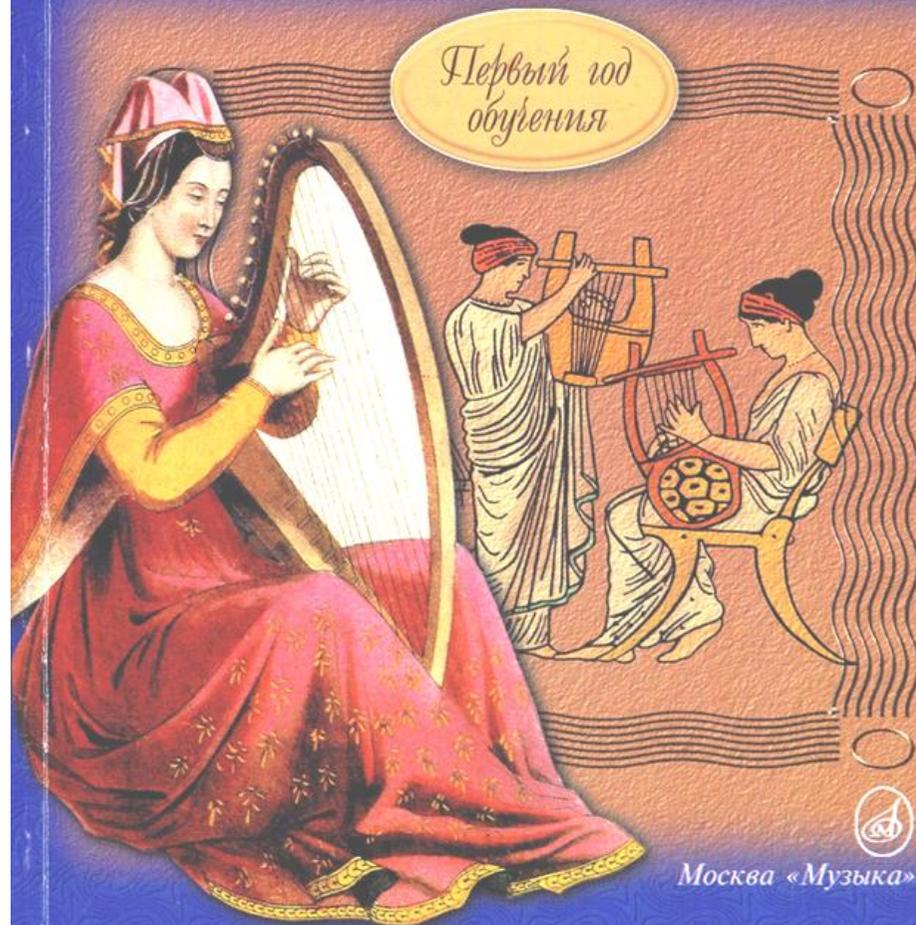


З.Е. Осовицкая, А.С. Казаринова

Музыкальная литература



Введение

Легенды о музыке

Мир музыки... Вы вошли в него, когда научились читать ноты, петь и играть на музыкальных инструментах. Вы знаете и любите немало музыкальных произведений. Но мир музыки неизмеримо шире — он неисчерпаем. Какое наслаждение — слушать хор, симфонический оркестр, смотреть оперный или балетный спектакль! Однако это доступно лишь тому, кто понимает язык музыки, кто знаком с ее историей. Можно слушать музыку — но не слышать ее, играть — но не понимать. Только просвещенному слушателю она приносит подлинную радость. Новый предмет — музыкальная литература — даст вам необходимые знания об истории музыки и ее творцах, расшифрует язык музыкальных произведений, широко распахнет перед вами дверь в волшебный мир звуков.

Музыкальное произведение — это «письмо» из прошлых эпох и дальних стран или обращение композитора-современника к нам. Музыка — это чувства композитора и его мысли о своем времени и своей стране, его наблюдения, впечатления. Музыка передается от сердца к сердцу и обладает огромной силой воздействия на человека. «Музыка раскрывает нам мир фантазии, она отвечает на наше извечное, неутолимое стремление к красоте, к идеалу», — писал выдающийся дирижер XX века Леопольд Стоковский.

Люди издавна считали, что музыка обладает великой чудодейственной силой. Они создавали о музыкантах мифы, былины, сказки. Из глубины веков пришли к нам их легендарные имена.

Аполлон и музы

Согласно легенде, боги обитали на священной горе Олимп. «Высоко на светлом Олимпе царит Зевс, окруженный сонмом богов» (Гомер). Зевс — бог-громовержец, владыка богов и людей. Среди его детей самый могущественный — Аполлон (Феб) — бог света, покровитель искусств. Облик юного бога запечатлен во многих скульптурах. В одной из них он изображен с золотой кифарой в руках, в легких развевающихся одеждах, с лавровым венком на гордо поднятой голове. И глядя на прекрасную статую, мы словно слышим торжественную песнь Аполлона.

Юные богини-музы — дочери Зевса и богини памяти Мнемосины. Всего их девять, и каждая из них покровительствует определенному виду искусства, науки. Так, четыре из них — покровительницы музыкального и поэтического искусства: Эвтерпа — муза лирической поэзии и песен, Каллиопа — муза эпической поэзии, древних сказаний, Полигимния — муза священных гимнов, Эрато — муза любовной поэзии. Терпсихора покровительствует танцу, Талия — комедии, Мельпомена — трагедии. Восьмая муза — Клио — покровительница истории; девятая — Урания — покровительница астрономии. Обитают музы на священной горе Парнас. И когда их божественные голоса поют гимны под аккомпанемент золотой кифары Аполлона, весь мир благоговейно внимает их стройному пению.

Гармония и красота муз, их искусство связывают людей с красотой и вечностью космоса (вспомните: многие планеты, созвездия носят имена древнегреческих богов, героев античных легенд). Ведь слово «космос» означает не только «вселенная», «мир», но и «красота», «порядок». Даже число муз — девять — символично, это девять планет солнечной системы. Древнегреческий философ и математик Пифагор считал, что при гармоничном, строго упорядоченном движении девяти планет возникает «музыка сфер», которая порождена мелодичными звуками

каждой из них. Слово «музыка» в Древней Греции означало «искусства муз», служившие воспитанию души.

Состязание Аполлона и Пана

Богом природы, лесов и пастбищ был Пан. По преданию, он родился с козлиными ножками, и мать, взглянув на младенца, в ужасе обратилась в бегство. Но отец обрадовался рождению сына и отнес его на светлый Олимп. Боги-олимпийцы громко смеялись, глядя на Пана. Пан не захотел остаться на Олимпе и ушел в тенистые зеленые леса. Там он пас стада и играл на свирели. Как гласит легенда, именно он изобрел свирель, вырезав ее из тростника.

Изображения Пана в скульптуре и живописи сохраняют нам облик козлоногого бога со свирелью в руке (ее называют флейтой Пана). Старец некрасив, но он добродушно улыбается. Пан и страшен, и смешон. (Люди, видевшие Пана, спасались от него бегством. Отсюда и родилось слово «паника», то есть безумный страх.)

...Пан так гордился своей игрой на свирели, что вызвал на состязание самого Аполлона. В пурпурном плаще, с золотой кифарой, увенчанный лавровым венком, явился златокудрый Аполлон.

Начал состязание Пан. Раздался веселый и простой пастуший наигрыш, такой же простодушный, как и сам Пан. Затем Аполлон ударил по струнам своей золотой кифары, и полились величавые звуки гимна. Затихло все, смолкли птицы, замерли люди, слушая дивную мелодию. Отзвучал величавый гимн, но никто не смел нарушить священную тишину...

Все признали победу Аполлона в этом состязании. И только царь Мидас, мнивший себя знатоком музыки, стал восхвалять немудреную игру козлоногого Пана. Она понравилась ему гораздо больше, так как была проста и понятна.

Разгневался златокудрый Аполлон, схватил Мидаса за уши и вытянул их. Уши покрылись шерстью и преврати-



Пан, обучающий игре на сиринксе
(с барельефа в вилле Альбани в Риме)

лись в ослиные. С тех пор наказанный царь прятал свои ослиные уши под высоким колпаком.

А опечаленный Пан ушел в тенистые леса, и оттуда часто раздаются звуки его свирели — то грустные, то веселые...

Однажды брадобрей Мидаса, приводя в порядок его прическу, случайно сдвинул злополучный колпак. О ужас! Он увидел на царской го-

лове ослиные уши и вскрикнул от страха. Разгневанный царь приказал брадобрею молчать — молчать под страхом лютой казни. И брадобрей замолчал на несколько лет. Но как тяжело хранить тайны, особенно чужие! И брадобрей не выдержал. Поздним вечером он пришел на берег реки, вырыл ямку и, наклонившись к ней, тихо сказал: «Ямка, ямка! А у царя Мидаса ослиные уши» — и тут же зарыл ее. Кругом не было ни души. Но... его слова услышали тростники, росшие на берегу реки. Они заволновались, зашелестели и разнесли страшную тайну по всей реке, а река — по всему свету.

Легенда об Орфее

Имя древнегреческого певца Орфея известно более двух тысяч лет. Он был, как повествует легенда, сыном речного бога и музыки Каллиопы. Не было равных ему в искусстве пения и игры на лире. Когда Орфей пел, аккомпанируя себе на золотой лире, вся природа затихала, внимая божественному голосу певца. До нашего времени сохранились изображения Орфея с лирой в руках среди цветов и деревьев.

...Женой Орфея была прекрасная нимфа Эвридика. Но счастье юных супругов длилось недолго. Вскоре после свадьбы Эвридика с подругами пошла в рощу собирать весенние цветы. Она не заметила в густой траве змею и наступила на нее. Укус змеи оказался смертельным. Громко вскрикнула Эвридика и бездыханной упала на зеленую траву. На крик сбежались подруги, но Эвридика была уже мертва.

1 Moderato

p dolce e sostenuto sempre



Орфей — древнегреческий певец
(фрагмент рисунка на греческом сосуде, V век до н. э.)

Огласилась роща плачем подруг. Услыхал его Орфей: быстрее ветра примчался он сюда и увидел среди цветов на траве безжизненное тело любимой. Отчаяние охватило Орфея. Не мог он смириться со смертью Эвридики, не мог ничем утешиться. И скорбела с ним вся природа, рыдая дождями. Спрятался в тучах золотой лик солнца, завяли весенние цветы. Умолкла волшебная лира певца.

