традиции последовал Рахманинов в фортепианном трио, созданном под впечатлением смерти Чайковского и посвященном его памяти).

Произведение отличается большим единством настроения. Из четырех его частей лишь вторая (скерцо) образует светлый контраст господствующим в остальных частях элегически-скорбным или драматическим переживаниям. Это внутреннее единство находит отражение в интонационных связях между основными темами отдельных частей.

Первая часть (сонатное allegro) начинается изложением взволнованно устремленной темы главной партии, возникающей у скрипки на триольном фоне фортепиано. Широкое мелодическое дыхание на основе интонаций романсного типа свойственно обоим темам этой части. Сближает их страстно-порывистый характер, получающий в побочной партии более светлую окраску (пример 101б).

В разработке интонации главной партии драматизируются. Особенно заметное значение получает здесь небольшой мотив, заложенный в главной партии (отмечен скобкой сверху в примере 101а), на котором построен был ранее заключительный раздел экспозиции. Мотив этот представляет собой одну из типичных народно-песенных попевок, свойственных, между прочим, мелодике Римского-Корсакова (см., например, первые такты вступления к песне Индийского гостя из оперы «Садко»).

101 Allegro moderato Iч, 1-я п.

a)

b)

(Meno mosso) IIч, трио

b)

Adagio IIIч, 1-я тема

con sord.

г)

д)

IIIч, 2-я тема

Подобное сочетание в одной теме типично романсных и крестьянско-песенных интонационных элементов (при преобладании, как правило, первых) очень характерно для тематизма Аренского.

В коде тема главной партии появляется в новом освещении: звучащая в темпе *Adagio*, поочередно у фортепиано и у струнных, она воспринимается как печальное размышление.

Скерцо. В этой блестящей, эффектной части, проникнутой выражением беспечного веселья и игривого задора, можно видеть один из примеров мастерского использования композитором различных выразительных возможностей участвующих в ансамбле инструментов. Особенно это относится к партиям струнных, в которых удачно применены разнообразные приемы игры: флажолеты, *pizzicato*, *saltando* и вообще легкие, «воздушные» штрихи.

Скерцо написано в сложной трехчастной форме.

В среднем разделе — *Meno mosso* — появляется широкая кантилена (см. выше пример 101в). Общий характер движения приближается к вальсу, сначала изящно лирическому, в дальнейшем же получающему оттенок элегантно бравурности.

«Элегия». С жизнерадостным скерцо непосредственно сопоставляется скорбная медленная часть, носящая обозначение «Элегия». Она также написана в трехчастной форме, основанной на двух внутренне родственных музыкальных образах. В теме крайних частей, приближающейся к траурному маршу, на фоне аккордов фортепиано звучит лирическая мелодия струнных, играющих на протяжении всей части с сурдинами, — удачно найденный композитором тембровый прием, соответствующий господствующему настроению «Элегии» (см. выше пример 101г).

Средний раздел (*Più mosso*), в одноименном мажоре, приносит временное просветление. Созерцательно-спокойная мелодия, сопровождаемая равномерно колышущимся фоновым движением триолями, разворачивается на аккордовых звуках тонического трезвучия с многократным возвращением к V ступени — *re* (см. пример 101д). Протянутые басы и красочные, но лишенные активности терцовые сопоставления мажорных трезвучий создают впечатление воспоминания о каких-то далеких светлых образах, может быть, картинах природы.

Финал. Форма финала приближается к рондо с развернутой кодой. Очень сжатая главная тема финала выделяется своим драматизмом. Основное значение в ней получает фортепиано с его довольно массивной аккордовой фактурой и бурным октавным движением в обеих руках. Роль струнных ограничивается преимущественно тревожно взлетающими короткими фразами, усиливающими патетическую взволнованность и интонационно близкими главной партии первой части.

Allegro non troppo
senza sord

Violino

Violoncello

Allegro non troppo

Piano

Основная тема дважды сменяется другой, еще более сжатой, спокойно-лирической темой у виолончели, затем у скрипки.

103 **Allegro non troppo**

Напряженное настроение ненадолго разряжается.

При третьем появлении (см. цифру 24) основная тема финала звучит еще тревожнее, развиваясь в виде секвенций и становясь тонально неустойчивой. Выделившийся из нее краткий начальный секундовый оборот, настойчиво повторяемый струнными в напряженном октавном звучании fortissimo, приобретает значение чего-то трагически-неотвратимого, особенно в последнем восьмитакте перед Andante (пример 104).

Внезапно на фоне колышущихся триолей появляется тема средней части «Элегии» у струнных с сурдинами, звучащая как будто издалека. Этот краткий миг просветления сменяется темой главной партии первой части, но в измененном облике (Adagio). Задумчиво-скорбный оттенок сближает эту трансформацию темы с аналогичным (но не столь сгущенно-траурным) проведением ее же в конце первой части. Завершающий этот эпизод «воспоминаний о прошлом» печальный вопрос (каданс на доминанте) разрешается в коротком, бурно стремительном, смятенном проведении основной темы финала, которым и заканчивается Трио.

104 (Più vivo)

Violino

Violoncello

Piano

fff di - mi - nu - en - (do)

fff di - mi - nu - en - (do)

(Più vivo)

fff di - mi - nu - en - (do)

РОМАНСЫ

Романсы Аренского — один из характернейших для его творчества жанров. Лучшие из них привлекают искренностью, душевной теплотой, большой мелодической выразительностью, законченностью формы.

Прямым прообразом вокально-камерного творчества Аренского явились романсы Чайковского. Близость проявляется в общей лирической направленности и в основных принципах музыкального воплощения поэтического текста; родственен самый тип вокального интонирования, в котором распевность сочетается с декламационно-речевыми элементами. В мелодике Аренского встречаются даже отдельные обороты, идущие от Чайковского. Вместе с тем романсы Аренского значительно отличаются от своего прообраза ограниченностью диапазона чувств и мыслей и соответственно меньшим богатством и разнообразием выразительных средств.

Лирике Аренского весьма свойственны элегические настроения. Неудовлетворенность действительностью вызывает стремление к одиночеству, к уходу в мечту («Усни, мое сердце, усни», «Нет, даже и тогда»), сожаления о невозвратно утраченном счастье (довольно известный романс «Страницы милые»). Выражения протеста, борьбы в романсах композитора мы не встретим.

«Разбитая ваза» (слова А. Н. Апухтина) — яркий пример типичной для Аренского элегической лирики. Основной характер музыкального образа определяется уже во вступлении, в котором восходящие короткие мелодические мотивы завершаются подчеркнутыми «щемящими» задержаниями. На таких же устремленных вверх, но пассивно никнущих к концу фразам

основана и вокальная партия. Ее взволнованный характер усиливается синкопированным ритмом сопровождения.

Сопоставление двух образов в тексте определило четкую двухчастность романа. Части по музыке не тождественны, но объединяются ведущим мелодико-тематическим образом (ср. начало — «Ту вазу, где цветок», «С тех пор прошло не много дней», «по-прежнему и бьется, и живет»). Дважды проходит также эпизод со своеобразными, довольно необычными для Аренского гармоническими последованиями (см. «А вазе уж грозит нежданная беда» и «И с той поры, как от обиды злой»).

(Moderato) *cre - scen - do mollo*

105

(но) ра - на гла - бо - ка и каж - дый день рас - тёт. Не

mf *cre - scen - do mollo*

rit. *pa tempo*

тронь е - го: о - но раз.

ff *p* *pp*

p

- би - то.

Важнейшие по смыслу фразы «и трещина едва заметная», «она разбита» выделяются декламационным характером интонации, но тоже завершаются секундовыми «вздохами». В заключительной кульминационной фразе (от слов «но рана глубока») голос напряженно речитирует на одном звуке, переходя на словах «Не тронь его» почти в крик (мелодическая вершина *соль-диез* второй октавы подчеркнута при этом типичным для Аренского двойным задержанием в гармонии). Сразу же вслед за этим голос бессильно никнет на завершающих словах рефрена «оно разбито» (пример 105).

«Осень» (слова А. А. Фета) примыкает по настроению к предыдущему романсу. С первых же тактов излагается ведущий мелодический образ, в котором выражение грусти, вызываемой созерцанием осеннего пейзажа, носит несколько над-рывный оттенок.

106 *Andantino*

Как грустны сумрачные дни беззвучной о.се.ни и хлад-ной,

Творчеству Аренского, впрочем, отнюдь не были чужды и иные, более светлые образы.

«Не зажигай огня» (слова Д. М. Ратгауза) — один из лучших и известнейших примеров светло-мечтательной, сдержанно-взволнованной лирики композитора. Музыкальное развитие романса вырастает из начального, устремленного вверх мотива (обозначен скобкой).

107 *Allegro moderato*

Не за.жи.гай ог.ня! Во мгле ду.ши.стой но.чи (от)

Целостность музыкально-поэтического образа достигается, кроме того, единством ритмического движения в сопровождении (триоли). Нарушение непрерывности этого движения к концу романса передает состояние блаженного замирания — погружения в созерцание ночной тишины.

«В полусне» (слова Л. Мунштейна) выражает настроение сладостной неги, погруженности в мечту. Наряду с изящной, волнообразной по рисунку линией голоса существенную роль в создании музыкально-поэтического образа играет фортепианная партия. Ритм баса напоминает колыбельную.

108 *Andante*

Смежа.ет о.чи мне.ле . ни . ва . я дре.мо . та...

Мягкая интимно-лирическая атмосфера в большой мере связана с типичными для Аренского чертами гармонического языка: это прежде всего обилие задержаний, особенно в септ-аккордах (см. такты 2—3 в примере 108, а также такты 5—6 от начала и все второе предложение от слов «Приветливо глядят задумчивые глазки»).

«Сад весь в свету» (слова А. А. Фета) отличается активным характером. Пронизанная жизнерадостным порывом музыка разворачивается как бы на едином дыхании. Этому способствует непрерывность ритмического движения аккомпанемента в виде волнообразных арпеджио. Мелодия голоса складывается из коротких двухтактных фраз-восклицаний (пример 109).

Большая жизнеутверждающая энергия романса концентрируется в ярко выделяющейся кульминации в конце. Несмотря на довольно явственное влияние Чайковского (ср. «День ли царит»), ряд стилевых черт в том числе некоторые особенности гармонического языка, сходные с отмеченными выше в анализе романса «В полусне», делает романс «Сад весь в цвету» весьма типичным для Аренского.

Романсное творчество Аренского включает также небольшое число произведений повествовательного характера, приближающихся к жанру баллады. Таков несколько мелодраматический «Менестрель» с подзаголовком «провансальский романс» (слова А. Н. Майкова) и два произведения, названные самим композитором «балладами». Это — «Старый рыцарь» (слова В. А. Жу-

Сад весь в цве - ту,

ве чер в ог - не,

ковского) и «Змей» (слова А. А. Фета). Три баллады («Лесной царь», «Кубок» и «Волки») написаны Аренским для голоса с оркестром.

Своеобразна по замыслу камерно-вокальная сюита-пастораль «Цветник» для голоса и женского хора. Обращался Аренский также и к жанру песен для детей (наиболее известна песня «Там, вдали, за рекой»).

Художественно неравноценное наследие Аренского сохранило лишь в сравнительно небольшой части интерес до нашего времени. Лучшие его произведения, особенно ряд романсов, ре-минорное фортепианное трио, Фантазия на темы Рябинина и некоторые мелкие фортепианные пьесы продолжают и в наши дни привлекать слушателя непосредственностью, эмоциональной теплотой, мелодической выразительностью, законченностью формы.

Творчество Аренского (особенно его фортепианные сочинения) оказало известное влияние на формирование стиля его учеников Рахманинова и Скрябина; некоторая близость к его вокально-камерному стилю ощущается в ранних романсах Глиэра. Безусловной заслугой композитора является создание в русской музыке жанра сюиты для двух фортепиано. Сюиты Аренского стали ближайшим и непосредственным прообразом аналогичных произведений Рахманинова.

В. С. КАЛИННИКОВ

(1866—1900)

В. С. Калининников занимает по ряду причин несколько особое место в русской музыке рубежа XIX и XX веков. Его личная судьба сложилась исключительно неудачно. Тяжелая болезнь, ранняя смерть помешали полному и всестороннему расцвету его дарования.

Наследие композитора невелико. Однако и то небольшое, что он успел создать, в особенности его Первая симфония, обеспечило ему еще при жизни широкое признание не только в России, но и за рубежом.

Творчество Калининникова сформировалось и созрело под благотворным воздействием традиций русской музыкальной классики. Так же, как и у многих его современников, в его стиле претворены некоторые художественные принципы и стилевые элементы «Могучей кучки» и Чайковского. Основной строй его музыки можно в целом определить как лирико-эпический.

Произведения Калининникова глубоко национальны по содержанию и по музыкальному языку. Поэтические картины русской природы, сцены сельского народного быта, проникнутые лирической теплотой думы о родине — таков основной круг образов, характерных для его творчества.

Значительная часть недолгой жизни композитора протекала в условиях постоянной материальной необеспеченности и длительной болезни, доставлявшей ему немало физических страданий. Однако эти тяжелые внешние условия не нашли отражения в его произведениях. Несмотря на свойственные музыке Калининникова меланхолические, порой элегически окрашенные настроения, в ней много здоровой жизнерадостности. Его творчество в целом привлекает выраженным в нем светлым, оптимистическим мироощущением.

Наиболее примечательная черта музыки Калининникова — яркость и выразительность мелодики. Истоки его мелодического стиля коренятся прежде всего в крестьянском народном искусстве, в интонациях лирических протяжных, хороводных и плясовых песен. Наряду с этим многим лирическим темам присущи

и типично романсные интонации С народными истоками связано также многое в гармоническом языке композитора, нередко пользующегося ладовой диатоникой (особенно характерно для него применение натурального минора). Вместе с тем он не чужд и более сложным красочным гармоническим средствам, основанным на хроматизме (например, в тактах 4—7 начала Первой симфонии); пользуется он также различного рода параллелизмами (см. квинты в басу в начале медленной части той же симфонии) и т п

Симфонизм Калининкова основан на широком, непрерывном мелодическом развитии С этим связана и склонность композитора к частому применению полифонии, как подголосочного типа, так и имитационной

В скромном по количеству наследия Калининкова основное место занимают оркестровые произведения Тяготение к симфонической музыке проявилось у него с ранних лет, и сам он признавал этот жанр наиболее ему близким Симфоническое творчество периода зрелости включает две симфонии, программную симфоническую картину «Кедр и пальма», два небольших оркестровых Интермеццо В области музыкально-театральной Калининковым была написана в последние годы жизни музыка к трагедии А. К. Толстого «Царь Борис» и начата опера «В 1812 году», оставшаяся незаконченной. Кроме перечисленных произведений им было создано несколько фортепианных пьес (в том числе широкоизвестные «Грустная песенка» и «Элегия») и небольшое число романсов, из которых наибольшую известность получил романс «На старом кургане» (на слова И С Никитина).

Из всего творческого наследия Калининкова при его жизни были напечатаны лишь Первая симфония и несколько романсов. Большинство остальных сочинений было издано посмертно, ряд ранних произведений вышел в свет только в наши дни

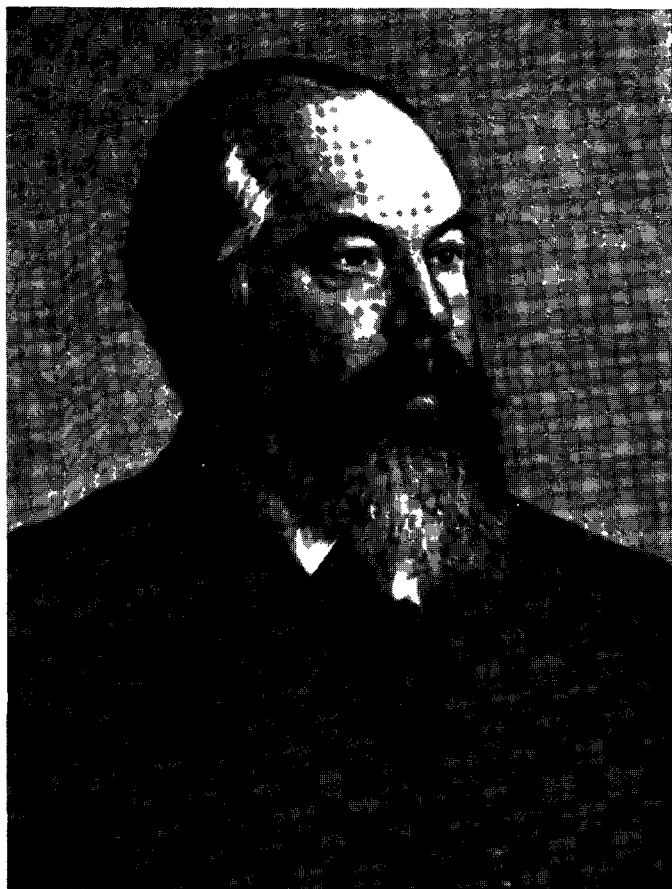
ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство, юность, годы учения (1866—1892). Василий Сергеевич Калининков родился 1 июня 1866 года в селе Воины Мценского уезда Орловской губернии, где отец его служил мелким чиновником. Будущий композитор с ранних лет начал впитывать музыкальные впечатления Отец был большим любителем музыки, и в доме много музицировали: пели народные песни, популярные романсы в сопровождении гитары. Отец привил любовь к музыке своим детям, которые, как только подросли, стали принимать участие в домашних концертах

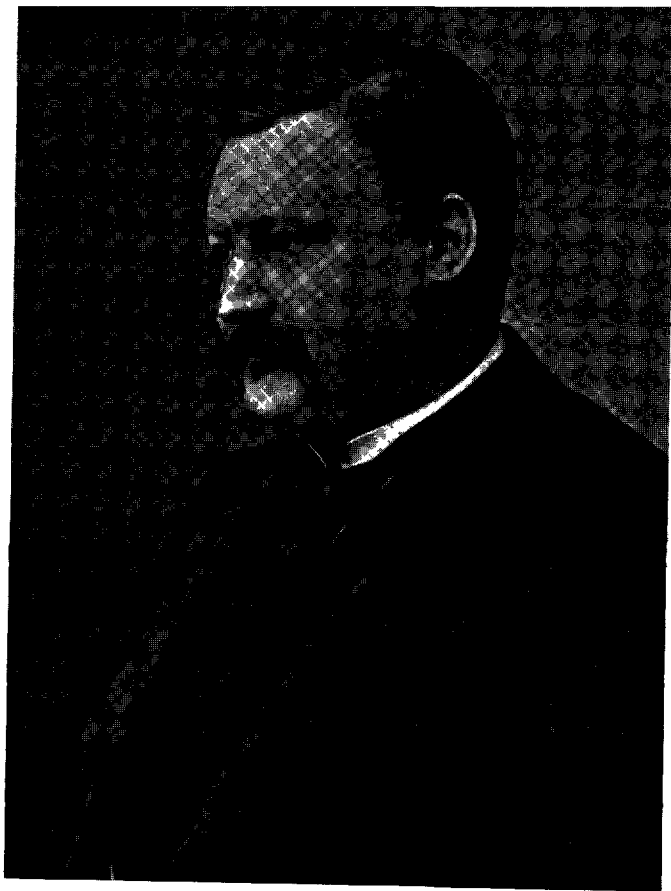
Самым музыкальным в семье был старший сын — Василий. В детстве у него был звонкий дискант, и он пел в церковном хоре Самоучкой он научился играть на гармонике и, подбирая по слуху, разыгрывал разные танцы и народные песни На та-



А К. ЛЯДОВ



С И. ТАМЕЕВ



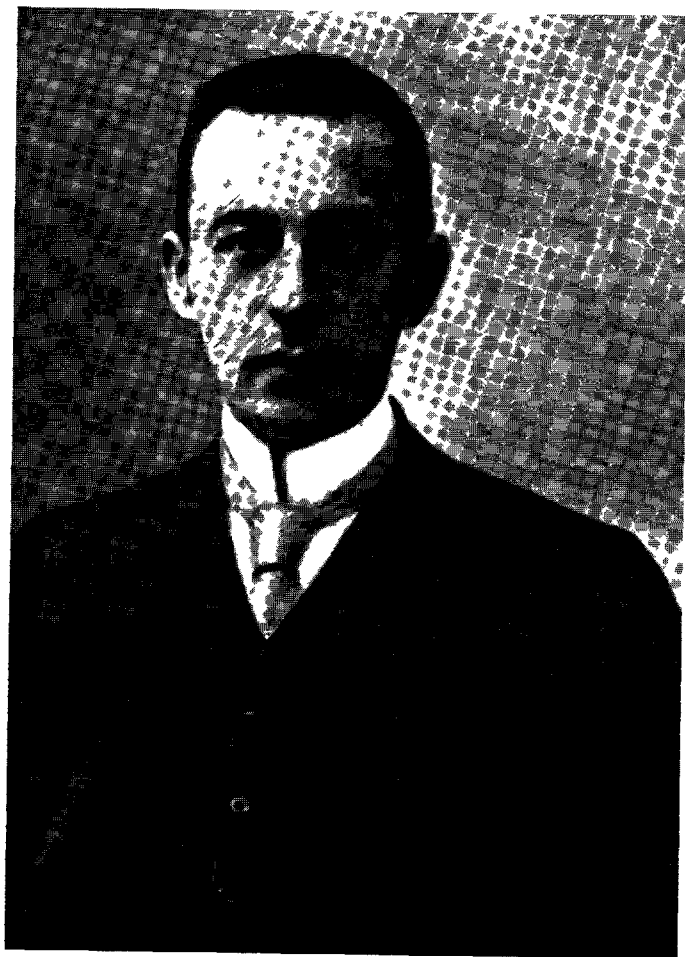
А К ГЛАЗУНОВ



В С. КАЛИННИКОВ



А С АРЕНСКИЙ



С В РАХМАНИНОВ



А Н СКРЯБИН



И Ф СТРАВИНСКИЙ

лантливому мальчику обратил внимание земский врач села Воины А В Евланов, страстный любитель музыки Он познакомил Калининкова с нотной грамотой, начал его учить игре на скрипке и способствовал расширению его музыкального и общего кругозора. Отсутствующее в сельских условиях фортепиано Калининкову заменял гармонифлют (маленькая фисгармония), который был у Евланова. На этом инструменте будущий композитор имел возможность импровизировать.

В 1878 году семья Калининковых переехала в город Орел. Отец по болезни вынужден был оставить службу. Двух старших сыновей удалось определить на бесплатные места в духовное училище (родители композитора происходили из духовного сословия) Четырнадцать лет Калининков окончил училище и поступил в орловскую семинарию Чтобы не быть бременем для семьи, он старается заработать на жизнь собственным трудом: переписывает ноты, дает грошовые уроки, работает в качестве хорового регента.

Музыка все больше влечет к себе юношу, и он использует все возможности, чтобы заниматься ею С первых дней пребывания в семинарии Калининков, несмотря на юный возраст, становится во главе семинарского хора. Вскоре этот хор стал лучшим в Орле Калининков выступал с хоровыми концертами в Орле и близлежащих уездных городах, делал для этих концертов переложения народных песен для хора. В Орле он впервые услышал оркестр, игравший в городском саду; несмотря на невысокий уровень исполнения этого оркестра, молодой музыкант был потрясен до слез новым для него звучанием.

Не получив в детские и юношеские годы систематического музыкального образования, Калининков рано впитал, однако, много впечатлений, которые отразились впоследствии в его творчестве и определили характерный для него круг образов. Знакомство с детскими лет с народной песней, сознательное и углубленное вникание в нее в процессе занятий с хором, несомненно, оказали влияние на формирование его мелодического стиля Жизнь в селе, в глухих уголках Орловского края, способствовала пробуждению в нем творческого воображения и любви к родине Детство и юность композитора прошли в местности, воспетой Тургеневым Имение писателя Спасское-Лутовиново находилось поблизости от села Воины, и Калининков в детстве бывал там с отцом Наезжая время от времени в Воины и в зрелые годы, он часами бродил по любимым местам, упиваясь очарованием родной русской природы, которая не случайно ассоциировалась у него с творчеством автора «Записок охотника»¹ С юности увлекался он также древнерусским

¹ Во вступлении к неоконченной опере «В 1812 году» Калининков, по собственным словам, стремился «передать то настроение от чисто русского пейзажа которое так чудесно выражено Тургеневым» в одном его стихотво-

богатырским эпосом. Восхищался он и «Словом о полку Игореве»; оно тоже связывалось у него с реальными впечатлениями от древних городов Орловского края, например, Трубчевска, где он бывал.

Придя к твердому решению стать музыкантом, Калининков, по окончании в 1884 году семинарии, едет в Москву и поступает в консерваторию. Здесь он смог, впрочем, проучиться всего один год, так как у него не оказалось средств для уплаты за дальнейшее обучение. Но это препятствие не остановило Калининкова: он поступил в московское Филармоническое училище на два отделения одновременно — композиторское и отделение духовых инструментов (по классу фагота), которое давало право на бесплатное обучение.

Калининков с жадностью и энергией, присущими молодости, отдается работе. Он проходит курс гармонии у С. Н. Кругликова, контрапункт и фугу у А. А. Ильинского, оркестровку и сочинение у П. И. Бларамберга. Из учителей Калининкова наибольшее значение для его музыкального развития имел Кругликов, превосходный, образованный музыкант, талантливый критик, друг Римского-Корсакова. Он привил своему ученику глубокий интерес и любовь к русской музыке и особенно к творчеству «кучкистов». Кругликов сразу оценил выдающееся дарование Калининкова и полюбил его. У композитора до последних дней сохранились дружеские отношения с учителем; сердечное участие и забота Кругликова не раз облегчали его положение в тяжелые дни.

Годы учения были годами трудного испытания физических и нравственных сил Калининкова. Занятия на двух отделениях требовали много времени и энергии. Одновременно необходимо было зарабатывать на жизнь, так как присылаемых отцом денег не хватало. Молодой музыкант, отрывая время от занятий, играет на фаготе в различных частных оркестрах, расписывает оркестровые партии, делает разные переложения. С 1887 года, узнав о тяжелом положении семьи, он вовсе отказался от помощи отца. В то же время он считал своим долгом помочь получить музыкальное образование младшему брату Виктору, которого взял на свое попечение¹.

Одновременно с музыкальными занятиями композитор много и упорно занимается самообразованием. Его влекут различные области знания: он посещает в университете лекции по русской истории, интересуется естествознанием, читает много художественной литературы.

рени. Первое оркестровое произведение композитора — симфоническая картина «Нимфы» — было написано на сюжет одноименного стихотворения в прозе Тургенева.

¹ Виктор Сергеевич Калининков тоже стал впоследствии композитором и получил известность благодаря хоровым произведениям.

Непосильный труд в годы учения подорвал силы Калининкова. Простудившись, он заболел плевритом, который перешел в туберкулез горла, что и привело его впоследствии к ранней смерти.

В Филармоническом училище Калининков выделяется как один из самых талантливых учеников. Написанные им в ученические годы сочинения говорят о недюжинном даровании. С первых творческих шагов определился его интерес к инструментальным жанрам. В 1889 году впервые были исполнены публично произведения композитора: оркестровое Скерцо и симфоническая картина «Нимфы».

Годы творческой зрелости (1892—1900). В 1892 году Калининков окончил Филармоническое училище. Его выпускной работой была кантата «Иоанн Дамаскин» на текст А. К. Толстого. Пытаясь после окончания училища получить прочный заработок, он участвует в конкурсе на место дирижера в Малом театре, исполнив свою оркестровую сюиту. Здесь произошла встреча его с Чайковским, который был членом конкурсной комиссии. Чайковский тепло отнесся к начинающему композитору и с одобрением отозвался о его сюите. (Калининков всегда с благодарностью вспоминал внимательное и дружелюбное отношение Чайковского). Однако надежды на получение постоянной службы не осуществились. Калининков почти не имел заработка и жил в основном благодаря материальной поддержке друзей. Это угнетало его, но отказаться от нее он не мог.

Между тем болезнь быстро прогрессировала. Мужественно борясь с ней, Калининков все силы отдавал творчеству. В тяжелом состоянии создает он в последние годы жизни свои основные произведения, в том числе две симфонии. Первая симфония, написанная в 1895 году, принесла Калининкову заслуженную славу. Исключительно трудно было молодому композитору, часто прикованному к постели, не имевшему еще ни имени, ни прочных связей в музыкальном мире, добиваться признания своего талантливого произведения. Здесь, как и во многих других случаях, пришел к нему на помощь Кругликов, затративший немало усилий, чтобы добиться исполнения симфонии.

Впервые симфония была исполнена в Киеве в 1897 году и имела исключительный успех. Публика требовала ее повторения в следующем же концерте Русского музыкального общества. После исполнения симфонии дирижер А. Н. Виноградский рассказал слушателям о тяжелой болезни молодого автора и о его бедственном положении. Тут же в течение нескольких минут была собрана довольно большая сумма денег. Это позволило Калининкову зимой того же года поехать лечиться на Французскую Ривьеру. После огромного успеха Первой симфонии в Киеве в том же году она была исполнена в Москве, где тоже прошла блестяще. Этим было положено начало ее широкого признания.

Летом 1897 года, в родных местах Орловской губернии, Калининков закончил Вторую симфонию (ля мажор). В ней, как и в Первой, проходят лирические, жанровые и эпические образы при общем спокойно-повествовательном характере. Во Второй симфонии заметно выросло мастерство автора, проявившееся, в частности, в интересных приемах преобразования основной темы, проходящей во всех частях.

В 1898 году, вскоре после поездки на юг Франции, была написана симфоническая картина «Кедр и пальма». Программой этого произведения послужило стихотворение Гейне (в переводе А. Н. Майкова), неоднократно вдохновлявшее русских композиторов. Замысел симфонической картины основан на ярком противопоставлении двух образов: холодного и величественного кедра на фоне угрюмой северной природы и прекрасной пальмы, связанной с ласковым южным пейзажем. Контраст между картинами сурового севера и сияющего солнечного юга был хорошо знаком композитору, которому не раз приходилось из зимней заснеженной Москвы переноситься в теплые края. Впрочем, содержание «Кедра и пальмы» не ограничивается только пейзажными зарисовками: оно проникнуто глубокими лирическими переживаниями.

В конце 90-х годов состояние здоровья Калининкова значительно ухудшилось. Лишь в творчестве черпает он нравственные силы для борьбы с болезнью. В это время сочинение было для него и единственным источником существования. Между тем чем более обострялась болезнь, тем больше требовалось средств. Кругликов помог Калининкову получить некоторые заказы, в частности на сочинение музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Борис» для постановки в Малом театре. Композитор написал к этому спектаклю семь симфонических номеров, увертюру, четыре антракта и два «шестивия». По заказу же возникло и последнее произведение Калининкова — Пролог к опере «В 1812 году». Либретто было написано С. И. Мамонтовым. Хотя Калининков работал над оперой уже будучи в безнадежном состоянии, он все же довольно быстро написал большой Пролог оперы. Пролог был поставлен в Частной опере Мамонтова, но композитор, прикованный к постели, не смог присутствовать на представлении. Последние дни его жизни были несколько скрашены радостным событием: после долгих хлопот друзей вышла в свет партитура Первой симфонии.

Калининков скончался в Ялте 29 декабря 1900 года.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

соль минор

Соль-минорная симфония Калининкова — его первое вполне самобытное и зрелое сочинение крупной формы и одновременно самая яркая творческая удача. В этом произведении

особенно отчетливо проявились все лучшие черты дарования композитора.

Выражение внутренних душевных переживаний сочетается в симфонии с поэтическими пейзажами русской природы, с идиллически-пасторальными или юмористическими эпизодами, с сочными, размахистыми картинами народного веселья. В симфонии проявилась горячая любовь композитора к жизни и его патриотическое чувство. Музыка симфонии насыщена сочными и яркими мелодиями. Хотя некоторые ее эпизоды овеяны элегической грустью, в целом это жизнерадостное и светлое произведение.

Строение четырехчастного симфонического цикла следует классическим традициям: после первой части, написанной в форме сонатного аллегро, идет медленная вторая часть, затем скерцо и за ним финал.

Первая часть (*Allegro moderato*, соль минор) носит лирико-драматический характер. Образующее основу ее драматургии сопоставление лирического (со свойственным Калинникову повествовательным оттенком) и драматического начал заложено уже в теме главной партии, получающей наиболее интенсивное развитие.

110 *Allegro moderato*

The image shows a musical score for the first part of the symphony, measures 110-113. The score is in G minor, 3/2 time, and starts with a piano (p) dynamic. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody in the right hand consists of a series of eighth and quarter notes, while the bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. The score is written on two staves, with the right hand on the top staff and the left hand on the bottom staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/2. The tempo marking is 'Allegro moderato'. The dynamic marking 'p' is placed below the first measure of the right hand.

Сначала появляется краткий напев, исполняемый струнной группой. Постоянное возвращение к одному мелодическому упору — V ступени натурального минорного звукоряда, трихордная попевка с ходом от VII ступени к V, изложение мелодии в унисон без сопровождения — все эти черты сближают основной мотив главной партии с протяжной народной песней. Так уже самое начало симфонии определяет ее песенно-лирический и национально-русский характер. Вместе с тем песенность

сочетается в этом начальном напеве с краткостью, мелодической яркостью и сконцентрированностью, свойственными темам крупных симфонических произведений. Довольно быстрый темп придает теме энергию и динамику.

Первый четырехтакт, являющийся основным элементом главной партии, звучит как начало широко развернутой песенной мелодии. Однако ее развитие прерывается вторым элементом темы, который возникает как препятствие на пути развития первого, ярко контрастируя с ним: светлому диатонизму здесь противопоставлена хроматика; плавной текучести — заторможенное движение половинными; певучему, теплему тембру струнных — несколько массивный, более «темный» тембр валторны.

Побочная партия также лирична. Ее появление не вносит конфликта в развитие экспозиции. Тема побочной партии, одна из самых ярких и запоминающихся мелодий симфонии, привлекает широтой мелодического разлива, богатством и разнообразием интонаций.

111 (Allegro moderato)

mp dolce

В отличие от главной партии, связанной с мелосом русской крестьянской песни, побочная родственна бытовому лирическому романсу. В противоположность главной партии, звучащей при

первоначальном ее проведении в унисон (в октаву) у струнных инструментов, мелодия побочной сопровождается сочными гармониями. Она излагается очень насыщенно, сперва в среднем регистре у альтов и виолончелей с валторной, затем у скрипок, удвоенных деревянными духовыми. Фактура образует два четко противопоставленных друг другу плана — мелодию и аккомпанемент (бас и аккорды); синкопированный ритм сопровождения придает теме некоторую взволнованность. Тональность побочной партии необычна для классической сонатной экспозиции: это фадиез минор, то есть тональность вводного тона, утверждающаяся, однако, не сразу; сначала устанавливается ля мажор (такое чередование параллельных тоналностей создает впечатление ладовой переменности). Побочная партия широко распета, развертывание ее ничем не тормозится, и песенное начало, лишь наметившееся в главной партии, как бы реализуется полностью только в побочной.