Много времени прошло, но не утихла душевная боль Орфея. Отчаявшись, он решился бросить вызов бессмертным богам и отправился в подземное царство мертвых, чтобы вернуть Эвридику на землю.

Царство мертвых, владыкой которого был бог Аид, находилось далеко-далеко на краю земли. Путь к нему лежал через мрачные ущелья, пропасти и пещеры. Мир живых и мертвых разделяли черные воды священной реки Стикса. Попасть в царство Аида можно только переплыв реку в ладье Харона — перевозчика душ умерших, и ни один смертный не ступал в его ладью.

Но велика была любовь Орфея, и потому беспримерна его дерзость. Своим волшебным голосом заворочил он сурового Харона, и тот, нарушив запрет, перевез его на другой берег, в царство мрачного Аида.

Новые испытания ждут Орфея. Сначала ему преградили путь злобные ведьмы-фурии:

2 Andante ben marcato

f sf sf sf

Чей э - то дерз - кий дух наш по - тре - во - жил слух?

Кто смел я - вить - ся в ад и в тьму под -

- зем - ных врат свой бро - сить взгляд?

Затем на него бросился трехглавый пес Цербер. Но не страшны они Орфею. Своим пением он растрогал неумолимых фурий, усмирил злобного пса. Играя на золотой лире, Орфей приблизился к трону Аида и почтительно склонился перед ним. Бог подземного царства, пораженный отвагой смертного, долго его разглядывал, а затем

велел спеть. И тогда запел Орфей о своей великой любви к Эвридике, о своей безмерной тоске по ней. Склонив голову на грудь, слушал вдохновенное пение Аид. Слезы дрожали на ресницах его жены Персефоны. Все подземное царство внимало певцу. Но вот затихли золотые струны, замерла песнь Орфея. Долго молчал Аид, затем промолвил: «Великий певец! Ты растрогал меня. Твое искусство достойно награды богов. Я отпущу Эвридику с тобой на землю. Но помни мое условие! Когда ты будешь возвращаться, Эвридика пойдет следом за тобой. Иди и не оглядывайся до тех пор, пока не выйдешь из моих владений. Нарушишь мое условие — потеряешь ее навсегда».

И вот Орфей пустился в обратный путь. Он слышит за спиной шаги Эвридики. Уже позади мрачное царство Аида, черные воды священного Стикса. Каменистая узкая тропа ведет наверх к свету. Уже забрезжил первый солнечный луч, выход близок! Вдруг Эвридика вскрикнула и... Орфей оглянулся. Совсем рядом увидел он Эвридику, в отчаянии протянул к ней руки. Но тщетно. Тень Эвридики стала быстро удаляться и исчезла во мраке... Окаменел Орфей, охваченный отчаянием.

...Шли годы. Погиб Орфей. Его золотая лира одиноко плыла по водам быстрой реки. Но боги не дали погибнуть лире великого певца. Они подхватили ее и вознесли на небосвод. Когда по вечерам зажигаются звезды, сияет среди них и созвездие Лиры...

Легенду об Орфее мы дополнили фрагментами из одноименной оперы немецкого композитора XVIII века Кристофа Виллибальда Глюка. В этой опере бессмертный миф об Орфее нашел совершенное воплощение. Одна из прекраснейших мелодий Глюка звучит во втором действии. Она была создана для сцены в Элизиуме — царстве блаженных теней (душ праведников), куда попадает Орфей, разыскивая Эвридику. Следует призрачный танец теней. В этой балетной сцене мы и слышим вдохновенную и горестную мелодию флейты:

3 Più lento



Древнегреческий миф прославлял великую силу музыки, покорившей даже бессмертных богов. Для Глюка Орфей стал не мифическим героем, а живым человеком. Рассказывая в музыке о его судьбе, композитор словно заглянул в душу Орфея, раскрыл скорбь, верность и мужество его страдающего сердца.

Опера Глюка — не единственное произведение, созданное на этот сюжет. Легенда об Орфее вдохновляла композиторов на протяжении многих веков. Так, одна из первых опер в Европе, созданная и поставленная в Италии в 1600 году, называлась «Эвридика». В начале XVII века за ней последовала опера итальянского композитора Клаудио Монтеверди «Орфей». В конце XVIII века в России появилась мелодрама Евстигнея Фомина «Орфей».

В XX веке миф об Орфее возродился в балете Игоря Стравинского. И может быть, мы еще услышим новые выдающиеся произведения на этот бессмертный сюжет.

К образам древнегреческой мифологии обращались не только композиторы, но и художники, скульпторы, драматурги. Чтобы понимать старинную и современную музыку, поэзию, живопись, скульптуру, нам надо знать античную мифологию. Она продолжает жить в современной речи, запечатлена в камне. Влияние античной мифологии сказалось на архитектурном облике многих городов Европы. В Москве, Петербурге и других городах старинные здания украшены орнаментами, барельефами, статуями и скульптурными группами. Создавая их, архитекторы и скульпторы черпали свое вдохновение в образах античной мифологии. Особой роскошью декора отличаются здания дворцов, музеев и театров. Каждый, кто посетил Москву, стремится по-

бывать в Большом театре. Этот храм искусства запоминается своим торжественным обликом. Когда вы приближаетесь к белоколонному зданию, ваш взгляд невольно приковывает скульптурная группа, украшающая фасад. Над кровлей портика, словно увлекаемая ввысь, взлетает квадрига быстроногих коней Аполлона.

Вопросы и задания

1. Какие боги Олимпа вам известны? Кто такие музы? Назовите их имена.
2. Известна ли вам тайна, связанная с лавровым венком Аполлона? (Ответ ищите в мифе об Аполлоне и Дафне.)
3. Расскажите миф о состязании Аполлона и Пана. За что был наказан царь Мидас?
4. Изложите содержание легенды об Орфее. Кто автор знаменитой оперы «Орфей»?

Из былины о Садко

Сказки, легенды, предания разных народов мира хранят имена своих выдающихся музыкантов. Так, в Древней Руси на протяжении нескольких веков слагались былины о новгородском гусларе Садко. В одной из них сказывалось:

В славном Нове-граде
 Как был Садко-купец, богатый гость.
 А прежде у Садка имущества не было:
 Одни были гусельки яровчатые.
 Слава о нем рекой лилась по Великому Новгороду:
 Звали Садка в боярские терема златоверхие,
 В купеческие хоромы белокаменные.
 Заиграет он, заведет напев —
 Все слушают гуслера, не наслушаются...

...Задумал Садко плыть в далекие моря — насмотреться чудес невиданных, побывать в странах неслыханных да спеть там славу Господину Великому Новгороду.

И сказал он богатым купцам новгородским: «Кабы была у меня золота казна да дружинишка хоробрая, я не сидел бы сиднем в Нове-городе. Не стал бы жить по старине — по пошлине. Не пировал бы день и ночь, не бражничал.



Садко — новгородский певец-гузляр
 (обложка оперы Н. А. Римского-Корсакова, прижизненное издание)

Пробегали бы мои бусы-корабли, объезжали бы моря синие. Накупил бы я в краях дальних скатна жемчуга да камней самоцветных и понастроил бы в Нове-городе церквей Божиих с золотыми маковицами. Разнеслась бы тогда по далеким морям, по раздолью земли слава Новгорода»:

4 [Allegro non troppo]

a piacere



Ка - бы бы - ла у ме - ня зо - ло - та каз - на,



ка - бы бы - ла дру - жи - нуш - ка хо - роб - ра - я,

Рассердились купцы спесивые, не стерпели упрек: «Не тебе нас корить, не тебе нас учить. Ты гуслир простой, не торговый гость». Насмеялись над ним и прогнали.

Опечалился Садко, пошел на берег Ильмень-озера, ударил в струны звонкие и запел песню-кручинушку:

5 Adagio



1. Ой, ты тем - на - я дуб - ра - вуш - ка!
2. Вско - лых - ни - ся ты, трость - де - ре - во,



Рас - сту - пись, дай мне до - ро - жень - ку.
раз - бу - ди - ка Иль - мень о - зе - ро!



Сквозь гу - ман, сле - зу го - рю - чу - ю
Лю - дям ста - ли уж не на - доб - ны



я не ви - жу све - та бе - ло - го.
мо - и гу - сель - ки я - ров - ча - ты.

Услыхало Ильмень-озеро песню дивную, всколыхнулось. Выплыла стая лебедушек. Обернулись они красными девицами. Вышла на берег прекрасная Волхова, дочь царя Морского: «Долетела песнь твоя до глубокого дна

Ильмень-озера. Полонили сердце мне твои песни чудные». За песню да за игру дивную посулила Волхова Садку чудных рыб — золоты перья.

Вернулся Садко в город и стал биться о велик заклад:

Ай же вы, купцы новгородские!
Как знаю чудо-чудное в Ильмень-озере:
А есть рыба — золоты перья в Ильмень-озере!
Ударим-ка о велик заклад:
Я заложу свою буйну голову,
А вы залагайте лавки товара красного.

Не поверили купцы Садку, на смех подняли. Собрался народ вокруг них, торговые гости заморские: индийский, веденецкий да варяжский. Сурово звучит рассказ Варяжского гостя — его песня о величавой северной природе, об отважных людях «стран полнощных». Завораживает песня Индийского гостя, услаждает слух песня Веденецкого (Венецианского) гостя. Каждый восхваляет свой край, его богатства и красоту.

Забросил тут Садко невод шелковый в Ильмень-озеро и выловил трех рыб — золоты перья. Подивились купцы, догадались, что сам грозный царь Морской прислал Садку подарок, за песни дивные наградил его. Снарядил Садко тридцать и один корабль, попрощался с людом новгородским да на прощание запел молодецкую песню:

6 Allegro non troppo



Вы - со - та ли, вы - со - та под - не - бес - на - я, глу - бо -



- та, глу - бо - та, О - ки - ан - мо - ре, ши - ро - ко раз -



- доль - е по всей зем - ле, глу - бо - ки о - му - ты дне - пров - ски - е.

Песня Садко с хором «Высота», как и предыдущий музыкальный пример, заимствована нами из оперы русского композитора Николая Андреевича Римского-Корсакова «Садко». В ней композитор, прекрасно знавший русское народное творчество, использовал старинные напевы, наигрыши, былины. Силой своего таланта и фантазии он преобразил древние мелодии, обновил и украсил их звучание.

Вопросы и задания

1. Кто автор оперы-былины о новгородском купце-гусле? Чем славился Садко в Новгороде? За что царь Морской одарил Садко рыбами — золоты перья?

2. Вы узнали не всю легенду о Садко. Самые интересные приключения у него еще впереди. Прочтите о них в былинном сказе «Садко».

3. Согласно легенде, царевна Волхова обернулась туманом и превратилась затем в глубокую, широкую реку. Выясните с помощью географической карты путь новгородских кораблей к морю. Возможен ли он без реки Волхов?

4. Спойте три песни Садко.

5. Вспомните сказки, рассказы, повести, стихотворения, где речь идет о музыке и музыкантах.

Как говорит музыка?

Музыкальный язык

...Представьте себе, что вы пришли в театр. Скоро раздвинется тяжелый занавес и начнется спектакль. Герои старой сказки еще не появились на сцене, но музыка уже звучит, и вы захвачены ею. Оркестр играет **интродукцию**¹ к балету Петра Ильича Чайковского «Спящая красавица». О чем эта музыка? ...Внезапно на вас обрушивается мощное и жесткое звучание огромного оркестра. «Колючие», изломанные мелодические линии, резкое звучание **диссонантных аккордов**², грозные кличи духовых инструментов создают музыкальный портрет злой феи Карабос:



¹ Интродукция (слово латинского происхождения, означает «введение») — краткое вступление к оперному или балетному спектаклю.

² Диссонанс — сочетание двух или нескольких звуков, образующих напряженное, резкое созвучие. Слово «диссонанс» происходит от латинского *dissonantia*, что значит «нестройное звучание».



Но вот легкий ветерок пассажа арфы переносит нас в волшебный мир Добра и Красоты: на фоне нежнейшего аккомпанемента появляется прекрасная мелодия. Это тема феи Сирени. Она спокойно парит, освещаемая светлыми красками консонантных аккордов³. Музыка звучит хрупко, незащищенно. Разве может такая фея противостоять натиску злобной Карабос?

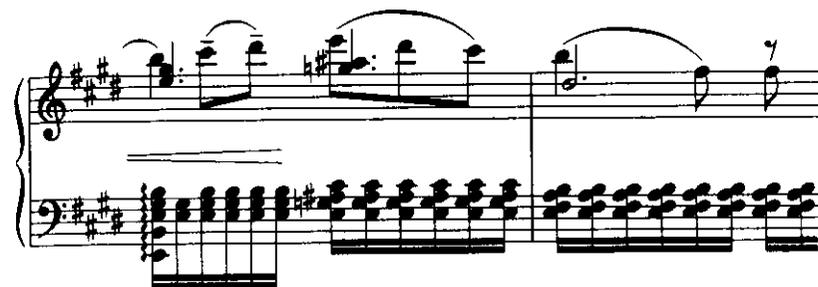
8 Andantino

Фл.
Англ.
р.

pp

p dolce espressivo

³ Консонанс — благозвучное сочетание двух или более звуков. В переводе с латыни consonantia означает «согласное звучание».



Давайте проследим за тем, как будет развиваться тема феи Сирени. Сначала мелодию исполняют только два инструмента: флейта и английский рожок. Затем ее ведут скрипки, и вот наконец из нее рождается новая тема: она звучит у медных духовых инструментов торжественно и победно. В итоге развития лирическая мелодия превратилась в героическую.

Чем же вызвано такое превращение?

Издавна торжественные церемонии встреч, парадов, приветствий открывались праздничными сигналами фанфар. Эти духовые инструменты играли мелодии, использующие звуки мажорных трезвучий. В дальнейшем такие мелодии стали называть фанфарными. Они всегда связаны с выражением радости. А если их к тому же исполняют медные духовые инструменты, то они приобретают героический, торжественный характер. Поэтому, слушая интродукцию, мы верим, что фея Сирени победит Карабос, добро одолеет зло.

Чтобы поведать об этом, слова не нужны. Музыка рассказала сказку своим языком, более сильным и выразительным. Но как понять музыкальный язык? Чем он отличается от речи?

Музыкальный язык богат и разнообразен, потому что в его словаре не просто звуки, а мелодия, лад, ритм, гармония, тембр, динамика, темп, штрихи, фразировка... Всеми этими элементами музыкального языка в их всевозможных сочетаниях пользуются композиторы, создавая музыку.

Основные элементы музыкального языка

«Не бойся слов *теория, гармония, полифония* и т. п. Относись к ним дружески, и они тебе улыбнутся».

Р. Шуман

Мелодия

Мир музыки наполнен прекрасными мелодиями Баха, Моцарта, Грига, Шопена, Чайковского...

Вы уже знаете немало музыкальных произведений. Они остались в вашей памяти. Если вы попытаетесь их вспомнить, то наверняка будете напевать мелодию. За работой музыкальной памяти замечательно проследил А. С. Пушкин в «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери». Моцарт восклицает, обращаясь к Сальери:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него Тарара сочинил⁴,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла...

Прежде всего Моцарт вспоминает м о т и в — выразительную частицу мелодии. Мотив может вызвать представление обо всей мелодии, ее характере. А что же такое мелодия? М е л о д и я — развитая и законченная музыкальная мысль, выраженная одногласно.

Жизнь мелодии похожа на жизнь цветка. Цветок рождается из бутона, расцветает и наконец увядает. Коротка жизнь цветка, но жизнь мелодии еще короче. За короткое время она успевает возникнуть из мотива, «расцвести» и завершиться. В каждой мелодии есть «точка цветения», высшая точка ее развития, наивысший накал чувств. Она называется к у л ь м и н а ц и е й. Завершается мелодия к а д а н с о м — устойчивым оборотом.

⁴ «Тарар» — опера итальянского композитора Антонио Сальери на либретто Пьера Бомарше.

Если продолжить сравнение с цветком, то следует вспомнить, что цветы расцветают в разное время суток. Одни раскрывают свои чашечки навстречу первым лучам солнца, другие «просыпаются» в жаркий полдень, а третьи дожидаются сумерек, чтобы отдать свое благоухание ночной прохладе.

Мелодии тоже «расцветают» в разное время. Некоторые сразу начинаются с вершины — кульминации. В других кульминация находится в середине мелодии или ближе к ее концу. Яркий пример тому — песня Евгения Крылатова «Крылатые качели» (слова Ю. Энтина) из кинофильма «Приключения Электроника». Мелодия ее, постепенно развиваясь, достигает кульминации, подчеркнутой звонкими повторами самой высокой ноты⁵ (см. пример 9 на с. 22).

Нетрудно заметить, что строение мелодии похоже на строение речи. Как из слов образуются фразы, из фраз предложения, так и в мелодии небольшие выразительные частицы — мотивы — объединяются во фразы. Музыкальная ф р а з а, как правило, образуется из двух-трех мотивов. Ее продолжительность определяется продолжительностью дыхания исполнителя, поющего или играющего на духовом инструменте. (В исполнении музыки на смычковых, клавишных инструментах влияние дыхания на величину фразы не ощутимо, но также учитывается.) Обычно одна фраза исполняется на одном дыхании (вы-

⁵ Кульминация (от латинского *culminis* — вершина) обычно располагается в тактах 5—6 8-тактного периода или в тактах 12—13 16-тактного периода (то есть в третьей четверти периода) и в этих случаях приходится на так называемую точку «золотого сечения». Смысл «золотого сечения» в красоте строгих пропорций, соразмерности и гармонической уравновешенности частей и целого. «Золотая пропорция» есть и в строении человеческого тела, и в архитектуре, и в живописи. Принцип «золотого сечения» применял великий итальянский ученый и художник XV — начала XVI века Леонардо да Винчи, хотя учение о пропорциях успешно развивалось и претворялось на практике еще в Древней Греции.

9 Allegro ma non troppo

предложение

В ю-ном ме-ся-це ап-ре-ле в ста-ром пар-ке та-ет снег,
и ве-се-лые ка-че-ли на-чи-на-ют свой раз-бег.
По-за-бы-то все на све-те, серд-це за-мер-ло в гру-
ди! Толь-ко не-бо, толь-ко ве-тер, толь-ко
ра-дость вне-ре-ди. Толь-ко не-бо, толь-ко
ве-тер, толь-ко ра-дость вне-ре-ди.

дохе). Несколько фраз, связанных общей линией развития, образуют предложение, а предложения — целостную мелодию.

Прекрасна в своей возвышенности и простоте мелодия песни Валерия Гаврилина «Мама» (слова А. Шульгиной). Проследите за тем, как мелодия выросла из небольшого мотива-фразы (здесь эти понятия совпадают) и через ши-

рокие интервальные ходы пришла к неожиданно тихой кульминации — повторяющемуся мотиву (хотя, заметим, кульминация здесь и не совпадает с самыми высокими звуками мелодии):

10 Semplice

Ру-ки ус-та-лы-е ти хо-о-пу-ше-ны,
во-ло-сы ру-сы-е в у-зел за-вя-за-ны...
Ти-ха-я мо-я, неж-на-я мо-я, доб-ра-я мо-я ма-ма!

Вопросы и задания

1. Что такое мелодия, мотив, фраза?
2. Что такое кульминация? Какое значение она имеет в мелодии?
3. Найдите примеры народных песен, выпишите их в нотную тетрадь по музыкальной литературе, отметив мотивы, фразы, кульминацию, заключительный каданс.
4. Попробуйте сочинить мелодию в объеме 8-ми тактов с кульминацией во второй половине.

Гармония

Гармония — аккорды, сопровождающие мелодию. Благодаря гармонии усиливается выразительность мелодии, она становится ярче и богаче по звучанию. Сыграйте с аккомпанементом повторяющийся мотив песни «Мама». Каждый раз гармония меняется, поэтому повторения одного и того же мотива звучат по-новому, с особой теплотой и выразительностью.

11

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепианную партию (нижняя линия). В первой системе вокальная партия имеет ноты с лирическими текстами: «Ти-ха-я мо-я, нежна-я мо-я,». Во второй системе: «доб-ра-я мо-я ма - ма!». Музыкальная партия фортепиано играет аккордовую фигуру, состоящую из триад и дуэтов, поддерживая мелодию.