После развернутого показа в экспозиции тема побочной партии в дальнейшем не получает значительного развития. В разработке она почти не участвует (если не считать самого начала разработки и эпизодического появления отдельных мотивов этой темы в контрапунктическом соединении с мотивами главной партии — см. партитуру, буква L); в репризе она проходит почти без изменений.

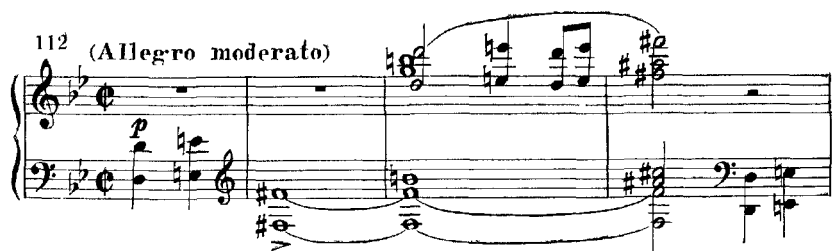
За страстным лирическим эпизодом побочной партии в заключительном разделе экспозиции следует снова материал главной. Возвращение в конце экспозиции тональности соль минор образует как бы тональную репризу. Это еще раз подчеркивает отсутствие конфликтного соотношения между обоими основными образами; далекий фадиез минор побочной партии получает в основном колористическое значение.

Экспозиция в целом дает противопоставление двух образов: песенно-повествовательного, в своем развитии тяготеющего к драматической сфере, и лирически-светлого и взволнованно-страстного. Обе темы мирно сосуществуют, дополняя друг друга.

Разработка очень обширна. В ней получает разнообразное освещение материал экспозиции, из которого шире всего представлен первый тематический элемент главной партии. Калиников проявляет большое мастерство в использовании различных приемов развития, особенно широко применяя полифонию.

В разработке, состоящей из ряда разделов, выделяются две основные крупные фазы. Первая из них подводит к фугато в тональности ми минор на тему, образованную из начального мотива главной партии (см. букву O). Вторая фаза, начинаясь с этого фугато, завершается непосредственной подготовкой репризы. Обе эти фазы имеют в основе характерную общую черту: постепенный рост напряжения позволяют ожидать в конце каждой из них драматической кульминации; однако перед наступле-

нием этой конечной цели предшествующего развития возникает внезапное торможение. В обоих случаях появляется на выдержанном басу один и тот же печально-вопрошающий мотив, образовавшийся из главной партии (ср. также буквы N и T).



Таким образом, страстные порывы, стремления к драматизации лирического начала не доводятся до полного выявления.

Начало репризы восстанавливает спокойно-повествовательный характер главной партии. В репризе сохранен широкий масштаб развития обеих тем, но их контраст несколько смягчен изложением побочной партии в си-бемоль мажоре — тональности, параллельной главной.

После проведения побочной партии в репризе, в отличие от экспозиции, вместо заключительного раздела следует кода, носящая разработочный характер. В ней снова делается попытка придать драматический характер теме главной партии. Эта третья попытка также не доводится до конца — нарастание падает, тормозится и приводит опять к последнему, меланхолически окрашенному лирическому звучанию той же темы.

Противопоставленное ей заключение первой части, с активно ритмованными аккордами всего оркестра, еще раз напоминает о лежащих в основе этой части двух началах — повествовательно-лирическом и драматически-действенном. Их контрастность и определяет своеобразие ее драматургии.

Вторая часть (*Andante commodante*, ми-бемоль мажор). Медленная часть симфонии — лирико-пейзажная картина, проникнутая светлым покоем. Эта широконапевная и поэтичная музыка рождает представление о русских равнинных просторах.

Andante написано в трехчастной форме, в которой спокойные крайние части обрамляют более крупную и эмоционально насыщенную среднюю часть, тоже трехчастную. Так образуется в целом симметричная концентрическая композиция, которую можно изобразить схематически А—В—С—В₁—А₁.

В медленной части симфонии проявилась большая гармоническая и тембровая изобретательность композитора. Замеча-

тельно найден колорит первого раздела, создающий ощущение вольного воздуха и широкого пространства. Мерное колыхание звуков тонической терции у скрипок и арфы создает остигатный фон для певучей темы. На это колыхание накладывается ряд спокойно спускающихся квинт, интонируемых деревянными духовыми в сопровождении арфы; в сочетании с колышущейся тонической терцией эти квинты образуют цепь следующих друг за другом субдоминантовых гармоний.

Andante, подобно первой части симфонии, богато яркими певучими мелодиями, которых здесь три. Все они принадлежат к распространенному типу мелодий, которые получают начало в исходном верхнем звуке — источнике последующего нисходящего мелодического движения. Но, несмотря на черты общности, каждая имеет индивидуальные отличия.

Пластичная, светло окрашенная первая тема (ми-бемоль мажор), звучащая у альтов в сочетании с английским рожком, течет широко и неторопливо.



Она образует спокойное, даже несколько статичное обрамление медленной части. Этой теме композитор придавал большое значение: на ней основан торжественный апофеоз в коде финала симфонии.

Вторая и третья темы появляются в средней части Andante. Вторая тема (*Un poco più mosso*, соль-диез минор — пример 114а) носит слегка меланхолическую окраску. Она связана с пасторально-жанровыми элементами симфонии. Узорчатость мелодического рисунка в сочетании с тембром гобоя придает ей несколько свирельный характер. Служащая ее непосредственным продолжением третья тема (си мажор — пример 114б), наиболее лирически насыщенная, исполняется скрипками.

Третья тема получает довольно напряженное развитие. Оно приводит к краткой драматической кульминации, которая отчасти нарушает спокойно-созерцательный эмоциональный строй. Возвращение начальной темы восстанавливает равновесие.

Склонность Калинникова к полифоническим приемам изложения и развития, проявившаяся в первой части симфонии, получила новое выражение во второй. Калинников неоднократно использует в средней части Andante выразительные контрапункты, сочетает две темы — первую и третью — в одновременном звучании (пример 115, см. также партитуру, буквы **G** и **I**).

114 a) *Un poco più mosso*

6) *mp dolce*

115 (a tempo)

Третья часть (*Allegro non troppo*, до мажор) — скерцо. В нем проходит ряд народно-жанровых образов, окрашенных то юмористически, то идиллически-пасторально. В скерцо наиболее ошутима близость Калинникова к традициям «Могучей кучки» (особенно к Бородину), проявляющаяся в интонационном характере тем, в гармоническом языке и в некоторых приемах развития.

Скерцо написано в традиционной для этой части симфонического цикла сложной трехчастной форме с трио, но с некоторыми особенностями в ее трактовке¹. Первый раздел скерцо включает две основные темы. Наибольшее развитие получает первая — веселая, даже озорная, со «скоморошьям» оттенком. Она определяет доминирующий жизнерадостно-юмористический характер скерцо.

¹ Особенности эти выражаются прежде всего в том, что в третьей части (репризе) музыка первой части повторяется не буквально (как это обычно свойственно репризе сложной трехчастной формы), а с изменениями в последовательности изложения музыкального материала и в тональном плане.

116 *Allegro non troppo*

В процессе развития этой темы выявляются заложенные в ней многообразные возможности интонационного и ритмического варьирования, вносящего все новые оттенки в выражение юмора.

Вторая тема отличается массивной аккордовой фактурой и звучит несколько торжественно-празднично.

(*Allegro non troppo*)
117

Однако существенного контраста первой теме она не создает и воспринимается как ее дополнение (чему способствует и ладовая общность обеих тем — до мажор).

118 *Moderato assai*

Зато средний раздел скерцо — трио (*Moderato assai*, ля минор) — вносит яркий контраст. Это сельская жанровая сценка. В трио также есть контрастные образы: начинается трио задумчивым наигрышем гобоя, проникнутым настроением светлой грусти (пример 118).

К мелодии гобоя присоединяется вариант темы у флейты в духе пастушеского наигрыша. Вслед за этим появляется вторая тема трио, на этот раз плясовая, также носящая сельский «свирельный» характер.



Обе темы, особенно вторая, получают интересное вариационное развитие, в котором композитор изобретательно использует приемы народного инструментального варьирования.

Четвертая часть (*Allegro moderato*, *Allegro risoluto*, соль мажор). Последняя часть симфонии по традиции русских симфонических финалов представляет жанровую картину народного веселья. Композитор разворачивает перед слушателем цепь разнообразных эпизодов, подчиненных господствующей в финале праздничной атмосфере и образующих форму рондо-сонаты. Заключительная часть Первой симфонии Калинникова принадлежит к числу тех многотемных финалов, которые как бы собирают к концу симфонии всех ее «действующих лиц», то есть темы предшествующих частей.

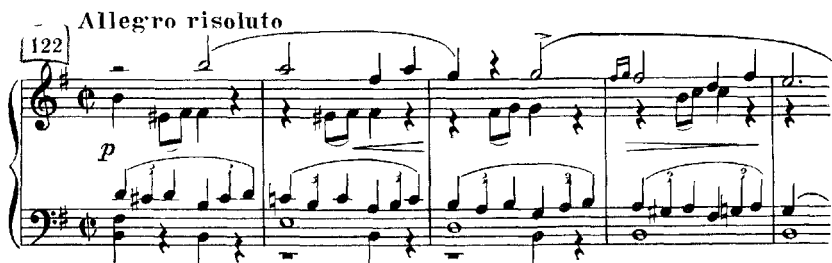
Тема главной партии — стремительная, радостно оживленная, в духе народных плясовых песен — является ритмическим вариантом второй темы скерцо (см. пример 117).



Побочная партия (ре мажор) контрастирует главной своим певучим характером. Мелодически яркая, широкораспевная, она принадлежит к числу лучших лирических тем симфонии.



Но, помимо этих двух тем, в финале появляется также почти весь основной тематический материал остальных частей симфонии. Тема главной партии первой части с обоими своими элементами — лирически-песенным и хроматическим — звучит в самом начале финала в качестве его вступления (второй элемент — расходящееся хроматическое движение — проходит несколько раз и в дальнейшем развитии финала). Тема побочной партии первой части появляется в разработке финала в качестве лирического эпизода (в тональностях си-бемоль мажор — соль минор). К ней присоединяется в верхнем голосе, как отголосок, начало лирико-пасторальной темы из средней части (трио) скерцо. Последняя появляется еще раз дальше, в следующем после репризного возвращения главной темы финала втором большом разработочном разделе. Здесь эта пасторальная тема как бы продолжает развитие певучей побочной партии финала (ритмически варьированной триолями). Одновременно в среднем голосе проходит фигурационное движение (тоже триолями), в котором объединяются интонации пасторальной темы и главной партии финала.



В большом переходном разделе перед кодой возникает также плясовая тема из того же трио скерцо, звучащая в соль мажоре, то есть в основной тональности финала, и повышающая господствующее в нем празднично-жизнерадостное настроение.

Однако самая значительная роль с точки зрения идейного с медленной частью сближает преобразованное проведение темы медленной части. Она выступает в совершенно преобразованном виде. Мягкая и нежная, созерцательно-лирическая в *Andante*, она приобретает теперь величаво-торжественный характер. Ее патетически-приподнято провозглашают медные инструменты (трубы, валторны, тромбоны) в сопровождении оживленных фигураций струнных и деревянных.

U'stesso tempo

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins with the tempo marking "U'stesso tempo" and the number "123". The dynamic marking "ff" (fortissimo) is present. The music is written in 3/4 time. The right hand features a melodic line with a descending parallel quint pattern, while the left hand provides a more active accompaniment. The second system continues the same musical material.

В этом новом облике тема медленной части проходит в финале два раза: сначала в ми-бемоль мажоре, затем в самом конце коды в основной тональности финала — соль мажоре. Между этими двумя ее проведениями есть некоторые отличия. В первый раз напряженное звучание к концу эпизода спадает, после чего начинается новая длительная волна подъема, приводящая к кульминационному утверждению той же темы. В обоих случаях вслед за изложением темы композитор повторяет и характерную гармоническую последовательность с нисходящими параллельными квинтами (из той же медленной части). Следует при этом отметить, что парящая в верхнем регистре фигурация является, по существу, мелодизированным вариантом оstinатного колыхания терции *соль — ми-бемоль* из *Andante*¹.

¹ Одновременно та же оstinатная фигурация оказывается родственной интонациям главной партии финала. Это становится особенно ощутимым

Все это, вместе с тональностью ми-бемоль мажор (общей с медленной частью) сближает преобразенное проведение темы *Andante* с его первоначальным изложением, особенно к концу, когда наступает спад напряжения. В противоположность этому заключительное ее проведение в соль мажоре получает значение вершинной кульминационной точки не только финала, но и всей симфонии. Связанная с картинами природы тема *Andante* переосмысливается в коде симфонии, приобретая возвышенный, гимнический характер.

Введение в финал симфонии тем предшествующих частей сближает симфонию Калинникова с рядом симфоний других русских композиторов конца XIX—начала XX века (Глазунова, Танеева, Скрябина). Появление в конце финала темы лирической медленной части тоже связано с одним из принципов, характерных для современников Калинникова. Преобразование светлой лирической темы в торжественный апофеоз, венчающий весь цикл, можно встретить в столь различных по содержанию и стилю произведениях, как Симфония до минор Танеева, Третья симфония («Божественная поэма») Скрябина, фортепианные концерты Рахманинова. В каждом из этих произведений данный прием связан с идеей конечного утверждения светлого этического начала.

Калинников сумел завоевать прочное признание широких масс слушателей, сделавшись одним из самых популярных русских композиторов своего времени. Его лучшее произведение — Первая симфония — привлекло к себе в течение короткого времени сочувственное внимание и любовь слушательской аудитории и музыкантов как на родине, так и за ее пределами. Популярность музыки Калинникова обусловлена ее богатым мелодизмом, простотой и конкретностью образов и в особенности задушевной теплотой лирики. Органическая связь с народно-песенными истоками, демократизм, реалистичность образного содержания и самобытность музыкального мышления Калинникова как прирожденного симфониста обеспечили ему заметное место в истории русской музыки.

в коде, где основным мелодическим опорным звуком фигурации делается не III ступень (*соль* в первом произведении темы), а V (*ре*), так же как в первых тактах главной партии. С тем же мотивом сближается в процессе развития в финале плясовая тема из трио скерцо. Аналогичное сближение различных тематических элементов отмечалось в эпизоде, приведенном в примере 122. Это дополнительно свидетельствует о большом значении монотематического принципа в симфонии и о мастерском его использовании Калинниковым.

ГЛАВА VII

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

В конце XIX — начале XX века в общественно-политическом развитии России происходят огромные исторические сдвиги. Российский капитализм вступает в свою последнюю, империалистическую стадию. В то же время Россия становится центром мирового революционного движения, открывая период левых, пролетарских, социалистических революций. Борьбу всего человечества за освобождение от ненавистного эксплуататорского режима возглавляет пролетариат — самый передовой революционный класс, вооруженный марксистско-ленинской теорией. Нарастающий подъем революционного движения приводит к первой русской революции 1905—1907 годов, явившейся, по известному выражению В. И. Ленина, «генеральной репетицией» Великой Октябрьской социалистической революции.

Резкое обострение политической борьбы находит отражение во всех областях художественной культуры.

Под непосредственным воздействием идей ленинизма зародился в литературе начала 900-х годов новый, высший метод художественного отражения действительности — социалистический реализм. Его основоположником был М. Горький, создавший в 1906 году роман «Мать».

Однако подавляющая часть художественной интеллигенции не сумела подняться до отчетливого понимания сущности пролетарской революции. Одни писатели и художники, настроенные демократически, ненавидевшие самодержавие, продолжали в своем творчестве традиции критического реализма, обличали режим угнетения, выражали веру в его неминуемую гибель, представляя себе вместе с тем крайне смутно характер надвигающихся общественных изменений. Другие, чувствуя неизбежность крушения старого мира, страшились будущего и стремились уйти от тревоживших вопросов в «чистое искусство», провозглашая его якобы независимым от общественной жизни, от реальной действительности.

Многие из художников той поры находились под влиянием идеалистических философских представлений, нередко с укло-

ном в сторону мистики. Эти представления определили общий характер ряда возникавших в это время художественных течений и направлений. Наиболее видное место среди них заняло направление символизма, сложившееся в России еще в 90-х годах XIX века и сыгравшее заметную роль в развитии различных искусств, в том числе музыки. Наряду с символизмом в 900-х годах появлялись и другие идеалистические литературные и художественные течения и группировки, зачастую быстро сходявшие со сцены. Всем этим многообразным направлениям свойственны были усиленные поиски новых выразительных средств, отвечавших изменившемуся восприятию мира. Порой эти поиски приобретали односторонне формальный характер и выливались в стремление к новизне ради одной только новизны¹.

Сложность общей картины развития русского искусства этого периода связана с тем, что многие из направлений были далеко не однородны, лишены внутреннего единства, монолитности, элементы реакционные сочетались в них нередко с прогрессивными. В ряде случаев крупные художники, примыкавшие к определенному «модернистскому» направлению, перерастали его рамки и отходили от него. Так, например, поэты А. А. Блок, В. Я. Брюсов, первоначально связанные с символизмом, позже порвали с ним, а после Октябрьской революции безоговорочно посвятили себя строительству советской культуры. В области живописи сходный пример представляет художественное объединение «Мир искусства», тоже возникшее еще в конце прошлого столетия. Первоначально «Мир искусства» выступил против традиций передвижничества, отрицая социально-направленную сюжетность художников-передвижников и выдвигая на первый план чисто живописные, колористические задачи. Тем не менее это объединение сыграло во многом все же положительную роль в истории русского изобразительного искусства, особенно в области театральной живописи, выдвинув ряд выдающихся мастеров (К. А. Коровин, А. Н. Бенуа, А. Я. Головин, И. Я. Билибин и др.). Многие художники, связанные в свое время с «Миром искусства» и с другими творческими объединениями этой эпохи (например, И. Э. Грабарь, М. В. Нестеров, Б. М. Кустодиев, К. С. Петров-Водкин, А. П. Остроумова-Лебедева), заняли впоследствии место в рядах виднейших деятелей советского искусства.

¹ Отсюда распространившееся с начала XX века общее обозначение различных новых направлений словом «модернизм» (от франц. «moderne», в буквальном переводе — новый, также — современный). Понятие модернизма объединяет многочисленные, очень различные художественные явления. Его нередко применяли для обозначения упадочных, декадентских (от франц. «décadance» — упадок) течений вообще, хотя в искусстве того времени далеко не все новое являлось действительно выражением упадочнических идей.

И в литературе, и в других областях творчества взаимопротиворечащие элементы причудливо сочетались порой внутри творчества одного и того же художника. Нередко стихийное, инстинктивно верное чутье действительности и связанное с этим правдивое отражение тех или иных ее сторон в творчестве такого художника одерживало верх над его ограниченностью как мыслителя.

Сказанное во многом относится и к музыке.

Прямым, непосредственным выражением революционного подъема в музыкальном искусстве явилась лишь революционная песня, приобретшая в этот период новые черты. Пролетарская революционная песня стала могучим средством сплочения народных масс. Ее содержание и интонационный строй отразили возросшую активность народа, его мужественную целеустремленность, готовность к бою, уверенность в победе. Возник ряд песен, получивших широчайшее распространение в эпоху революций 1905—1907 и 1917 годов. Таковы «Смело, товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали» и ряд других. В начале 900-х годов в песенном репертуаре революционного народа утвердятся «Интернационал»¹ (после Октября — государственный гимн Страны Советов, ныне — партийный гимн КПСС). Видное место занимала также «Марсельеза», которая исполнялась с различными текстами². Мелодии этих песен нерусского происхождения подверглись в России некоторым видоизменениям и обогатились новыми, национальными чертами.

В творчестве крупнейших русских композиторов революционная борьба рабочего класса не стала предметом прямого воплощения. Однако порожденные бурной эпохой огромные сдвиги в общественном сознании отразились в идейно-образном содержании произведений той поры.

Музыкальное творчество начала XX века было, как и в предыдущий период, представлено композиторами нескольких поколений, начиная со старшего, завершавшего свой творческий путь. В первом десятилетии этого века Римский-Корсаков создает свои последние оперы. Балакирев пишет Вторую симфонию, кантату на открытие памятника Глинки, сонату и ряд мелких пьес для фортепиано, последние романсы. В течение 900-х годов появляются многие выдающиеся произведения Глазунова, Лядова, Танеева. В эти годы достигает полной зрелости творчество А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова, занимающих одно из самых видных мест в музыкальной жизни этого периода. Наряду с ними выдвигается имя композитора и пианиста Н. К. Метнера и быстро разворачивается яркое дарование И. Ф. Стравинского, крупнейшего из поздних учеников

¹ Текст французского поэта-коммунара Э. Потье, музыка П. Дегейтера, русский перевод А. Я. Коца.

² Наиболее распространен был текст «Отречемся от старого мира».

Римского-Корсакова. Тогда же начинается творческий путь С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, Р. М. Глиэра и ряда других будущих советских композиторов.

Сложность переживаемой эпохи по-разному отразилась в сочинениях этих художников. Так, у позднего Римского-Корсакова это проявилось особенно наглядно в новой трактовке столь близкого ему жанра сказочной оперы: в «Кашее Бессмертном» аллегорически воплотилась идея неминуемой гибели сил мрака и насилия, а «Золотой Петушок» явился единственной в своем роде острейшей сатирой на царское самодержавие. Такие композиторы, как Скрябин и Рахманинов, по-своему отразили свойственный эпохе дух беспокойных исканий и мятежных порывов, романтический пафос борьбы и предчувствие надвигавшихся общественных перемен. Своеобразным выражением бунтарских настроений, протеста против застоя и духовного измельчания через воплощение мощных, первобытных стихийных массовых сил явились такие произведения последних предоктябрьских лет, как балет Стравинского «Весна священная» и «Скифская сюита» Прокофьева.

Наряду с этим в музыке тоже были явления, отражавшие упадочные настроения, пессимизм, стремление к уходу от действительности в область нереального, иногда кошмарного, или, как противоположный полюс, уклонявшиеся в область примитивного грубого натурализма. Незначительность содержания сочеталась здесь с нарочитыми, псевдоноваторскими формальными поисками необычных, «острых» выразительных средств¹.

Впрочем, подобные явления не играли определяющей роли в русском музыкальном творчестве предоктябрьского периода. То подлинно новаторское, что заметно выступает в музыкальном языке наиболее выдающихся композиторов этих лет (особенно в гармонических и оркестрово-тембровых средствах), было органически обусловлено прежде всего своеобразием и новизной идейно-образного замысла, стремлением выразить свое восприятие реальной действительности.

Некоторые новые черты наблюдаются в 900-х годах и в развитии отдельных музыкальных жанров. Как и в 80—90-х годах, в творчестве композиторов младших поколений опера занимает подчиненное место. Наиболее ценными произведениями в этот период (не считая опер Римского-Корсакова) явились оперы Рахманинова, а также «Игрок» Прокофьева (по одноименной повести Ф. М. Достоевского) — интересный опыт развития некоторых принципов речитативного стиля Мусоргского. В музыкально-театральной области вместо оперы выдвигается на первое место балет. Здесь особенно выделяются три первых балета Стравинского, самые яркие художественные события

¹ Типична в этом отношении фигура композитора В. И. Ребикова, метко охарактеризованного Б. В. Асафьевым как «пустоцвет русского модернизма»

В этом жанре после балетов Чайковского и Глазунова. Важную роль продолжает играть симфонический жанр, представленный симфониями и симфоническими поэмами Скрябина, различными оркестровыми, вокально-симфоническими сочинениями и в особенности фортепианными концертами Рахманинова, а также первыми тремя симфониями будущего выдающегося советского симфониста Мясковского, концертами «Скифской сюитой» и «Классической симфонией» Прокофьева. Огромную ценность представляет собой фортепианная музыка, достигающая небывалого расцвета и занимающая едва ли не ведущее место в мировом масштабе. Она представлена в первую очередь творчеством уже упоминавшихся выдающихся композиторов-пианистов — Скрябина, Рахманинова, Метнера и Прокофьева. Яркое своеобразие творческой личности каждого из них наложило отпечаток в равной мере как на их исполнительский стиль, так и на произведение.

С началом XX века русское музыкальное искусство приобретает широчайшее мировое признание. Интерес к нему со стороны зарубежных музыкантов и слушателей, дававший знать о себе достаточно сильно уже с середины прошлого столетия, непрерывно возрастал. Симфонические произведения русских композиторов занимают все более заметное место в концертных программах иностранных дирижеров, учащаются постановки опер Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского на сценах различных стран мира. Растут также повсеместные успехи русских исполнителей — оперных певцов (прежде всего Ф. И. Шаляпина) и инструменталистов (среди которых одно из первых мест занял Рахманинов). Победное шествие русской музыки в 900-х годах сопровождается блистательными триумфами на Западе русского хореографического искусства вместе с театральной живописью в оперных и балетных спектаклях. Русская музыка оказывает все более заметное влияние на зарубежную, в особенности на французскую. Вместе с литературой (особенно в лице Л. Толстого, Достоевского, Тургенева, а с 900-х гг. также Чехова и М. Горького) и театром она активно содействует развитию мировой культуры.

Музыкальная жизнь России 900-х годов отличалась большим оживлением и высоким художественным уровнем. В области исполнительства достигает полного расцвета мастерство великих оперных артистов — Шаляпина, Л. В. Собинова, И. В. Ершова, А. В. Неждановой, Ф. В. Литвин и многих других. В инструментальном исполнительстве выдвигается ряд замечательных пианистов-композиторов, имена которых были только что названы. Появляются также выдающиеся фортепианные исполнители и педагоги, в будущем создатели советской пианистической школы, — К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Л. В. Николаев. В это же время из класса крупнейшего скрипичного педагога Л. С. Ауэра выходят блестящие скрипачи-виртуозы

М. Эльман, Е. Цимбалист и другие, своим искусством закрепившие мировую славу русской скрипичной школы.

Продолжало возрастать в этот период число различных очагов музыкальной культуры.

На смену прекратившей свое существование в начале 900-х годов Частной русской опере Мамонтова появился в Москве оперный театр антрепренера С. И. Зимина; в Петербурге возник в 1912 году Театр музыкальной драмы. Подобно театру Мамонтова, они сыграли заметную роль в развитии оперно-театрального искусства.

Множилось и количество концертных организаций. В конце 90-х годов в Москве образовался Кружок любителей русской музыки, обычно называемый по имени его учредителей Керзинским. Этот кружок сделал очень много для распространения классического и современного отечественного творчества. Большой вклад в дело музыкальной пропаганды внесли также Исторические концерты в Москве, руководимые композитором С. Н. Василенко. В 900-х годах видное место в музыкальной жизни заняли две концертные организации, во главе которых стояли дирижеры А. И. Зилоти и С. А. Кусевицкий. В концертах Зилоти в Петербурге и Кусевицкого в Москве наряду с классикой отводилось большое место современной русской и зарубежной симфонической музыке. Ознакомлению с новейшими сочинениями отечественных и иностранных композиторов посвятил себя петербургский кружок «Вечера современной музыки». Специальную цель распространения вокально-камерной культуры преследовал московский Дом песни, учрежденный камерной певицей М. А. Олениной-Д'Альгейм, выдающейся исполнительницей русского и мирового камерно-вокального репертуара.

Существовало еще много иных концертных организаций, музыкально-просветительных учреждений, кружков и т. д. как в обеих столицах, так и в других городах страны. Следует также упомянуть деятельность замечательных хоровых коллективов — хора, созданного дирижером А. А. Архангельским, и московского Синодального хора во главе с хормейстером Н. М. Данилиным. Их концертные выступления пользовались огромным успехом как в России, так и за рубежом. На 900-е годы падает расцвет деятельности и огромная популярность замечательного энтузиаста-балалаечника, В. В. Андреева с его Великорусским оркестром, с которым он совершает многочисленные концертные поездки по стране и за ее пределами. К этому же времени относится начало выступлений народного хора, организованного выдающимся пропагандистом народной песни и этнографом М. Е. Пятницким.

Большое оживление и подъем заметны в 900-х годах в области музыковедческой, критической и музыкально-исследовательской работы. Крупным событием в развитии отечествен-

ной и мировой музыкально-теоретической науки явился изданный в 1909 году монументальный труд Танеева о контрапункте. Тогда же начинается научная деятельность Б. Л. Яворского, ученика Танеева, в будущем видного советского теоретика. В области музыковедения и музыкальной критики выдвигаются имена Б. В. Асафьева (выступившего под псевдонимом Игорь Глебов), впоследствии занявшего ведущее место в советском музыковедении, и В. Г. Каратыгина, одного из активнейших пропагандистов новейшего музыкального творчества. Появляются новые музыкально-периодические издания — журналы «Музыка» в Москве (издаваемый критиком В. В. Держановским), «Музыкальный современник» в Петербурге (под редакцией А. Н. Римского-Корсакова, сына композитора).

Ценными достижениями обогатилась в этот период музыкальная фольклористика. Большую роль здесь сыграло применение недавно изобретенного фонографа. По сравнению с практиковавшейся ранее записью на слух он давал возможность достичь значительно большей точности записей народных песен в живом народном исполнении. Фонограф был впервые широко использован выдающейся собирательницей песен Е. Э. Линева. Часть записей она опубликовала в сборнике «Великорусские песни в народной гармонизации». В предисловии к двум выпускам сборника Линева уделила особое внимание народной подголосочной полифонии. В начале 900-х годов начинают также появляться записи песен донских казаков, сделанные крупным собирателем и исследователем народной песни А. М. Листопадовым, тоже много сделавшим для углубления представлений о народном многоголосном исполнении. Важным центром изучения народно-песенного творчества (не только русского, но и других народностей) являлась в эти годы Музыкально-этнографическая комиссия при Московском университете, в которую входили и фольклористы (Линева, Листопадов, Маслов и др.) и композиторы, в том числе С. И. Танеев, М. М. Ипполитов-Иванов, Р. М. Глиэр, А. Д. Кастальский, видный деятель грузинской музыки Д. И. Аракишвили и ряд других.

Значение рассмотренного отрезка времени в развитии русской музыки очень велико. Завершая, с одной стороны, дооктябрьский период ее истории, он вместе с тем рядом нитей связан со следующим, новым историческим периодом, открывающимся Великой Октябрьской социалистической революцией. Сложившаяся на грани XIX—XX веков рабочая революционная песня имела огромное значение для становления будущей советской музыки. Ряд песен, перешедших через историческую грань Великого Октября, в качестве классических образцов революционного фольклора сохранились до наших дней. Вместе с тем их интонации сыграли значительную роль как один из истоков советской песенности, в первую очередь —

песен гражданской войны и выросших на их основе массовых песен советских композиторов.

Живая преемственная связь между двумя историческими эпохами русской музыки — дооктябрьской и послеоктябрьской — смогла осуществиться благодаря деятельности ряда композиторов, начавших свой творческий путь в предреволюционные годы. Некоторые из них, как, например, Мясковский, Глиэр, Гнесин, стали впоследствии крупнейшими воспитателями молодых кадров советских композиторов и передали им заветы русской классики, воспринятые от своих учителей — Римского-Корсакова, Лядова, Танеева. Опора на эти заветы, творческое претворение вечно живых традиций великого русского музыкального искусства явились необходимой предпосылкой расцвета будущей социалистической музыкальной культуры и ее движения на пути к созданию новой, советской музыкальной классики.

ГЛАВА VIII

А. Н. СКРЯБИН

(1872—1915)

А. Н. Скрябин — один из крупнейших русских композиторов конца XIX — начала XX века и выдающийся, глубоко своеобразный пианист. Среди своих современников Скрябин выделяется сложностью творческого облика, обусловленной особенностями общественно-исторической обстановки его времени.

В произведениях Скрябина 90-х и начала 900-х годов отразилась накаленность общественной атмосферы периода подъема революционного движения. С большой силой проявился в его музыке страстный протест против косности, духовного застоя, порабощения человеческой личности. Его влекло к исключительно широким по масштабу замыслам, он мечтал об искусстве, обращенном ко всему человечеству. Наряду с тяготением к грандиозным концепциям для Скрябина было также весьма характерно и воплощение интимных лирических переживаний. Вдохновенный и тонкий поэт звуков, он оставил много прекрасных страниц глубоко человеческой, проникновенной лирики.

В присущем музыке Скрябина огромном героически-волевом пафосе нашли косвенное выражение прогрессивные устремления его эпохи. Однако восприятие композитором реальной действительности и ее художественное воплощение носили в большой мере ограниченный субъективный характер, преломляясь через призму сугубо идеалистических представлений. Г. В. Плеханов, встречавшийся со Скрябиным лично, высоко ценил его как музыканта, признавая, что «музыка его — грандиозного размаха»; одновременно Плеханов заметил: «Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика».

На протяжении творческого пути Скрябин проделал большую эволюцию. Она проявилась как в идейно-образном содержании его произведений, так и в их музыкальном языке

Связанный в раннем периоде с классическими традициями, Скрябин в дальнейшем соприкасается с некоторыми направлениями начала XX века — с импрессионизмом, отчасти с экспрес-

сионизмом В образном строе поздних сочинений композитора, как и в его словесных пояснениях и поэтических программах к некоторым из них, ощутимы также связи с символизмом.

Однако, несмотря на проявившуюся в творчестве Скрябина ограниченность мировоззрения, лучшая часть его наследия представляет собою большую художественную и историческую ценность.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и юность. Годы учения (1872—1892). Александр Николаевич Скрябин родился в Москве 26 декабря 1871 года. Его мать была даровитой пианисткой, окончившей Петербургскую консерваторию. Отец был по профессии дипломат, долгое время служивший на Ближнем Востоке.

Будущий композитор рано лишился матери. Его воспитывала тетка — Л. А. Скрябина. Уже очень рано проявилось у него неудержимое влечение к музыке, какая-то влюбленность в мир музыкальных звуков. Маленький Скрябин очень любил импровизировать за роялем; к самому инструменту он относился с трогательной, почти болезненной нежностью. У мальчика были превосходный музыкальный слух и память. А. Г. Рубинштейн, который однажды слушал его, был поражен музыкальным талантом ребенка.

Общее образование Скрябин получил в Кадетском корпусе, где учился с 1882 по 1889 год.

Его занятия музыкой начались первоначально под руководством теоретика и композитора Г. Э. Конюса. Позже мальчик брал уроки фортепиано у известного московского педагога Н. С. Зверева, теории — у С. И. Танеева. Четырнадцати лет юный пианист уже выступил в Колонном зале бывшего Благородного собрания (теперь Дом союзов).

В 1888 году будущий композитор поступил в Московскую консерваторию. Здесь его учителями были по фортепиано Сафонов, по теории и сочинению — Танеев и Аренский. Скрябину не удалось найти общий язык со своим учителем Аренским, который недооценивал композиторское дарование юноши. Скрябин перестал посещать класс Аренского и окончил консерваторию лишь по классу фортепиано (1892), получив малую золотую медаль.

Ранний период творчества (конец 80-х—90-е гг.). Молодому композитору и пианисту было нелегко пробивать себе дорогу. С детских лет он отличался мечтательностью, жизненной неприспособленностью «Чрезвычайно тонкая, изнеженная и чуткая натура», — характеризовал молодого Скрябина один из его товарищей по консерватории.