Таким образом, аккорды, созвучия и их последовательность и составляют гармонию, тесно взаимодействующую с мелодией.

Возможности сочетаний аккордов, созвучий бесконечно разнообразны. Их неожиданные и резкие смены создают впечатление чего-то необычного, загадочного. Поэтому, когда композиторы пишут сказочную музыку, гармония становится одним из самых важных элементов музыкального языка. Так, например, чудо волшебного превращения лебедушек в красных девиц в опере Римского-Корсакова «Садко» происходит с помощью красочной смены «волшебных» аккордов:

12 Andante

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает верхнюю и нижнюю линии фортепиано. Музыкальная партия начинается с триллированных аккордов (tr) в правой руке и движется к более сложным гармоническим структурам. В первой системе присутствует динамическое обозначение *crescendo*. Во второй системе динамическое обозначение *f* (forte) появляется в конце. Музыкальная партия характеризуется плавными сменами аккордов и использованием триллированных звуков.

Есть музыкальные произведения, в которых гармония главенствует, определяет характер, настроение пьесы. Вслушайтесь в прелюдию до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Иоганна Себастьяна Баха (см. пример 13 на с. 26).

В неторопливой и плавной смене разложенных аккордов, в чередовании напряжений и спадов, в неуклонном движении к торжественной кульминации и в последующем завершении образуется законченное и стройное по форме произведение. Оно проникнуто настроением возвышенного покоя. Очарованные волшебной игрой гармонических красок, мы не замечаем, что в этой прелюдии нет мелодии. Гармония исчерпывающе полно выражает настроение пьесы.

13

Ритм

Р и т м — организатор музыкальных звуков во времени. Он означает соотношение длительностей звуков между собой. Без ритма не может существовать музыкальное произведение, как не может жить человек без работы сердца. В маршах, танцах, быстрых пьесах ритм организует, упорядочивает движение, от него зависит характер произведения. Подробнее об этом рассказано в главе «Музыка и движение». Может ли музыкальное произведение быть выразительным без мелодии и гармонии? Ответ нам дает оригинальная пьеса «Паника» Сергея Сергеевича Прокофьева из музыки к спектаклю «Египетские ночи». Действие происходит во дворце легендарной египетской царицы Клеопатры.

...Ночь. Дворец окружен врагами — войсками римлян. Обитателям дворца грозит плен или смерть. Обезумевшие от страха люди выбегают из отдаленных покоев дворца. Они толпой бросаются к выходу. И вот замирают последние шаги...

Иллюстрируя этот эпизод, композитор использует громадную силу выразительности ритма. Своеобразие музыки заключается в том, что ее исполняют лишь ударные инструменты: малый и большой барабаны, литавры, настроенные на тритон, и тамтам. Партия каждого инструмента имеет свой ритмический рисунок. В кульминации образуется сгусток ритмической энергии огромной силы и напряжения:

14 ♩ = 152

Постепенно напряжение рассеивается: умолкает тамтам, затем литавры, малый барабан, затихает и большой барабан... Так, пользуясь скугими музыкальными средствами, Прокофьев создал яркую пьесу, главную роль в которой играет ритм.

Выразительная роль ритма особенно ярко проявляет себя в знаменитой оркестровой пьесе французского композитора Мориса Равеля «Болеро». Неизменная ритмическая формула испанского танца выдержана здесь на протяжении всего произведения (оно написано в форме 12-ти вариаций). «Железный ритм» словно в тисках держит напевную мелодию и постепенно усиливает грандиозное напряжение в развитии сдержанно-страстного испанского танца. Ритмическую «формулу» болеро исполняет барабанщик solo.

Лад

Напомним, что в музыке лад означает согласованность звуков, различных по высоте. Эти звуки объединяются вокруг главного звука — т о н и к и. В европейской музыке наиболее распространенные лады — мажор и минор. Большая часть произведений, которые вы играете и о которых идет речь в нашей книге, также написаны в этих двух ладах. Сильна ли зависимость характера музыки от лада? Давайте послушаем пьесу Георгия Васильевича Свиридова «Весна и осень».

Композитор звуками нарисовал один и тот же пейзаж в разное время года. В первой части светлые прозрачные аккорды, хрупкая мелодическая линия воссоздают весенний пейзаж. Слушая музыку, мы представляем себе нежные краски зелени, одевшей деревья, легкие ароматы расцветающих садов, звонкие голоса птиц. Пьеса звучит в мажорном ладу, приподнято-светло:

15 Allegretto

Но вот сменился лад, замедлился темп. Поблекли краски знакомого пейзажа. Вы словно видите черные силуэты обнаженных деревьев сквозь серую сетку дождя. Из музыки будто исчез солнечный свет. Весенние краски мажорного лада погасли, их сменил минор. В мелодии резко обозначились интонации диссонансов-тритонов. Медленный темп усилил выразительность печальных минорных аккордов:

16 Adagio ma non troppo

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with notes and dynamics like 'pp espressivo' and 'p'. The second system also consists of two staves, featuring triplets and 'espressivo' markings. There are also some annotations in Russian, such as 'Трифон' (Trifon) above a note in the first system.

Слушая вторую часть пьесы, мы без труда заметим, что она всего лишь — вариант первой. Но смена лада создает впечатление, будто звучит новая пьеса, противоположная по характеру и настроению первой.

Тембр и регистр Симфонический оркестр

Рассказывая об основных элементах музыкального языка, мы не назвали один из важнейших — тембр, так как решили посвятить ему особенное внимание.

Все вы, наверное, любите рисовать яркими красками. Рисунки получаются праздничными, нарядными. А если картину захочет «нарисовать» композитор, он возьмет звучащие краски — тембры. Слушая музыку, мы постоянно обращаем внимание на выразительность тембров отдельных инструментов, групп оркестра. Ведь тембр — это неповторимая окраска звучания. Каждый музыкальный инструмент имеет своеобразный голос. Более ста разно-

голосых инструментов объединяет самый богатый и разнообразный по тембрам симфонический оркестр⁶.

...Когда вы приходите в залитый светом нарядный зал, то в ожидании концерта разглядываете сцену. На ней в определенном, но еще неизвестном вам порядке расставлены ряды стульев. Они напоминают лучи, расходящиеся от центра. Центр — подиум, место, где во время концерта стоит дирижер. И вот наконец на сцену выходят артисты оркестра, одетые в строгие черные фраки и платья. Они бережно несут свои сияющие лаком, серебром, золотом инструменты и рассаживаются по местам. Теперь вы видите, что ближе всех к центру (дирижеру) и к нам, слушателям, разместилась самая многочисленная струнная группа. Она является основой оркестра. Все струнные инструменты принадлежат к одному семейству. Несмотря на различия в размерах, диапазоне звучания, они близки по форме, по тембрам. Все они, от скрипки до контрабаса, имеют смычки, и поэтому вся группа называется струнно-смычковой. Соприкосновение смычка со струной рождает нежный, поющий тембр скрипки, несколько приглушенный тембр альта, бархатный, благородный — виолончели и низкий, гудящий — контрабаса.

За струнными, напротив дирижера, располагаются деревянные духовые инструменты. В сравнении со струнной эта группа невелика. В ее состав входят флейты, гобои, кларнеты, фаготы. Если инструменты струнной группы близки по тембрам, их голоса стройно сочетаются в общем звучании, то тембры деревянных духовых не так схожи между собой. Поэтому в оркестровых произведениях они нередко используются как солирующие инструменты, а не только как самостоятельно звучащая группа.

Прозрачный, холодноватый тембр флейты и техниче-

⁶ Оркестр — в древнегреческом театре площадка перед сценой, где размещался хор, игравший роль коллективного героя и олицетворявший в трагедии голос народа.

ская подвижность сделали ее блестящей солисткой оркестра. Тембр гобоя, насыщенный, теплый, определил его роль лирического солиста в оркестре. Кларнет, не уступающий флейте в виртуозности, обладает разными тембровыми красками. Это свойство позволяет ему исполнять и драматические, и лирические, и скерцозные партии. А фагот, самый низкий по звучанию инструмент группы, отличается красивым, чуть хрипловатым тембром. Он реже других выступает как солист. Ему поручают патетические монологи, лирические неторопливые темы. В оркестре он используется в основном как аккомпанирующий инструмент.

Не только тембры, но и возраст деревянных духовых инструментов различен. Здесь и один из самых древних музыкальных инструментов — флейта, которой около четырех тысяч лет, и молодой кларнет, появившийся в XVIII веке. В далеком прошлом предшественниками деревянных духовых были флейта Пана, крестьянская дудочка и пастушеский рожок. Название «духовые» точно определяет способ игры. Все инструменты этой группы звучат благодаря воздуху, вдуваемому в них музыкантами, и клапанам, с помощью которых меняется высота звука.

Третья группа инструментов симфонического оркестра — медные духовые. Она располагается за струнными и деревянными духовыми. В ее составе валторны, трубы, тромбоны и туба.

Мы любуемся блеском меди, формами инструментов, причудливо изогнутых наподобие улиток. В каждом медном инструменте струя воздуха, пройдя извилистый путь, выходит из раструба сильным, ровным звуком. Тембры этой группы яркие, блестящие. Они звучат и в героической, праздничной музыке, и в трагической. Особо надо отметить, что валторны могут звучать и по-иному — мягко, певуче. Слово «валторна» означает «лесной

рог». Поэтому ее тембр часто звучит в пасторальной музыке.

Ударные инструменты обычно располагаются за деревянными и медными духовыми, часто слева от них. Вы сразу узнаете барабаны — большой и малый. Рядом с ними поблескивают котлы литавр. Количество инструментов этой группы может быть довольно внушительным. Задача ударной группы — усилить выразительность и разнообразие ритма. Отсюда необычное разделение инструментов этой группы на ударные шумовые и ударные с определенной высотой звучания.

Шумовые инструменты: большой и малый барабаны, тарелки, треугольник и множество других (кастаньеты, трещотки, маракасы, бруски, бич, тамтам) — не имеют точной высоты звучания и поэтому не могут сыграть мелодию. Зато им доступны сложнейшие ритмические партии. Эти партии записываются на одной нотной линейке — «нитке».

Другие инструменты ударной группы имеют точную высоту звучания. Это литавры (их в оркестре обычно до четырех). Кроме литавр в группе могут быть колокола, колокольчики, ксилофон, челеста. Запись партий ударных инструментов смотрите в нотном примере 14.