В 1894 году Скрябин впервые выступил со своими произведениями в Петербурге. Здесь он познакомился с Беляевым и

с членами Беляевского кружка Петербургские музыканты высоко оценили дарование молодого композитора-пианиста «Взошедшая в Москве звезда первой величины»,— сказал о нем Римский-Корсаков. Высоко ценил скрябинское творчество также В. Стасов, восхищавшийся особенно этюдом соч. 8 № 12, а впоследствии давший восторженную оценку Третьей симфонии. Наиболее близкие дружеские отношения сложились у композитора с Лядовым.

Благодаря поддержке Беляева, ставшего с этого времени издателем его сочинений, Скрябин смог развернуть концертную деятельность в России и за границей, исполняя исключительно собственные произведения. Он скоро выдвинулся как один из ярких и своеобразных русских пианистов.

В 1898 году Скрябин стал профессором Московской консерватории по классу фортепиано. Ученики его вспоминали о нем как об интересном, талантливом педагоге, который умел увлечь учащихся, воспламенить их творческую фантазию.

Первые дошедшие до нас произведения Скрябина написаны им, когда он был еще воспитанником Кадетского корпуса. Как в период учения в консерватории, так и в ближайшие годы по окончании ее, Скрябин сочинял почти исключительно для фортепиано. Это были прелюдии, мазурки, экспромты и другие миниатюры, а также первые три сонаты и Концерт для фортепиано с оркестром. Уже на этом раннем этапе он достигает художественной зрелости, значительного уровня мастерства.

Содержание музыки Скрябина в первый период ограничивается лирико-драматической сферой. С большой силой и правдивостью раскрывает он внутренний мир человека, мир благородных, возвышенных чувств. Уже в это время выявляется характерное для творческой индивидуальности Скрябина тяготение к выражению ярко контрастных сфер: психологически тонкой лирики (нередко с задушевно-меланхолической окраской) и повышенно драматических, эмоционально приподнятых переживаний, проникнутых мятежной патетикой. В музыке он предстает не только как мечтатель, но и как «возмутитель спокойствия», бросающий людям смелый призыв дерзать, бороться. В произведениях композитора нашла отражение и его любовь к природе. Его вдохновляли родные просторы, леса, величественные картины моря (впечатлениями моря навеяна, например, Вторая соната, создававшаяся в Крыму и в Генуе). Впрочем, чисто пейзажная звукопись ему не была свойственна: образы, навеянные впечатлениями природы, всегда преломляются у него через душевные переживания.

По истокам творчество Скрябина было связано и с русской, и с западно-европейской музыкальной культурой. Хотя он не пользовался подлинными народными темами, напевность мелодий и некоторые особенности гармонического языка сообщают его произведениям этих лет национальный отпечаток.

Из русских композиторов наиболее заметное влияние на раннего Скрябина оказал Чайковский (связь с традициями Чайковского проявилась также и позднее в скрябинском симфонизме). Молодой Скрябин глубоко увлекался музыкой Шопена, в то время самого любимого им композитора. Однако он не подражал Шопену: здесь имело место внутреннее духовное родство творческих натур этих двух замечательных композиторов. Обращаясь к излюбленным Шопеном жанрам прелюдии, этюда, мазурки, экспромта, следуя некоторым особенностям шопеновской фортепианной фактуры, Скрябин сочетал их с индивидуально яркими интонационными элементами и насыщал самобытным содержанием.

Лирика Скрябина уже в ранние годы носит оттенок утонченности и интимности; драматические переживания отмечены особой обостренностью, нервностью. Своеобразие скрябинского стиля сказалось во всех элементах его музыкального языка; особенно обращает на себя внимание гибкая, капризная, беспокойная скрябинская ритмика.

Лучшие, наиболее характерные черты творчества Скрябина 90-х годов рельефнее всего проявились в фортепианном концерте, в Третьей сонате (оба произведения написаны в 1897 г.), в ряде прелюдий, этюдов и других сочинений этих лет.

Жизнь и творчество 900-х годов (1900—1909). Начало 900-х годов — время полного расцвета могучего скрябинского дарования. С этого времени видное место в творчестве композитора занимают симфонические произведения. В 1900 году он завершает Первую симфонию, знаменующую вступление его творчества в новый этап. Исполненная в Петербурге под управлением Лядова и в Москве под управлением Сафонова, она привлекла внимание всего музыкального мира обеих столиц. Спустя год появляется Вторая симфония, в 1904 году — Третья («Божественная поэма»), одна из вершин скрябинского творчества.

Параллельно с большими симфоническими произведениями Скрябин создает много сочинений для фортепиано, в том числе Четвертую сонату, ряд поэм (две поэмы соч. 32, «Трагическая поэма», «Сатаническая поэма») и прелюдий.

В 1904 году Скрябин оставил работу в Московской консерватории и выехал за границу. Около шести лет он жил и работал в Швейцарии, Италии, Франции, совершил концертную поездку в Соединенные Штаты Америки. За границей Скрябин написал такие крупные произведения, как «Поэма экстаза» для оркестра, Пятая соната и много небольших фортепианных пьес. Его музыка постепенно начинала приобретать все более широкое признание.

В эти годы Скрябин много занимался философией, интерес к которой возник у него еще раньше. Он говорил, что не хочет быть «только музыкантом», испытывая потребность глубоко осмыслить значение искусства для человечества, роль худож-

ника-творца (Философско-эстетические размышления Скрябина отразились в вокально-инструментальном финале Первой симфонии (на стихотворный текст самого композитора), задуманном как гимн во славу искусства.)

Скрябин изучал преимущественно идеалистические философские теории. О характере философского мировоззрения композитора свидетельствуют многие его записи, заметки, пояснительные тексты к некоторым произведениям, а также воспоминания близких к нему лиц. Тем не менее нельзя рассматривать музыку Скрябина, исходя лишь из его идеалистических философских взглядов. В период создания Третьей симфонии и Четвертой фортепианной сонаты Скрябин как художник продолжал черпать свое вдохновение из окружающей его действительности. Лучшие творения Скрябина в значительной мере противоречат его философским взглядам.

Скрябин приветствовал революционную бурю 1905 года, он видел в ней «первый шаг на пути освобождения человечества». В январе 1905 года композитор писал из-за границы своей ученице М. К. Морозовой: «Как поживаете и какое действие производит на Вас революция в России? Вы радуетесь, правда? Наконец-то пробуждается жизнь и у нас!» Радостное ожидание великих социальных потрясений оплодотворяло в те годы творчество Скрябина и противодействовало его ложным философским убеждениям. Разумеется, представления Скрябина о революционной борьбе были очень неясны, туманны и во многом неверны. В 1906 году в Италии он познакомился с Плехановым. Между ними постоянно возникали страстные споры. Плеханов сурово осуждал идеалистические взгляды своего собеседника, хотя восхищался его творчеством. Под влиянием общения с Плехановым Скрябин одно время проявлял интерес к теории марксизма, ознакомился с некоторыми трудами Энгельса, самого Плеханова. И все же он не смог расстаться с ошибочными воззрениями.

Скрябин-симфонист выдвинул тему жизненной борьбы, преодоления препятствий, стоящих на пути человека. «Чтобы стать оптимистом в настоящем смысле этого слова, нужно испытать отчаяние и победить его», — писал композитор. Эта «тема преодоления» наметилась у него в Первой симфонии и получила дальнейшее развитие во Второй. В Третьей симфонии и «Поэме экстаза» тот же ведущий идейный замысел выражен еще сильнее. Центральное место в этих произведениях занимают активные, волевые образы героического подвига, ликования, света. Эпиграфом к Третьей симфонии и к «Поэме экстаза» могли бы служить слова Скрябина: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи». Подобными мыслями и чувствами насыщены также многие его фортепианные сочинения этого времени.

Музыкальный язык Скрябина в 900-х годах постепенно делается более сложным и своеобразным. В мелодике ярче прояв-

ляются декламационность, патетика, обилие активных повелительных интонаций. Они особенно типичны для тех музыкальных тем, смысловое значение которых сам композитор определял как воплощение «воли», «самоутверждения». Темы эти, обычно очень краткие, сжатые, заключают в себе решительные восходящие ходы на кварту и другие интервалы. Ритмы часто приобретают стремительный, полетный характер. В этой ритмической полетности музыкального движения нередко ощущается скрытая танцевальность. Но в отличие от ранних вальсов, мазурок в произведениях 900-х годов танцевальное начало становится более условным, порой приобретая фантастически изысканный колорит, удаляясь от народно-бытовых образов.

Новые черты в музыкальном языке Скрябина сказались наиболее ярко в его гармонии. Развивая приемы Римского-Корсакова и некоторых других композиторов (особенно Листа и Вагнера), он постепенно приходит к насыщенным и острым гармониям, составляющим одну из наиболее специфических черт его стиля. Существенной особенностью гармонического языка Скрябина в этот период становится широкое применение нонаккордов, альтерированных гармоний, преимущественно доминантовых, отчасти и субдоминантовых. Такие альтерированные гармонии вносили в музыку Скрябина элементы так называемого увеличенного лада (целотонного звукоряда). Элементы эти развиваются, однако, у Скрябина пока еще в рамках мажоро-минорной ладовой системы.

Значительная новизна, смелость гармонического мышления сочетаются у Скрябина с классической строгостью и четкостью формы, обилием «квадратных», ясно отграниченных разделов. Скрябин всегда стремится к величайшей законченности, логичности и ясности формы и тщательной отделке всех деталей фактуры. Эта неизменная ясность формы его произведений облегчает их восприятие, что особенно важно там, где усложняется ладогармонический язык.

Последние годы жизни и творчества (1910—1915). В 1909 году Скрябин вернулся в Россию и с 1910 года окончательно обосновался в Москве¹. Он по-прежнему продолжал много выступать как пианист в различных городах России и за границей. В 1910 году он совершил большую концертную поездку вместе с оркестром известного дирижера Кусевицкого/по приволжским городам, в последующие годы концертировал в Германии, Голландии, Англии.

Скрябин был непревзойденным исполнителем своих произведений. В его фортепианном творчестве нашли отражение ряд

¹ За три года до смерти он снял квартиру в Б Николо-Песковском переулке (ныне улица Вахтангова) близ Арбата, где теперь находится Государственный музей Скрябина.

особенностей его исполнительского стиля. К таким особенностям относится своеобразная «нервная» техника Скрябина, далекая от внешнего эстрадного блеска и проникнутая необычайной одухотворенностью, а также его свободные «полетные» ритмы. Немногие, очень несовершенные прижизненные механические записи его исполнения сохранили для потомства лишь некоторые черты игры Скрябина. «У него был исключительно обаятельный по красоте и мягкости звук, легкая и четкая подвижность пальцев,—вспоминал пианист М. Л. Пресман, товарищ Скрябина по консерватории.—В мелких пассажах рояль звучал у него бесподобно. Он мог извлекать из него почти оркестровые краски, в нем было очень много изящества. Если ко всему этому прибавить, что он замечательно владел педалью, то физиономия Скрябина-пианиста будет ясна».

Один из рецензентов запечатлел в своем отзыве особое, трудно передаваемое словами обаяние скрябинской игры: «Играет Скрябин как-то интимно, точно импровизирует, точно исповедует самому себе сокровеннейшие свои вдохновения. Хотелось бы потушить огни в зале и в темноте подслушивать движения его богатой души. Нельзя говорить о его технике. О ней не думаешь, слушая его игру. Слышишь только и переживаешь то, что он своей творческой волей заставляет слышать и переживать,—это величайшее искусство!.. Он похож на своего духовного предшественника — Шопена...».

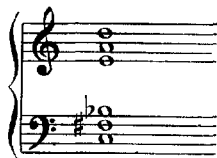
Заключительный период творчества Скрябина открывается созданной в 1909—1910 годах симфонической поэмой «Прометей» («Поэма огня») для оркестра, солирующего фортепиано и хора, поющего без слов. К этому времени его творчество занимает все более видное место в русской музыкальной жизни. Новые произведения композитора встречаются музыкальной общественностью и слушателями с величайшим интересом; вокруг них разгораются страстные споры, они вызывают и восторженные отклики, и резкие нападки.

После «Прометей» были написаны еще пять сонат, поэма «К пламени» и ряд мелких фортепианных пьес.

Скрябин долго вынашивал навеянный реакционными мистическими «учениями» совершенно нереальный, фантастический замысел «Мистерии». Она мыслилась им как некое грандиозное произведение, в котором должны были соединиться в одно сложное целое различные виды искусства. Скрябин мечтал, что в «Мистерии» примет участие все человечество; исполнение ее повлечет за собой «гибель мира» как материального начала и торжество, «освобождение» начала духовного. Мечты о синтезе искусств, о «световой симфонии» побудили его ввести в партитуру «Прометей» особую нотную строчку (обозначенную итальянским словом «luce», т. е. «свет»). Она предназначалась для некоего не существующего еще светового инструмента. При исполнении «Прометей» зал должен был, по идее

Скрябина, освещаться световыми волнами красного, синего и других цветов в соответствии с определенными музыкальными темами и гармониями¹.

В произведениях последнего периода музыкальные образы Скрябина приобретают иногда характер условных образов-символов. Широкое тематическое развитие уступает место сложному комбинированию различных тем. В «Прометее» и в ряде последовавших за ним сочинений утверждаются своеобразные сложные лады и созвучия, постепенно кристаллизовавшиеся еще в предшествующих произведениях. Так, например, в «Прометее» основной гармонией, вытеснившей трезвучия и другие аккорды функциональной мажоро-минорной ладовой системы, становится созвучие из шести тонов, построенное по квартам (так называемый «промеевский аккорд»).



Субъективно замкнутый мир образов, усложненность музыкально-выразительных средств приходят в противоречие с мечтами композитора об искусстве, обращенном ко всему человечеству.

В последний год жизни Скрябин работал над «Предварительным действием», которое он рассматривал как своего рода пролог к «Мистерии». От этого замысла сохранились только написанный им самим стихотворный текст и немногочисленные черновые наброски музыки.

Весной 1915 года композитор концертировал в Петрограде. Вернувшись в Москву, он заболел (злокачественный нарыв — карбункул) и 14 апреля скончался от общего заражения крови.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фортепианные произведения составляют наибольшую по объему часть наследия Скрябина. Как уже говорилось, в ранний период композитор ограничил себя почти исключительно областью фортепианной музыки. Фортепиано стало для него с юности основным, самым близким средством воплощения творческих замыслов. Сочинения для этого инструмента отразили его творческие поиски, представляя собой нередко как бы предварительные наброски музыкальных образов, воплощенных затем в крупных симфонических композициях

¹ Попытки реализации светового сопровождения «Прометее» предпринимались неоднократно, особенно в наши дни.

Наиболее многочисленную группу составляют миниатюры — главным образом прелюдии, этюды. Но фортепианное наследие Скрябина включает и ряд произведений крупной формы — Концерт, десять сонат и другие пьесы. В 900-х годах в фортепианном творчестве Скрябина появляется жанр поэмы («Трагическая», «Сатаническая», «К пламени», Поэма-ноктюрн). Некоторые пьесы, созданные в этот период, носят своеобразные причудливо-таинственные названия, в какой-то мере отражающие философские и эстетические взгляды автора (например, «Загадка», «Ирония», поэмы «Маска», «Странность» и др.).

В тяготении Скрябина к фортепианной миниатюре сказалась характерная для его индивидуальности глубокая интимность выражения, которая своеобразно и противоречиво сочеталась у него с тяготением к грандиозным «общечеловеческим», даже «космическим» концепциям.

Из десяти сонат, сочиненных Скрябиным в период с 1893 по 1913 год, первые три представляют собой традиционные сонатные циклы. В остальных композитор утверждает принцип одночастности. Третья и четвертая принадлежат к высшим достижениям композитора. По замыслу, характеру образов, стилю они родственны его симфоническому творчеству начала 900-х годов. Пятая соната отчасти перекликается с «Поэмой экстаза», последние пять сонат в целом близки по стилю «Прометею».

Фортепианные произведения Скрябина дают полное представление об эволюции его стиля. Произведения раннего периода отличаются певучестью и красотой мелодического языка. Лирическая мелодия Скрябина, гибкая и пластичная, часто имеет своеобразный извилистый рисунок, передающий тончайшие оттенки душевных переживаний. Несмотря на напевность, мелодизм Скрябина носит, впрочем, больше инструментальный, чем вокальный характер. Это качество особенно проявляется в драматических эпизодах его музыки. Их мелодике свойственны острые изломы, скачки, дополнительно подчеркнутые характерными особенностями скрябинской ритмики. Метрические сдвиги, синкопы, пунктирный ритм, паузы создают типичное для Скрябина сочетание тонкости выражения с трепетной взволнованностью, беспокойной порывистостью и патетической приподнятостью. Чрезвычайно выразительна уже в ранних произведениях также и гармония Скрябина (хотя она остается еще в основном в рамках гармонического стиля XIX века).

Скрябин почти не обращался к таким формам имитационной полифонии, как fuga, фугато. Однако он мыслил в большой мере полифонически. Широко пользуясь разнообразными фигурациями, он сплетал их часто в причудливые узоры, затейливые, кружевные рисунки. Сложное, мелодизированное, насыщенное фигурациями изложение очень характерно для

скрябинского фортепианного стиля, отмеченного глубоким пониманием выразительных средств инструмента.

В произведениях 900-х годов, начиная с Четвертой сонаты и двух поэм соч. 32, в стиле Скрябина наблюдаются новые черты, уже отмеченные в характеристике его творчества.

24 прелюдии соч. 11 (1888—1896). Этот цикл прелюдий пользуется особенно большой известностью¹. Он представляет собой своего рода сжатую «энциклопедию» наиболее типичных для первого периода творчества Скрябина образов и настроений. Созданные частью в России, частью во время первой заграничной поездки, прелюдии отразили различные жизненные впечатления композитора. «Годы странствий» — так мог бы назвать автор свои миниатюры, писавшиеся в Москве, Киве, Гейдельберге, Амстердаме, Париже, Вицнау, Дрездене. Это афористически краткие и разнообразные по содержанию фортепианные пьесы. Некоторые из них навеяны картинами природы. Однако главное в этих пьесах — тонкое психологическое содержание, выраженное в чрезвычайно лаконичных формах (прелюдия ля-бемоль мажор, например, состоит из 12 тактов).

Прелюдии разнообразны по эмоциональному характеру. Многие из них представляют собой прекрасные образцы скрябинской лирики, либо безмятежно светлой (прелюдии ре мажор, соль-бемоль мажор, ре-бемоль мажор), либо меланхолической, проникновенно-скорбной (прелюдии соль минор, ми минор). Открывающая цикл прелюдия до мажор пронизана выражением радостно возбужденной устремленности. Напротив, прелюдия си минор, мрачная и решительная, выделяется суровым драматизмом. Драматическая порывистость, волевая напряженность присущи прелюдиям ми-бемоль минор, фа минор, ре минор. Сгущенно сумрачный характер носят прелюдии соль-диез минор и си-бемоль минор. По красоте мелодии, тонкости гармонии и фактуры прелюдии относятся к лучшим скрябинским творениям.

Цикл построен по принципу смены ярко контрастирующих образов.

используя Прелюдия № 5, ре мажор — одна из лучших лирических миниатюр, проникнутых умиротворенным спокойствием. Подобно многим другим, она представляет по форме период с расширенным вторым предложением. Плавной, неторопливо развертывающейся мелодии верхнего голоса противопоставлена ритмически оживленная, извилистая, но тоже певучая мелодическая линия басового голоса.

¹ Первоначально композитор хотел написать два цикла из 48 прелюдий (по две в каждой тональности). Замысел этот, однако, не был осуществлен. Скрябин ограничился лишь одним циклом из 24 прелюдий во всех тональностях (ряд прелюдий, предназначенных для второго цикла, вошел впоследствии в соч. 13, 15—17).

Так образуется «дуэтная», диалогическая полифоническая фактура, к которой нередко обращался Скрябин¹.

Во втором предложении (от третьей четверти такта 4) музыка приобретает более взволнованный оттенок, нарастающий к кульминации. После этого происходит возвращение к первоначальному спокойному состоянию.

Прелюдия № 10, до-диез минор, принадлежит к числу драматических. Ее сурово-сосредоточенный образ раскрывается в развитии. Прелюдия изложена в лаконичной, классически четкой репризной двухчастной форме.

Основную выразительную роль в первом четырехтактном предложении играют краткие мелодические мотива, которые начинаются каждый раз на слабой доле, после паузы на сильной доле такта. Их обостренно экспрессивный характер связан с альтерированными звуками (*фа-дубль-диез, ля-диез, ля-бемоль*). В первом такте острота альтерации усилена удвоением мелодического голоса в октаву в левой руке. Отметим также подчеркнутый композитором выразительный секундовый оборот *ре-диез — ми* в конце первого — начале второго такта.

Второй период начинается контрастирующим материалом более взволнованно-устремленного характера (*ми мажор*). В репризе начальная тема динамизирована: вместо прежнего *pp* здесь дано *ff*, бас звучит с октавным удвоением, фактура

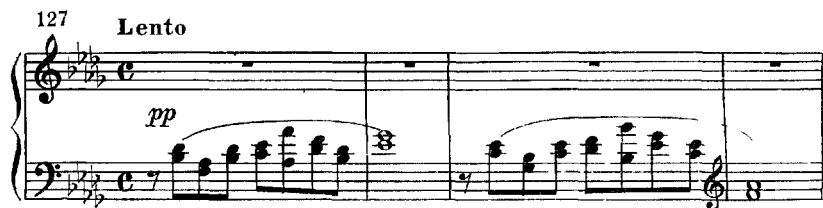
¹ Ср. в том же цикле прелюдии № 4 ми минор и № 13 соль-бемоль мажор.

становится массивнее. Благодаря этому музыкальный образ приобретает трагедийно-патетический оттенок. Настойчиво повторяемый в заключении периода резко акцентированный тонический звук *до-диез* подчеркивает непреклонное, сурово-волевое начало.

Прелюдия № 14, ми-бемоль минор, является ярким примером характерных для Скрябина возбужденно-мятежных переживаний. Вся пьеса основана на чередовании энергично вздымающегося и вновь ниспадающего движения, в котором можно видеть как бы грозно набегающие в час прибою морские волны. Решительные ходы *баса* на *кварту* с *затактом* предвосхищают волевые темы многих последующих произведений Скрябина. Взволнованный характер музыки нашел отражение и в необычном размере $\frac{15}{8}$. Фактура прелюдии отличается большой плотностью, насыщенностью.



Прелюдия № 15, ре-бемоль мажор, представляет ярчайший контраст с только что рассмотренной. Ее наиболее существенными стилистическими чертами являются необыкновенная прозрачность фактуры, песенная выразительность светлой, ясной мелодии, строгая диатоничность гармонии. На протяжении значительной части пьесы выдержан трехголосный склад изложения. В напевном мелодическом рисунке этой прелюдии — в начальном колышущемся фигурационном движении и в основной теме, а также в ее гармоническом языке (диатоника, применение трезвучий II, III, VI ступеней) проявляются русские национальные черты.



Среди этюдов Скрябина особенно широкой известностью пользуется эюд ре-диез минор соч. 8 № 12 (1893). Эюд ре-диез минор — одна из высших точек скрябинского драматизма, мятежной, протестующей патетики. По воспоминаниям современника Скрябина пианиста А. Н. Дроздова, передовая молодежь в начале XX века воспринимала эту пьесу как образ, близкий к «Буревестнику» Горького.

Эюд написан в трехчастной форме. Основная тема, порывистая, декламационная, включает в себе характерные для скрябинской мелодики взлеты с пунктирным ритмом, подчеркивающим каждую кульминационную вершину мелодической линии. Гармонический фон образуют фигуры, усложненные скачками на широкие интервалы.

Еще более напряженное динамическое изложение темы достигается в репризе фактурным приемом: вместо фигураций даны повторяющиеся аккорды в быстром движении.

Две поэмы соч. 32 (1903) воплощают типичные для Скрябина остроконтрастные эмоциональные сферы: утонченный лиризм и стихийно-героический порыв.

Первая поэма, фа-диез мажор, написана в своеобразной форме сложного периода из двух сильно расширенных предложений, каждое из которых в свою очередь делится на два контрастирующих раздела (в целом образуется схема: $a-b-a_1-b_1$). Музыкальный язык здесь более изысканный и сложный по сравнению с прелюдиями соч. 11 и другими ранними скрябинскими произведениями. Мелодия, причудливая и томная, звучит на фоне мягких фигураций, которые как бы обволакивают основной мелодический голос. Восходящие шестнадцатыми мотивы словно повисают в воздухе. Все это создает особое ощущение величайшей прозрачности, тонкости музыкальной ткани.

129 *Andante cantabile*

ben marcato le due voci, ma dolce

p

legato *rubato*

pp *pp*

Разделы, помеченные в схеме буквой *b*, основаны на волнообразном фигурационном движении светло-возбужденного характера (пример 130).

В репризном проведении первого раздела фактура изменяется: в верхнем голосе, выше основной темы, появляется мелодия, в начале поэмы звучавшая как подголосок в левой руке (пример 131).

На протяжении всей поэмы сказывается тяготение Скрябина к причудливо-капризным ритмам *rubato*, что тесно связано с особенностями его исполнения.

(Andante cantabile)

maff. crando

130

pp

131

(Andante cantabile)

legato

m.s. *m.s.*
ben marcato le due voce, ma dolce

Образ, запечатленный в поэме соч. 32 № 1, родствен некоторым образам Третьей симфонии и «Поэмы экстаза» (темам, которые Скрябин называл темами «томления», «мечты»).

Вторая поэма, ре мажор — яркое выражение волевого начала скрябинской музыки. Форма этой пьесы трехчастная. Мелосу свойственна декламационность, активные, повелительные интонации. Фактура аккордовая, насыщенная (пример 132).

По общему эмоциональному тону, интонационному языку, ритмическому дыханию эта поэма заставляет вспомнить темы «воли» и «самоутверждения» в симфонических произведениях композитора.

В поэмах соч. 32, особенно в № 2, четко проявились некоторые важные особенности гармонического языка Скрябина периода 900-х годов. Острота звучания достигается в значительной мере благодаря альтерациям гармоний доминантовой группы. Так, первая гармония второй поэмы представляет со-

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is in 4/4 time and features a bass line with triplets of chords and a treble line with a 'marcatissimo' marking. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamics.

бой доминанту к субдоминанте в виде секундаккорда с пониженной квинтой (ля-бемоль). Во второй половине третьего такта и в начале четвертого (см. пример 132) имеется характерный для Скрябина доминантовый нонаккорд с повышенной квинтой (ми-диез).

В начале поэмы № 1 (см. пример 129) при большой простоте функциональных отношений гармония отличается утонченной красочностью (обращение доминантового нонаккорда с пониженной квинтой в такте 2, тоника с добавлением в верхнем голосе сексты ре-диез в тактах 4, 5).

Поэмы соч. 32, подобно ряду других фортепианных произведений Скрябина, содержат в себе как бы скрытые оркестровые тембровые краски. Такова в особенности мелодия второй поэмы, которая могла бы быть поручена трубе. В оркестровых произведениях Скрябин обычно и связывает подобного рода волевые, героические темы с тембром трубы.

Четвертая соната, фа-диез мажор соч. 30 (1903) является одной из вершин творчества Скрябина. Это — первое крупное произведение композитора, в котором совершенно отсутствуют тревожные, сумрачные настроения. Глазунов писал об этой сонате в письме к ее автору: «Я очень много играл твою Четвертую сонату и очень восхищался ею... [Она] оригинальна, преисполнена упоительных красот, и мысли в ней выражены с необычайной ясностью и сжатостью».

Четвертая соната состоит из двух частей — медленного вступления и сонатного аллегро. Они тематически объединены и

исполняются без перерыва. Согласно авторскому пояснительному тексту, в Четвертой сонате воспроизведен романтический образ звезды, символа счастья, далекого лучезарного идеала.

Сперва звезда лишь мерцает вдали, манит к себе... Так определяет Скрябин образный смысл вступления (*Andante*), основанного на хрупкой, прозрачной теме.

The image shows a musical score for the beginning of the fourth sonata by Scriabin, measures 133-136. The score is in 6/8 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *Andante*. The first system (measures 133-134) is marked *p dolciss.* and shows a delicate, flowing melody in the right hand with a simple accompaniment in the left hand. The second system (measures 135-136) is marked *con voglia* and *rubato*, indicating a more expressive and slightly slower performance. The melody continues with more complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Ее можно назвать темой «томления». Вместе с тем в ней есть интонационные черты, характерные для скрябинских тем «воли»: восходящие скачки на кварту, потом на сексту. Это не случайно: в дальнейшем тема «томления» перевоплотится в образ, выражающий силу, огромный внутренний подъем.

Вступительное *Andante* имеет трехчастное строение (реприза представляет собой варьированное проведение основной темы). Тема облекается в красочные гармонические одежды, расцветается тонкими узорами фигураций. Неустойчивая, зыбкая гармония сплетена из ряда диссонирующих созвучий.

Соната начинается субдоминантовыми септаккордами; септаккорды и нонаккорды преобладают и далее, играя значительную роль в гармоническом языке сонаты. В репризе вступления Скрябин создает многоплановую фортепианную фактуру, сочетая в одновременном звучании различные регистры и ритмические фигуры (пример 134). Так сквозь туманную дымку, как будто озаренную слабым фантастическим сиянием, мерцает певучая «тема звезды».

Стремительная вторая часть (*Prestissimo volando*) воплощает полет навстречу звезде, навстречу счастью. «Полетность» сочетается с капризными, как бы «порхающими» ритмами. Эти черты наиболее полно воплощены в теме главной партии (при-

(Andante)

quettissimo

134

8

мер 135а). Более спокойная побочная партия, в сущности, лишь дополняет главную (пример 135б).

135а) **Prestissimo volando**

б)

(**Prestissimo volando**)

С первого же такта разработки стремительное движение возобновляется. Теперь оно становится еще более лихорадочно возбужденным. В разработке использован материал и главной и побочной партий при ведущем значении главной. Снова появляется тема вступления (точнее — ее начало). Эта мелодия перевоплотилась теперь в тему «воли», приобрела «медный», «трубный» характер. Как метеор, пронесится она на фоне вихревых фигураций.

136 (*Prestissimo volando*)

В репризе интенсивность движения еще более возрастает. Тема побочной партии (в основной тональности фа-диез мажор) активизирована благодаря гармоническим фигурациям (левая рука), которых не было в экспозиции.

После репризного проведения заключительной партии начинается подход к коде: краткие, повелительно-волевые фразы чередуются со стремительным, как будто задыхающимся «полетным» движением. Оно подводит к сверкающей заключительной кульминации сонаты — преображенному проведению темы медленного вступления, на которой основана кода. Эта тема звучит здесь необычно торжественно, выражая огромный подъем жизненных сил. Далекая звезда превращается, по опре-

делению Скрябина, в ослепительно сияющее жгучее солнце. Фортепианное изложение приобретает огромную насыщенность и сочность, захватывая и глубокие басы, и «лучезарный» высокий регистр.

Выражению экстатически-восторженной приподнятости содействует также излюбленный Скрябиным в аналогичных эпизодах тип сопровождения — аккордовые репетиции триолями (ср. с репризой Этюда соч. 8 № 12).

(Prestissimo volando)

137

fff Focosamente, giubiloso

В отличие от традиционных сонатных аллегро, определяющее музыкально-драматическое значение в Четвертой сонате получает не соотношение между главной и побочной партиями, а развитие темы вступления от ее начального проведения к заключительному.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Симфоническое наследие Скрябина включает в общей сложности шесть партитур (не считая фортепианного концерта)¹: небольшое оркестровое сочинение «Мечты» (первое опубликованное симфоническое произведение композитора, близкое по содержанию к его лирическим фортепианным пьесам), три

¹ Две наиболее ранние одночастные симфонические композиции Скрябина — Фантазия для фортепиано с оркестром и оркестровая Поэма ре минор, не вполне отделанные автором, были изданы посмертно.

симфонии и две поэмы — «Поэму экстаза» и «Поэму огня» («Прометей»).

Симфонизм Скрябина сложился на основе творческого преломления различных традиций симфонической классики XIX века. Это, прежде всего, традиция драматического симфонизма Чайковского и отчасти Бетховена. Наряду с этим композитор претворил и некоторые черты программного романтического симфонизма Листа (главным образом, в отношении формы симфонической поэмы и использования принципа монотематизма). Некоторые особенности оркестрового стиля симфоний Скрябина связывают его отчасти с Вагнером. Но все эти разнообразные источники были им переработаны глубоко самостоятельно.

Все три симфонии тесно связаны друг с другом общностью идейного замысла. Его сущность можно определить как борьбу человеческой личности с враждебными силами, стоящими на ее пути к утверждению свободы. Борьба эта неизменно завершается победой героя и торжеством света.

Первая симфония ми мажор (1899—1900) состоит из шести частей. Такое необычное их число обусловлено монументальностью замысла. Наряду с тонкой лирикой, образами природы, воплощением светлой радости творчества, симфония рисует также «тот мрачный и холодный час, когда душа полна смятенья»¹ (вторая и пятая части). В шестой, заключительной части к оркестру присоединяются голоса солистов и хора, прославляющие искусство как могучую, всепобеждающую силу, поднимающую человека на свершение героических подвигов.

Композитор проявил в этом произведении большое мастерство симфонической драматургии. Он сталкивает контрастные образы, умело их развивает, насыщая музыку динамикой борьбы и вместе с тем сохраняя цельность, стройность формы. Однако вокально-симфонический финал удался Скрябину значительно меньше. Он сам говорил, что не смог еще передать здесь «свет в музыке».

Вторая симфония (1902) продолжает линию Первой, но она более драматична и героична. Ее сквозное развитие ведет от сумрачных, суровых настроений первой, вступительной части к героическому порыву, образам «грозы и бури», и через преодоление трагического начала — к радости победы.

Наиболее выдающиеся симфонические произведения Скрябина — Третья симфония (1903—1904) и «Поэма экстаза» (закончена в 1907 г.). Стремление композитора к максимальной концентрированности музыкального содержания в произведениях 900-х годов находит выражение в эволюции сонатно-симфонической формы от многочастного цикла к одночастной поэме. В Третьей симфонии всего три части (при этом следующие друг за другом без перерыва), а «Поэма экстаза» и «Про-

¹ Из текста финала симфонии.

метей» — одночастные композиции (аналогичное явление происходит, как мы видели, и в фортепианных сонатах).

В симфонических произведениях Скрябина особенно рельефно выступают типичные для его творчества эмоциональные контрасты. Сам композитор характеризовал их выражениями «высшая грандиозность» и «высшая утонченность». Волевые «прометеевские» образы сопоставляются у него с утонченными, изысканными и хрупкими образами — темами «мечты», «томления» (по авторскому определению).