В оркестр могут быть включены рояль и арфа. Ее «золотой парус» словно плывет над оркестром. К изящно изогнутой раме прикреплены десятки струн. И под быстрыми пальцами музыканта рождаются потоки струящихся пассажей. Прозрачно-легкий тембр арфы украшает звучание симфонического оркестра.

...Наконец музыканты, настроив свои инструменты, приготовились и по мановению палочки дирижера заиграли. Зазвучал сразу весь оркестр, все инструменты. Как стройно и красиво они звучат! Такое полное звучание оркестра называется «тутти» (tutti), что значит «все». Оркестровое tutti чередуется со звучанием отдельных групп

ская подвижность сделали ее блестящей солисткой оркестра. Тембр гобоя, насыщенный, теплый, определил его роль лирического солиста в оркестре. Кларнет, не уступающий флейте в виртуозности, обладает разными тембровыми красками. Это свойство позволяет ему исполнять и драматические, и лирические, и скерцозные партии. А фагот, самый низкий по звучанию инструмент группы, отличается красивым, чуть хрипловатым тембром. Он реже других выступает как солист. Ему поручают патетические монологи, лирические неторопливые темы. В оркестре он используется в основном как аккомпанирующий инструмент.

Не только тембры, но и возраст деревянных духовых инструментов различен. Здесь и один из самых древних музыкальных инструментов — флейта, которой около четырех тысяч лет, и молодой кларнет, появившийся в XVIII веке. В далеком прошлом предшественниками деревянных духовых были флейта Пана, крестьянская дудочка и пастушеский рожок. Название «духовые» точно определяет способ игры. Все инструменты этой группы звучат благодаря воздуху, вдуваемому в них музыкантами, и клапанам, с помощью которых меняется высота звука.

Третья группа инструментов симфонического оркестра — медные духовые. Она располагается за струнными и деревянными духовыми. В ее составе валторны, трубы, тромбоны и туба.

Мы любуемся блеском меди, формами инструментов, причудливо изогнутых наподобие улиток. В каждом медном инструменте струя воздуха, пройдя извилистый путь, выходит из раструба сильным, ровным звуком. Тембры этой группы яркие, блестящие. Они звучат и в героической, праздничной музыке, и в трагической. Особо надо отметить, что валторны могут звучать и по-иному — мягко, певуче. Слово «валторна» означает «лесной

рог». Поэтому ее тембр часто звучит в пасторальной музыке.

Ударные инструменты обычно располагаются за деревянными и медными духовыми, часто слева от них. Вы сразу узнаете барабаны — большой и малый. Рядом с ними поблескивают котлы литавр. Количество инструментов этой группы может быть довольно внушительным. Задача ударной группы — усилить выразительность и разнообразие ритма. Отсюда необычное разделение инструментов этой группы на ударные шумовые и ударные с определенной высотой звучания.

Шумовые инструменты: большой и малый барабаны, тарелки, треугольник и множество других (кастаньеты, трещотки, маракасы, бруски, бич, тамтам) — не имеют точной высоты звучания и поэтому не могут сыграть мелодию. Зато им доступны сложнейшие ритмические партии. Эти партии записываются на одной нотной линейке — «нитке».

Другие инструменты ударной группы имеют точную высоту звучания. Это литавры (их в оркестре обычно до четырех). Кроме литавр в группе могут быть колокола, колокольчики, ксилофон, челеста. Запись партий ударных инструментов смотрите в нотном примере 14.

В оркестр могут быть включены рояль и арфа. Ее «золотой парус» словно плывет над оркестром. К изящно изогнутой раме прикреплены десятки струн. И под быстрыми пальцами музыканта рождаются потоки струящихся пассажижей. Прозрачно-легкий тембр арфы украшает звучание симфонического оркестра.

...Наконец музыканты, настроив свои инструменты, приготовились и по мановению палочки дирижера заиграли. Зазвучал сразу весь оркестр, все инструменты. Как стройно и красиво они звучат! Такое полное звучание оркестра называется «тутти» (tutti), что значит «все». Оркестровое tutti чередуется со звучанием отдельных групп

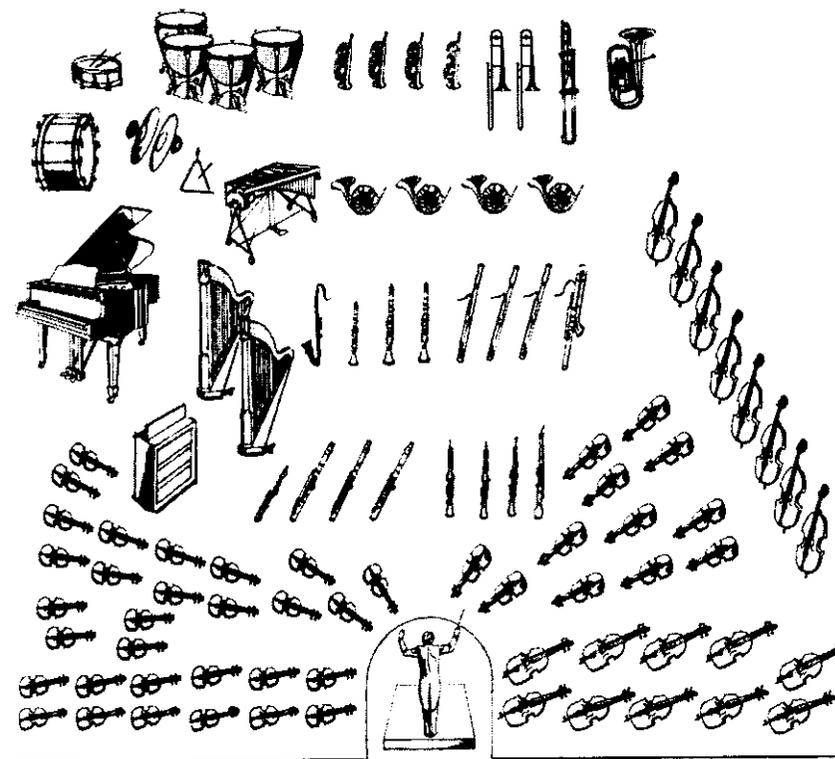
и их сочетаний с сольными эпизодами. Какое чудо помогло оркестру звучать так слаженно и гармонично? Почему так точно вступают голоса солистов? Как наращивается плотность оркестровой фактуры?

На пульте перед дирижером лежит партитура. Она может ответить на все заданные вопросы. Потому что партитура — полная нотная запись всех партий оркестровых инструментов. Партии инструментов каждой группы записываются одна под другой, начиная с самого высокого по звучанию инструмента и кончая самым низким. Создание оркестровой партитуры — нелегкий труд для композитора. Раскройте любую партитуру, и вы увидите следующий неизменный порядок в записи групп оркестра:

Деревянные духовые:	флейты гобой кларнеты фаготы
Медные духовые:	валторны трубы тромбоны туба
Ударные:	литавры малый барабан большой барабан
Струнные:	скрипки альты виолончели контрабасы

Переложение оркестровой музыки для исполнения на фортепиано называется к л а в и р о м. Насколько же проще в сравнении с партитурой выглядит клавишное произведение и того же музыкального произведения!

Чтобы исполнить оркестровое произведение, дирижер должен сначала досконально изучить партитуру, отрепетировать произведение с оркестром, уравновесить звучание всех четырех групп инструментов и при этом выделить тембры солистов, оттенить важные детали оркестровки, найти верный темп произведения, а значит, и характер исполне-



Симфонический оркестр
(схема расположения музыкальных инструментов)

ния. А потом, выйдя на эстраду, дирижер легко взмахнет волшебной палочкой и зал наполнится прекрасной музыкой — зазвучит симфонический оркестр.

Симфонический оркестр — не единственный вид оркестра. С давних пор существуют духовые оркестры. Они прекрасно звучат на открытом воздухе. В России военные духовые оркестры были созданы при Петре I. Они исполняют, как правило, маршевую и танцевальную музыку.

Оркестры, объединяющие народные инструменты, родственные по звучанию, есть в каждой стране. Так, в старину на Руси были известны оркестры рожечников, существовали уникальные роговые оркестры. В конце XIX века в Петербурге замечательный русский музыкант В. Анд-

реев собрал народные струнные и некоторые деревянные духовые инструменты в Великорусский оркестр народных инструментов. Со временем этот оркестр стал носить имя Андреева. Такой же выдающийся коллектив существует в Москве — это Русский народный оркестр имени Н. Осипова. В репертуаре этих оркестров не только обработки народных песен, танцев, но и переложения произведений русских и зарубежных композиторов, а также сочинения, созданные специально для этих оркестров.

Детищем XX века стали джаз-оркестры, эстрадно-симфонические. В их репертуаре чаще всего современная джазовая музыка (один из лучших джаз-оркестров Запада — оркестр Гленна Миллера, в России оркестр Л. Утесова, позднее О. Лундстрема и другие).

Поиски новых звучаний, новых тембров продолжают в наше время.

Большую выразительную роль в музыке играет регистр. Музыкальный звукоряд каждого инструмента, человеческого голоса делится на регистры верхний, средний и нижний, звучащие по-разному. Играя то или иное произведение, вы на практике сможете определить выразительность используемых композитором регистров, их сочетаний.

Вопросы и задания

1. Что такое гармония, ритм, лад? Дайте определения.
2. Из каких групп состоит симфонический оркестр? Назовите инструменты каждой группы.
3. Что такое партитура и клавиш? В какой последовательности записываются партии инструментов каждой группы в партитуре?
4. Назовите шумовые инструменты ударной группы. Как записываются их партии?
5. Дайте характеристику тембров инструментов каждой группы оркестра.
6. Что такое оркестровое tutti?
7. Какова роль дирижера в исполнении симфонического произведения?
8. Вспомните оркестры других составов инструментов.

С. Прокофьев. «Петя и Волк»

Чтобы познакомить ребят со звучанием симфонического оркестра, Сергей Сергеевич Прокофьев в 1936 году написал музыкальную сказку «Петя и Волк». В «Авто-

биографии» он писал: «Каждый персонаж сказки имел свой лейтмотив⁷, поручаемый всегда одному и тому же инструменту: утку изображал гобой, дедушку — фагот и т. д. Перед началом исполнения инструменты показывали детям и играли на них темы; за время исполнения дети слышали темы многократно и выучивались распознавать тембр инструментов — в этом педагогический смысл сказки. ...Мне важна была не сама сказка, а то, чтобы дети слушали музыку, для которой сказка была только предлогом».

Композитор последовательно представляет каждую группу оркестра. Сначала вступает струнная группа, исполняющая тему главного героя сказки — отважного Пети. Светлая, жизнерадостная, она воплощает неунывающий характер мальчика. Тема звучит в духе веселого марша благодаря мажорной мелодии, упругому ритму. Празднично воспринимаются красочные сопоставления аккордов:

17 Andantino

⁷ Лейтмотив (нем., ведущий мотив) — краткая музыкальная тема, постоянно звучащая при появлении одного и того же персонажа или при упоминании о нем.

реев собрал народные струнные и некоторые деревянные духовые инструменты в Великорусский оркестр народных инструментов. Со временем этот оркестр стал носить имя Андреева. Такой же выдающийся коллектив существует в Москве — это Русский народный оркестр имени Н. Осипова. В репертуаре этих оркестров не только обработки народных песен, танцев, но и переложения произведений русских и зарубежных композиторов, а также сочинения, созданные специально для этих оркестров.

Детищем XX века стали джаз-оркестры, эстрадно-симфонические. В их репертуаре чаще всего современная джазовая музыка (один из лучших джаз-оркестров Запада — оркестр Гленна Миллера, в России оркестр Л. Утесова, позднее О. Лундстрема и другие).

Поиски новых звучаний, новых тембров продолжаются в наше время.

Большую выразительную роль в музыке играет регистр. Музыкальный звукоряд каждого инструмента, человеческого голоса делится на регистры верхний, средний и нижний, звучащие по-разному. Играя то или иное произведение, вы на практике сможете определить выразительность используемых композитором регистров, их сочетаний.

Вопросы и задания

1. Что такое гармония, ритм, лад? Дайте определения.
2. Из каких групп состоит симфонический оркестр? Назовите инструменты каждой группы.
3. Что такое партитура и клавиш? В какой последовательности записываются партии инструментов каждой группы в партитуре?
4. Назовите шумовые инструменты ударной группы. Как записываются их партии?
5. Дайте характеристику тембров инструментов каждой группы оркестра.
6. Что такое оркестровое tutti?
7. Какова роль дирижера в исполнении симфонического произведения?
8. Вспомните оркестры других составов инструментов.

С. Прокофьев. «Петя и Волк»

Чтобы познакомить ребят со звучанием симфонического оркестра, Сергей Сергеевич Прокофьев в 1936 году написал музыкальную сказку «Петя и Волк». В «Авто-

биографии» он писал: «Каждый персонаж сказки имел свой лейтмотив⁷, поручаемый всегда одному и тому же инструменту: утку изображал гобой, дедушку — фагот и т. д. Перед началом исполнения инструменты показывали детям и играли на них темы; за время исполнения дети слышали темы многократно и выучивались распознавать тембр инструментов — в этом педагогический смысл сказки. ...Мне важна была не сама сказка, а то, чтобы дети слушали музыку, для которой сказка была только предлогом».

Композитор последовательно представляет каждую группу оркестра. Сначала вступает струнная группа, исполняющая тему главного героя сказки — отважного Пети. Светлая, жизнерадостная, она воплощает неунывающий характер мальчика. Тема звучит в духе веселого марша благодаря мажорной мелодии, упругому ритму. Празднично воспринимаются красочные сопоставления аккордов:

17 Andantino

⁷ Лейтмотив (нем., ведущий мотив) — краткая музыкальная тема, постоянно звучащая при появлении одного и того же персонажа или при упоминании о нем.

Далее, по мере появления других персонажей сказки, представлены деревянные духовые инструменты в той последовательности, как они записаны в партитуре.

Музыка Птички и Утки так ярко изобразительна, что мы представляем себе их движения, голоса. Легкая, ажурная тема флейты, украшенная форшлагами, мордентами и исполняемая штрихом *staccato*, остроумно изображает птичий щебет, а волнообразное движение шестнадцатых — порхание Птички.

18 Allegro



В тембре гобоя, звучащем несколько гнусаво, так и слышится утиное «кря-кря». Неровный ритмический рисунок темы, «запинки», создаваемые синкопами и форшлагами, изображают неуклюжую Утку, переваливающуюся с боку на бок:

19 Andantino

Two staves of musical notation for '19 Andantino'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a slow, wobbly melody with grace notes and slurs. The dynamic marking is *mf espress.*

Спор Птички и Утки о том, кто из них настоящая птица, позволил композитору полифонически объединить их темы, а значит — и тембры. Слушая сказку, найдите другие примеры полифонического сочетания тем.

...Появляется Кошка. Кларнет изображает ее крадущуюся, осторожную походку, он играет тему штрихом *staccato*. Стоит лишь заменить этот штрих на *legato*, как из сказки исчезнет осторожный и хитрый зверек. Стараясь не выдать себя, Кошка то и дело останавливается, замирая на месте. Эти остановки отражены ритмическим рисунком темы:

20 Moderato

Two staves of musical notation for '20 Moderato'. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time and features a slow, wobbly melody with grace notes and slurs. The dynamic marking is *p* and the phrasing is *con eleganza*.

Обратите внимание на то, что кларнет в низком регистре звучит приглушенно, даже несколько зловеще. В дальнейшем композитор покажет виртуозный блеск и огромный диапазон этого замечательного инструмента в эпизоде, где перепуганная Кошка стремительно взбирается на дерево.

...Появляется Дедушка. Он обеспокоен тем, что Петя вышел за калитку, — ведь «места опасные. Если из лесу прибежит волк, что тогда?». Фагот, исполняющий тему

Дедушки, звучит по-стариковски ворчливо и хриловато. Сердитая и взволнованная речь Дедушки воплощена в угловатой мелодии с резкими скачками, с назойливыми повторами одних и тех же звуков и мотивов. Так же неровен ритмический рисунок темы. Музыкальная тема Дедушки выразила его настроение и характер, особенности речи и даже походки:

21 Andante



Когда Петя бесстрашно заявил, что не боится волков, у струнных зазвучала его веселая лейттема. Она завершила первую часть сказки, в которой мы познакомились со струнными и деревянными духовыми инструментами. Пришло время познакомиться и с группой медных духовых инструментов.

...Опасения Дедушки были не напрасны. Из лесу действительно прибежал Волк. Его тема резко отличается от уже знакомых нам тем других персонажей. Грозное завывание трех валторн звучит страшно. Низкий регистр, мрачные минорные краски изображают Волка опасным хищником. Его тема звучит на фоне тревожного тремоло струнных, зловещего «шипения» тарелок и «шуршания» барабана. Устрашающий характер придают теме нагромождения диссонансов в гармонии:

22 Andante molto



Прыжки пойманного Волка, его ярость изображаются жесткими тембрами солирующих тромбонov.

...Наконец появляются brave охотники, идущие по следам Волка. Выстрелы охотников эффектно изображены громом литавр и барабанов. «Боевому» маршу охотников сопровождают малый барабан, тарелки и бубен. Так мы знакомимся с тембрами инструментов ударной группы.

Сказка заканчивается торжественным шествием всех ее участников. В последний раз звучат их лейттемы. Ведущей становится тема Пети, превращенная в победный марш. Как произошло это превращение, постарайтесь объяснить сами.

Прослушав сказку, вы познакомились с инструментами симфонического оркестра. «Петя и Волк» — одно из лучших произведений Прокофьева для детей. Эту музыкальную сказку знают и любят дети разных стран.

Вопросы и задания

1. С какой целью Прокофьев написал музыкальную сказку «Петя и Волк»?
2. Какие инструменты исполняют тему Пети? Каков характер этой темы, ее музыкальный язык?
3. Объясните, почему Прокофьев избрал именно такую последовательность появления персонажей: Птичка, Утка, Кошка, Дедушка, охотники.
4. Какие медные духовые инструменты исполняют тему Волка? Чем тема Волка отличается от тем других персонажей?
5. В какие моменты сказки и как изменяются темы Утки, Кошки, Пети?
6. Что такое лейттема? Назовите и, по возможности, сыграйте лейттемы персонажей сказки Прокофьева.

Н. Римский-Корсаков. «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане»

Богатство оркестровых тембров позволяет композиторам не только изображать голоса и движения людей, птиц, зверей, как это сделал Прокофьев в симфонической сказке «Петя и Волк», но и создавать красочные звуковые полотна. Непревзойденным мастером в создании музыкальных оркестровых картин был Николай Андреевич Римский-Корсаков. Его музыку мы слушали, знакомясь с былинной о Садко.

Творческую фантазию композитора нередко пробуждали сказочные сюжеты. Особенно благодатным материалом стала для него «Сказка о царе Салтане» Александра Сергеевича Пушкина. В ней есть такие необыкновенные эпизоды, что «ни в сказке сказать, ни пером описать!» И только музыке оказалось под силу воссоздать чудесный мир пушкинской сказки. Римский-Корсаков описал эти чудеса в звуковых картинах, да так ярко, что, слушая музыку, мы живо представляем себе волшебный город Леденец «с златоглавыми церквами, с теремами и садами», а в нем — Белку, что «при всех золотой грызет орех», а также могучих богатырей и прекрасную Царевну-Лебедь.

«Музыкальные картинки к „Сказке о царе Салтане“ для симфонического оркестра» — так назвал композитор созданную им сюиту из трех частей, где каждому из чудес посвящена отдельная часть⁸. Фанфарные сигналы объединяют пьесы и обрамляют всю сюиту. Автору потребовалось здесь максимально использовать богатство выразительных средств полного состава симфонического оркестра с его многочисленными видами и инструментами, обладающими ярко индивидуальными, легко узнаваемыми тембрами. Так, группа деревянных духовых инструмен-

⁸ Сюита — музыкальное произведение, объединяющее в одно целое несколько пьес, различных по характеру. В переводе с французского означает «ряд», «последовательность».