Эти два плана скрябинской симфонической драматургии наиболее ярко выражены в «Поэме экстаза». Произведение это стоит как бы на грани между средним и заключительным периодами творчества композитора. По сравнению с симфониями в нем появляются некоторые новые черты, показательные для эволюции стиля Скрябина на протяжении 900-х годов. В частности, мы почти не находим в «Поэме экстаза» протяженных мелодий. Почти каждая из ее многочисленных (десять) тем представляет собой выразительную, индивидуальную, но очень лаконичную музыкальную фразу. Широкое, непрерывное симфоническое развитие сменяется чередованием сравнительно кратких, подчеркнута контрастирующих эпизодов. При огромной, захватывающей эмоциональной силе музыки «Поэмы экстаза» в этом произведении заметно ощущается индивидуализм Скрябина, который возник на почве его идеалистических теорий. Возраставшее с годами индивидуалистическое мироощущение Скрябина наиболее полно проявилось в его последнем симфоническом сочинении — «Прометей», связанном с идеями «Мистерии».

Вместе с эволюцией симфонического стиля Скрябина происходило и развитие оркестровых средств. Начиная с Третьей симфонии значительно увеличивается состав оркестра. В него входят, кроме струнных, по четыре инструмента каждого вида деревянных духовых; группа медных включает восемь валторн, пять труб наряду с обычными тремя тромбонами и тубой. Кроме того, есть две арфы и группа ударных. В «Поэме экстаза» и в «Прометее» к этому составу добавляются еще орган, челеста, колокола и колокольчики, а в «Прометее» — фортепиано и хор. Это расширение оркестрового состава было вызвано тяготением композитора к мощи, соответствующей монументальности музыкального замысла.

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ («БОЖЕСТВЕННАЯ ПОЭМА»)

ДО МИНОР

Третья симфония («Божественная поэма») знаменует переход Скрябина от традиционной формы симфонического цикла к одночастной поэме. Ясное разделение на три части сочетается в ней с непрерывностью переходов от одной части к дру-

гой и объединением всех частей общими темами. При этом все части написаны в сонатной форме.

Подзаголовок «Божественная поэма» и названия отдельных частей («Борьба», «Наслаждения», «Божественная игра») связаны со свойственным композитору обожествлением роли художника-творца и с идеей освобождения человеческого духа средствами искусства. Однако величественные образы этого произведения рождены не столько идеалистическими теориями, сколько русской действительностью того времени. Симфония насыщена героическим началом. Здесь ярко выражен тот «грандиозный размах», который отметил в скрябинской музыке Плеханов.

Первая часть — «Борьба». «Зерно» симфонии — могучая тема вступления (*Lento*). Лаконичной, массивной теме в басах (а) отвечает призывный краткий мотив трех труб с характерным скачком на сексту вверх (б).

The image shows a musical score for the first part of Scriabin's Symphony No. 4, 'The Divine Poem'. The score is in 3/2 time, marked 'Lento' and 'divin, grandiose'. It shows the piano introduction starting at measure 138, with a bass line marked 'ff' and a treble line marked 'p'. Handwritten annotations include 'Вс. 1. 111' and '2-я часть'.

Тема вступления проходит через весь симфонический цикл, открывая и завершая его. Ее можно назвать лейттемой симфонии. Мотив труб тоже часто повторяется впоследствии, пронизывая музыкальную ткань произведения. Из этого же мотива вырастает тема финала.

Лейттема проводится дважды, каждый раз словно растворяясь в пассажах-фигурациях струнных. Во втором такте звучит альтерированная гармония, состоящая из звуков неполного целотонного звукоряда. Этот аккорд занимает видное место в симфонии, появляясь всегда в важнейших кульминационных моментах.

Драматическое *Allegro* («Борьба») — наиболее значительное в творчестве Скрябина воплощение острых жизненных кон-

фликтов, противоречий. Тема главной партии отличается устремленностью и сурово-мужественным строем.

139 *Allegro*
mysterieux, tragique П. П.

Несомненна интонационная связь этой темы с лейтмотивом из вступления (см. особенно такты 5—6 главной партии). Это одно из проявлений принципа монотематизма, проходящего через симфонию.

Главная партия построена трехчленно: вслед за первыми проведениями темы (сначала у первых скрипок, затем у виолончелей и контрабасов) следует построение разработочного характера на том же материале, затем динамическая реприза. (Такое трехчленное строение главной партии характерно и для экспозиций Чайковского.) Это вызвано стремлением к широкому развитию главной темы уже в экспозиции. Отметим также насыщенность музыкальной ткани главной партии полифонией (в частности, имитациями темы). Полифоничность вообще присуща симфонии.

Связующая партия (*Più vivo*, органнй пункт на звуке *си-бемоль*) приводит к побочной, состоящей из двух тем. Первая

140 (*Allegro*)
vallé П. П. 1-я тема

тема — просветленная, относительно спокойная — имеет эпизодическое значение (пример 140).

Болеe существенна вторая тема побочной партии.

(Allegro)

mystérieux, romantique, légendaire

279

141

p

Эта несколько фантастическая по колориту мелодия воплощает какой-то манящий и словно ускользающий образ (в партитуре помечено: «таинственно, романтично, легендарно»). Оркестровая фактура становится изысканно-тонкой (капризно выющиеся фигурации, трели).

В заключительной партии возникает новый героический образ — тема властного, призывного склада.

(Allegro)

fier, de plus en plus triomphant

142

mf cresc. poco a poco

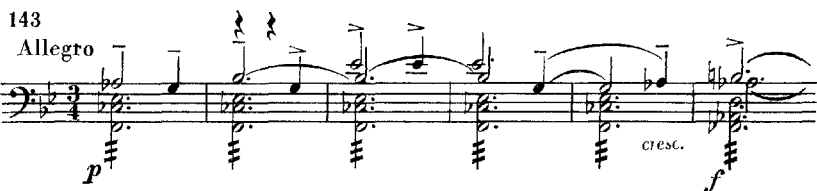
Восходящая по аккордовым звукам, она победно утверждает тонику ми-бемоль мажора. В этой теме (как и в большинстве других тем симфонии) выделяется также характерная альтерированная гармония (см. такты 2 и 5 примера 142, ср. примеры 138, 140, 141, 144, 145, 147).

Экспозицию замыкает мощная тема вступления. Примечательно, что значительная сложность гармонического языка сочетается здесь с классическим соотношением тональностей

главной и побочной партий: главная партия — до минор, побочная и заключительная партии — ми-бемоль мажор, т. е. параллельный мажор.

Разработка (Темро I) включает в себя весь тематический материал экспозиции. В чередовании и полифонических сплетениях различных тем выявляются не только их эмоциональная контрастность, но также интонационные и ладово-гармонические связи.

Главная партия в разработке приобретает более мрачный, даже трагический характер. Моменты большого внутреннего подъема чередуются с эпизодами, проникнутыми чувством подавленности, страха. Так, первый раздел, к концу которого снова появляется героическая тема заключительной партии, внезапно обрывается стремительно ниспадающим хроматическим движением струнных (Скрябин помечает это место в партитуре словами «грозный обвал»). Сразу после этого в сумрачном звучании альтов с кларнетами возникает первый намек на тему второй части; тут же звучит и призывный мотив из вступления в зловеще сдавленном тембре закрытых валторн (см. пример 143, ср. дальше примеры 144 и 145).



Однако тема эта пока еще не получает развития. Следует снова проведение главной партии (четыре валторны, затем трубы и тромбоны) в ритмическом расширении, на фоне беспокойно взлетающих коротких мотивов струнных («бурно, глубоко трагично» — так обозначает Скрябин этот эпизод).

После еще одного краткого проведения темы побочной партии предвосхищение основного образа второй части появляется у скрипки соло уже более развернуто. Эта нежная, светлая мелодия звучит как предчувствие большого счастья.



Дальнейшее развитие приводит опять к величавой теме вступления с последующими фигурациями струнных, подгото-

Финал — «Божественная игра» (Allegro, до мажор) — радостно-возбужденный полет, ликующий порыв. Главная партия финала (по определению композитора — тема «божественной игры») отличается краткостью. Она образуется из слияния того же «трубного» волевого мотива и заключительного оборота лейттемы симфонии (ср. мотивы, отмеченные буквами *a* и *b* в примере 146, с мотивами *a* и *b* примера 138).



Форма финала сочетает классическую четкость сонатной структуры с большой сжатостью составляющих ее разделов. «Полетность», стремительность движения, характерная для главной партии, еще повышается в небольшом связующем разделе, обозначенном композитором ремаркой «задыхаясь, окрыленно». Лаконичная побочная партия более певуча, но сильно хроматизирована. Ее фактура полифонична: мелодии верхнего голоса противопоставлена выразительная мелодическая линия в среднем регистре¹:

Развертывание побочной партии, сначала относительно спокойное и плавное, перебивается вторжениями волевого мотива из вступления. Скоро и она приобретает господствующий в финале восторженно-приподнятый оттенок. Непродолжительное успокоение приносит лишь краткий заключительный раздел, настойчиво утверждающий тонику соль мажора (доминанту от основной тональности).

В сжатой разработке принимают участие обе основные темы финала и лейттема из вступления симфонии. Напряженные подъемы чередуются с временными спадами. Последний, кульминационный раздел разработки основан на одновременном полифоническом проведении ритмически расширенных побочной партии финала (в верхнем голосе) и главной (в басу).

¹ Эта контрпунктирующая мелодия встречалась ранее во второй части, где она сочеталась с проведением в басу волевого мотива из вступления.

Реприза повторяет довольно точно весь музыкальный материал экспозиции с транспозицией побочной и заключительной партий в до мажор. В репризном проведении побочной партии обе ее основные мелодические линии проходят в двойном контрапункте октавы по отношению к их изложению в экспозиции. Наряду с отмеченным сочетанием двух тем в кульминации разработки это ещё один пример характерного для симфонического стиля Скрябина применения полифонических приемов.

К концу репризы финала, после повторного утверждения волевого мотива, напряжение внезапно спадает. Кратко проходят друг за другом тема главной партии первой части и один из мотивов темы второй части, перебиваемые властно-активными фразами. Это как бы воспоминание о преодоленных, оставшихся позади испытаниях. После этого начинается последний подъем к коде финала — генеральной кульминации всего произведения. Она основана на преобразенной теме «наслаждений», которая звучит теперь экстатически-восторженно у медных духовых, обвиваемая ликующими фигурациями струнных. Торжественная, сверкающая кода-апофеоз завершается мощным проведением величавой лейттемы симфонии.

«С этой симфонией Вы сильно выросли,— писал Скрябину В. Стасов.— Вы уже совсем большой музыкант стали. В таком роде... как создана эта симфония, у нас еще никто не писал!»

Идейные заблуждения Скрябина не могут заслонить высокой художественной ценности его музыки. Она оказала сильное воздействие на русскую дореволюционную и советскую, а также зарубежную музыку. Многие композиторы усваивали скрябинские выразительные приемы, особенно скрябинские гармонии. Творения Скрябина выдержали испытание временем и по достоинству оценены слушателями. Если скрябинские философские идеи давно похоронены и забыты, то лучшая часть его богатого творческого наследия сохраняет живое значение и навсегда вошла в сокровищницу мировой музыкальной культуры.

В советской музыке влияние Скрябина отразилось в творчестве А. А. Крейна, С. Е. Фейнберга; скрябинские веяния ощутимы в некоторых произведениях А. Н. Александрова и других композиторов. Любопытно, что С. С. Прокофьев, отнюдь не «скрябинист» по направленности своего творчества, посвятил Скрябину раннее оркестровое произведение «Сны».

Музыка Скрябина нашла в СССР таких превосходных исполнителей, как пианисты К. Н. Игумнов, Е. А. Бекман-Щербина, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, В. В. Софроницкий, С. Т. Рихтер и др. Советские исполнители сумели по-новому раскрыть творческий облик композитора, утвердить новые традиции исполнения его произведений.

ГЛАВА IX

С. В. РАХМАНИНОВ

(1873 — 1943)

С. В. Рахманинов — обладатель замечательного композиторского таланта и мощи его дарования художника-исполнителя: пианиста и дирижера.

Творческий облик Рахманинова многогранен. Его музыка несет в себе богатое жизненное содержание. Она впечатляет мужественной силой, мятежным пафосом, нередко — выражением безграничного ликования и счастья. Встречаются в ней образы глубокого душевного покоя, озаренные светлым и ласковым чувством, полные нежного и кристально чистого лиризма. И вместе с тем ряд произведений Рахманинова насыщен острым драматизмом; здесь слышится глухая мучительная тоска, чувствуется неотвратимость трагических и грозных событий.

Такая острота контрастов не случайна. Подобно некоторым современникам — Скрябину, Блоку, Врубелю (в определенные периоды их художественного развития), Рахманинов был выразителем романтических тенденций, во многом характерных для русского искусства конца XIX и начала XX века (тех романтических тенденций, которые нашли яркое выражение и в творчестве молодого Горького). Искусству Рахманинова свойственна эмоциональная приподнятость, которую Блок определял как «жадное стремление жить удесятеренной жизнью...» Особенности рахманиновского творчества коренятся в сложности и напряженности русской общественной жизни, в огромных потрясениях, которые пережила страна за последние двадцать лет перед Великим Октябрем. Определяющими для мироощущения композитора стали: с одной стороны, — страстная жажда духовного обновления, упование на грядущие перемены, радостное предчувствие их (что было связано, в первую очередь, с могучим подъемом всех демократических сил общества в канун и в годы первой русской революции), а с другой стороны, — предчувствие приближающейся грозной стихии, стихии пролетарской революции, по своей сущности и историческому смыслу непонятной для большинства русской интеллигенции того времени. Именно в период между 1905 и 1917 годами в произве-

дениях Рахманинова, как, впрочем, и ряда других русских художников, стали учащаться настроения трагической обреченности. «Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы»,— писал об этом времени Александр Блок.

Исключительно важное место в творчестве Рахманинова принадлежит образам России, родины. Композитор не обращался к собственно исторической тематике, не сочинял исторических опер, не писал программных произведений на сюжеты, связанные с прошлым русского народа. Тем не менее многие непрограммные, лирические, эпические, драматические по духу произведения выражают глубину патриотических чувств композитора, органически присущее ему ощущение родной земли и тесной связи с исконно русской культурой. В этом отношении творчество Рахманинова перекликается с такими произведениями русского искусства начала века, как «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, цикл стихов Блока о России, живопись М. В. Нестерова, картины Н. К. Рериха, Б. М. Кустодиева и А. П. Рябушкина.

Национальный характер музыки проявляется в глубокой связи с народной русской песней, с городской романсно-бытовой культурой конца XIX и начала XX века, с творчеством Чайковского и композиторов «Могучей кучки». В музыке Рахманинова отразились поэзия народной песенной лирики, образы народного эпоса, характерный для русской музыки XIX века восточный элемент, картины русской природы.

Впрочем, он почти не использовал подлинных народных тем, а лишь чрезвычайно свободно, творчески развивал, вводил в сочинения характерные элементы русского мелоса и русской гармонии. Своеобразным средством воплощения национального колорита было для Рахманинова и использование интонаций древнерусского церковного пения, а также широкое и многообразное претворение в музыке колокольных звучаний: празднично-торжественного перезвона, тревожного набата, переливов бубенцов.

Дарование Рахманинова — лирическое по своей природе. Явления жизни преломляются в произведениях композитора через его душевный мир. В этом отношении творческая индивидуальность Рахманинова родственна натуре Чайковского. Сближает их и то, что свойственное обоим лирическое начало находит выражение в первую очередь в господствующей роли широкой, протяжной, песенной по своему характеру мелодии. «Мелодия — это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление... Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова,— главная цель композитора»,— утверждал Рахманинов.

Раньше всего были признаны и получили известность фор-

тепианные и вокальные произведения композитора, значительно позже — симфонические. Тем не менее Рахманинов является одним из крупнейших русских симфонистов начала XX века. Им написаны три симфонии, программные симфонические произведения. Сюда примыкают также две кантаты — «Весна» и «Колокола» — своеобразные вокально-симфонические поэмы, в которых роль оркестра чрезвычайно ответственна и значительна. У Рахманинова получили дальнейшее развитие принципы как лирико-философского, драматического симфонизма Чайковского, так и повествовательно-картинного, жанрово-песенного симфонизма Римского-Корсакова, Бородина, Глазунова. Рахманинов вместе с тем стал и создателем русской эпико-драматической симфонии (симфонии № 1 и № 3, «Симфонические танцы»), получившей широкое развитие в советской музыке (у Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна).

Искусство Рахманинова-исполнителя, гениального пианиста и дирижера, также связано с высокими национальными традициями. Рахманиновское исполнение — это подлинное творчество. Стремясь глубоко проникнуть в авторский замысел, Рахманинов открывал при этом в известных всем произведениях новые черты, находил новые, не замеченные другими музыкантами краски. Он неизбежно вносил нечто свое, рахманиновское, в музыку других авторов. Если иногда его интерпретация не во всем соответствовала установившемуся представлению о стиле того или иного композитора, она все же всегда была внутренне оправдана.

В игре Рахманинова все предельно просто, естественно и выпукло. Мелодичность, мощь и полнота «пения» — вот первые впечатления от его пианизма. Надо всем царит мелодия, подчиняя, но отнюдь не затушевывая прочие элементы музыкальной ткани. Стальной и вместе с тем гибкий ритм, полная живого дыхания динамика сообщают игре Рахманинова неисчерпаемое богатство оттенков — от почти оркестровой мощи до нежнейшего, воздушного *piano* — и выразительность живой человеческой речи. Феноменальный технический аппарат Рахманинова и совершенство его игры никогда не привлекают внимания сами по себе. Слушатель от начала до конца остается захваченным художественной, творческой стороной исполнения.

Глубоко и верно характеризовал сущность пианистического искусства Рахманинова его друг, композитор Н. К. Метнер: «В равной степени огромный мастер как композитор, пианист и дирижер, он во всех своих проявлениях поражает нас главным образом одухотворением звуков, оживлением музыкальных элементов... Слушаем ли мы его в концерте, вспоминает ли он дома за инструментом оперы и симфонии, которыми он дирижировал в былое время, нас поражает не память

его, не его пальцы, не пропускающие ни одной детали целого, а то целое, те вдохновенные образы, которые он восстанавливает перед нами. Его гигантская техника, его виртуозность служат лишь уточнением этих образов. Его интерпретация других авторов дает подчас иллюзию, будто он сам сочинил исполняемое... Его исполнение всегда творчески, всегда как бы „авторское“ и всегда как бы „в первый раз“».

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство и годы учения в консерватории (1873—1892). Сергей Васильевич Рахманинов родился в небогатой дворянской семье 20 марта 1873 года в имении Онег Новгородской губернии. Родители Рахманинова были музыкально одаренными людьми, любившими музыку, посвящавшими ей значительную часть досуга. Первые уроки музыки будущий композитор получил у матери уже в пятилетнем возрасте. В начале 80-х годов семья Рахманиновых переехала в Петербург.

Мальчику было решено дать музыкальное образование; вскоре он был принят в Петербургскую консерваторию и стал учеником В. В. Демянского. К сожалению, успехи юного музыканта далеко не соответствовали его выдающемуся дарованию. Виной тому — недостаток прилежания со стороны ученика, а также недооценка его таланта преподавателем.

В 1885 году родители Рахманинова, по совету своего племянника — известного пианиста А. И. Зилоти (в прошлом ученика Н. Рубинштейна и Ф. Листа), решили отдать сына в Московскую консерваторию. С этого времени произошел решительный сдвиг в музыкальном развитии Рахманинова. Он стал учеником преподавателя младших классов Н. С. Зверева, у которого и поселился вместе с другими воспитанниками. Зверев не только занимался с учениками на фортепиано, но и заботился об их всестороннем музыкальном и культурном развитии: следил за успехами по общеобразовательным предметам, прививал интерес к концертам и театральным спектаклям; устраивал домашние музыкальные вечера, на которых бывали крупнейшие музыканты, в том числе Чайковский и А. Рубинштейн. Продуманная педагогическая и воспитательная система Зверева чрезвычайно благотворно повлияла на Рахманинова: у него выработались строгий художественный вкус и артистическая требовательность к себе.

В 1888 году он перешел на старшее отделение консерватории и поступил в класс Зилоти. К этому времени у юного музыканта обнаружилось композиторские способности. Параллельно с фортепианными занятиями он начал посещать классы контрапункта и фуги у Танеева и свободного сочинения у Аренского. Оба они (особенно Танеев) сыграли большую роль в развитии его композиторского дарования. Уже тогда Рахманинов

выделялся феноменальной музыкальностью. Его выступления на ученических вечерах становились событиями в музыкальной жизни консерватории и не оставляли сомнения в его артистическом будущем.

Между тем талантливый юноша жил в трудных условиях. Родители его уже к середине 80-х годов разъехались и не жили в Москве. Вынужденный с 1889 года покинуть дом Зверева, где не было условий для композиторской работы, Рахманинов на ближайшие годы нашел приют в семье В. А. Сатиной (родной тетки, сестры отца), а позднее жил самостоятельно, совместно с некоторыми товарищами по консерватории. Средства к жизни он получал от издания своих произведений, от гонораров за концертные выступления, а также от частных уроков. Впоследствии (после окончания консерватории) он стал работать преподавателем и инспектором музыки в различных общеобразовательных училищах и институтах, хотя и тяготился этой работой.

В 1891 году Рахманинов окончил консерваторию по классу фортепиано. Незадолго перед этим Зилоти ушел из консерватории; Рахманинов, не желая переходить к другому профессору, самостоятельно и притом в кратчайший трехнедельный срок подготовил трудную и обширную программу, включавшую сонату Бетховена, соч. 53 («Аврору») и сонату си-бемоль минор Шопена. С этой программой он блестяще выступил на экзамене, который Совет консерватории позднее постановил считать выпускным. Последний год пребывания в консерватории был посвящен усиленным занятиям композицией и выступлениям в концертах. В консерваторские годы было написано много произведений в разных жанрах, среди них — пьесы крупной формы, самой значительной из которых является Первый концерт для фортепиано фа-диез минор (лето 1891 г.).

Весной 1892 года Рахманинов окончил консерваторию по классу сочинения. В качестве экзаменационной работы им была представлена партитура одноактной оперы «Алеко», написанная за семнадцать дней. С большой симпатией отнесся к этой опере Чайковский. Благодаря его содействию она была поставлена в апреле 1893 года на сцене Большого театра.

«Алеко» и Первый концерт — лучшие произведения Рахманинова консерваторского периода. В них наиболее отчетливо проявились характерные черты творчества молодого композитора: замечательный мелодический дар, выдающееся гармоническое чутье, свежесть и непосредственность вдохновения, стремление к значительным мыслям и чувствам, к лирико-трагедийным замыслам. В сочинениях консерваторской поры ощущается воздействие на Рахманинова музыки Чайковского и композиторов «Могучей кучки», отчасти также Грига (в Первом концерте).

Однако эти влияния не заслоняют яркую индивидуальность талантливого композитора и лишь свидетельствует о здоровых и прочных корнях его творчества.

На пороге зрелости (90-е гг.). После окончания консерватории Рахманинов переживает творческий подъем и создает многочисленные произведения разных жанров. Работает он преимущественно в области фортепианной, камерно-вокальной и оркестровой музыки. До 1897 года им были написаны три тетради романсов (соч. 4, 8 и 14), содержащие такие замечательные образцы вокальной лирики, как «Не пой, красавица», «Островок», «Весенние воды». Среди фортепианных произведений этого времени надо упомянуть Первую сюиту (названную автором «Фантазия») для двух фортепиано в 4 руки, пьесы (соч. 3, 10) и особенно «Музыкальные моменты» (соч. 16), в которых формируется зрелый фортепианный стиль композитора. Потрясенный смертью Чайковского, Рахманинов создал проникновенное «Элегическое трио» (ре минор), посвятив его «Памяти великого художника». Лучшими работами Рахманинова в симфоническом жанре явились фантазия «Утес» и Первая симфония ре минор, соч. 13 — самое глубокое по замыслу сочинение 90-х годов.

В это время уже вполне отчетливо выступают типичные для музыки Рахманинова образы, проникнутые светло-романтическим, жизнеутверждающим пафосом или страстным протестом, порой и трагедийностью. Складывается типичная рахманиновская лирическая мелодика, появляются характерные своим лаконизмом и суровостью темы эпического и драматического характера; гармония становится все более выразительной, красочной и сочной, раскрывается присущее композитору тонкое чувство оркестрового колорита.

К середине 90-х годов имя Рахманинова стало приобретать известность в широкой публике, а также в кругах московских и петербургских музыкантов. Римский-Корсаков в своей «Летописи» характеризовал Рахманинова, наряду со Скрябиным, как наиболее талантливого представителя молодых композиторских сил Москвы.

В этот период Рахманинов выдвигается и как исполнитель. Он выступает с собственными фортепианными произведениями сначала в Москве, а потом и в других городах России. Осенью 1895 года им была предпринята первая концертная поездка по стране, а двумя годами ранее, в Кневе, при постановке оперы «Алеко» он выступил и как дирижер. Казалось, все благоприятствовало расцвету блестящего таланта. Но в 1897 году композитора постиг тяжелый удар: исполненная весной этого года в «Русских симфонических концертах» в Петербурге Первая симфония потерпела полный провал и вызвала резко отрицательные отзывы прессы. Неудача крайне болезненно отразилась на Рахманинове. Композитор уничтожил партитуру симфо-

нии¹, его творческая деятельность временно прервалась. «После этой симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись голова и руки»,— писал много позднее Рахманинов.

С осени 1897 года началась профессиональная дирижерская деятельность Рахманинова. В течение одного сезона он служил в Московской частной русской опере Мамонтова и показал себя выдающимся дирижером. Работа в оперном театре, творческое общение с большим коллективом, в котором было немало талантливых артистов и замечательных художников, привлеченных Мамонтовым к оформлению спектаклей,— все это, несомненно, содействовало улучшению душевного состояния композитора. С этого времени начались его дружба и совместные выступления с Шаляпиным, которые явились, по признанию Рахманинова, одними «из самых сильных, глубоких и тонких переживаний» в его артистической жизни. К 1899 году относится первая концертная поездка Рахманинова за границу — в Лондон, где он выступал как пианист и дирижер, исполнитель собственных произведений.

Творческая зрелость (1900—1917). К 1900 году кризис был преодолен, и Рахманинов приступил к созданию двух новых крупных произведений: Второго концерта для фортепиано с оркестром и Второй сюиты для двух фортепиано. Оконченный в 1901 году Второй концерт ознаменовал наступление полной зрелости композитора и начало центрального периода его творчества. Вслед за концертом и сюитой Рахманинов до 1906 года создает много других сочинений. Лучшие из них: соната для виолончели и фортепиано, кантата «Весна» на текст стихотворения Некрасова «Зеленый шум», романсы (соч. 21), прелюдии (соч. 23), оперы «Скупой рыцарь» (на текст одноименной «маленькой трагедии» Пушкина) и «Франческа да Римини».

С осени 1904 года до весны 1906 года Рахманинов состоял дирижером Большого театра. Несмотря на непродолжительный срок, эта деятельность оставила глубокий след в славной истории театра. Осуществленные под руководством Рахманинова новые постановки «Ивана Сусанина», «Пиковой дамы», «Князя Игоря» явились событиями в музыкальной жизни Москвы и в истории сценической жизни самих опер². Всем известные произведения, особенно «Иван Сусанин», прозвучали у Рахманинова совсем по-новому. Гениальные партитуры освободились от накопившихся с годами исполнительских штампов. Рахма-

¹ В 1945 г. дирижер А. В. Гаук восстановил партитуру по сохранившимся оркестровым голосам и исполнил симфонию, которая с этого времени прочно утвердилась в концертном репертуаре.

² Кроме того, в 1906 г. Рахманинов поставил и собственные только что оконченные оперы — «Франческа да Римини» и «Скупого рыцаря».

нинов сумел внушить всему артистическому коллективу чувство высокой художественной ответственности, создать на репетициях и спектаклях атмосферу подлинно творческого подъема и воодушевления.

Желая без помехи отдаться сочинению, Рахманинов в начале 1906 года покинул театр и уехал за границу — сначала в Италию, затем в Дрезден, где прожил около трех лет, изредка выезжая с концертами в разные города Европы. Лето же он всегда проводил в России. В Дрездене Рахманинов написал Вторую симфонию, симфоническую поэму «Остров мертвых» (на сюжет картины А. Бёклина), цикл романсов (соч. 26), Первую сонату для фортепиано, значительную часть оперы «Монна Ванна» (по М. Метерлинку)¹, задумал оперу «Саламбо» (по роману Г. Флобера). По возвращении в Россию, летом 1909 года, композитор создал Третий концерт для фортепиано с оркестром — одно из лучших своих произведений. В дальнейшем им был написан ряд других выдающихся фортепианных сочинений, в их числе — вторая тетрадь прелюдий (соч. 32), две тетради этюдов-картин (соч. 33 и 39) и Вторая соната.

В концертах, романсах (соч. 21 и 26), в прелюдиях, во Второй симфонии во всю ширь раскрылся могучий талант Рахманинова. С особенной полнотой и силой в его произведениях этих лет зазвучал мужественный пафос борьбы и неудержимого стремления к радости и красоте, проявилась светлая, жизнеутверждающая романтичность. В то же время в симфонической поэме «Остров мертвых», в поэме для симфонического оркестра, хора и солистов «Колокола» (текст Э. По в переводе поэта-символиста К. Бальмонта), в некоторых прелюдиях и этюдах-картинах господствуют трагические, порой сгущенно мрачные тона. В эти годы композитор создает замечательные хоровые циклы, развивающие традиции древнерусского певческого хорового искусства эпохи средневековья.

В сочинениях 1900-х и 1910-х годов нашли законченное выражение характерные для Рахманинова стилистические особенности: подлинная симфоничность и широта формы, замечательно сочный, гибкий и психологически правдивый музыкальный язык, выразительность и красота мелодии.

К этому времени окончательно сложились характерные черты облика Рахманинова как музыканта и человека: исключительная скромность, прямота и принципиальность в вопросах искусства и в отношении к людям. Под внешне строгим и на первый взгляд сдержанно-суховатым обращением скрывались доброта, отзывчивость и внимательность. «Никогда не было более чистой, святой души, чем Рахманинов», — писал о нем пианист И. Гофман. «Достигнув мировой славы, Рах-

¹ Опера эта осталась незаконченной.

манинов,— вспоминает другой его современник,— по-прежнему одевался просто, держал себя натурально, без вычур, свойственных знаменитостям, и по-прежнему был прямолинеен в суждениях, разговорах и действиях».

Теплые дружеские и творческие отношения устанавливаются у Рахманинова со многими представителями артистической, литературной и музыкальной Москвы. Среди них — с артистами Московского художественного театра, в особенности с К. С. Станиславским. Известна та взаимная симпатия, которой были отмечены отношения Рахманинова с Чеховым, Буниным. Произведения Рахманинова неизменно входили в концертные программы выдающихся русских певцов. Многим из них композитор посвящал свои романсы: Неждановой, Собиннову, Нине Кошиц, Шаляпину. Пропагандистами рахманиновской музыки были крупные московские пианисты, среди них — Игумнов, Гольденвейзер.

Рахманинов регулярно выступает в Москве, Петербурге и других городах России. В 1910 году он впервые посещает Америку, где его концерты проходят с большим успехом. Событиями в музыкальной жизни России становятся и дирижерские выступления великого музыканта.

В 1910-х годах Рахманинов принимает на себя обязанности инспектора Русского музыкального общества, становится членом редакционного совета Российской музыкального издательства, организованного С. А. Кусевицким.

Творческий путь Рахманинова в дореволюционные годы завершается новой редакцией Первого концерта, некоторыми этюдами-картинами (соч. 38), а также созданием эскизов Четвертого концерта. Роковым для Рахманинова оказался отъезд за границу в конце 1917 года. Последствия этого шага композитор ощущал на протяжении всей дальнейшей жизни.

Зарубежный период (1918—1943). Выехав с семьей в Швецию и затем концертируя в течение нескольких месяцев в Скандинавии, Рахманинов с осени 1918 года переезжает на жительство в Соединенные Штаты Америки. С 30-х годов композитор устраивает для себя также постоянное обиталище в Европе — в Швейцарии, где ежегодно отдыхает от напряженной концертной деятельности.

Отъезд из России вызвал почти десятилетнее творческое молчание — факт для композитора трагический. «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить», — признался Рахманинов много лет спустя. В течение первых лет эмиграции концертное выступление осталось для него как музыканта единственным прибежищем и стало необходимым источником средств к существованию. Рахманинов значительно расширил свой репертуар и полностью отдался интенсивной

концертной деятельности, хотя, преследуемый мыслью о своем конце как композитора, и не находил в ней полного удовлетворения.

Способность сочинять вернулась к Рахманинову лишь в 1926 году, когда им был закончен Четвертый концерт и созданы «Три русские песни для оркестра с хором». Но и в дальнейшем его творческая работа шла затрудненно. В 30-х годах новые произведения появлялись с большими перерывами. Это были: Вариации на тему Корелли для фортепиано, Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, Третья симфония. В 1940 году было закончено последнее сочинение композитора — «Симфонические танцы» для оркестра. Кроме того, им было сделано несколько фортепианных транскрипций и новые редакции некоторых прежних произведений.

Всем произведениям зарубежного периода свойствен трагический характер, что, несомненно, определялось общим мироощущением композитора. Помимо оторванности от родной почвы, Рахманинова, носителя заветов классического музыкального искусства XIX века, народно-национальных принципов русской композиторской школы, угнетало сознание своего одиночества в чужой и глубоко антипатичной ему идейно-художественной обстановке послевоенного Запада. В искренней, как всегда, музыке Рахманинова этого времени раскрывается его душевная драма, неприятие им окружающей действительности и тягостное сознание безысходности. Знаменательно, что во всех главных произведениях этого периода звучит средневековая мелодия (секвенция) «Dies irae» («День гнева»), которая начиная с XIX века нередко использовалась композиторами в качестве символа смерти.

Впрочем, содержание поздних сочинений Рахманинова не ограничивается только выражением трагического начала. Здесь встречаются также прекрасные и светлые лирические образы, проходят величавые картины России, память о которой композитор бережно хранил в своем сердце. В музыкальном стиле позднего Рахманинова живы национальные традиции русской музыки, связи с народно-песенными истоками.

Особенно болезненно переживал Рахманинов оторванность от родины в годы второй мировой войны. По воспоминаниям близких, «ужасные страдания, которые выпали на долю русского народа во время войны, Сергей Васильевич переносил очень тяжело. Каждое известие о поражении, о потере города или области причиняло ему почти что физические страдания, но зато как он радовался каждому известию о хотя бы маленьком успехе на русском фронте!». Рахманинов дал ряд концертов, сбор с которых отослал в фонд обороны СССР, высказав уверенность в конечной победе над врагом. Смертельная болезнь, развившаяся в течение месяца, вызвала кончину композитора 28 марта 1943 года.

Фортепианная музыка — наиболее важная и обширная область творчества Рахманинова. Здесь раньше всего развернулся талант композитора, были созданы самые яркие и совершенные произведения.

Для рояля Рахманинов писал сочинения как крупных, так и малых форм. К первым относятся четыре концерта и Рапсодия на тему Паганини для фортепиано и оркестра, две сонаты и два цикла вариаций (на тему прелюдии до минор Шопена и на тему Корелли). Другую часть фортепианного наследия составляют сравнительно небольшие одночастные произведения: это «Пьесы-фантазии» соч. 3, «Салонные пьесы» соч. 10, шесть пьес для фортепиано в 4 руки соч. 11, музыкальные моменты, прелюдии, этюды-картины, известная концертная Полька¹. К ним примыкают сделанные Рахманиновым транскрипции собственных романсов («Сирень», «Маргаритки») и различных вокальных и инструментальных пьес других авторов — от И. С. Баха до Ф. Крейсlera.

Ранние фортепианные пьесы. Большинство фортепианных произведений Рахманинова 80—90-х годов — небольшие пьесы, простые по изложению и музыкальному языку². О связи этих пьес с жанрами бытовой музыки говорят как их стилистические особенности, так и сами названия: Элегия, Мелодия, Романс, Ноктюрн, Серенада, Баркарола, Вальс, Мазурка и т. п. Многие пьесы соч. 3, 10 и 11 по жанровому облику и музыкальному изложению напоминают фортепианные миниатюры Чайковского и Аренского. В некоторых из них — в четырехручных обработках народных песен «Слава» и «Бурлацкая», отчасти в «Юмореске» — встречаются народно-бытовые образы, типичные для творчества композиторов «Могучей кучки» и ее последователей. В Серенаде Рахманинов самобытно претворяет элементы восточной лирики «кучкистов».

В лучших сочинениях этого времени ясно выступают индивидуальные творческие особенности молодого композитора, которые типичны для него образы и настроения, оригинальные черты в мелодике, ритмике, гармонии, в приемах изложения и развития музыкальных тем.

✦ **Прелюдия до-диез минор** (соч. 3 № 2) — самый значительный и зрелый образец (среди произведений малых форм) лирико-патетического стиля молодого Рахманинова, одно из известнейших его сочинений. Сжатая, цельная по форме прелюдия насыщена страстным и мятежным чувством, впечатляет трагедийным пафосом, простыми, но сильными контрастами. Композиция пьесы трехчастна и основана на сопоставлении

¹ Полька ля-бемоль мажор представляет собой блестящую обработку пьесы, которую часто наигрывал отец композитора.

² Имеются в виду их первые редакции.

двух различных, но интонационно родственных музыкальных образов.

Первая тема (*Lento*) — суровая и мрачная. Она изложена в виде своеобразного диалога: тяжелому октавному мотиву басов, со зловещим постоянством возвращающемуся к тоническому звуку *до-диез*, отвечают скорбные мелодические обороты остальных голосов, образующих параллельные аккордовые последовательности.

148 *Lento*

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 148 and 149. The bass line is marked *ff* and features a heavy, rhythmic pattern of octaves and chords, primarily centered on the tonic note G. The treble line has chords and some melodic movement. The second system shows measures 150, 151, and 152. The bass line continues with similar rhythmic patterns, while the treble line has more complex chordal textures. Dynamics include *ppp* in measure 151.

Интонационная и гармоническая напряженность темы связана с содержащимся в ней ходом на уменьшенную терцию (*ре-бемоль — си-диез*) и альтерированными доминантовыми гармониями. Повторность однотипных построений, медленный темп, размеренность «шагов» баса и приглушенная звучность подчеркивают мрачно-трагический характер музыки и вызывают представление о погребальном шествии.

Вторая, быстрая часть (*Agitato*) построена на секвенционном развитии короткой попевки — хроматическом движении от терции к prime лада, которое лежит также в основе мелодического рисунка темы первой части прелюдии (пример 149).

Четыре последовательно расширяющихся по диапазону волны образуют единую линию нарастания. Лавина низвергающихся аккордов подводит к динамической репризе пьесы. На этот раз основная тема появляется в широкой аккордовой фактуре, ее могучее звучание (*fff* — вместо *ppp* при первом изло-

The musical score consists of two systems of two measures each. The first system (measures 149-150) is marked *mf* and contains triplets in both hands. The second system (measures 151-152) is marked *cresc.* and *dim.* and features a more melodic line in the right hand.

жени) напоминает оглушительно гудящий набат. Она полна теперь грозной силы, стихийного размаха. Постепенное затихание приводит к краткому заklочению, напоминающему далекий, замирающий перезвон колоколов. Столь широко использованный Рахманиновым впоследствии (в многочисленных вариантах) музыкальный образ колоколов впервые появляется именно в этой прелюдии, и притом в музыке лирико-психологического плана, что тоже составляет характерную особенность претворения композитором колокольных звучаний.

В Мелодии ми мажор обнаруживается другая сторона рахманиновского творчества — светлая романтическая лирика, получившая впоследствии очень большое развитие. Широкая мелодия, полная глубокого мечтательно-восторженного чувства, выделена как главный, «поющий» голос. Протянутые, длинные звуки и округлые, плавно льющиеся одна за другой певучие фразы придают ей вокальный характер. Сопровождение (спокойные аккорды в размеренном триольном движении) образует ровный и мягкий фон. Тип изложения, характерный для жанра романса, еще более подчеркивает вокальную природу музыки (пример 150).

Песа отличается богатством и непрерывностью развития мелодии, изобилует динамическими нарастаниями и спадами, сменяющимися новыми, еще более энергичными *crescendo*. Благодаря этому возникает характерная рахманиновская динамика, полная движения, порывов. Начальный лаконичный мотив под-

вергается многообразному варьированию. Из него вырастают широкие мелодические построения, а в момент предприимчивой кульминации он превращается в патетический речитатив.

151

(Adagio sostenuto)

Полноте и многогранности воплощения лирического образа Мелодии способствуют модуляционное движение, яркие выразительно-колористические последования дизизных и бемольных тональностей. Постоянно мажорная ладовая окраска и последовательное появление тональностей, лежащих терцией выше предшествующей (ми мажор — ля-бемоль мажор — си мажор — ми-бемоль мажор — фа-диез мажор — си-бемоль мажор — ре мажор, до мажор — ми мажор), создают впечатление нарастающего радостного воодушевления и просветления колорита.

♣ **Музыкальные моменты.** Шесть музыкальных моментов соч. 16 завершают фортепианное творчество Рахманинова 90-х годов. Напряженный драматизм, интенсивность лирического переживания, а также тяготение к монументальному, концертно-виртуозному письму, к широте музыкальных форм приближают их к зрелым образцам фортепианного творчества композитора — прелюдиям и этюдам-картинам.

Музыкальные моменты представляют собой единый цикл, скрепленный сквозным музыкально-драматургическим развитием образов. В нем чередуются быстрые и медленные пьесы. Первые — преимущественно драматические и смятенные, вторые — сдержанные и сосредоточенные. Музыка в большей

части этих произведений окрашена сумрачными тревожными настроениями. Первые четыре пьесы написаны в минорных, «темных» по колориту тональностях (си-бемоль минор, ми-бемоль минор, си минор, ми минор). Особенной психологической и драматической напряженностью отличаются две средние пьесы цикла: безрадостная, проникнутая чувством безнадежности и трагизма третья (род монолога для фортепиано) и гневная, бунтарская, полная протестующего пафоса четвертая. Однако цикл завершается в светлых и жизнеутверждающих тонах. В музыке пятой, медленной пьесы, как будто до краев наполненной светлым упоенным чувством, растворяется душевная тоска и мрачная безысходность третьего, си-минорного музыкального момента. В ликующе-патетической последней пьесе торжествует волевое начало, оптимистическое мироощущение. Это финал цикла, его кульминация.

† Музыкальный момент до мажор (соч. 16 № 6) — одно из первых и ярких воплощений Рахманиновым образов героического характера. Мелодия произведения — декламационного, ораторски приподнятого склада. Очертания ее широкие и выпуклые. Тема изобилует скачками, она ритмически энергична, насыщена по звучности, монументальна по форме. Звучание темы усиливается бурной фигурацией в сопровождении, основанной на рельефном движении контрапунктирующего голоса (мелодический оборот с пониженной VI и повышенной IV ступенями лада¹). Общее впечатление довершается глубокими

152 (Maestoso)

¹ Интересно отметить сходство мотива с темой вступления в романсе «Весенние воды» (см. разбор этого произведения).



«органными» базами, создающими прочный фундамент для широкой по диапазону, массивной звуковой постройке целого.

Середина пьесы, начинающаяся появлением ми-бемоль-мажорного трезвучия в такте 26, содержит красочные тональные сопоставления по малым терциям (ми-бемоль мажор — фадиез мажор — ля мажор) с последующим возвращением к главной тонике через тональность VI ступени. Эти гармонические смены, сдвиг всего изложения в более высокую тесситуру, вносят в музыкальный момент черты лирической смягченности и праздничности. Однако и в середине пьесы сохраняется основной образ: в нижнем голосе проходят короткие мужественные мотивы — варианты главной темы. Имитационное развитие их приводит к динамической репризе.

Героическое звучание здесь обновлено и усилено введением в первое предложение репризы торжественных призывно-фанфарных оборотов (фразы в ре-бемоль мажоре и в ре-мажоре), а во второе — канонического изложения темы. Здесь и наступает центральная кульминация.

Кода построена на развитии контрапунктического голоса, заимствованного из начала пьесы, но перенесенного в качестве мелодии в верхний. Возникающее настроение лирической восторженности, разлив радостных чувств завершается в последних тактах произведения сжатым и сильным проведением главной ликующе-героической темы.

Важное значение виртуозных приемов изложения и выдержанность однотипной фактуры придадут произведению черты

концертного этюда. Это предвещает появление в творчестве Рахманинова 900-х годов нового фортепианного жанра — этюдов-картин.

† **Прелюдии.** Фортепианная музыка Рахманинова центрального периода его творчества представлена главным образом жанрами прелюдии, этюда-картины и концерта. Прелюдии выделяются разнообразием содержания, художественной законченностью; в них содержатся все главнейшие признаки фортепианного стиля композитора.

Прелюдии обоих опусов (вместе с юношеской до-диез-минорной соч. 3 № 2) охватывают, как и циклы прелюдий Шопена и Скрябина, все мажорные и минорные тональности, хотя первоначально Рахманинов не задумывал свои произведения как цикл и такое намерение у него возникло лишь ко времени создания соч. 32.

Прелюдия си-бемоль мажор (соч. 23 № 2) — торжественно-героическая, монументальная, проникнутая пафосом ликования.

Богатырским, эпическим складом она родственна некоторым образцам оперной и симфонической музыки Глинки, «кучкистов», Глазунова. На фоне широких раскатистых пассажей (фигурации в басу) звучит энергично ритмованная, с ораторскими восклицаниями тема. В ее сложном мелодически-фигуративном рисунке выделяются праздничные фанфары, а также цепь нисходящих квартовых и квинтовых мотивов, напоминающих перезвон колоколов и придающих музыке русский колорит.

153 (Maestoso)

В среднем разделе прелюдии (написанной в трехчастной форме) появляется новая тема — певучая и спокойная, полная мужественной силы и благородства. А над ней неумолчно и мягко (уже как сопровождение) звучат колокольные перезвоны. В сочетании с широкими фигурациями левой руки и выдержанными аккордами среднего регистра образуется «оркестровая» (по диапазону и плотности заполнения звукового объема), «многослойная» фактура. Во время длительной подготовки репризы постепенно возникают и накапливаются призывные интонации, предвещающие возвращение первой темы. Небольшая кода строится на основных темах прелюдии. В заключительных тактах патетические возгласы и колокольные мотивы сливаются в мощном нарастании, утверждающем героическое, победное начало.

Прелюдия ре-минор (соч. 23 № 3) — интереснейший пример драматического переосмысления композитором жанра менуэта (*Tempo di menuetto* — ремарка автора). Ясно выраженная танцевальность, традиционная для старинных танцев простая (репризная) двухчастная форма составляют жанровые черты этой прелюдии. Однако в пьесе Рахманинова нет никаких признаков стилизации, ее содержание далеко выходит за рамки жанровости. Жанр (и отчасти ритмика) менуэта взят композитором только как отправной пункт для создания очень самобытного и глубокого произведения, которое можно было бы назвать лирико-психологической музыкальной поэмой. Прелюдия выдержана в сумрачном, тревожном настроении, ей присущи внутренняя конфликтность, психологическая глубина и значительность. Затаенный драматизм выступает уже в первом проведении темы — выразительном диалоге скорбных интонаций мелодии и суровых, напористых фраз баса.

154 *Tempo di menuetto*

Этот принцип контраста проводится Рахманиновым через всю пьесу. В начале среднего раздела прелюдии он проявляется в чередовании решительных аккордов и ответных печально понижающих мотивов. Далее (*Un poco più mosso*) одновременно сочетаются видоизмененные мелодические обороты верхнего и басового голоса основной темы (из басового мотива здесь образуется небольшой двухголосный канон).

Энергичное нарастание, построенное на секундовых «столбчатых» мотивах (начальная интонация темы!), приводит к драматической кульминации. Основной мотив, изложенный в ритмическом увеличении и аккордами, звучит патетически. В него как будто «вторгаются» преобразованные, ставшие грозно-повелительными, мотивы басового голоса. Напряженность этой кульминации усиливается эпизодическим вторжением двудольности в трехдольный размер пьесы, благодаря разнообразно

синкопированной ритмике соседних пар тактов. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

155 (Un poco più mosso)


Драматическое напряжение кульминации быстро исчерпывается, и в репризе вновь восстанавливается сумрачное настроение начала прелюдии. Кода носит трагический характер. Скорбно и обессиленно звучат в двухголосном каноне мотивы верхнего голоса, сопровождаемые зловещим по эмоциональной окраске басовым мотивом. Краткая динамическая вспышка сейчас же затухает. Завершающие прелюдию фразы, подобные тяжелому вздоху, звучат как безотрадный вывод.

✧ Известнейшая Прелюдия соль минор (соч. 23 № 5) также основана на лирико-психологической трактовке бытового жанра, в данном случае — марша. В прелюдии сопоставлены два контрастных музыкальных образа, воплощающие различные эмоциональные состояния. Крайние части прелюдии (она написана в сложной трехчастной форме) представляют собой род сурово-героического марша. В нем необычайно ярко выра-

156

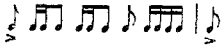

Alla marcia

жено волевое, мужественное начало Выразительность основной темы прелюдии заключена прежде всего в ее замечательно энергичной ритмике, чеканной и одновременно очень гибкой Ритмическим «зерном» этой темы является излюбленный

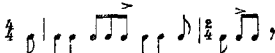
Рахманиновым ритмический мотив , 

Свободно используя эту ритмическую формулу — в различных группировках, в комбинациях регистров, с введением синкоп,— композитор создает разнообразные и рельефные ритми-


ческие рисунки, например  в конце первого

предложения,  или  — в среднем разделе темы.

Интересная особенность метроритмической структуры прелюдии — сжатия, «усечения» темы в концах обоих предложений экспозиционного периода. В первый раз композитор неожиданно вводит вдвое меньший — двухчетвертной — такт; во второй раз сжатие осуществляется, кроме того, и посредством особой группировки коротких мотивов, проходящих в двух ре-


гистрах: 

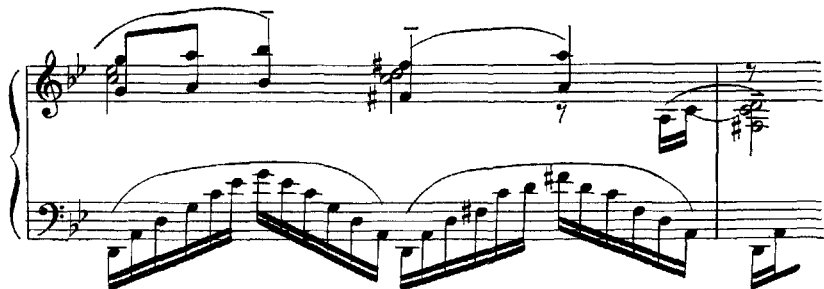
Средняя часть прелюдии — чисто мелодическая. На фоне широких фигураций появляется выразительная томная мелодия, расцветающая в сложной имитационно-подголосочной фактуре. Эта тема составляет глубокий контраст с окружающими частями и оттеняет их маршевый, героический облик. В то же время многократно появляющийся в среднем голосе

короткий мотив с характерным ритмом  связывает середину с крайними частями прелюдии.

Un poco meno mosso

157





Прелюдия ре мажор (соч. 23 № 4) — один из лучших образцов лирической пейзажной музыки Рахманинова, напоенной солнечным теплом и светом, сочной по краскам. Прелюдия навеяна, несомненно, образами русской природы. Об этом говорит ее тема широкого, песенного русского склада.

158 (Andante cantabile)



Длительное, можно сказать, беспредельное развертывание плавной мелодии, до краев наполненной лирическим чувством, весь мелодический насыщенный и текучий характер музыкальной ткани прелюдии вызвали у И. Е. Репина представление об «озере в весеннем разливе, русском половодье». Медлительное, но непрерывное развитие темы становится энергичным и оживленным в средней части. Секвенции из двухтактных восходящих фраз приводят к страстной и восторженной кульминации. В репризе музыка разливается еще более широким, привольным потоком: тема излагается аккордами, а секстой выше «парит» подголосок — упрощенный вариант мелодии, являющийся как бы ее отзвуком.

Здесь композитор достигает наибольшей широты и вместе с тем прозрачности звучания этой чудесной песенной темы. Плавный, очень постепенный «спуск» и общая линия затухания завершают прелюдию в спокойно-созерцательном, мечтательном настроении. Типичны для Рахманинова широкие масштабы прелюдии: она написана в простой двухчастной форме, но с очень крупными, благодаря песенно-протяженному характеру темы, предложениями (каждое по 16 тактов — в первом периоде), с обширной серединой и большим, развитым до

20 тактов, репризным предложением, завершающимся пяти-тактным дополнением.

✦ Прелюдия соль-мажор (соч. 32 № 5) принадлежит к наиболее тонким и обаятельным произведениям Рахманинова, проникнутым поэзией русской летней природы. Настроение ее — безмятежно светлое, даже идиллическое. Музыкальный язык пьесы, пропитанный элементами русской песенности, отличается глубоким национальным своеобразием. На фоне гармонических фигураций, в которых «переливаются», чередуясь, тоники параллельных тональностей (соль мажор — ми минор), звучит чудесная песенная мелодия. Вслед за ней появляется гирлянда узорчатых мотивов, напоминающих наигрыш свирели или пение птиц. Эта ритмически прихотливая и инструментальная по своему складу цепочка мотивов сопровождается гармонической последовательностью, в которой очень «по-русски» движутся параллельные терции в средних голосах, затрагивая преимущественно III и IV ступени лада.

Исключение низких регистров, прозрачность фактуры, текучесть мелодико-ритмической ткани, мягкая смена мажорных и минорных гармоний переменного лада — все это придает музыкальному образу прелюдии необычайно воздушный и пластичный характер. Музыка льется свободно и непринужденно, как песня, и воображению слушателя непроизвольно рисуется картина солнечного летнего утра, трогательный в своей простоте русский пейзаж.

159

(Moderato)

The musical score is written for piano. The top staff is in treble clef, G major, 3/4 time. It begins with a melodic line starting on G4, marked *p* and *dolce*. The bottom staff is in bass clef, providing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, with a triplet of eighth notes in the treble clef. The second system contains measures 5-8, with quintuplets of eighth notes in the bass clef. The piece concludes with a fermata on the final G4 note.

Чрезвычайно интересна и необычна музыкальная форма прелюдии — в основе своей куплетно-вариационная, но с эле-

ментами трехчастности¹. Второе проведение темы (второй куплет) звучит как вариация. Оно незамкнуто: небольшая каденция в конце превращается в трель на доминантовом звуке. Следующие пять тактов — тончайшее, обаятельнейшее место прелюдии, ее «изюминка». Мажор сменяется одноименным минором (в трели на V ступени большая секунда сменяется малой: *ре — ми-бемоль*) и приводит, как сначала кажется, к новой — минорной вариации. Начальные обороты песенной темы звучат на фоне чередующихся гармоний тоники и VI ступени соль минора. Но неожиданно минорный лад исчезает как мимолетное облачко и сменяется одноименным мажором. Певучая мелодия появляется снова в первоначальном, светлом, лучистом звучании, образуя последний (сокращенный) куплет — вариацию этой прелюдии-песни.

Поэзией русской зимней природы, заснеженных просторов проникнута **Прелюдия соль-диез минор** (соч. 32 № 12). Лирико-элегическое настроение пьесы выражено в распевной мелодии, сопровождаемой уныло-однообразной, как бы «звенящей», подобно бубенцам, гармонической фигурацией. Тема прелюдии не чисто песенная, в ней есть и декламационные обороты, многочисленные выписанные автором *rubato*, вносящие почти речевую свободу и выразительность.

160

(Allegro) *p* rit. meno mosso

mf *dim.* *p*

Переходом к среднему разделу пьесы (форма ее простая двухчастная, репризная) служат печальные мотивы-вздохи, перебиваемые беспокойными биениями «бубенцов» (от такта 16), и секвенции из плавно нисходящих певучих фраз. Средний раздел, как это часто встречается у Рахманинова, построен на секвентных нагнетаниях — повторениях коротких мотивов басового голоса. Они приводят к яркой, но быстро гаснущей кульминации. Нисходящая цепочка стонущих мотивов и короткий восходящий ход нижнего голоса подготавливают репризу. Более мужественно и даже сурово звучит в басу начальная фраза темы. Неожиданный поворот к минорному трезвучию (арпеджио) производит впечатление внезапного «потемнения» колорита, но вслед за тем возвращается основ-

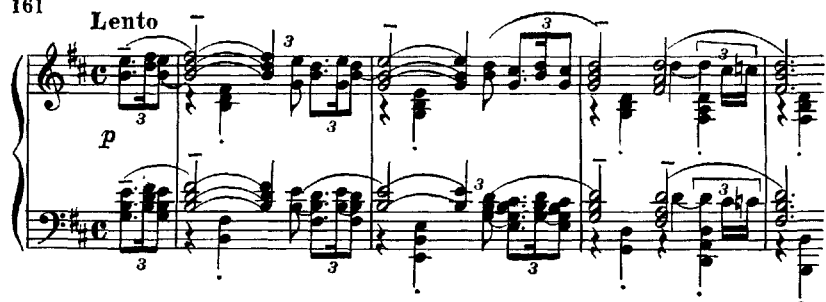
¹ Музыкальную форму прелюдии можно трактовать и как период, состоящий из трех варьированных предложений.

ной колышущийся рисунок фигураций. Заключение пьесы звучит как торопливый, теряющийся вдаль, серебристый перезвон бубенцов.

В Прелюдии си минор (соч. 32 № 10) нашли отражение мрачные настроения, характерные для многих произведений Рахманинова 10-х годов XX века. Главная тема прелюдии, возникающая из повторений лаконичного секундового мотива, проникнута скорбным, безысходным настроением. Мелодия неуклонно сползает в более низкие, «темные» регистры, неизменно удерживается минорный лад. Звучность приглушена.

161

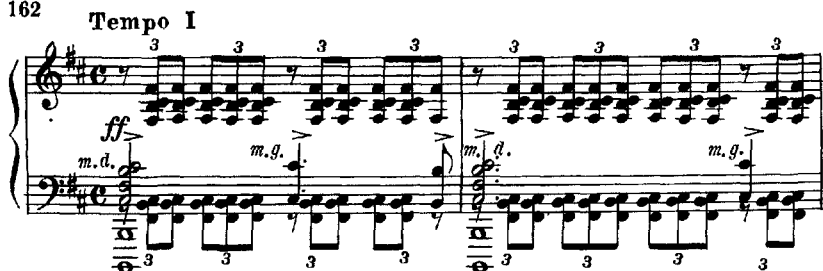
Lento

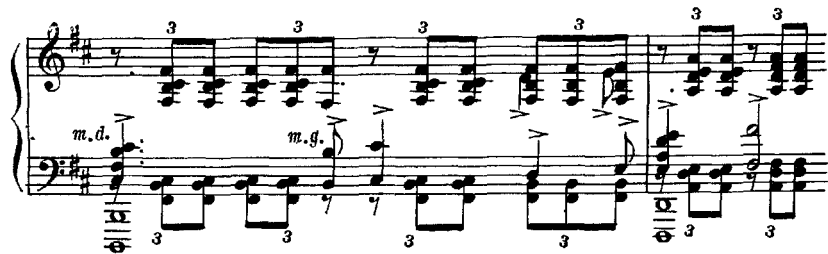


Простая трехчастная форма (особенность ее — большая средняя часть и развитые связующие разделы, особенно при переходе к репризе) использована композитором для создания острого контраста, усиливающего общий трагизм произведения. Средняя часть прелюдии проникнута гневным, протестующим настроением. Перерабатывая секундовые интонации первой темы, Рахманинов создает новую, как бы с усилием продвигающуюся вверх мелодию. Фактура этой части полнозвучная, массивная. Глубокие и мощные басы, «рокочущий» аккордовый фон, смешанное октавно-аккордовое изложение темы с несколько иным, более активным ритмическим рисунком создают звучность необычайной густоты и силы, подчеркивают суровый и мужественный характер этого музыкального образа.

162

Tempo I





Волевой порыв средней части не приводит к преодолению настроения обреченности, а, напротив, лишь оттеняет его. Сразу же после величественной кульминации в до мажоре (II пониженная ступень си минора) в разделе, переходном к репризе, возвращается прежнее настроение душевной усталости и надломленности. Звучат порывистые фразы с тесными, секундовыми интонациями, полные страдальческого, болезненного выражения.

Мгновенный эмоциональный «взрыв» в фигурациях-пассажах небольшой каденции — и вновь возвращается первая тема, печальная и безнадежная. Прелюдия заканчивается горестными восклицаниями — хроматическими ходами малых терций с сопоставлением си-мажорного и си-минорного трезвучий. В этом кратком заключении окончательно утверждается мысль о неотвратимости трагической развязки.

Этюды-картины Рахманинова — произведения прежде всего художественного, а не «этюдного» плана. Обе тетради содержат семнадцать пьес, две из которых были опубликованы посмертно. Яркая образность, красочность, многообразие и богатство фортепианной фактуры, монументальность — таковы характерные особенности данного цикла.

При господстве лирико-психологического начала в ряде пьес рождаются представления о картинах внешнего мира о море (соч. 39 № 2), о зимнем пути (соч. 33 № 3), о злобно крутящейся вьюге (соч. 33 № 3), о сценах из народного быта (этюды-картины соч. 33 № 4 и соч. 39 № 9 представляют собой, по характеристике автора, «сцену на ярмарке» и «восточный марш»); музыка Этюда до минор соч. 39 № 7 воссоздает фантастическую и мрачную картину ночной погребальной процессии с далеким пением хора и трагическим перезвоном колоколов. Встречаются и произведения сложного символического содержания. Таков, например, Этюд ля минор соч. 39 № 6. Хотя композитор, характеризуя его, упоминал сказку о Красной Шапочке и Сером Волке, музыка этой пьесы вызывает иные, куда более грозные образные представления. В ней слышится не испуг маленькой девочки и не скачки наступающего ее сказочного волка, а смятение человека перед лицом

надвигающейся катастрофы, гул какого-то гигантского механического катка, все сокрушающего на своем пути.

Другие из этих пьес — чисто лирического характера и не вызывают прямых сюжетных ассоциаций. Таковы мечтательный соль-минорный этюд (соч. 33 № 5), бурный и героический до-минорный (соч. 39 № 1).

Среди этюдов-картин лирического типа выделяется большой Этюд ми-бемоль минор (соч. 39 № 5) — одно из замечательных сочинений Рахманинова. Характер этой музыки можно определить словами Чайковского, сказанными им по поводу одной из своих симфоний: «Это — лирическая исповедь души, на которой много накипело». Открытость чувства, свобода и задушевность лирического излияния сочетаются в этом произведении с ораторским пафосом, с романтической приподнятостью высказывания. На музыке этого этюда лежит характерный отпечаток мужественности и силы: в ней выражено чувство гордого сознания красоты и могущества свободной человеческой личности. «Человек — это звучит гордо», — вслед за Горьким утверждает своей музыкой Рахманинов.

163

Appassionato
molto marcato

Мелодия этюда, льющаяся непрерывной и широкой волной, — одно из счастливых вдохновений композитора. Кажется, что эту фортепианную пьесу можно спеть от начала до конца. Певучие фразы чередуются с выразительными, как бы «говорящими» речевыми оборотами. Их нетрудно обнаружить в первой теме этюда, в которой выделяются волевые мотивы, нисходящие по тонам трезвучия. Подобные утвердительные, убеж-

дающие, активно-восклицательные интонации очень типичны и для вокальной музыки Рахманинова. Общий возбужденный характер подчеркивается также пульсирующим триольным фоном из полнозвучных аккордов.

Несколько иное, смягченное лирическое настроение, с оттенком интимности, устанавливается во второй теме, появляющейся в среднем разделе этюда¹. Это пленительная, чуть томная мелодия, изобилующая хроматическими оборотами. Она интонационно связана с главной темой — с встречающимся в ней мелодическим оборотом (отмечен в примере 163 скобкой). Более отчетливо этот мелодический ход выступает во втором проведении мелодии средней части (си минор) и далее развивается в мелодических секвенциях, приводящих к местной кульминации — к торжественному «провозглашению» основного мужественного мотива в си мажоре. За ним следует новая волна нарастания — цепь секвенций, восходящих по тонам, после чего устанавливается доминанта главной тональности — собственно предыкт к репризе. Интенсивность общего секвентного развития возрастает благодаря появлению второго, контрапунктирующего голоса, превращающегося в свободные имитации основного мотива.

В репризе еще ярче выступает героический характер лирической темы. Она перемещается на октаву ниже и звучит в густой басовой тесситуре. Общее звучание становится более мощным и объемным из-за перенесения в верхний регистр движущейся триольной аккордовой фактуры сопровождения — при сохранении в нижнем и среднем регистрах разложенной гармонической фигурации, заполняющей свободное звуковое пространство. Отсюда — особые полнота и сила звучания, закрепляющие впечатление монументальности, шири, величавости.

Примечательны в этом этюде также особенности гармонии. При общей ясности и сравнительной несложности модуляционного плана и явном господстве минорного лада композитор охотно прибегает к одновременному сочетанию различных гармонических функций, пользуется многозвучными септаккордами, усложняя их проходящими и вспомогательными звуками. Такие аккорды звучат необычно свежо и выразительно. Характер мужественной патетики и силы создается внедрением мажора в минорную ладовую основу этюда. Особенно яркий пример — второе предложение первой части, где тема «сдвигается» в параллельный мажор. Все эти гармонические средства заметно усиливают энергию и напряженность музыки и способствуют обнаружению ее внутреннего мощного героического пафоса.

¹ Этюд написан в простой репризной двухчастной форме. Однако обширность середины и развитость репризного предложения приближают ее к трехчастной.

Рассмотренные пьесы из цикла прелюдий и этюдов-картин дают представление о своеобразии этих жанров в творчестве Рахманинова. В значительной мере они позволяют судить о фортепианном стиле композитора в целом.

Рахманинов значительно расширил содержание прелюдии как одного из главных видов лирической фортепианной миниатюры, созданного Шопеном и получившего большое распространение в русской фортепианной музыке конца XIX — начала XX века. Не ограничиваясь собственно лирикой (психологическим, лирико-пейзажным элементом), Рахманинов вводит в свои прелюдии монументальные героико-эпические и жанрово-народные образы. Благодаря этому в них ярче выступают национальные особенности. Многие прелюдии Рахманинова являются яркими образцами именно русской — песенной, пейзажной, эпической — фортепианной прелюдии¹.

В отличие от прелюдий Лядова, Скрябина или большинства подобных произведений Шопена, прелюдии Рахманинова — сравнительно крупные пьесы, обильно насыщенные виртуозностью. Во многих из них явственно выступает концертный характер. Они отличаются широтой и выпуклостью очертаний, блеском, густотой и интенсивностью красок. При простоте композиции (обычно простые двух- и трехчастные формы) прелюдии Рахманинова большей частью значительны по масштабам. Развернутость формы возникает благодаря щедрому мелодическому «разливу» тем уже в начальных разделах, часто также благодаря дополнениям, большим связующим построениям и расширенным репризам.

Особенно отличается психологической углубленностью, сложностью музыкального языка и фактуры вторая тетрадь прелюдий (соч. 32), появившаяся в 1910 году. Наряду с пьесами прозрачного камерного типа (прелюдии соль мажор и соль-диез минор) здесь встречаются произведения пышного, несколько декоративного стиля, в которых стремление композитора к предельному заполнению звукового пространства приводит порой к чрезмерной перегруженности, отяжеленности фактуры (например, прелюдия ре-бемоль мажор).

Еще сильнее выступают концертный характер и монументальность письма в этюдах-картинах, которые представляют по сравнению с прелюдиями новую ступень в развитии фортепианного стиля Рахманинова. О многообразии представленных здесь сюжетов и состояний уже говорилось.

Итак, русский лирический пейзаж, картины исторического прошлого, народные эпические и жанровые элементы, душевные коллизии и философские размышления — весь этот обширный круг образов и тем, характерный для симфонической и опер-

¹ Первый образец русской песенной прелюдии — известная си-минорная прелюдия Лядова (см. стр. 18).

ной музыки русских классиков XIX века, получил достаточно полное и глубокое отражение в фортепианном творчестве Рахманинова.

Рахманинов блестяще использовал в своих сочинениях выразительные возможности любимого инструмента.

Он пользовался широким декоративно-концертным, виртуозным изложением и был великолепным мастером в области прозрачной и тонкой фактуры. Типична для него широкоохватная, «просторная», полнозвучная ткань с четким выделением ведущей мелодической линии. При этом фон нередко образуется из нескольких «пластов»: мощных, глубоких басов, широких и разнообразных по рисунку фигураций, в которые вплетаются многочисленные голоса и подголоски, придающие особую выразительность музыкальному целому. Рахманиновская фактура носит виртуозный характер (всевозможные пассажи в простых и двойных нотах, скачки, октавные или чаще смешанные октавнo-аккордовые эпизоды, ошеломляющие напором и стремительностью, сложнейшие сплетения тематических и фоновых элементов). Это создает большие технические трудности для исполнителей, тем более что композитор часто исходил из возможностей собственного технического аппарата, своих крупных, с большими растяжениями рук. Разумеется, специфически фортепианная виртуозная сторона в музыке Рахманинова теснейшим образом связана с художественным содержанием и является одним из важных, органически необходимых и впечатляющих средств для воплощения замысла.

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ

для фортепиано с оркестром

В истории русского фортепианного концерта Рахманинов сыграл особенно важную роль. Созданные им в этом жанре выдающиеся произведения явились новым этапом в европейском музыкальном искусстве. Лучшие из них — Второй, Третий концерты и Рапсодия на тему Паганини — являются, наряду с фортепианными концертами Бетховена, Чайковского, Листа и Брамса, шедеврами мировой концертной литературы.