Город Леденец
(с гравюры Г. Рейндорфа к сказке А. С. Пушкина)

тов дополнена флейтой-пикколо⁹, английским рожком, бас-кларнетом и контрафаготом. Значительно расширена группа ударных: кроме малого, большого барабанов и литавр использованы треугольник, ксилофон, колокольчики, челеста¹⁰. Украшает партитуру и арфа. Видовые инструменты нужны композитору для того, чтобы сказочные картины сделать богаче и разнообразнее по краскам.

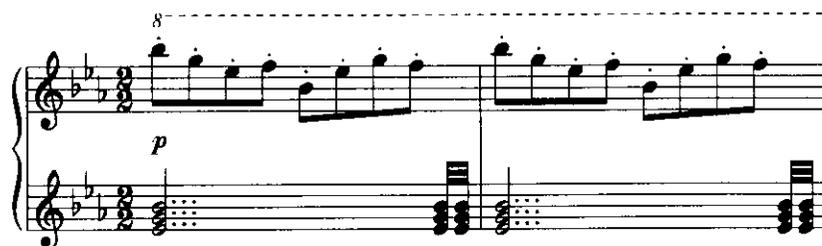
О каждом из чудес возвещает праздничная фанфара:

23 Allegro



После первого сигнала фанфар появляется сказочная тема. В ней слышен хрустальный перезвон колокольчиков, доносящийся из волшебного города Леденца. Здесь композитору понадобились прозрачные и звонкие тембры флейты-пикколо, колокольчиков и арфы. Они звучат в высоком светлом регистре:

24 Moderato



⁹ Флейта-пикколо — малая флейта. Она звучит на октаву выше большой флейты и отличается пронзительным свистящим тембром.

¹⁰ Челеста (*итал.*, небесная) — ударно-клавишный инструмент со звенящим прозрачным тембром, внешне похожий на небольшое пианино.



Последующее музыкальное развитие, когда в ширящуюся звуковую картину вливаются тембры гобоев, кларнетов, английского рожка, валторн и, наконец, струнных, вдруг прерывается паузой. Этот эффектный прием изображает изумление при виде чуда.

Музыкальная картинка, рисующая волшебную Белку, «раскрашена» тембрами деревянных духовых и струнных инструментов. Римский-Корсаков точно следует за шутливым пушкинским текстом, в котором поэт упоминает известную народную песню:

...И с присвисточкой поет
При честном при всем народе:
Во саду ли, в огороде.

«С присвисточкой» звучит в оркестре флейта-пикколо. Она-то и поет песенку «Во саду ли, в огороде», но по своему. Если народная мелодия проста по ритму — в ней преобладает ровное движение восьмыми, — то в обработке Римского-Корсакова она сложна и прихотлива. Композитор украсил тему легкими узорами шестнадцатых, и ритмический рисунок приобрел озорной танцевальный характер.

Аккомпанемент гобоев и струнных легок и прозрачен: звучат, как мы слышим, лишь «пустые» квинты. Струнные играют *pizzicato* (то есть щипком струны). Этот прием воссоздает незатейливую манеру игры на народных инструментах — домрах, балалайках — и подчеркивает шутливый, скомороший характер темы:

25 Andantino

Two systems of piano accompaniment for '25 Andantino'. The first system is marked *p dolce*. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Мелодия меняет свои чудесные «наряды», и автор как бы приглашает нас полюбоваться ими. Для этого он избирает форму оркестровых вариаций. Тема, повторяясь, остается неизменной, а оркестровые тембры меняются. Так, в одной из вариаций к флейте присоединяется ксилофон. Его «сухой», «щелкающий» тембр напоминает щелканье орехов. А «небесный» голос челесты придает музыке сказочный характер.

...Но вот фанфары возвестили о втором чуде. Звучность оркестра переместилась в более низкий регистр:

...Море вздуется бурливо,
Закипит, подымет вой,
Хлынет на берег пустой...

Создавая звуковую картину кипящего моря, композитор изображает бурлящие волны быстрыми пассажами струнных и деревянных духовых в низком регистре, а завывания и свист ветра — хроматическими гаммами флейт и гобоев в высоком регистре.

На этом фоне, подобно маршу, звучит героическая тема богатырей, выходящих из морской пучины. Ее поет друж-

ный «хор» медных инструментов — валторн и тромбон в «блестяще-золотом» среднем регистре. Представьте, как ярко и контрастно выделяются золотые краски на фоне темно-синих, фиолетовых! Музыка Римского-Корсакова черпает эту красочность из пушкинских строк:

...В чешуе, как жар горя,
Тридцать три богатыря...

26 [Allegro animato assai]

Two systems of piano accompaniment for '26 [Allegro animato assai]'. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. The first system is marked *ff marcato assai*. The second system includes a treble clef staff with a melodic line.

...Когда затихла «буря», веселая фанфара возвестила о третьем чуде — Царевне-Лебеди:

...За морем царевна есть,
Что не можно глаз отвести;
Днем свет Божий затмевает,
Ночью землю освещает,
Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит.

В опере Лебедь поет, обращаясь к царевичу: «Ты, царевич, мой спаситель, мой могучий избавитель». Здесь же, в оркестровой картине, эта певучая мелодия тихо «выплывает», пропетая гобоем. Аккомпанемент, как и в пре-

дыдущей картине, рисует море, но теперь оно безмятежно-спокойное:

...Глядь — поверх текучих вод
Лебедь белая плывет.

27 [Andante]

Затем, словно вострепнувшись, «взлетает» ввысь стремительная и прихотливая вторая тема Лебеди — теперь уже не напевная, а сугубо инструментальная, с причудливым ритмическим рисунком. Ее легкие узоры сотканы из хрупких пассажей. Музыка «расцветает» в красочных сочетаниях тембров. Тема Лебеди, словно в зеркале вод, отражается в россыпи оркестровых красок — и м и т а ц и я х ¹¹:

28 Più animato

Но постепенно рождается новая песенная мелодия. Сначала она сплетается с узорчатой темой Лебеди, а затем отделяется от нее и начинает развиваться самостоятельно. Так композитор чисто музыкальными средствами рисует превращение сказочной птицы в прекрасную царевну.

Это превращение обрисовано и оркестровыми красками: песенная тема звучит у струнной группы, а затем мощно «в увеличении» — у духовых инструментов. Так лирическая песня превращается в гимн красоте, добру. Это кульминация всей симфонической картины. Праздничные фанфары завершают произведение.

Вопросы и задания

1. Назовите видовые деревянные духовые и ударные инструменты. Какие из них использованы в музыке первой картины?
2. Как Римский-Корсаков распределил оркестровые тембры в картине, рисующей второе чудо?
3. В чем проявился контраст тем Царевны-Лебеди?
4. Какие сходные приемы оркестровки использованы в темах Царевны-Лебеди и феи Сирени из балета «Спящая красавица?»

¹¹ Имитация (лат., подражание) — повторение голосом мелодии, только что исполненной другим голосом.

Б. Бриттен. «Путеводитель по оркестру для молодежи» (Вариации и fuga на тему Пёрселла)

Бенджамин Бриттен — английский композитор XX века. Среди его сочинений — «Военный реквием», оперы «Питер Граймс», «Поворот винта», оркестровые произведения, инструментальные концерты. Его также называют «поэтом детства» за прекрасные произведения для детей: «Рождественские песни», оперу «Маленький трубочист» и, конечно, «Путеводитель по оркестру для молодежи».

В 1945 году Бриттен написал музыку к фильму «Инструменты оркестра». Вскоре автору стали приходиться письма от детей, в которых они не только выражали свою благодарность, но и задавали множество вопросов об инструментах симфонического оркестра. Эти письма привели композитора к мысли создать самостоятельное произведение, в котором юные музыканты смогут услышать весь оркестр, а затем познакомиться с каждой из групп, а также с солирующими инструментами. «Путеводитель по оркестру для молодежи» исполняют симфонический оркестр и чтец. Музыкальное путешествие начинается темой Генри Пёрселла — соотечественника Бриттена, композитора, жившего в XVII веке. Тема имеет характер гимна:

29 Allegro maestoso e largamente

Далее чтец (а по замыслу композитора это может быть и дирижер) представляет слушателям каждую группу оркестра. Соблюдая последовательность записи в симфонической партитуре, тему Пёрселла сначала играют деревянные духовые, медные, а затем струнные инструменты. В исполнении ударных мы узнаем лишь контуры темы по ее ритмическому рисунку и динамике. Последующее оркестровое tutti словно подводит первый итог — мы познакомились со звучанием всего симфонического оркестра и с каждой из его четырех групп.

Дальше с темой Пёрселла начинаются удивительные музыкальные превращения — вариации. Слово подчиняясь тембру, особенностям каждого инструмента, играющего ее, тема меняет свой облик. Так, ярко и озорно она звучит в исполнении флейт, распевно и лирично у гобоя, а кларнеты в дуэте словно соревнуются в виртуозности, повторяя друг за другом эффектные пассажи. У фаготов тема превращается то в марш, то в лирическую кантилену. По-разному она звучит у инструментов струнной группы: у скрипок — как блестящий полонез, у альтов, а затем и у виолончелей — как выразительный напев. Вариация контрабасов звучит комично: они начинают свою вариацию как бы с опозданием, но постепенно «набирают скорость», и тема звучит вдруг легко и скерцозно (!).

После вариации арфы с характерными переливами арпеджио следуют «сольные выступления» инструментов медной группы. Валторны начинают свою вариацию призывными кличами, но нежные звуки арфы умиротворяют их

боевой пыл, и тогда валторны начинают петь «дуэт согласия» с альтами и виолончелями. Трубы исполняют легкий и подвижный марш. А тромбоны с тубой, напротив, играют помпезно, подчеркивая каждый звук «своего прочтения» темы.

Группа ударных представлена одиннадцатью инструментами! Она поражает богатством и разнообразием тембров, ритмических рисунков в партиях «солистов».

Завершает произведение блестящий финал в форме фуги. Автор предварил его таким пояснением: «Мы познакомились с отдельными группами и инструментами оркестра. Теперь их соединит в одно целое fuga¹². Инструменты будут вступать один за другим в том же порядке, что и раньше, начиная с флейты-пикколо. В заключение медные сыграют чудесную тему Генри Пёрселла, в то время как остальные инструменты будут продолжать фугу Бенджамина Бриттена».

Так заканчивается путешествие в страну музыкальных инструментов. «Путеводитель по оркестру для молодежи» Бриттена — одно из самых виртуозных произведений, написанных в XX веке для симфонического оркестра.