В формировании стиля Рахманинова наибольшую роль сыграли концерты Чайковского (особенно его первый, си-бемоль-минорный), в меньшей степени — Бетховена, Листа. От Чайковского Рахманинов унаследовал традицию истолкования концерта как жанра лирико-драматического и ярко национального, сочетающего лирические и жанровые элементы, отмеченного широтой, напряженностью конфликтного развития и жизнеутверждающей направленностью художественной концепции. Развивая принципы Чайковского, Рахманинов еще больше приблизил жанр концерта к симфонии. Листовские традиции преломились главным образом в патетически-приподнятом тоне

концертов, в их блестящей виртуозности и замечательном богатстве фортепианной фактуры.

Второй концерт (до минор, соч. 18) принадлежит к числу самых совершенных, наиболее гармоничных и цельных произведений Рахманинова. Обилие редких по красоте мелодий, богатство ритмики, сочность гармонического языка, яркость контрастов и подлинно симфонический размах — во всем выразилась зрелость могучего дарования композитора, вступившего в пору полного и блестящего расцвета. Музыка концерта захватывает приподнятым, возбужденным тоном, страстным драматизмом, нежной, проникновенной и одухотворенной лирикой, мужественной силой и оптимизмом.

Общий характер **первой части** концерта — лирико-драматический. Это великолепное в своей сдержанной и мощной силе, в неторопливом и величавом движении *Moderato*, написанное в форме сонатного аллегро. Концерт открывается вступительными аккордами фортепиано — своеобразным субдоминантовым преддытком к главной теме. Гармонической основой вступления служит фа-минорное звучание. Плавное движение средних голосов образует различные септаккорды (II низкой и II натуральной, IV натуральной и IV мажорной ступеней). Их густая, постоянно меняющаяся гармоническая окраска, тесное, компактное расположение, размеренно повторяющееся в басу фа контроктавы и сплошная линия *crescendo* создают впечатление нарастающего призывно-торжественного набата.

164

Moderato

rit. a tempo

pp *poco a poco cresc.* *ff*

Лаконичное и полное внутренней значительности вступление сразу определяет мужественно-волевой строй *Moderato* и национальный облик всего концерта. Колокольность звучания сохраняется в бурных пассажах фортепиано с их вздымающимися фигурациями и гудящими, акцентированными опорными басовыми звуками. В мерной поступи басов, поддержанных *pizzicato* оркестра, есть нечто от героического марша.

На фоне этого мощного звукового потока в сочном унисоне струнных и деревянных появляется тема главной партии. Ее изложение отличается широтой и монументальностью. Мужествен-

ная суровость сочетается в ней с покоряющей задушевностью лирического высказывания.

165

(Moderato)

Handwritten number 711 above the staff.

(Moderato)

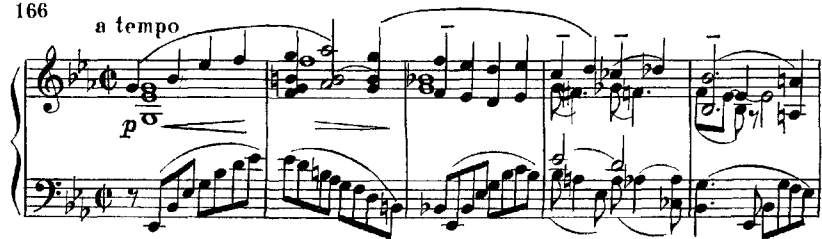
ff con passione

Тема главной партии изложена в форме широко развернутого периода. Восходящие секвенции, которые образуют обширную, извилистую по рисунку линию подъема на протяжении полутора октав, подводят к кульминации, за которой следует столь же постепенный и напряженный спад.

Тема побочной партии (ми-бемоль мажор) — мечтательная и страстная, порывистая и томная, полна жизни и романтической восторженности и как бы нехотя скользит вниз в мягко ниспадающих секундовых оборотах. Их созерцательный характер оттенен гармонической последовательностью уменьшенных

септаккордов с выразительными полутоновыми задержаниями в средних голосах.

166



Замедления и задумчивые романсные фразы фортепиано и оркестра в конце обоих предложений подчеркивают стройность и законченность этой непринужденно льющейся, свободной, как импровизация, лирической мелодии.

Сочетание классической отточенности формы с широтой и полнейшей естественностью мелодического развития присуще всему разделу побочной партии. Форма ее — простая репризная двухчастная, хотя и весьма крупная по масштабам. Уже в изложении темы раскрываются новые черты этого лирического образа. Так, в третьем, срединном предложении (см. цифру 5) музыка приобретает более активный, устремленный характер благодаря секвенционному развитию секундового (с синкопой) мотива второго такта темы. Здесь же появляется новая тональная краска — яркий, хотя и кратковременный, сдвиг в ми мажор.

В последнем, репризном проведении тема становится еще более страстно-восторженной: мелодия ее как бы расцветает в насыщенном звучании октав и красивых, струящихся плавными волнами фигураций. Композитор дает здесь новое мелодическое продолжение темы, образующее большое двадцатитактное расширение ее. Тема переходит в сочную аккордовую фразу солиста и затем в построенный на ней диалог — дуэт оркестра и фортепиано, полный ласкового чувства (см. цифру 6). Лишь после этого на фоне спокойно разливающихся фигураций фортепиано у оркестра (в увеличении) появляется заключительный мелодический оборот темы.

Гирлянда быстрых пассажей, прерываемых выпуклой аккордовой репликой медной группы оркестра со сдвигом в до минор (два такта перед цифрой 7), служит одновременно заключением экспозиции и переходом к разработке.

Вступительное построение разработки (*Moto precedente* — один оркестр) сумрачное и затаенно тревожное по настроению. Тема главной партии контрапунктически соединена с токкатным

мотивом в басу¹ и мелодическими секвенциями, заимствованными из второго, развивающегося предложения главной партии (восходящие фигуры восьмых).

167



Первая половина разработки (от цифры 8 до цифры 9) построена на развитии этих мотивов. Вторая, наиболее важная часть разработки (от цифры 9) представляет собой ярчайшее динамическое нарастание. Оно основано на глубоком драматическом преобразовании темы побочной партии (с участием обоих новых мотивов).

Сначала тема побочной партии звучит у оркестра в сопровождении взволнованного мотива восьмых. Затем к ней присоединяются решительные аккордовые фразы фортепиано, в которых синтезирован материал обоих контрапунктирующих мотивов. Начиная с *Allegro* тема побочной партии незаметно впитывает интонации токкатного мотива фортепиано и превращается в страстно-патетическую певучую мелодию. Аккордовые триольные фразы фортепиано, мелодически родственные рисунку оркестровой темы, придают ей здесь особую напряженность и возбужденность.

Реприза (*Maestoso, Alla marcia*) воспринимается как непосредственное продолжение разработки и является кульминацией всей части. Главная партия подвергается значительному обновлению и динамизации: излагаемая оркестром, она дополняется чеканной темой фортепиано, сформировавшейся из токкатного мотива разработки. В образе главной партии еще более отчетливо выступают черты сурово-героического марша (пример 168).

Обновлена и тема побочной партии. Звучание ее теперь эггическое, спокойное. Она проходит в ля-бемоль мажоре (см. цифру 13), в ритмическом увеличении у солирующей валторны, и значительно сокращена. Этот раздел — наиболее лиричный во всей первой части концерта. Новый облик здесь приобретает токкатный мотив разработки: излагаемый тоже в увеличении (четвертями в оркестре, затем половинными у фортепиано), он

¹ Мотив этот намечается, в сущности, еще в конце вступления (см. такты 8 и 9 от начала концерта).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a complex, rhythmic texture, marked with a forte dynamic (*ff*). The second system, also marked *ff*, shows a more sparse and arpeggiated texture, consistent with the tempo marking 'Maestoso (Alla marcia)'.

становится распевным и мягким, сливаясь с мелодическими оборотами побочной партии у оркестра в единый лирический образ, полный задумчивости и задушевного покоя. Выделяется поэтическим обаянием, красотой и богатством гармонического колорита небольшой эпизод *Un poco più mosso* (см. цифру 15). Здесь проходит нисходящая гармоническая секвенция из различных доминантовых септаккордов. Сочетание разнообразных мелодико-ритмических рисунков (квинтолей, триолей), медленно сменяющиеся аккорды оркестра, широкие арпеджированные аккорды в партии правой руки — все образует нежную и воздушную многокрасочную (при единстве общего колорита) звучность. Весь этот раздел — как бы преддверие коды.

Собственно кода (*Meno mosso*, цифра 16) построена на постепенном оживлении и нарастании динамики. Неторопливые вначале фигурки шестнадцатых все ускоряют свой бег и переходят в решительные восходящие триольные пассажи, поддержанные отрывистыми аккордами оркестра. Ритмически акцентированное заключение первой части концерта подчеркивает ее мужественно-волевой облик.

Вторая часть (*Adagio sostenuto*, ми мажор) — лирический центр концерта. Вступительные аккорды оркестра образуют модуляционный переход от первой части ко второй. Сумрачные до-минорные гармонии сменяются теплым и солнечным звучанием ми мажора. Воцаряется светлая и поэтическая атмосфера русского лирического пейзажа, спокойных размышлений, нежных и ласковых чувств. Фигурация фортепиано становится плавным и мелодически содержательным фоном для главной темы, которую исполняют вначале флейта, а затем — кларнет Певу-

чие фразы флейты пленяют затаенной страстностью и изысканным мелодическим рисунком. Неторопливая, распевно-декламационная мелодия кларнета (от *a tempo*) исполнена безмятежного настроения и глубокого душевного покоя.

169 (Adagio sostenuto)

(Adagio sostenuto)

Эта мелодия парит вокруг терцового и тонического звуков и завершается выразительной, подобной радостному вздоху, фразой струнных (см. два такта перед цифрой 19). Ощущению полноты и интенсивности лирического переживания, которое рождает эта музыка, способствуют также красивые смены гармоний и многочисленные эпизодически появляющиеся средние голоса, среди которых особенно выделяются задушевные реплики фортепиано.

После двух проведений темы (поочередно оркестром и солистом) и небольшого заключения, закрепляющего тональность доминанты (си мажор, цифра 19), совершается переход к сред-

ней части Adagio. Созерцательная мелодия кларнета, переданная теперь фортепиано, приобретает постепенно все более страстный, патетический характер. Особенно интенсивными нарастаниями, взволнованностью и драматизмом отличается раздел после цифры 22. Плавное мелодическое изложение сменяется теперь бурным и стремительным движением шестнадцатых, как будто в медленную часть концерта вклинивается эпизод скерцо. Композитор дважды вводит виртуозные каденции, носящие (особенно вторая) свободный импровизационный характер (см. цифры 23 и 25). Вторая каденция, начинающаяся на секстаккорде II низкой ступени (фа мажор), служит главной кульминацией части.

Вслед за репризным проведением основной лирической темы (одно предложение), звучащей теперь у скрипок, наступает короткая, но чрезвычайно насыщенная кода (цифра 27). Сочные аккорды и арпеджио фортепиано, триольная аккордовая фигурация флейт и кларнетов образуют величественный и широкий поток звуков, на фоне которого ласково и приветливо звучат мелодические обороты темы. Короткая заключительная фраза солиста (интонационно родственная началу побочной партии первой части) дышит благородной простотой и спокойствием.

Финал (*Allegro scherzando*) начинается обширным вступлением, в начале которого происходит, как и во второй части концерта, модуляция — на этот раз из ми мажора в до мажор, затем в до минор. Уже во вступлении, проникнутом чувством радостного возбуждения, определяется основной волевой и жизнеутверждающий характер части. Она отмечена замечательным богатством и энергией ритмики, ярким блеском тембровых и гармонических красок. Завершающий характер финала обнаруживается и в тематических связях его с первой частью концерта. Так, начало вступления построено на материале токкатного мотива, заимствованного из разработки первой части. Следующие после небольшой каденции призывные переключки солиста и оркестра даются на гармониях вступления к первой части. Эти гармонии непосредственно вводят в тему главной партии (цифра 28), которая звучит у фортепиано в высоком регистре.

170

Allegro scherzando

† 11

The musical score shows the beginning of the finale. It is marked *Allegro scherzando* and *mf*. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with eighth notes and chords. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is numbered 170 at the beginning.

Звонкие аккорды *staccato*, вихревые триоли в сопровождении, упругая и волевая, почти плясовая ритмика придают теме неудержимо стремительный характер.

Замедленное и ораторски декламационное проведение основной темы у солирующего фортепиано (*Meno mosso*) образует переход к побочной партии. Тема ее излагается сначала оркестром. Эта певучая, извилистая мелодия, густая и сочная по колориту, полна страстной истомы. Хроматизмы, необычные ладовые обороты с пониженными ступенями придают интонациям особую напряженность и вносят в музыку восточный оттенок.

171 *Moderato*
espress.

mf *m. d.*

Второе проведение темы поручено солисту и значительно развито. Мелодическая линия становится более широкой, наполняется многочисленными подъемами и спадами. Самые напряженные в интонационном отношении моменты, напоминающие побочную тему первой части, подчеркнуты введением доминантовых нонаккордов (си минора и си-бемоль мажора) и прерванных оборотов (см. такты 17 и 19 от цифры 31). Эмоциональный накал, страстная романтическая восторженность темы получают разрешение и успокоение в задумчивом и поэтическом заключении экспозиции (*Meno mosso*, цифра 32). Тихие, отрывистые аккорды оркестра сопровождаются прозрачной одногласной мелодической фигурацией фортепиано: «журчащие» триоли постепенно уходят в высокий регистр и растворяются в трели. Разработка (*Allegro scherzando*) носит бурный и драматический характер, изобилует регистровыми, ритмическими и гармоническими контрастами, темповыми сдвигами — ускорениями. Вся она строится на материале главной партии. В первом разделе разработки особенно выразительно развитие начального мотива темы главной партии в эпизоде *Presto* с яркими тембровыми и регистровыми контрастами. Второй раздел разработки начинается с энергичного фугато на материале главной партии (цифра 34). Отсюда идет длительное нарастание, приводящее к короткому восьмитактному репризному проведению темы главной партии (*Piu vivo*, до минор, начиная с такта 7 после цифры 36). Однако оно столь сжато и мимолетно, что наступ-

ление собственно репризы воспринимается лишь с появления побочной темы в ре-бемоль мажоре.

Большая кода (от цифры 38) завершает концерт. Обширный разработочно-виртуозный раздел, в котором господствует доминантовая функция, служит подготовкой главной кульминации (*Maestoso*). На фоне полнозвучного аккордового аккомпанемента фортепиано мелодия побочной партии финала появляется в мощном унисоне оркестра. Здесь она приобретает силу и широку звучания, гордый, дифирамбический характер, солнечную (до мажор) тональную окраску. В этом величественном эпизоде, венчающем не только финал, но и весь концерт, с огромной художественной силой и убедительностью раскрывается подлинно оптимистическая сущность гениального произведения Рахманинова.

172 *Maestoso*

fff

Maestoso

fff

Второй концерт — одно из самых замечательных явлений русского музыкального искусства начала XX века. В нем с большой художественной силой и яркостью отражена эмоциональная атмосфера предреволюционной поры, запечатлены героические порывы, вера в торжество светлых жизненных сил, романтические мечты о добре и красоте. Второй концерт Рахманинова, как и многие другие произведения композитора, — явление не только художественной ценности, но и большого этического значения, ибо в нем нашли отражение благородные помыслы и упования демократической части русского общества того времени.

Произведение крупной формы, Второй концерт позволяет расширить наши наблюдения над фортепианным и общим музыкальным стилем Рахманинова.

Типично рахманиновские лирические темы — это широкие, непрерывно льющиеся мелодии с длительным подъемом к вершине (напряженное развитие темы по секвенциям) и столь же напряженным, постепенным спадом. Длительность этого спада и возникающее благодаря этому впечатление «бескрайности» мелодического потока составляют примечательную особенность стиля Рахманинова. Ярчайшими образцами подобного рода являются обе темы первой части, побочная партия финала.

Другой, тоже весьма характерный для Рахманинова тип мелодии представляет тема медленной части концерта. Это — плавная мелодия, вьющаяся вокруг основного устойчивого звука и опевающая его. Такие темы носят обычно у Рахманинова спокойный, созерцательный характер. Чаще всего они связаны, как и в данном случае, с воплощением «любленных композитором настроений светлой и мечтательной лирики, с образами природы.

Второй концерт дает яркое представление и о самобытном гармоническом языке Рахманинова с его напряженной экспрессией и богатой красочностью. Тяготея в общем к диатонике, к сфере плагальных оборотов (отсюда — русский характер гармонии у Рахманинова), композитор любит многозвучные гармонии, уснащенные неаккордовыми звуками. Многие особенности гармонии Рахманинова объясняются сплетением различных мелодических линий, свободным и непринужденным движением голосов.

Неповторимо «рахманиновская» особенность музыки заключена также в энергичной, волевой ритмике концерта, в появлении в качестве тематических зерен четких и активных ритмических формул, остигатных мотивов, сплетающихся с широкими распевными мелодиями.

Зрелость и новизна концертного стиля Рахманинова находят выражение в замечательном богатстве и многообразии фортепианной фактуры.

Подлинная симфоничность Второго концерта проявляется не только в богатстве и значительности образов, в широте развития основных тем, но также во внутренней спаянности формы в целом. Показательны в этом отношении стремление связать между собой отдельные части концерта через модуляционные переходы, тематические переключки между финалом и первой частью и особенно — итоговое для концерта значение коды финала.

Тяготение композитора к широким формам, крупным масштабам, к густым и ярким краскам при цельности и единстве тематического развития еще явственнее сказалось в грандиозном по замыслу и монументальности форме Третьем концерте. Концерты и симфонии Рахманинова роднит общность образов, лирико-драматический характер первых частей и созерцательный, лирико-пейзажный — медленных. Финалы рахманиновских

концертов сочетают черты скерцо и финалов симфоний: скерцозные, народно-жанровые, лирические элементы сливаются в них в единое художественное целое и завершается торжественно-ликующей кодой, выражающей главную идею всего произведения.

РОМАНСЫ

Романсы Рахманинова по своей популярности соперничают с его фортепианными произведениями. Рахманиновым написано около 80 романсов (считая юношеские, не опубликованные при жизни композитора). Большинство их сочинено на тексты русских поэтов-лириков второй половины XIX и рубежа XX веков и всего лишь немногим более десятка — на слова поэтов первой половины XIX века (Пушкина, Кольцова, Шевченко в русском переводе и др.).

Обращаясь зачастую к стихотворениям невысокого поэтического достоинства, Рахманинов прочитывал их по-своему и в музыкальном воплощении придавал им новый, неизмеримо более глубокий смысл. Романс он трактовал как область выражения преимущественно лирических чувств и настроений. Эпические, жанрово-бытовые, комедийные или характеристические образы у него почти не встречаются.

В нескольких романсах Рахманинова обнаруживается связь с народной песней и городской бытовой музыкой.

К жанру русской лирической песни («песня-романс») Рахманинов обращается преимущественно в ранний период творчества в 90-е годы. Он не стремится к воспроизведению всех особенностей народного стиля (хотя и сохраняет некоторые из них) и свободно пользуется при этом гармоническими и фактурными средствами профессиональной музыки¹. При этом жанр трактуется преимущественно в драматическом плане. Примером может служить песня-романс «**Полюбила я на печаль свою**» (стихи Т. Шевченко в переводе А. Н. Плещеева). По содержанию песня связана с темой рекрутчины, а по стилю и жанру — с плачами. В основу мелодии композитором положена терцовая попевка, многократно повторяющаяся. Характерны также скорбные обороты в окончаниях мелодических фраз. Драматичные, несколько надрывные распевы в кульминациях («Уж такая доля мне выпала») усиливает близость вокальной партии к причитанию-плачу. «Гусельные» арпеджированные аккорды в начале песни подчеркивают ее народный склад.

¹ Этот подход характерен и для рахманиновских обработок народных песен в четырехручных пьесах соч. II — «Бурлацкая» и «Слава», в «Трех русских песнях для оркестра с хором» соч. 41.

173 Adagio sostenuto *mf*

Полю-би-ла я на пе-чать свою (си ро)

Драматическим центром произведения является второй куплет. Восходящие секвенции и мелодии, поддержанные взволнованными триольными фигурациями фортепиано, прерываются декламационным изложением («И солдаткой я...»); последующая кульминационная фраза шире по диапазону, чем в первом куплете, и является драматической вершиной песни. После нее особенно выразительно звучат «плачущие» бессловесные вокализы коды. Своей безнадежностью они подчеркивают драму одинокой женщины-солдатки.

Совершенно особое место в вокальной лирике Рахманинова занимает гениальный «Вокализ», написанный в 1915 году¹. Он примыкает к романсам композитора, в истоках своих связанным с русской песенностью. Элементы народного песенного стиля органично вливаются здесь в мелодику, отмеченную яркой индивидуальностью.

О связи «Вокализа» с русской протяжной песней говорит широта мелодии, неторопливый и, как кажется, «бесконечный» характер ее развития. Плавности и текучести движения способствует отсутствие строгой повторности и симметрии в строении и последовательности фраз, предложений и периодов («Вокализ» написан в простой двухчастной форме). Музыка столь выразительна, столь содержательна, что композитор счел возможным отказаться от поэтического текста. «Вокализ» хочется назвать русской «песней без слов».

На фоне размеренных и спокойных аккордов рояля у сопрано льется задумчивая, немного грустная мелодия-песня (пример 174).

Плавно, мягкими извивами она движется вниз от III степени к V, затем круто поднимается вверх на октаву и плавным нисходящим оборотом соскальзывает к основному тону лада.

Музыкальная ткань пьесы насыщена «поющими» мелодическими голосами, интонационно родственными основной теме. Во втором предложении к вокальной мелодии присоединяются еще

¹ Это произведение посвящено великой русской певице А. В. Неждановой.

два голоса фортепиано, изложенные в виде дуэта-диалога. В третьем предложении мелодическое движение в аккомпанементе удваивается в октаву. В последнем предложении вокальная мелодия образует свободный подголосок («втору») к теме, звучащей у фортепиано.

Глубоко русский характер музыки «Вокализа» подчеркнут и гармоническими средствами: диатоникой (см. натуральный минор в основе мелодии в первом предложении, последование септаккорда натуральной VII ступени и тоники в тактах 5—6), плагальными оборотами (например, такты 2—3 в начале третьего предложения), частыми параллелизмами в голосоведении (в частности, см. последование параллельных трезвучий в такте 3 от конца романса).

Как своеобразное продолжение жанра «восточной песни», характерного для творчества русских композиторов первой половины XIX века и «кучкистов», может рассматриваться романс «Не пой, красавица, при мне» (слова А. С. Пушкина) — подлинный шедевр вокальной лирики Рахманинова 90-х годов. Основная тема романса, задумчивая и печальная, сначала появляется в фортепианном вступлении, где она изложена как завершенная песенная мелодия. Однообразно повторяющиеся *ля* в басу, хроматически нисходящее движение средних голосов с красочными сменами гармоний придают музыке вступления восточный колорит.

Allegretto

175

В отличие от Глинки и Римского-Корсакова, обращавшихся к тому же стихотворению, Рахманинов придал ему страстно-патетическое звучание¹. В романсе сочетаются песенное и декламационное начала. Уже в первой строфе композитор предварил песенную мелодию выразительным речитативом-обращением.

Декламационный характер носят и краткие интерлюдии фортепиано перед последующими строфами. Особенной экспрессией отличаются первые две интерлюдии (*Mezzo mosso*), в которых глубоко переработаны и заострены интонации речитатива (введены II пониженная ступень и интервал увеличенной секунды). В декламационной манере изложена и вокальная партия второй строфы («Увы, напоминают мне»), как бы наложенная на основную, певучую тему, проходящую в сопровождении.

В третьей строфе («Я призрак милый») наступает драматическая кульминация. Восходящие секвенции вокальных фраз и беспокойные (с синкопой) фигуры шестнадцатых у рояля с доминантовыми гармониями (доминантноаккорд — доминантсептаккорд) приводят к патетическому восклицанию «Но ты поёшь», поддержанному мощными повторяющимися аккордами. Замечательной находкой молодого композитора явилось введение второй, на этот раз тихой, кульминации в репризе. Вслед за построением начального речитатива у фортепиано звучит

¹ Драматизмом отличается и романс Балакирева на тот же текст («Грузинская песня»), но в нем нет того пафоса, которым проникнут рахманиновский романс.

основная песенная мелодия, а в вокальной партии появляется красивая контрапунктирующая тема, медленно, уступами спускающаяся от высокого *ля*. Это второе кульминационное *ля*, исполняемое здесь *pianissimo* («Напоминают мне оне»), воспринимается как отголосок минувшего страстного волнения.

Сквозное развитие музыкального материала придает большую спаянность музыкальной форме романса. Выразительные интерлюдии образуют связки между строфами.

Среди романсов ранних опусов встречаются произведения, родственные по общему характеру вокальной лирике Чайковского. Они обладают вместе с тем признаками индивидуального почерка композитора. Для них показательны особая сгущенность чувства, особая томительно-знойная страстность выражения, длительное пребывание в одной эмоциональной сфере и подчеркнутая острота кульминации.

«В молчаньи ночи тайной» (слова А. А. Фета) — весьма характерный образец любовной лирики подобного рода. Господствующий чувственно-страстный тон определяется уже в инструментальном вступлении. Томные интонации уменьшенной септимы в верхнем голосе появляются на фоне экспрессивных гармоний аккомпанемента (уменьшенный септаккорд, доминантовый нонаккорд). Триольная аккордовая фактура сопровождения сохраняется и при вступлении вокальной мелодии, певучей и декламационно-выразительной.

The image shows a musical score for the piano introduction of the song "In the silence of the night" (№ 176). The score is in 3/4 time, marked "Lento". It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble staff containing a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass staff with a single eighth note (G3). The second system continues with a treble staff featuring a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) and a bass staff with a single eighth note (G3). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The key signature is one sharp (F#).

О, дол - го бу - ду

я, в молчаньи но - чи тай - ной,

В среднем разделе романса сопровождение приобретает более взволнованный характер. Имитационное развитие новых мелодических оборотов у голоса и фортепиано и цепь восходящих секвенций приводят к патетической кульминации с поочередным достижением вершинного звука (*фа-диез*) в вокальной, потом в фортепианной партии («заветным именем будить ночную тьму»). Здесь любовный восторг достигает апогея. В следующем за этим заключительном разделе (*Piu vivo*) измененная тема первой части постепенно растворяется в восходящих триольных фигурациях.

Романсы лирико-пейзажного характера образуют одну из важнейших по художественной ценности областей вокальной лирики Рахманинова. Пейзажный элемент или сливается с основным психологическим содержанием, или, напротив, контрастирует с последним. Некоторые из этих произведений выдержаны в прозрачных, акварельных тонах, проникнуты спокойным, созерцательным настроением и отличаются исключительной тонкостью и поэтичностью. Одним из первых таких романсов в творчестве молодого Рахманинова был «Островок» на стихи английского поэта-романтика П. Шелли в переводе К. Бальмонта.

Наиболее совершенные и тонкие романсы, связанные с образами природы, были созданы композитором в зрелом периоде. Это — «Сирень», «Здесь хорошо», «У моего окна». Они входят в цикл романсов соч. 21, появившийся почти одновременно

с прелюдиями соч. 23 и Вторым концертом и обладающий теми же высокими достоинствами глубиной содержания, изяществом и отточенностью формы, богатством выразительных средств.

«Сирень» (слова Ек. Бекетовой) — одна из самых драгоценных жемчужин рахманиновской лирики. Музыка этого романса отмечена исключительной естественностью и простотой, замечательным слиянием лирического чувства и образов природы, выраженных посредством тонких музыкально-живописных элементов. Вся музыкальная ткань романса певуча, мелодична. Спокойные, распевные вокальные фразы непринужденно льются одна за другой. Выразительная фигурация фортепиано ассоциируется с представлением о колеблемой легким ветерком листве. Ощущение покоя возникает и благодаря пентатонической ладовой окраске: вокальная мелодия и сопровождение первых тактов романса выдержаны в бесполутоновом звукоряде ля-бемоль — си-бемоль — до — ми-бемоль — фа.

177 Allegretto *p sempre langu.*

По ут

p

mf cantabile

illo

- ру, на за - ре, по ро-си-стой тра-ве

В дальнейшем, по мере развития, композитор выходит за рамки пентатоники. В середине романса выделяется задушевностью и теплотой широкая мелодическая фраза («В жизни счастье одно»), поддержанная красивым инструментальным подголоском и оттененная мягким поворотом в тональность II степени (си-бемоль минор). Значительно обновлена и реприза. (Романс написан в простой двухчастной форме.) Композитор сохраняет лишь тональность и рисунок фортепианного сопро-

вождения. Сама же мелодия здесь новая, с широкими интервалами и острыми задержаниями в кульминации («Мое бедное счастье»). Зато тем более свежо и кристально чисто в заключении звучат у рояля диатоническая мелодия и прежняя пентатонная фигурация, которыми завершается романс.

Романс «Здесь хорошо» (слова Г. А. Галиной) также принадлежит к выдающимся образцам светло-созерцательных лирических произведений Рахманинова. В этом романсе с большой ясностью обнаруживается характерная для зрелого романсного стиля композитора текучесть музыкального развития, порождающая особую цельность формы, ее внутреннюю нерасчлененность. Романс построен, можно сказать, «на одном дыхании» — столь непрерывно льется музыка в гибком сплетении мелодических фраз голоса и фортепиано, в пластичных гармонических и ладотональных переходах. Мелодия романса рождается из начальной вокальной фразы. Ее характерные мелодико-ритмические очертания — ровное движение трех восьмых по терциям вверх и остановка на последнем, четвертом, звуке с небольшим спуском вниз — нетрудно заметить во всех вокальных и фортепианных фразах романса.

178 *Moderato p dolce ed espressivo*

Здесь хо-ро-шо... Взгля-ни, вдали огнем гари-те-ка;

pp

Варьируя этот мотив, композитор с замечательным мастерством создает из него более широкие мелодические построения. Они ведут к мелодической вершине, представляющей особую тихую и полную глубокого, но затаенного, восторженного чувства кульминацию («Да ты, мечта моя!»).

Впечатлению непрерывности течения музыки способствуют однотипность фактуры сопровождения, почти полное отсутствие цезур и стремление избежать тоники. Ля-мажорное тоническое трезвучие появляется в середине романса лишь один раз (в конце первого предложения — перед словами «здесь нет людей») и прочно утверждается только в заключении. Зато неоднократно композитор вводит доминантовые или субдоминантовые гармонии к побочным ступеням лада, создавая видимость отклонений в разные тональности: см., например, при словах «Белеют облака» (плагальная каденция с квинтсекстаккордом II ступени в гармоническом ми мажоре), в кульминации

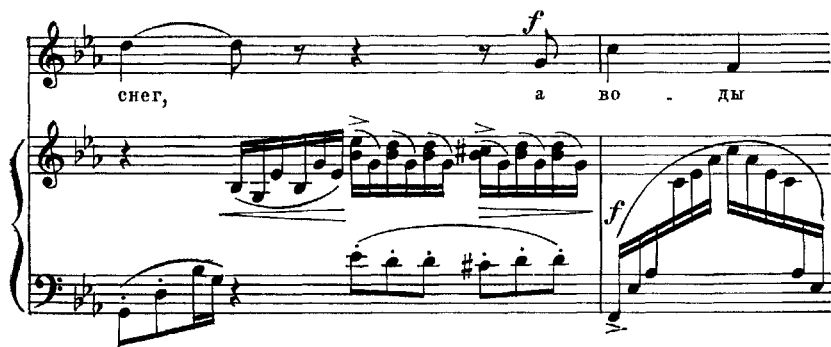
романса «Да ты, мечта моя!» (автентическая каденция в фа-диез миноре). Такое разнообразие, переливчатость тональных красок имеет не только большое пейзажно-колористическое значение, но и обогащает лирико-психологическое содержание романса, придавая музыке особую одухотворенность и выразительность.

В романсах Рахманинова образы природы привлекаются не только для выражения тихих, созерцательных настроений. Порой они помогают воплотить бурные, страстные чувства. Тогда рождаются романсы виртуозного характера, отличающиеся широтой формы, сочностью и густотой красок, блеском и сложностью фортепианного изложения.

В таком стиле Рахманиновым написан романс «Весенние воды» (слова Ф. И. Тютчева). Это музыкальная картина русской весны, поэма восторженных, радостно ликующих чувств. В вокальной партии господствуют призывные мелодические обороты: мотивы, построенные на звуках мажорного трезвучия, восходящие фразы, заканчивающиеся энергичным скачком. Их волевой характер усиливается пунктированными ритмическими фигурами. Блестящая, можно сказать, концертующая, партия

179 Allegro vivace

Еще в полях беге ст



фортепиано очень содержательна и играет чрезвычайно важную роль в создании общего жизнеутверждающего характера произведения и его живописного, картинного облика. Уже вступительная фраза фортепианной партии — в бурно взлетающих пассажах, в экспрессивном звучании увеличенного трезвучия — воссоздает атмосферу весны, рождая музыкальный образ пенящихся весенних потоков.

Эта фраза развивается далее на протяжении почти всего романса и приобретает самостоятельное художественное значение, становясь как бы лейтмотивом весны. В кульминациях произведения он превращается в радостные звоны, возвещающие торжество светлых сил.

Музыкальное развитие, благодаря неожиданным терцовым сопоставлениям мажорных тональностей (ми-бемоль мажор — си мажор — ля-бемоль мажор, ми-бемоль мажор — фа-диез мажор), отличается яркими тональными контрастами. Необычным для камерного жанра является и глубокое преобразование тематизма.

Сила и напряженность музыкального развития вызвали появление в романсе двух ярких и мощных кульминаций. Одна из них достигается при сопоставлении ми-бемоль мажора и фа-диез мажора («Весна идет! Мы молодой весны гонцы»). В вокальной партии здесь появляется широкая (в объеме децимы), круто устремляющаяся вверх, ликующая фраза «Она нас выслала вперед!», поддержанная бурными взлетами аккордов у фортепиано (вступительный мотив). Вслед за тем музыка приобретает мечтательный и сдержанный характер: внезапно спадает звучность, дважды замедляется темп, облегчается фортепианная фактура.

Andante («И тихих, теплых майских дней») начинает новую волну нарастания: ускоряется темп и учащается ритмический пульс (восьмые сменяются триолями). Энергичные восходящие секвенции фортепиано приводят ко второй, не менее впечатляющей, но на этот раз чисто инструментальной кульминации. Она напоминает патетические виртуозные эпизоды фортепианных

концертов композитора. Последний звук вокальной партии «затопляется» лавиной бурно низвергающихся октав, приводящих к патетическому, подобному возгласу трубы, призыву «Весна идет!». Он сопровождается плотным, как будто вибрирующим (повторяющиеся триоли) аккомпанементом с острозвучащим наложением аккорда доминанты с секстой на тоническую квинту.

Образ ночи неоднократно возникает в романсах Рахманинова. В романсе «Отрывок из Мюссе» (перевод А. Н. Апухтина) он связывается с состоянием гнетущего одиночества. Гамма выраженных в романсе чувств — это мучительная душевная боль и отчаяние, усиливаемые мраком и тишиной. Некоторая взвинченность, «надрывность» музыки в отдельных эпизодах романса отражает, по-видимому, стилевые черты цыганского эстрадного исполнительского искусства, которое хорошо знал Рахманинов. В несколько преувеличенной патетике подобных романсов, как справедливо заметил Б. В. Асафьев, «звучали надрыв и вопль, понятные окружающей среде», и «этим своим порывом, своими стремлениями композитор инстинктивно отвечал наболевшему чувству».

Музыкально-поэтический образ рождается уже в первых тактах романса. Мелодию образуют разделенные паузами, но интонационно слитные фразы. Выразительность усиливается возбужденными фигурациями аккомпанемента.

180 (Allegro non troppo)

Что так у - си - лен - но серд - це боль -

- но - е бьет - ся, и

про - сит, и жаждет по - ко - я?

В среднем разделе (он начинается от слов «Чем я взволнован») появляются контрастные по настроению и музыкальному содержанию эпизоды, раскрывающие сложную смену мыслей и переживаний лирического героя. Напевная ариозная мелодика сменяется речитативным изложением. Как неожиданный порыв светлого и восторженного чувства надежды звучит восклицание «Боже мой!», подчеркнутое мажорным трезвучием VI ступени. Состояние смутной тревоги и напряженного ожидания превосходно выражено далее в повторности однотипных молодеческих фраз («Кто-то зовет меня» и т. д.), в уныло-щемящем звучании повторенного двенадцать раз у фортепиано *фа-диез* второй октавы («Это полночь пробило») и в нисходящем движении басов, звучащем как удаляющиеся тихие шаги. Драматическая кульминация наступает в сжатой репризе-коде («О, одиночество» и т. д.) и приходится, как это нередко бывает в романсах Рахманинова, на фортепианное заключение. В нем объединены наиболее существенные и яркие компоненты музыкального содержания произведения: интонации главной темы и мажорный сдвиг из среднего раздела романса. Вторичное появление ремажорного трезвучия и здесь производит впечатление «луча света», внезапно проникшего в ночную, насыщенную трагизмом атмосферу.

Весьма типична для зрелого вокального стиля Рахманинова непрерывно развивающаяся музыкальная форма романса — простая трехчастная, тяготеющая, однако, к одночастной композиции. Слитность ее достигается интонационным родством различных мелодических построений (см., например, начальные фразы всех трех разделов — «Что так усиленно сердце больное бьется?», «Чем я взволнован, испуган в ночи?», «О одиночество, о нищета!»). Единство музыкальной формы достигается также гибкостью модуляционного плана, частой сменой разнохарактерных эпизодов и фактуры, благодаря чему вся середина носит незавершенный характер и воспринимается как подготовка репризы. Лишь четырехтактный предыкт (от слов «Моя келья пуста») и прочное установление основной тональности в репризе-коде придают целому необходимую законченность. Все эти

особенности приближают романс к типу драматической вокальной сцены.

Образ ночи возникает и в романсе «Ночь печальна» (слова И. А. Бунина). Впрочем, тема трагического одиночества получила здесь совсем иное воплощение. «Ночь печальна» — новая разновидность русской элегии. Она не похожа на светлые созерцательные элегии Глинки («Не искушай») или Римского-Корсакова («Редет облаков...»). Элегичность сочетается здесь со сгу-

181 *Largo*

The first system of the musical score is in G major, 3/4 time, and marked *Largo*. It begins with a vocal line on a treble clef staff with a whole rest, followed by a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment consists of a right-hand staff with a piano (*pp*) dynamic marking and a left-hand bass staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. The lyrics 'Ночь пе-' are written under the vocal line.

Ночь пе -

The second system continues the musical score. The vocal line has a whole rest followed by a quarter rest, then a half note with a fermata. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The lyrics '- чаль на, как меч -' are written under the vocal line. The piano part includes the instruction *la melodia ben marcato* below the right-hand staff.

- чаль на, как меч -

la melodia ben marcato

The third system continues the musical score. The vocal line has a quarter rest followed by a half note with a fermata. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The lyrics 'ты мо - и... Да - ле - ко,' are written under the vocal line. The piano part includes the instruction *un poco più mosso* above the right-hand staff and *cresc.* below the right-hand staff. The system ends with a *p* dynamic marking and a key signature change to G minor.

ты мо - и... Да - ле - ко,

un poco più mosso

cresc.

p

щенно-сумрачным настроением, последовательное нагнетание трагического колорита со сдержанностью, подчеркнутой неподвижностью. Основой романса являются, в сущности, не одна, а две мелодии. Первая формируется в вокальной партии, слагаясь из кратких и печальных по настроению мотивов-вздохов; другая — более широкая и слитная — проходит в партии фортепиано. Фоном служат меланхолически повторяющиеся квинтоли, они создают ощущение неизбыточной печали и оцепенения.

Своеобразие интонационного развития заключается в том, что многочисленные фразы и мотивы, возникающие в ходе развертывания музыкально-поэтического образа, воспринимаются как варианты единого мелодического содержания. Некоторые из них приобретают значение «ключевых» интонаций и попевок. Таков, например, начальный мелодический оборот на слова «Ночь печальна», обрамляющий весь романс (см. три последних такта фортепианного заключения). Сюда же следует отнести и различные варианты мелодической фразы, основанной на восходящем движении к квинтовому тону лада. Первоначально этот оборот возникает у фортепиано, затем проходит в вокальной мелодии («Далеко...» и т. д.) и вновь продолжает развиваться в инструментальной партии (см. такты 5—7). На сплетении этих двух характерных мотивов построено и заключение.

Впечатлению единства и внутренней цельности музыкальной формы романса способствует выдержанность гармонического развития. В романсе господствует плагальная гармоническая сфера, проявляющаяся в тональных соотношениях частей произведения (фа-диез минор — ми минор — фа-диез минор) и в многочисленных плагальных оборотах, рассеянных по всему романсу.

В то же время нетрудно найти тонкие образно-музыкальные штрихи, связанные с отдельными деталями поэтического содержания. Отметим, например, остановку на мажорном трезвучии VI ступени при упоминании о далеком огоньке, радующем затерянного в бескрайней степи путника. Появляющийся далее пластичный мелодичный ход со скачком на уменьшенную квинту и отклонение в тональность мажорной доминанты хорошо сливаются со словами текста «В сердце много грусти и любви». При переходе к репризе у рояля выразительно звучит ход параллельных октав, своим суровым характером и размеренностью подготавливающий возвращение музыкальной картины безлюдной ночной степи.

Удивительная чуткость и проникновенность музыки, образная насыщенность, достигнутые композитором при очень экономном использовании выразительных средств, делают этот романс одним из перлов вокального творчества Рахманинова.

Как мы видим, в вокальных произведениях Рахманинова широко представлена драматическая тематика. Горькое сознание невозвратимости счастья и, несмотря ни на что, неудержи-

мое стремление к нему, гневный протест против незаслуженного страдания и обездолженности — таковы настроения и мотивы драматических романсов Рахманинова. Большая часть их встречается среди романсных циклов 900-х годов (соч. 21 и 26).

«Проходит все» (соч. 26, слова Д. Н. Ратгауза). Тема сожаления о безвозвратно уходящей жизни решена здесь композитором в остродраматическом плане: она перерастает в страстный протест против всего, что сковывает и подавляет светлые и прекрасные порывы человека. Этим романс Рахманинова решительно отличается от пессимистического и безвольного по настроению стихотворения Ратгауза. С особенной силой прорывается протестующий пафос в кульминационной, последней фразе. Эта кульминация, подготовленная двумя последовательно нарастающими фразами — голоса и фортепиано, — восходящим рисунком с энергичным квинтовым скачком, полнозвучной фактурой и мощным звучанием более всего способствует переосмыслению поэтического текста.

182

Piu mosso *mf* *cresc.* *f*

и — цеи воля на, над ней дру-га — я вста-нет ... Я не мо-

mf *cresc.* *p* *cresc.*

ff *ad libitum*

гу ве-се-лых не сеп-ить!

sempre cresc. *ff* *dim*

Несколько особняком в вокальной лирике Рахманинова стоят его последние романсы (соч. 38), написанные в 1916 году. На этот раз композитор обратился к современной символистской поэзии, ранее оставшейся ему

чуждой Среди авторов избранных Рахманиновым стихотворений встречаем имена А Блока, В Брюсова, К Бальмонта, а также А Белого, И. Северянина, Ф Сологуба Характером поэтического строя и общей направленностью этих стихотворений можно объяснить появление в романсах соч 38 сложного интонационного и ладо-гармонического языка, преобладание изысканной декламационности над мелодически обобщенным раскрытием поэтического образа, подчеркнутую камерность стиля, некоторую эмоциональную «приглушенность», ощутимую в этом вокальном цикле при сравнении с предшествующими романсами композитора. Надо, однако, подчеркнуть, что и в романсах соч. 38, при свойственной им особой утонченности выражения, сохраняются всегда присущие рахманиновской вокальной лирике качества живая экспрессия мелодического образа, пленительная гамма красок в гармоническом языке, искренность и естественность в передаче настроений и чувств

В романсах особенно ярко проявилась ценнейшая сторона музыки Рахманинова — ее общительность, способность сразу находить путь к сердцам людей — качество, роднящее Рахманинова с Чайковским. Романсы Рахманинова волнуют своей страстной силой, непосредственностью чувства, покоряющей искренностью. Это лирическая исповедь композитора, в которой нашли выражение и свойственные его творчеству мятежные порывы, и неудержимый напор волевых жизнеутверждающих эмоций — рахманиновское «половодье чувств»; в его романсах отражены и трагические настроения одиночества, и благоговейная любовь к природе.

Вокальный стиль композитора отличается протяженностью, широтой и свободой мелодического дыхания, сочетанием плавной и пластичной кантилены с чуткой, всегда психологически оправданной декламацией Вокальное начало, пение господствует в романсах Рахманинова, вокальная мелодия является для композитора основным средством раскрытия лирико-психологического содержания и создания обобщенных музыкальных образов. В вокальной лирике Рахманинова находят продолжение принципы романсного стиля Глинки и Чайковского. Вместе с тем в романсах Рахманинова есть черты, указывающие на их стилевую связь с лирикой композиторов «Могучей кучки» — более всего Римского-Корсакова, отчасти Балакирева и Бородина; «корсаковское» начало ощущается в общем светло-элегическом тоне многих созерцательных романсов Рахманинова, в богатстве и сочности их гармонического колорита.

Одна из существенных особенностей романсного стиля Рахманинова — исключительно большая роль и разнообразие фортепианного сопровождения. Фортепианную партию романсов Рахманинова невозможно назвать просто аккомпанементом. Интересно привести замечание композитора по поводу романса «Ночь печальна»: «.. Собственно, не ему [т. е. певцу] нужно петь, а аккомпаниатору на рояле». И действительно, в этом романсе (как и во многих других) голос и рояль сливаются в вокально-инструментальный ансамбль дуэт. В романсах Рахманинова встречаются образцы концертно-виртуозной, декоративной и пышной фортепианной фактуры, наряду с про-

зрачным камерным изложением, требующим от пианиста исключительного звукового мастерства в передаче ритмических и полифонических деталей музыкальной ткани, тончайших регистровых и гармонических красок.

Присущее Рахманинову чувство формы ярко выявилось в выпуклой и напряженной динамике его романсов. Они отличаются особой драматической остротой, «взрывчатостью» кульминаций, в которых с необычайной силой раскрывается внутренняя психологическая коллизия, главная мысль произведения. Не менее типичны для вокальной лирики композитора и так называемые «тихие» кульминации — с использованием на нежнейшем *pianissimo* высоких звуков.

Такие кульминации, при всей внешней сдержанности, обладают огромной эмоциональной напряженностью и производят неизгладимое художественное впечатление, являясь выражением самых сокровенных мыслей и чувств автора.

Вокальные произведения Рахманинова (как и его современника Метнера) завершают историю русского классического романса дореволюционного времени.

«АЛЕКО»

Юношеская опера «Алеко» написана на сюжет поэмы Пушкина «Цыганы». Либретто составлено В. И. Немировичем-Данченко. «Алеко», как и другие оперы Рахманинова, является произведением лирико-трагедийного плана, отличающимся сжатостью формы (один акт) и острой конфликтностью музыкальной драматургии. Действие развивается быстро и напряженно, на фоне красочных жанрово-бытовых сцен (хоровых и танцевальных) и небольших оркестровых эпизодов (лирико-драматических и пейзажных).

Краткое содержание. Мирный быт цыган нарушен с приходом Алеко, покинувшего город из-за разлада с окружающим обществом и ставшего добровольным изгнанником. Алеко стремится найти утешение и душевный покой в любви молодой цыганки Земфиры, в патриархальной жизни цыган, основанной на началах справедливости и свободы. Однако он не в силах освободиться от присущих ему эгоизма и жестокости. Эти низменные страсти становятся источником драмы самого Алеко, Земфиры, ее отца и молодого цыгана. Уже в первых сценах оперы Алеко предстает как мрачный человек, терзасмый ревнивыми подозрениями и готовый жестоко наказать изменницу. Но Земфира не признает ревнивых, эгоистичных притязаний опостылевшего ей Алеко и намерена отстаивать свое право на свободу. Выследив Земфиру и молодого цыгана, Алеко в припадке ревности убивает их. Отец Земфиры, выражая общее мнение цыган, осуждает Алеко и изгоняет его из табора.

Центром оперы являются (по своему местоположению и драматургической роли) следующие один за другим вокальные номера, в которых характеризуются главные герои оперы — Земфира и Алеко

Песня Земфиры «Старый муж, грозный муж» составляет основу сцены у люльки (№ 9). Укачивая ребенка, Земфира поет песню и, несмотря на требование Алеко прекратить пение, допевает ее до конца. Куплеты песни чередуются с краткими речитативами участников сцены. Песня живо рисует образ необузданно-страстной и полудикой Земфиры, не терпящей посягательств на свободу своих чувств. Музыка оркестрового вступления отличается энергией и своеобразной суровостью колорита. Очертания мелодической линии остры: нисходящие секундовые обороты внезапно переходят в квартный скачок, ритм упорен и решителен, гармония (альтерированная двойная доминанта) несколько жестка. Далеко не женственного характера и сама мелодия — скорее декламационная, чем певучая. Как и вступление, она основана на многократном повторении

одного ритмического рисунка ♪♪ во вступлении, ♪♪♪ — в вокальной партии. Все это придает песне Земфиры дерзко-вызывающий характер.

183 *Allegro risoluto*

Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня

marcato

В дальнейшем, при упоминании Земфиры о возлюбленном, мелодия становится певучей и гибкой, наполняется томительно-страстным любовным чувством (*Con moto*). В последнем куплете вновь возвращаются в измененном виде интонации прежней, насмешливой и волевой темы.

Каватина Алеко (№ 10). Земфира ушла. Алеко один, погруженный в мрачное раздумье. Душевная драма Алеко, его страстная и гордая натура показаны композитором в развитом вокальном эпизоде, заключающем в себе признаки речитативно-ариозной сцены и собственно каватины.

Первый раздел носит вступительный характер; в нем господствует драматическое начало, все время звучат тревожные и сумрачные интонации интродукции. Ими и открывается каватина (выразительная краткая мелодическая фраза басов). Этот лейтмотив передает мрачное раздумье героя. В спокойных мелодических оборотах первых речитативных фраз, в деталях орке-

стрового сопровождения (полное и мягкое звучание ре-бемоль-мажорного трезвучия) передана мирная картина спящего табора, озаренного лунным светом.

Но вслед за тем в патетических речитативных фразах-вопросах Алеко («Что ж сердце бедное трепещет?») обнаруживается его мучительная тревога.

В центре первого раздела каватины находится небольшой ариозный эпизод, в котором Алеко гневно обличает оставленное им общество и противопоставляет ему свободу кочевой жизни (см. «Я без забот, без сожаленья веду кочующие дни»). Однако этот душевный подъем сменяется горьким признанием героя: он не сумел обрести подлинную внутреннюю свободу. Его душу по-прежнему терзают темные страсти.

Мысли Алеко обращаются к Земфире. Светлые воспоминания о минувшем счастье с ней составляют содержание второго, центрального раздела каватины, точнее — собственно каватину. В вокальной партии разворачивается чудесная лирическая мелодия, плавно и непринужденно льющаяся на размеренно колышущемся оркестровом фоне.

184 *Meno mosso*

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piano accompaniment with a *pp* dynamic marking. The second system shows the vocal entry with the lyrics: "нежно при-кло-нясь ко мне в пустынной ти-шине". The vocal line is marked *con anima* and *mf*. The piano accompaniment continues with a steady accompaniment of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand, marked *p* at the end of the system.

Упоение и восторг Алеко, трепет охватившей его страсти вызывают появление в вокальной партии выразительных пауз, прерывистых фраз, в то время как у оркестра растет и ширится основная певучая тема. Но грезы Алеко нарушаются мыслью об измене Земфиры. Скорбные речитативные фразы героя («И что ж? Земфира неверна...»), прервавшие развитие темы

любви, сменяются замечательным по психологической выразительности и размаху оркестровым заключением. Оркестр подхватывает незавершенную любовную тему и доводит ее развитие до высочайшей кульминации. Однако здесь эта тема окрашена в иные тона: ее трагическая патетика выражает уже не беспределность любовного чувства, а отчаяние Алеко.

Рассказ Старика (№ 3). Этот номер расположен в начале оперы. Уже в ее экспозиционном разделе главному герою противопоставлен образ мудрого цыгана, отца Земфиры. Как выясняется из его рассказа-воспоминания, Старый цыган не стал мстить своей жене, которая полюбила другого, покинула мужа, маленькую дочь и ушла с чужим табором. Рассказ выдержан в спокойном повествовательном тоне, лишь временами прерываемом вспышками сильного драматизма. Мягко ниспадающая благородная и сдержанно-печальная мелодия голоса сопровождается «вздыхающими» фразами оркестра. Характерный ход на увеличенную секунду придает музыке слегка восточный оттенок.

В речитативных эпизодах начальные интонации рассказа приобретают чисто драматический характер — как, например, в выразительной фразе оркестра, рисующей отчаяние отца Земфиры (после слов «...ушла за ними Мариула»). Однако в заключительных тактах музыкальное выражение вновь обретает прежнюю сдержанность, и лишь несколько омрачается общий музыкальный колорит.

Вокальный стиль «Алеко» — мелодический. Голоса находятся на первом месте, оркестр — на втором, хотя его партия достаточно развита и драматургически значительна. Основой музыкальной формы оперы служат законченные музыкальные номера. Действующие лица, в основном, характеризуются в традиционных сольных оперных формах. В характеристике цыган Рахманинов не стремится к этнографически точному воспроизведению цыганского колорита (лишь в одном номере оперы — в «Пляске мужчин» — использована подлинная цыганская тема) и придерживается общих стилевых приемов, встречающихся в «восточных» страницах музыки Глинки и «кучкистов».

Ценность оперы — в выразительности, юношеской свежести, непосредственности и эмоциональности музыки. Благодаря этим качествам «Алеко» сохраняется в репертуаре оперных театров.

В разносторонней музыкальной деятельности Рахманинов выступал как убежденный последователь великих русских композиторов XIX века, как продолжатель традиций национального демократического искусства, глубоко связанного с действительностью и обращенного к людям.

Рахманинов признан величайшим пианистом нашего столетия, имя которого стоит в истории фортепианного исполнитель-

ства рядом с именами Ф. Листа и А. Г. Рубинштейна. Дирижерские выступления Рахманинова утвердили за ним славу одного из самых выдающихся дирижеров своего времени.

Творческое наследие Рахманинова составляет драгоценную часть русской художественной культуры: его лучшие фортепианные, вокальные и симфонические произведения вошли в золотой фонд классической русской музыки и сохранили до наших дней свое художественное значение. Глубокая и сердечная музыка Рахманинова, неиссякаемая в своем мелодическом богатстве, в своей красоте и свежести, оказывает благотворное влияние на советских композиторов, особенно в области фортепианного и вокального творчества.

ГЛАВА X

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ

(1882 — 1971)

Творчество Стравинского принадлежит к самым видным и одновременно самым сложным явлениям музыкального искусства XX века. Стравинский выступил в начале 900-х годов и продолжал творческую деятельность почти до последних лет жизни. Его дарование развивалось под многосторонним воздействием отечественной художественной культуры. Вместе с тем у него рано установились связи с западно-европейской культурой, преимущественно французской. Оказавшись в начале первой мировой войны на Западе, Стравинский там и остался¹. Постепенно утратив непосредственную связь с национальными корнями, он сделался одним из ведущих представителей зарубежной музыкальной жизни. В сложной, извилистой эволюции его творчества нашли свое выражение многие противоречия, характерные для буржуазного искусства текущего столетия. Однако крупнейшие произведения композитора, созданные в условиях непосредственного контакта с русской действительностью, по праву стоят в ряду выдающихся достижений отечественной музыки предоктябрьских лет.

КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Игорь Федорович Стравинский родился 5 июня 1882 года в Ораниенбауме (ныне г. Ломоносов) близ Петербурга, в семье выдающегося оперного артиста Ф. И. Стравинского. Среди разнообразных музыкальных впечатлений детских лет будущего композитора видное место заняли оперные произведения, с которыми он имел возможность ознакомиться благодаря профессии отца. Много лет спустя Стравинский вспомнил о первом посещении оперного спектакля — глинкаинского «Ивана Суланина». «Тогда-то я впервые услышал оркестр — да и какой оркестр! Оркестр, исполнявший Глинку! Впечатление было

¹ В 1962 г. Стравинский приезжал в Советский Союз и дал несколько концертов, в которых дирижировал своими сочинениями

незабываемое...», — писал он в мемуарах «Хроника моей жизни». Рано вошла в его сознание также и народная песня, которую он слышал в деревне, где семья проводила летние месяцы.

В возрасте десяти лет Стравинский начал заниматься фортепианной игрой. Вскоре он увлекается импровизацией, еще не умея записывать свои музыкальные мысли. Годам к шестнадцати относятся первые сохранившиеся сочинения.

После окончания гимназии Стравинский, следуя желанию родителей, поступил на юридический факультет Петербургского университета. Среди его университетских товарищей оказался младший сын Римского-Корсакова, через которого и состоялось знакомство Стравинского с великим композитором. Римский-Корсаков рекомендовал молодому музыканту заняться гармонией и контрапунктом с одним из своих учеников, сам же взялся руководить его занятиями по инструментовке и сочинению. Эти занятия начались зимою 1902/03 года и длились около трех лет. Стравинский вошел в круг учеников Римского-Корсакова, постоянно бывавших у него в доме. Общение молодого композитора с Римским-Корсаковым и его семьей продолжалось и после окончания регулярных занятий, до самой смерти учителя.

В 1907 году Стравинский закончил свое первое крупное произведение — симфонию ми-бемоль мажор. Еще мало самостоятельная по стилю, симфония свидетельствовала об усвоении ее автором традиций русской классики, отразив в особенности влияние симфонизма Глазунова и, отчасти Чайковского.

Для творческого развития композитора в ближайшие годы имело большое значение знакомство с новыми эстетическими направлениями. Он живо интересуется творчеством художников группы «Мир искусства», современной поэзией. В концертах Зилоти и на «Вечерах современной музыки» он испытывает яркие впечатления от произведений французских композиторов, особенно Дебюсси.

Освоение оркестровых принципов позднего Римского-Корсакова в сочетании с элементами, воспринятыми от французского музыкального импрессионизма, привело к существенным сдвигам в стиле молодого Стравинского. Наиболее отчетливо это сказалось в двух небольших оркестровых сочинениях 1908 года — «Фантастическом скерцо» и особенно «Фейерверке». Проявленное здесь виртуозное владение оркестровыми тембрами, выдвигание колористических элементов на роль ведущих носителей музыкального содержания уже указывало то направление, в котором пошло творчество Стравинского в ближайшие годы.

Решающую роль для дальнейшей судьбы Стравинского сыграло его знакомство с С. П. Дягилевым. Энергичный деятель с огромными организаторскими способностями, Дягилев сумел

привлечь и объединить виднейших художников, музыкантов, балетных артистов. Он был одним из непосредственных участников создания еще в конце 90-х годов художественных выставок и журнала «Мир искусства». В 900-х годах Дягилев расширил сферу своей деятельности, вынеся ее за пределы России. После проведения в 1907 году цикла концертов русской музыки в Париже он возглавил так называемые «Русские сезоны» (в Париже, затем также в Лондоне). В «Русских сезонах» был сперва показан ряд русских оперных спектаклей («Борис Годунов», «Садко», «Снегурочка»), в которых выступили первоклассные исполнители, в частности Шаляпин. В дальнейшем основное место заняли балетные постановки с участием блестящего созвездия имен балерин А. П. Павловой, Т. П. Карсавиной, танцора В. Ф. Нижинского, осуществляемые крупнейшим балетмейстером-реформатором М. М. Фокиным Дягилев уделял особое внимание привлечению к созданию спектаклей выдающихся художников-живописцев, которые не только выступали в качестве декораторов, но нередко принимали участие в составлении балетных сценариев. Все это способствовало огромному успеху «Русских сезонов», сыгравших заметную роль в укреплении мировой славы русского искусства.

Дягилев предложил Стравинскому сочинить музыку к задуманному им национально-фантастическому балету по мотивам народных сказок о Жар-птице и Кашее Бессмертном. Сценарий был создан Фокиным при участии художников А. Бенуа, А. Головина и других. Головин (совместно с Л. Бакстом) сделал эскизы декораций и костюмов. Стравинский с большим увлечением в короткий срок написал музыку балета. Премьера «Жар-птицы» состоялась весной 1910 года в Париже. Это было первое обращение Стравинского к жанру балета, занявшему в ближайшие годы ведущее место в его творчестве. Хотя в «Жар-птице» еще ясно ощутимы связи с традициями Римского Корсакова, отчасти и Мусоргского («Ночь на Лысой горе»), это произведение явилось заметным скачком в творческом развитии композитора.

С этого времени Стравинский на многие годы прочно связан с дягилевской антрепризой. Ровно через год после постановки «Жар-птицы», в июне 1911 года, в том же Париже увидел свет рампы второй балет Стравинского — «Петрушка». В своей «Хронике» композитор рассказал интересные подробности относительно истории создания произведения. Однажды у него возник замысел виртуозной фортепианной пьесы с сопровождением оркестра. Сочиняя ее, он мысленно представлял себе образ игрушечного плясуна. Характеризовавшие этот образ стремительные арпеджированные пассажи рояля как бы вступали в схватку с оркестром, отвечающим угрожающими фанфарами. Пытаясь найти словесное определение характера персонажа, воплощаемого этой музыкой, Стравинский наконец понял то был Петрушка, «вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран!

Это было,— пишет он,— именно то, что нужно,— я нашел ему имя, нашел название!»

Дягилев загорелся идеей создания на данной основе целого спектакля. Так родился одноактный балет «Петрушка». Сценарий был сочинен А. Бенуа совместно с композитором, Бенуа же принадлежали эскизы костюмов и декораций. В качестве балетмейстера снова выступил Фокин, образ Петрушки нашел превосходного исполнителя в лице Нижинского.

С «Петрушкой» творчество Стравинского достигло полной зрелости. Вызвавшее при своем появлении довольно резкие расхождения в оценке, произведение это с течением времени получило общее признание.

Следующим значительным сочинением Стравинского явился балет «Весна священная», носящий подзаголовок «Картины языческой Руси». Как и в случае с «Петрушкой», начальный толчок был связан со зрительными, пластическими представлениями. Как-то неожиданно, рассказывает сам Стравинский в «Хронике», в его воображении «возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность». Композитор поделился своей мыслью с художником Н. Рерихом, которому особенно близка была древнеславянская тематика, а также с Дягилевым. Оба очень увлеклись идеей создания нового балета. Однако осуществление замысла было оттеснено сочинением и постановкой «Петрушки». Партитура «Весны священной» была закончена в 1912 году, первая постановка состоялась в Париже, в июне 1913 года.

Премьера «Весны священной» прошла при исключительно бурной отрицательной реакции большей части публики. Необычность музыкального языка вызвала с первых тактов смех и возмущенные крики, превратившиеся в сплошной шум, заглушавший музыку и сбивавший танцоров. Лишь последующие спектакли и концертное исполнение музыки балета позволили оценить ее по достоинству, и вскоре «Весна священная» была признана одним из самых значительных событий музыкальной жизни своего времени.

В «Весне священной» Стравинский стремился передать мироощущение древних славян эпохи родового строя, жизнь которых глубоко связана с природой. Ее неведомые грозные силы они обожествляют и пытаются умиловить обрядами и жертвами. Балет состоит из двух частей-картин — «Поцелуй земли» и «Великая жертва». Оркестровое вступление рисует весеннее пробуждение и постепенный расцвет природы. Ряд плясок, игр, ритуальных действий и обрядов завершается «Великой священной пляской» избранницы — девушки, обреченной на смерть.

«Весна священная» отразила дальнейшие новаторские искания Стравинского в области гармонии, оркестра и ритмики, до-

стигающей здесь небывалой ранее степени сложности. В тематизме балета большое место занимают краткие архаические народные попевки, становящиеся типичными для языка Стравинского в ряде последующих произведений с национальной тематикой. Найденные в «Весне священной» новые выразительные средства оказали огромное влияние на развитие европейской музыки XX столетия.

Уже со времени постановки «Жар-птицы» Стравинский, связанный с дягилевской антрепризой, фактически обосновался за границей, лишь наезжая в Россию в летние месяцы.

В начале 30-х годов он принял французское гражданство, а в 40-х — гражданство США, куда переехал после начала второй мировой войны.

В течение ближайших лет зарубежного периода сохраняется еще творческая связь Стравинского с национальной тематикой, с народными музыкальными и поэтическими источниками. Об этом свидетельствует ряд его вокально-инструментальных циклов на фольклорные тексты («Прибаутки», «Кошачьи колыбельные песни») и несколько музыкально-сценических произведений — «Байка про лису, петуха, коша да барана», «Свадебка», «История о беглом солдате и черте», комическая опера «Мавра» на сюжет поэмы «Домик в Коломне» Пушкина. В то же время в творчестве Стравинского появляется ряд новых эстетических и стилевых тенденций, постепенно уводящих его от русской тематики и от художественных принципов, определявших ранний период его творческого пути.

Дальнейшие этапы эволюции Стравинского выходят за рамки русской дооктябрьской музыки. В данном очерке они не рассматриваются.

«ПЕТРУШКА»

«Потешные сцены в четырех картинах»

Действие этого «балета-улицы», как назвал его один из соавторов, А. Бенуа, происходит в старом Петербурге 1830-х годов, во время народных гуляний на масленой неделе. Основные действующие лица — куклы, между которыми и разворачивается драма, очень несложная, даже банальная. Это история несчастной любви Петрушки, традиционного персонажа народного театра, к Балерине, отвергающей его и предпочитающей ему Арапа, который в конце концов убивает соперника — Петрушку. Фоном драмы служат широко развернутые картины масленичного гулянья, в которых показана многоликая веселящаяся толпа. Сущность замысла — в раскрытии темы душевного одиночества несчастного Петрушки, которому противостоит окружающий его мир — грубый и злой Арап, пустая легкомысленная Балерина, их общий хозяин и владелец Фокусник и равнодушная праздная толпа.

Краткое содержание. Первая картина. Народные гулянья на масленой¹. Адмиралтейская площадь в Петербурге, яркий зимний день. В центре сцены — театрик Фокусника. Тут же раешник, карусели, перекидные качели, ледяные горы, лавки со сладями. Проходит группа подвыпивших гуляк. Балаганный дед потешает толпу. Появляется шарманщик с уличной танцовщицей. Одновременно с противоположной стороны слышны звуки музыкального ящика. Около него пляшет другая танцовщица. Выходит старый Фокусник. Занавес театрिका раздвигается, показывая трех кукол — Петрушку, Балерину и Арапа. Фокусник оживляет их прикосновением флейты, и они пускаются в пляс.

Вторая картина. У Петрушки. Комната Петрушки с картонными стенами, окрашенными в черный цвет, со звездами и месяцем, с грозным портретом Фокусника на одной из стен. Чья-то нога грубо вталкивает Петрушку в дверь. Он падает, затем приходит в себя и раздражается проклятиями. Появляется Балерина, Петрушка радостно бросается к ней, но она скоро уходит. Петрушка предается отчаянию.

Третья картина. У Арапа. Комната Арапа. Красные обои с зелеными пальмами и фантастическими фруктами. Арап в роскошном одеянии лежит на оттоманке и играет кокосовым орехом. Входит Балерина, танцует сперва соло, затем вместе с Арапом. Врывается Петрушка, прорывается схватка его с Арапом. Балерина падает в обморок. В конце концов Арап выталкивает Петрушку.

Четвертая картина. Народные гулянья на масленой (под вечер). Декорация первой картины. Последовательно проходит ряд эпизодов. Танцующих кормилиц сменяет мужик с медведем, который ходит на задних лапах под звуки дудки. Появляется ухаль-купец с двумя цыганками. Он разбрасывает ассигнации, играет на гармонике, цыганки пляшут. В лихой пляске выступают кучера и конюхи, к которым присоединяются кормилицы. Постепенно наступают сумерки, зажигаются разноцветные бенгальские огни. Появляются ряженые — черт, коза, свинья. Они балагурят и танцуют. Пляска становится общей. Внезапно из театрिका доносятся крики — выбегает Петрушка, преследуемый Арапом. Вбешенный Арап ударом сабли убивает Петрушку (к этому времени темнота сгущается и начинает идти снег). Окруженный толпой, Петрушка умирает. Приходит Фокусник, поднимает труп Петрушки и трясет его, показывая, что это только кукла, из которой сыплется опилки. Толпа расходится. Фокусник тащит куклу в театрик. Неожиданно над театриком появляется тень Петрушки, грозящая Фокуснику и показывающая ему длинный нос. Фокусник в ужасе выпускает из рук куклу и поспешно уходит.

Первая картина расчленяется на три неравных по величине раздела. Первый, наиболее развернутый, рисует картину гулянья. Второй связан с выступлением Фокусника и оживлением кукол, третий — с их пляской.

Музыка первого раздела поражает необычайной жизненностью, яркостью в обрисовке праздничного уличного быта старого Петербурга. Своеобразная «объемность» в изображении пестрой, многоголосной толпы достигается непрерывным чередованием различных эпизодов. К тому же сам музыкальный язык сцены обладает особой многоплановостью: он вырастает из одновременного сочетания и наслоения разнородных интонаций, гармоний, тембров, что сразу вводит в обстановку шумной толчеи.

С первых же тактов в оркестре слышится общий неумолкающий вибрирующий гул: говор, выкрики торговцев, обрывки пе-

¹ Заголовки каждой картины даются согласно партитуре

сен и т. д. Достигается этот эффект непрерывным трелеобразным движением, напоминающим гармошечный наигрыш (вначале он интонируется кларнетами и валторнами — см. 185а). На этом фоне у флейты многократно повторяется квартовый оборот¹, который чередуется с краткой интонационной попевкой. Другой песенный «зародыш», тоже не получающий развития, появляется у виолончелей (пример 185б).

185 а



Весь этот тематический комплекс (как бы «тема гулянья») занимает господствующее место на протяжении всего первого раздела картины, чередуясь с другими темами и вновь возвращаясь по типу рефрена в рондо.

Первый эпизод — появление приплясывающих гуляк (цифра 5) Он основан на подлинной народной песне «Далалынь, далалынь»². Характерно изложение этой песни: наложение различных гармоний при параллельном движении трезвучий и сектаккордов в тесном расположении. Причудливо звучащий вариант той же песни, с долбящими секундовыми звучаниями

¹ Подобного рода обороты-попевки были типичны для выкриков бродячих уличных торговцев-разносчиков, нараспев предлагавших свой товар. Стравинский с детства был знаком с этим характерным явлением городского быта.

² Это «волошебная» песня (связанная с пасхальными обычаями) из сборника народных песен Римского-Корсакова

на *ре* и *ми* на выдержанном *си-бемоль* в басу передает речитирующую скороговорку балаганного деда (7).

От цифры 12 на первый план выдвигается шарманщик с танцовщицей. Композитор проявил изумительную изобретательность и остроумие в передаче специфического звучания шарманки, этого широко распространенного в прошлом инструмента бродячих музыкантов. У двух кларнетов в октаву звучит популярная в тогдашнем городском быту мелодия песни «Под вечер осенью ненастной». Моментами она забавно срывается (некоторые трубки шарманки не работают!) и снова возобновляется. Прimitивнейшей вальсообразный аккомпанемент на гармониях тонике, доминанты и субдоминанты идет временами нарочито вразрез с мелодией. Остатная фигурка флейты изображает типичный для шарманочных мелодий орнамент. Уличная танцовщица начинает танцевать под новую, бойкую двудольную мелодию¹, отбивая такт треугольником (от 13).

Далее следует хитроумный музыкальный «трюк»: на повторно проходящие поочередно обе темы шарманки (трех- и двудольную) накладывается звучание музыкального ящика, тоже с песенной мелодией «мещанского» фольклорного происхождения («Чудный месяц плывет над рекою»). Звнящий тембр этого механического инструмента воспроизводится в оркестре колокольчиками в сопровождении челесты с отдельными блесками-пассажами рояля.

По возвращении темы балаганного деда, темы-рефрена и песни «Далалынь» гул толпы нарастает, обрываясь, наконец, оглушительной барабанной дробью. На момент все стихает — выходит Фокусник. Начинается второй раздел картины.

Музыка «фокуса» ярко контрастирует всему предшествующему, создавая атмосферу слегка зловещей таинственности. Необычайно колоритен одинокий низкий звук *фа-диез* у контрафагота (чередующегося с пиццикато контрабасов); на мрачное, ползучее движение низких фаготов и кларнетов откликаются призрачно шелестящие и одновременно звенящие пассажи струнных с сурдинами, челесты и арфы. В гармонии господствуют хроматизм и неустойчивые созвучия с тритонами. Зато каденция, исполняемая Фокусником на флейте, нарочито трафаретна и примитивна (арпеджио на доминантсептаккорде и тонике *ми-бемоль* мажора, нелепые ферматы в конце каждой фразы, «чувствительное» задержание в конце) Каденция снимает оттенок таинственности, обнаруживая нехитрую подоплеку «чуда». При повторении музыка «фокуса» дана в иной тембровой окраске — у струнных с сурдинами, звучащих еще более фантастично.

«Русская» сочетает блеск и задор с оттенком механичности — ведь пляскуют исполняют куклы! В холодновато-звонком колорите

¹ Это французская песенка «Деревянная нога» Ее Стравинский услышал однажды в исполнении шарманки на юге Франции

«Русской» большую роль играет тембр фортепиано, которому поручена основная тема (поддержанная духовыми и струнными пиццикато), а также сухой щелкающий звук ксилофона. Главная тема основана на ряде вариантных поворотов короткого народно-плясового мотива, как бы непрерывно вращающегося или топчущегося на месте.

Средний раздел (ля мажор) мягче и прозрачнее, с преобладанием светлого высокого регистра. Репризу начинает терпкими аккордовыми параллелизмами рояль соло.



К концу движение ускоряется, как бы подхлестываемое резко перебивающими его синкопированными аккордами, которыми и заканчивается номер.



После «Русской» раздается барабанный бой (которым отмечаются все смены картин). Потом в наступившей на миг тишине у гобоев появляется характерный оборот одной из тем Петрушки.



Вторая картина целиком посвящена характеристике Петрушки — маленького уродливого человечка, жестоко страдающего от неразделенной любви. В музыку этой картины вошел тот первоначальный эскиз пьесы для фортепиано с оркестром,

о котором Стравинский упомянул в «Хронике». Рояль сохраняет ведущую роль почти на всем протяжении данной картины.

Ряд коротких мотивов — как бы пронзительно вскрикивающих, безвольно скользящих, порывистых и застывающих, изображает движения ошарашенного и постепенно приходящего в себя Петрушки. Затем излагаются две основные его темы. Первая из них (у двух кларнетов) основана на политональном сочетании аккордовых звуков двух мажорных трезвучий в трионовом отношении (*до* и *фа-диез*), образуя секундовые «трения». К ним присоединяется жалобно стонущий фагот (чуть дальше мотив стона звучит у трубы с сурдиной).

189 *Molto meno*

The musical score for measures 189-190 is presented in two systems. The first system (measures 189-190) features a piano accompaniment on two staves and a bassoon part labeled 'Fag' on the right. The tempo is marked 'Molto meno'. The second system (measures 191-192) continues the piano accompaniment on two staves. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and chromatic movement.

На той же политональной основе бурно разворачиваются виртуозные фортепианные пассажи мартеллато, приводящие к пронзительной второй, фанфарной теме (унисон труб и корнетов, продолженных тремя тромбонами). Она является выводом из первой. Это неистовые проклятия Петрушки.

190 *Furioso*

The musical score for measures 190-191 is presented in two systems. The first system (measure 190) features a single melodic line on a staff with a tempo marking of 'Furioso'. The second system (measure 191) shows a piano accompaniment on two staves, with a change in time signature from 3/4 to 2/4. The music is characterized by complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Следующее далее *Adagietto* (потом *Andantino*) сочетает светлую, слегка меланхолическую созерцательность (Петрушка предается мечтам) с оттенком иронии, гротескной причудливости.

С появлением Балерины (*Allegro*) музыка становится стремительно порывистой и звонко-блестящей по колориту. Взрыв отчаяния Петрушки передают сольные речитативно-импровизационные каденции кларнета, потом рояля, на остро диссонирующей гармонии. Снова возобновляются нервно взвинченные фортепианные пассажи, поддержанные скрипками и кларнетами, и повторно звучит надрывная фанфарная тема. Затем наступает изнеможение (*Lento*): остаются только «фоновые» вздохи засурдиненных валторн; в последний раз поднимается и застывает вверху политональная тема у кларнетов. Завершающее картину резкое звучание труб как бы подчеркивает роковую нестижимость для Петрушки счастья.

Третья картина. Музыкальная характеристика Арапа ярко воплощает его мрачную свирепость, напыщенность и неповоротливость. Разнородный тематический материал начала картины (резкие «пустые» кварты, порывистые жесты-взлеты, нисходящие квартово-квинтовые и тритоновые параллелизмы, сумрачно поднимающиеся из басов ползучие аккорды) образует вступление к танцу Арапа.

Застыло-неподвижный характер угрюмой темы танца (кларнет с бас-кларнетом в октаву) усугубляется выдержанной педалью. Выразителен краткий, как бы вздрагивающий мотив английского рожка на топочущем движении струнных басов (66).

При вторичном проведении тематического материала Арапа его «агрессивность» усилена. Под конец тема танца звучит еще более сумрачно и колоритно, излагаемая в аккордовом «утолщении» тремя фаготами (68).

На четкой ритмической формуле малого барабана идет танец Балерины — плоская, механически-бездушная мелодия

солирующего корнет-а-пистона. Каденция флейты на звуках доминантсептаккорда ми-бемоль мажора (переключка с каденцией Фокусника!) служит вступлением к вальсу-дуэту Балерины и Арапа.

Вальс трехчастен. Обе его темы заимствованы из вальсов Ланнера¹. В своей обработке Стравинский усилил сентиментально-лирическое начало. Он подчеркнул примитивность, душевную пустоту обоих героев. В изложении первой темы воссоздана окраска уличного ансамбля: фагот играет сопровождение в виде арпеджий на тонике и доминанте, мелодию исполняет корнет, к которому присоединяется флейта, то перехватывающая мелодию корнета, то переплетающаяся с ней и, наконец, удваивающая ее в октаву с применением двойного языка. Это вибрирующее звучание повышает «чувствительность» мелодии.

В средней части вальса композитор снабжает ланнеровскую тему ироническими форшлагами. К светлому, прозрачному звучанию флейт и арф присоединяются низкие струнные: они излагают неуклюжую, нескладную двудольную тему Арапа, которая продолжается и тогда, когда мелодия верхних голосов уже закончилась. В репризе первая тема вальса становится еще более «сладкой». В нее вклинивается «вздрагивающий» мотив Арапа, звучащий как бы вразрез с остальной музыкой.

Дуэт прерывается появлением Петрушки и переходит в борьбу двух соперников. В бешеном вихревом движении проносятся диссонирующие фигурации параллельными секундами; фрагменты фанфары Петрушки сплетаются с пунктирными ритмами-форшлагами темы Арапа. Ряд ожесточенно долбящих аккордов с тритонами утверждает поражение Петрушки.

Четвертая картина. Снова, как и в начале первой картины, мы слышим гул толпы. Но теперь он звучит в солнечно-праздничном ре мажоре, инструментованный более сложно и блестяще, при сохранении «гармошечной» основы.

Сцена построена по сюитному принципу. Эпизоды контрастны между собой. Каждый из них — шедевр музыкально-характеристического искусства Стравинского. Объединяются же все эти эпизоды гармошечным мотивом.

Первый эпизод — пляска кормилиц. Их несколько жеманное «красованье» хорошо передано в начальных тактах танца, где в терциях с непрерывными форшлагами уже предвосхищаются интонации популярной песни «Я вечер млада» (известной также со словами «Вдоль по Питерской»). Сперва напев появ-

¹ Ланнер Йозеф (1801—1943) — австрийский композитор, один из основоположников венского вальса, ближайший предшественник Штраусов — отца и сына. Темы заимствованы из вальсов «Воспоминание о Шенбрунне» и «Штирийские мелодии».

ляется лишь фрагментами, как бы доносящийся со стороны. Наконец он разливается во всю ширь (скрипки и валторны), господствуя на фоне праздничного гомона¹. От цифры 95 появляется новый элемент, подготовляющий вторую народную тему — плясовую «Ах вы, сени, мои сени». Она тоже утверждается постепенно — сперва у гобоев в оригинальном удвоении тритонами. Задорное выражение придают ей своеобразные штрихи и юмористические форшлаги малой флейты (в примере они опущены).



Следуют три фактурно-тембровые вариации напева «Ах вы, сени», в которых энергия пляски постепенно возрастает. В репризе тема «Я вечер млада» переплетается с «Ах вы, сени», как будто обе песни доносятся одновременно из разных концов.

Подчеркнутым контрастом врывается музыка эпизода мужика с медведем. Грузные басы рисуют неуклюже переваливающегося, встающего на задние лапы зверя. Кларнеты в резком верхнем регистре подражают звучанию дудки. В среднем регистре мелодия имитируется тубой. Возобновляющееся фонное движение «гомона» образует переход к сцене ухаря-купца с цыганками. Проходящая несколько раз размашистая фраза струнных почти зримо передает образ загулявшего купчины, которому «море по колено».

Замечательным музыкально-образным выражением русской удали и вместе с тем какой-то первозданной стихийной силы является танец кучеров и конюхов. С самого начала утверждается его активно-волевая двудольная метрическая пульсация, подчеркиваемая акцентами sforцандо (струнные, затем также трубы и басовый звук тубы, подкрепленный литаврами). Здесь

¹ Реалистически-жизненная многоплановость картины гулянья достигается в данном случае еще и тем, что песня «Я вечер млада» излагается в размере $\frac{3}{2}$, тогда как господствующий с самого начала картины размер — $\frac{6}{4}$ (см. ритм медных и контрабасов от цифр 93—94).

использована подлинная народная плясовая песня «А снег таает, вода с крыши льется». Она также формируется постепенно. Становление темы соответствует непрерывному нарастанию внутренней динамики пляски.

В среднем разделе вновь появляется напев «Я вечер млада» (в танец вступают кормилицы). Вторгающиеся короткие фразки трех тромбонов ассоциируются с залихватскими плясовыми «коленцами» кучеров. Возрастающее оживление достигает кульминационного выражения в репризе (от 114). Тема пляски проводится теперь полностью (у тяжелой меди) с каноном у скрипок и виолончелей на фоне фигурационного рисунка (у деревянных).

Уже неоднократно встречавшимся приемом внезапного срыва танец кучеров сменяется эпизодом ряженных. Здесь преобладает быстрое, причудливо мелькающее хроматическое движение струнных и деревянных. Заигрывания черта обрисованы долбящими октавами труб и тромбонов с гротескными скачками на две с лишним октавы вниз.

193



Балагурство козы со свиньей передано рядом быстрых диссонансирующих аккордовых последований с форшлагами в переменном размере. Аккорды чередуются с мотивом в басу, содержащим обороты, сходные с напевом «А мы масленицу дожидаем»¹. Тот же мотив звучит дальше в метроритмических вариантах в высоком регистре (флейты, колокольчики) на переливчато звенящем оstinатном фоне в ми-бемоль, затем ля-бемоль мажоре (см. от 122). В момент присоединения остальных гуляющих к пляске ряженных появляется песня «Далалынь» из первой картины. На одной из ее интонаций построено краткое, но мощное нарастание.

Внезапно все обрывается... Остается лишь одинокий звук *фа-диез* у труб, переходящий в один из мотивов фанфарной темы Петрушки. Возвращаются стремительные, тревожно взлетающие и ниспадающие пассажи с секундами у кларнетов, скрипок и ксилофона. С фрагментами темы Петрушки смешиваются интонации Арапа. Сраженный Петрушка падает с проломленным черепом (композитор предписывает в партитуре уронить в этот миг бубен на пол).

Эпизод смерти Петрушки — один из самых выдающихся моментов музыки балета. Тремоло альтов на флажолетах

¹ Из сборника Римского-Корсакова, использовавшего эту песню в «Снегурочке», в сцене проводов масленицы.

и скрипок с хроматически нисходящими терциями образуют трепетный фон, на котором у кларнета, затем у скрипки соло звучит тема Петрушки, неузнаваемо преображенная. Сохраняя в точности высотный рисунок фанфарной темы, Стравинский путем изменения ритмики, динамики и тембра придает ей робко-лирический характер. В переосмысленном виде появляется и начальная фраза *Adagietto* из второй картины, звучащая подобно смутному воспоминанию, в тусклом низком регистре малой флейты.

194

Особенно впечатляюще звучание темы Петрушки у солирующей скрипки, единственный раз во всем произведении использованной в напевно-лирическом выразительном значении. Как будто в момент расставания с жизнью приоткрылось на краткий миг подлинно человеческое в этом образе, скрывавшееся под маской куклы.

С приходом Фокусника у валторн и контрафагота появляется и его мрачная тема, а струнные противопоставляют ей лейтгармонию Петрушки. Народ расходится, сцена пустеет... Тихо, как воспоминание о прошедшем празднике, звучит у валторн с сурдинами (затем у гобоев) «гармошечный» мотив-фон. Тишину внезапно пререзает фанфарная тема «отчаяния» Петрушки в предельно напряженном, кричащем тембре малой трубы (впервые здесь вступающей), поддержанной обычной трубой. Затем обе трубы интонируют *fff* в последний раз политональный лейтмотив Петрушки, настойчиво подчеркивая его заключительный квартный оборот с резкими секундами (ср. пример 190). Однако потом, как будто все остается неизменным, как ни в чем не бывало звучит «под занавес» гармошечный мотив валторн в до мажоре... Завершающие балет сухие октавы пиццикато струнных основаны на звуках, входящих в лейтгармонию заглавного героя. Заканчивается партитура ладово двойственно — звуком *фа-диез*,

«Петрушка» — произведение ярко новаторское. Здесь весьма самобытно претворились традиции русской классической музыки и одновременно нашли выражение некоторые черты, характерные для искусства начала XX века. -

В основе замысла можно видеть гуманистическую идею сочувствия незадачливому герою, мечтающему о недостижимом для него счастье, сталкивающемуся с непреодолимыми враждебными силами. Образ жалкого, уродливого существа, служащего мишенью для насмешек окружающих, но способного тонко чувствовать, восходит к многообразным традициям классического искусства. Тема внутреннего одиночества главного персонажа, противопоставленного равнодушной, чуждой его страданиям окружающей среде, близка романтическому искусству. Однако Стравинский вносит в характеристику Петрушки ясно ощутимый иронический оттенок, чем снимает налет романтизма. Петрушка — не живой человек, а лишь кукла, наделенная человеческими переживаниями. Впрочем, неожиданное воскрешение Петрушки в балет элемент загадочности, допускающей различные толкования замысла его авторов¹.

Сочетание классических традиций и тенденций современного искусства проявляется и в массовых сценах балета, занимающих весьма видное место. Их прообразы можно видеть во многих русских операх, особенно у Римского-Корсакова (например, в «Снегурочке», «Садко»), а также во «Вражьей силе» Серова. Замечательная сцена масленичного гулянья из этой оперы наиболее близко предвосхищает аналогичные сцены «Петрушки». Но Стравинскому удалось достичь несравненно большей яркости и красочности. Его оркестровая палитра обогатилась средствами импрессионистского искусства. С другой стороны, яркая живописность этих сцен имеет аналогии в русской живописи начала XX века, например в ряде картин художника Б. М. Кустодиева, в декоративно-красочных полотнах Ф. А. Малявина. Само любовное воспроизведение старинного русского городского быта связывает «Петрушку» с одной из любимых тем художников группы «Мир искусства», и не случайно один из ее ведущих представителей, А. Бенуа, оказался соавтором Стравинского по созданию спектакля.

Обрамляющие балет массовые сцены выполняют двоякую драматургическую функцию. Это одновременно и «фон», на котором разыгрывается «драма», и вместе с тем необходимый элемент идейного замысла: эти сцены воплощают чуждый герою, равнодушно вззирающий на его драму окружающий мир. Народная масса обрисована в целом узко, односторонне —

¹ Сюжетный мотив воскрешения Петрушки соответствует традиции народных петрушечных представлений, где герой в конце концов неизменно торжествует над врагами, и его «бессмертие» отражает, по существу, конечный оптимизм народного мировосприятия.

только как праздная, примитивно развлекающаяся толпа. Однако сочное и полнокровное, образно чрезвычайно рельефное ее изображение носит безусловно реалистический характер.

Подобно классикам, для передачи массовых сцен Стравинский привлекает подлинный бытовой интонационный материал. Но в соответствии с местом действия и изображаемой социальной средой он отбирает специфические пласты этого материала и претворяет его очень своеобразно. Это — песни крестьянские по происхождению, но получившие распространение и в городском быту, при этом почти исключительно плясовые («Ах вы, сени», «А снег тает», «Я вечер млада»); единственной в балете календарной песне «Далалынь» тоже свойственна четко акцентированная ритмика. Лишь «Я вечер млада» отличается более распевным характером. Применяя эти напевы, Стравинский исходит прежде всего из задачи воспроизведения общей атмосферы массового народного гулянья. Темы появляются обычно на остином фоне, возникают сперва отрывочно, затем как бы приближаются, разворачиваются, чередуются или сочетаются одновременно с другими напевами и обрываются со сменами эпизодов.

Чрезвычайно характерны для обрисовки уличного быта мелодии типа лирической городской песни-романса («Под вечер осенью ненастной», «Чудный месяц плывет над рекой»). Они даются в инструментальном иронически-пародийном преломлении. К этой же категории «музыки улицы» относится напев «Деревянная нога», а также ланнеровские вальсовые мелодии, которые, благодаря специфическим приемам изложения, тоже сближаются с данной интонационной сферой.

Собственные темы композитора, основанные на типичных народных интонациях, отличаются своеобразными приемами развития. Это в особенности многократные, точные или варианты, повторы кратких попевок, их метроритмические сдвиги, переменные акценты, перемещения начала мотива на разные тактовые доли (см. пример 185б и цифры 8, 39, 40, 42, 122). В плане ритмики надо отметить еще частые переменные размеры (см. цифры 4, 7, 8, 24, 25, 54, 56, 57, 81 и др.), полиритмию, а также и полиметрию (цифры 12, 16, 72, 73), и, наконец, уже не раз упоминавшееся мелодико-ритмическое остинато.

Сочетание полиритмии с остинатностью образует основу «темы гомона», пронизывающей все массовые сцены. Эта тема-образ, выступающая в первых тактах балета в простейшей форме (пример 185а), достигает наибольшей сложности в четвертой картине. Многослойность фактуры, вместе с полиритмией, наглядно воссоздает многоплановость сценического действия.

Новаторский характер присущ ладогармоническому языку балета. В ладовом отношении в балете в целом противостоят

друг другу две сферы. Одна из них — диатоническая, занимающая основное место в массовых сценах. Так, например, тональную основу начального раздела первой картины составляет ре минор — натуральный или дорийский. В чистом натуральном до мажоре дана основная тема «Русской пляски». Здесь же можно видеть присущую Стравинскому нетрадиционность в голосоведении и аккордике. Таково изложение мелодии параллельными секстаккордами на выдержанной доминантовой гармонии в начале пляски, параллелизмы с квинтами, секундами и септимами в начале репризы (пример 186). Свободное использование звуков диатоники приводит к полифункциональным аккордовым сочетаниям. На них основан последний аккорд в заключительном кадансе «Русской пляски», объединяющий все три основные функции (пример 187). Иногда на ясную диатоническую основу накладываются диссонансирующие «пятна», подсказанные сценической ситуацией (см. 3 такта перед цифрой 14 и дальше).

Диатонике противостоит усложненная ладогармоническая сфера, связанная особенно с характеристикой образа Петрушки, отчасти также с Фокусником и Арапом. Сюда относится, прежде всего, политональная лейтгармония Петрушки. Политональные сочетания встречаются и в других местах (см. 120). Целотонный звукоряд применен в характеристике Арапа (такты 3—6 от цифры 64, см. верхний мелодический голос). В ряде моментов подчеркнуто выделяется «обнаженный» интервал секунды (см. пример 188 и такты 4—5 от конца балета), встречаются секундово-квартово-квинтовые аккордовые комплексы (цифры 7, 121). Своеобразие гармонической вертикали во многом связано с полифонизацией фактуры, особенностями голосоведения.

Поразительно оркестровое мастерство Стравинского, его неистощимая тембровая изобретательность. Впрочем, звучание оркестра неотрывно от фактуры, от всей организации музыкальной ткани. Тембр в «Петрушке» — активнейший драматургический фактор, живописующий, изображающий, характеризующий действие и его персонажей. Наряду со сложно организованными тутти в партитуре балета видное место занимают соло отдельных инструментов (кларнеты, фагот, трубы в тематизме Петрушки, флейты и кларнеты в эпизоде с шарманкой, каденции флейты в сцене фокуса, соло корнета в танце Балерины и т. д.). Большую роль играет фортепиано, партия которого во многих местах очень ответственна. Тембр фортепиано, а также челесты, наряду с ксилофоном, пиццикато струнных содействуют созданию того специфического суховато-блестящего, холодного колорита, который ассоциируется с искусственным, механическим, неживым началом, характерным для основных персонажей балета.

«Петрушка» оказался в исторической перспективе едва ли не

вершинным достижением Стравинского с точки зрения популярности в мировом масштабе. Музыка балета приобрела огромную известность, в особенности в качестве оркестрового произведения. Велико было влияние «Петрушки» (наряду с «Весной священной») на самых различных композиторов нашего столетия, прежде всего в области оркестровой техники и тембровых находок.

Прочно связанный с национальными традициями и художественной культурой своего времени, балет Стравинского «Петрушка» остался одним из ярчайших образцов русского музыкального искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская классическая музыка дооктябрьского периода представляет величайшую художественную ценность. Выраженные в творчестве крупнейших отечественных композиторов преданность родине, горячая любовь к народу, глубокая человечность обусловили высокий эстетический строй русского классического музыкального наследия. Оно поражает разнообразием жанров, форм, замыслов, богатством творческих индивидуальностей.

Развитие русской музыки протекало в органической связи с развитием передовой русской литературы. В произведениях великих писателей и поэтов композиторы черпали образы и сюжеты, обогащавшие музыкальное искусство новым содержанием. Исключительно плодотворным было воздействие на русскую музыку величайшего русского поэта Пушкина. С его именем связано особенно большое число выдающихся достижений русской оперной и камерно-вокальной классики. Большое значение для музыкального творчества имели также произведения Гоголя, Лермонтова, Некрасова и других русских писателей и поэтов.

Существенное влияние оказала литературно-критическая и публицистическая деятельность великих революционных демократов — Белинского, Чернышевского и Добролюбова. Их влияние сказалось не только в общей идейной направленности музыкального творчества, развивающегося вместе с литературой и изобразительным искусством на основе ведущих эстетических принципов народности и реализма. Велика была их роль и в формировании основных положений передовой музыкальной эстетики и критики, в свою очередь оказавших воздействие на творчество композиторов.

В своих произведениях русские классики опирались на многообразные источники народного поэтического и музыкального творчества. Наряду с использованием и активным развитием достижений предшествующих периодов отечественного искусства они усваивали и переосмыслили также опыт крупнейших представителей зарубежной музыкальной культуры. Так сложилась русская классическая музыка, отличающаяся ярким национальным своеобразием всех выразительных средств художественных форм.

Русские композиторы внесли глубоко самобытное содержание в исторически сложившиеся музыкальные жанры. Обогащая эти жанры новыми образами, они переосмыслили их и создавали в свою очередь новые, ранее не знакомые мировому музыкальному искусству жанровые разновидности. Сюда относятся, например, эпические оперы Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, народные музыкальные драмы Мусоргского, лирико-психологические оперные произведения Чайковского, а также единственный в своем роде речитативно-ариозный тип оперы, созданный Даргомыжским в «Каменном госте».

Новым этапом в истории развития мировой симфонической музыки явились различные ветви русского симфонизма, представленные именами Глинки, Балакирева, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова, Скрябина и др. Не менее разнообразны и новы были завоевания русской классики в камерно-вокальной области. Наряду с огромным обогащением лирического романса (Глинка, Балакирев, Чайковский, Рахманинов) здесь возникают такие новаторские явления, как драматические, сатирические, социально-обличительные песни-сцены Даргомыжского и Мусоргского или эпически-сказочные романсы Бородина.

Значителен был и вклад композиторов в область камерно-инструментальной (в частности, фортепианной) музыки, равно как хоровой и балетной (в последней области, после Чайковского, особенно велико значение Глазунова и Стравинского).

Усваивая музыкальную речь народа, русские композиторы не ограничивались только отечественным народно-музыкальным искусством. Они проявляли всегда живейший интерес и любовь к народной музыке других национальностей. Это уважение к инонациональным музыкальным культурам стало тоже одной из характерных традиций русской классики.

В произведениях русских композиторов значительное место занимают народные темы братских славянских народностей. Прежде всего это относится к украинскому народу, творческие связи с которым можно проследить на протяжении ряда столетий.

С любовью относились русские музыканты и к западно-славянской песенности — польской, чешской. Совершенно особое место заняло в русской классике творческое претворение музыки народов Востока, преимущественно Кавказа, Закавказья, Средней Азии. «Русская музыка о Востоке» (выражение Б. В. Асафьева) стала одной из неотъемлемых и очень важных областей русской музыкальной классики. В. Стасов, указывая, что «элемент восточный» составляет «характерное отличие Новой русской музыкальной школы», справедливо отмечал, что «нигде в Европе он не играет такой выдающейся роли, как у наших музыкантов».

Следуя по стопам Глинки, русские композиторы создали также много произведений на испанские народные темы (например, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова), обращались и к итальянской народной музыке («Итальянское каприччио» Чайковского), к французской, венгерской, финской тематике (после «Руслана и Людмилы» Глинки финские народные темы использовали в своем творчестве Даргомыжский, Глазунов). Это бережно-внимательное и чуткое отношение к музыкальным культурам других народов свидетельствует об отсутствии у русских музыкантов национальной ограниченности.

Русская музыкальная культура имела огромное влияние на развитие музыки других народов. В первую очередь это относится к братским народностям Советского Союза. Многие крупнейшие представители их были непосредственными учениками выдающихся русских музыкантов. Так, основоположник украинской школы Н. В. Лысенко, грузинский композитор М. А. Баланчивадзе, классик армянской музыки А. А. Спендиаров, ряд латышских музыкальных деятелей — Я. Витол, А. Юрьян, Э. Мелнгайлис, видный эстонский композитор А. Капп и др. — учились в Петербургской консерватории у Римского-Корсакова. Один из основоположников грузинской музыкальной школы З. П. Палиашвили был учеником Танеева. Благоприятную роль в развитии братских культур русские музыканты играли также своей просветительской, организаторской деятельностью, как, например, М. М. Ипполитов-Иванов, активно содействовавший подъему музыкальной культуры Грузии в 80—90-х годах.

Ярчайшая национальная самобытность и художественная ценность русской музыки издавна привлекали к себе внимание западно-европейских музыкантов. Взаимосвязи между русской и зарубежной музыкой и музыкантами становятся особенно интенсивными со времени Глинки, творчество которого было высоко оценено еще при его жизни такими крупнейшими художниками, как Берлиоз и Лист. Творчество следующего после Глинки поколения русских композиторов нашло особенно горячего поклонника и пропагандиста в лице того же Листа.

В течение второй половины XIX и начала XX века продолжалось все более широкое распространение русской музыки за рубежом. Передовые зарубежные деятели признали русскую школу новым этапом в развитии мирового музыкального искусства. «Русские указали нам совершенно новый путь. Они окунулись в народ и вынесли оттуда новое, живительное начало. Изучайте русскую музыку: ее влияние будет спасительным для нас», — говорил французский музыкальный деятель Л. Бурго-Дюкудре. К концу XIX — началу XX века воздействие русской музыки наблюдается у многих западно-европейских композиторов, особенно во Франции, Чехии, Польше, Англии. Подлинного триумфа достигло к этому времени и рус-

ское исполнительское искусство, когда выдвинулись и получили всемирное признание такие его представители, как Шаляпин и Рахманинов.

Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая новую эру в истории человечества, явилась и новым историческим этапом в развитии музыкальной культуры русского и других народов нашей страны. В условиях советского строя русская музыкальная классика, наряду с другими величайшими культурными ценностями, впервые стала подлинным достоянием народных масс. Создание музыкального искусства, достойно отражающего великие идеи эпохи социализма и периода перехода к коммунизму, происходит на основе развития лучших традиций мировой и, в первую очередь, русской классической музыки. Советские композиторы, опираясь на богатейшее классическое наследие, творчески претворяют принципы реализма, народности, демократизма на новом, высшем уровне, соответственно новым задачам, выдвинутому нашей действительностью.

Творческий опыт русских классиков имеет огромное значение для плодотворного развития музыкальных культур всех народностей нашей страны. Сложившиеся в русском классическом искусстве принципы художественного претворения народной музыки продолжают во многом сохранять свое значение для композиторов братских народностей, из которых многие лишь после Великого Октября впервые получили возможность создания самостоятельных творческих школ. Таким образом, подлинно интернациональное отношение русских композиторов к культурным ценностям различных народов подготовило почву для плодотворного развития многонациональной советской музыкальной культуры в целом, поднявшей на новый уровень и эту прекрасную традицию отечественной классики.

Сокровища дооктябрьской русской музыки составляют основу репертуара всех оперных театров и концертных организаций Советского Союза, они занимают ведущее место в педагогическом репертуаре музыкальных учебных заведений и в музыкальной самодеятельности. Проникнув буквально во все уголки нашей необъятной страны, прекрасные творения русских композиторов прочно вошли в сознание миллионов советских людей.

Русская классическая музыка занимает виднейшее место и в музыкальной жизни зарубежных стран. Она имеет существенное значение для творчества прогрессивных современных композиторов в их борьбе против упадочных авангардистских тенденций.

Так продолжает и в наши дни жить и активно воздействовать на дальнейшее развитие искусства русская классическая музыка — гордость нашего народа, его великий вклад в мировую сокровищницу художественной культуры.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Глава I. Русская музыкальная культура в 80—90-х годах XIX века | 3 |
| Глава II. А. К. Лядов | 9 |
| Жизненный и творческий путь | 10 |
| Фортепианное творчество | 14 |
| Вокальные произведения. Обработки народных песен | 20 |
| Симфоническое творчество | 23 |
| Глава III. А. К. Глазунов | 34 |
| Жизненный и творческий путь | 36 |
| Симфоническое творчество | 42 |
| «Стенька Разин» | 44 |
| Пятая симфония | 48 |
| Шестая симфония | 57 |
| Концерт для скрипки с оркестром | 61 |
| Балеты | 65 |
| Глава IV. С. И. Танеев | 80 |
| Жизненный и творческий путь | 83 |
| Симфония до минор | 88 |
| Романсы | 100 |
| Глава V. А. С. Аренский | 113 |
| Краткие биографические сведения | 114 |
| Фантазия на темы Рябинина для фортепиано с оркестром | 116 |
| Первое фортепианное трио | 118 |
| Романсы | 122 |
| Глава VI. В. С. Калинников | 127 |
| Жизненный и творческий путь | 128 |
| Первая симфония | 132 |
| Глава VII. Русская музыкальная культура в начале XX века | 144 |
| Глава VIII. А. Н. Скрябин | 152 |
| Жизненный и творческий путь | 153 |
| Фортепианное творчество | 159 |
| Симфоническое творчество | 171 |
| Глава IX. С. В. Рахманинов | 181 |
| Жизненный и творческий путь | 184 |
| Фортепианное творчество | 191 |
| Второй концерт для фортепиано с оркестром | 209 |
| Романсы | 220 |
| «Алеко» | 236 |
| Глава X. И. Ф. Стравинский | 241 |
| Краткие биографические сведения | 241 |
| «Петрушка» | 245 |
| Заключение | 260 |

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Выпуск 4

Издание 6-е

Редактор *Е. В. Гуляева*. Художник *Н. И. Васильев*.
Худож. редактор *Р. С. Волховер*. Техн. редактор *Г. С. Мичурина*.
Корректоры *Т. В. Львова*, *Г. В. Романьчева*

ИБ № 3368

Сдано в набор 25.12.84. Подписано в печать 14.05.85. Формат 60×90^{1/8}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 16,5+0,5 вкл. Усл. кр.-отт. 17,125. Уч.-изд. л. 16,88+0,28 вкл. Тираж 35 000 экз. Изд. № 3154. Заказ № 390. Цена 1 р 10 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 191123, Ленинград, ул. Рылевая, д. 17. Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.