Фактура, ее типы

Известно, что фактура — дословно «изготовление», «обработка» (*лат.*), а в музыке — музыкальная ткань произведения, его звуковая «одежда». Если в пьесе ведущим голосом является мелодия, а остальные голоса — аккомпанементом, аккордами гармонии, то такая фактура называется гомофонно-гармонической¹³. Она имеет множество разновидностей. Основные из них:

¹² Фуга (*итал.*, бег, быстрое течение) — сложное полифоническое произведение, где голоса как бы перекликаются, догоняют друг друга. О фуге как высшей форме полифонической музыки вы узнаете на следующий год, изучая творчество И. С. Баха.

¹³ Гомофония (от *греч.* *homos* — один и *phone* — звук, голос) — тип многоголосия с разделением голосов на главный и сопровождающие.

- а) мелодия с аккордовым сопровождением;
- б) аккордовая фактура; это последовательность аккордов, в которых верхний голос представляет собой мелодию;
- в) унисонная фактура; мелодия излагается одногласно или в унисон (*лат.*, один звук).

Другой важнейший тип — полифоническая фактура, что значит «многоголосная». Каждый голос полифонической фактуры — самостоятельная мелодия. Полифоническая фактура связана прежде всего с полифонической музыкой. Двух- и трехголосные инвенции И. С. Баха, которые вы играете, написаны в полифонической фактуре. Такие понятия, как «имитация», «фуга», упоминавшиеся ранее, относятся к полифонической музыке. Сочетание гомофонно-гармонической и полифонической фактуры можно найти в различных произведениях.

Таким образом, фактура — это способ изложения музыкального материала: мелодии, аккордов, фигураций, подголосков и т. д. В процессе сочинения того или иного произведения композитор комбинирует эти средства музыкальной выразительности, обрабатывает: ведь *factura*, как мы уже сказали, есть обработка. Фактура неразрывно связана с жанром музыкального произведения, его характером, стилем.

Вопросы и задания

1. Что такое гомофонно-гармоническая фактура? Какие разновидности гомофонно-гармонической фактуры вы знаете? Приведите примеры из пройденного на уроках музыкальной литературы.
2. Какая фактура называется полифонической? Вспомните примеры из вашего школьного репертуара.
3. Определите типы фактуры в тех пьесах, которые вы играете в классе по специальности.

Звуки — это необыкновенный, невидимый материал, из которого создается музыка. Основой музыкального произведения может быть и мелодия, и гармония, и ритм, и тембр. При воспоминаниях о пьесах Чайковского, Грига,

Шумана в памяти возникают прежде всего мелодии. Воспоминания же о прелюдии до мажор Баха, о сказочных эпизодах из оперы «Садко» Римского-Корсакова оживляют переливы красок волшебной гармонии. А пьеса «Паника» Прокофьева возникает в памяти как сочетание тревожных ритмов и тембров. Немыслимо представить себе щебетание Птички в музыкальной сказке Прокофьева «Петя и Волк» без тембра флейты, крадущуюся на бархатных лапках Кошку без тембра кларнета, а ворчливого Дедушку без хриповатого тембра фагота.

Только при отборе разных элементов музыкальной речи и в их тесном взаимодействии рождается тот неповторимый музыкальный язык, которым «говорит» композитор в своем произведении. Когда вы научитесь понимать этот язык во всем его богатстве и сложности, в ваших руках будет «золотой ключик» к разгадке главных вопросов: о чем и как рассказывает музыка? Как взаимодействуют различные элементы музыкального языка в одном произведении? Попробуйте ответить на эти вопросы, обращаясь к последующим приводимым нами пьесам.

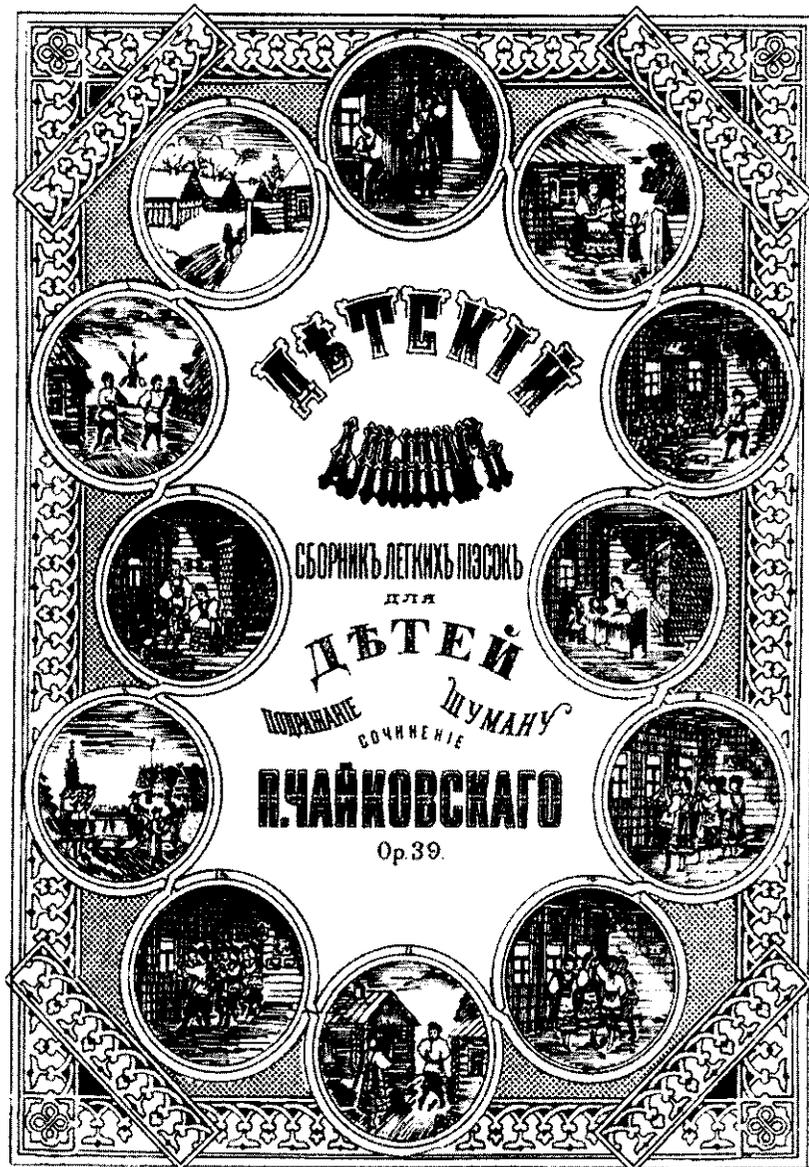
Музыкальные формы

II. Чайковский. «Детский альбом»

Те из вас, кто побывал в театре на спектаклях «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Евгений Онегин», «Иоланта», не забудут радость и волнение, вызванные искренней и необыкновенно красивой музыкой Петра Ильича Чайковского. Она звучит на всех континентах и везде находит горячих поклонников. Музыкальный язык великого лирика настолько ярок, что узнаваем в любом его произведении, будь то сложная симфония или незатейливая детская пьеса. По-настоящему понять и оценить его крупные произведения вы сможете, когда станете взрослыми. Мы же обратимся к «Детскому альбому».

Чайковский был первым русским композитором, создавшим для детей альбом фортепианных пьес. Ему было легко это сделать, потому что он понимал и любил детей. На протяжении многих лет он жил в большой и дружной семье своей сестры, Александры Ильиничны Давыдовой, на Украине, в селе Каменка. Там Петр Ильич всегда чувствовал себя по-домашнему уютно.

О его симпатиях к детям мы узнаем из письма к Надежде Филаретовне фон Мекк — почитательнице и другу композитора: «...Мои племянники и племянницы — такие редкие и милые дети, что для меня большое счастье пребывание среди них. Володя (тот, которому я посвятил детские пьесы) делает успехи в музыке и обнаруживает



«Детский альбом» П. И. Чайковского
(рисунок А. Степанова с обложки первого издания)

замечательные способности к рисованию. Вообще это маленький поэт... Это мой любимец. Как ни восхитителен его младший брат, но Володя все-таки занимает самый теплый уголок моего сердца». Пройдет пятнадцать лет, и Чайковский посвятит Владимиру Львовичу Давыдову гениальную Шестую симфонию — свое последнее произведение.

Сочиняя «Детский альбом», композитор заботился не только о музицировании в семье Давыдовых. Он осуществлял свой давний замысел — «содействовать по мере сил к обогащению детской музыкальной литературы, которая очень небогата. Я хочу, — писал он Н. Ф. фон Мекк, — сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной легкости и с заманчивыми для детей заглавиями, как у Шумана» (имеется в виду «Альбом для юношества» немецкого композитора).

«Детский альбом» был написан Чайковским летом 1878 года. В этом сборнике, состоящем из 24 небольших пьес — фортепианных миниатюр, — вся жизнь ребенка: его чувства, настроения, мысли, игровые сценки, страшные сказки, мечты. А также — картины русской жизни, русской природы, «песенки-путешествия». Особое место в «Альбоме» занимают лирические пьесы.

Многие пьесы сборника можно условно объединить в маленькие сюиты. Так, например, ряд пьес посвящен истории о куклах, другие рисуют картинки русской жизни, а еще несколько пьесок повествуют о чужих странах.

«Утренняя молитва». Молитвой всегда начинался день ребенка. Молясь, он настраивался на добрые мысли и поступки.

Светлая тональность соль мажор, простая гармония, равномерное ритмическое движение и строгая четырехголосная фактура (словно хор поет) — все это передает настроение сосредоточенности и покоя. Внимательно прослушав всю пьесу, вы поймете, что в ней развивается одна

музыкальная мысль. Поэтому композитор использовал самую простую из музыкальных форм — период. Означении музыкальной формы, инструментального «наряда» темы, гармонии сопровождения и т. д. Чайковский писал к Н. Ф. фон Мекк: «Я никогда не сочиняю отвлеченно, то есть никогда музыкальная мысль не является во мне иначе как в соответствующей ей внешней форме».

Период здесь состоит из двух предложений. В первом предложении музыкальная мысль остается недосказанной, оканчиваясь неустойчивым кадансом на доминанте:

30 Andante

Во втором предложении музыкальная мысль, развиваясь, приходит к кульминации, подчеркнутой ярким аккордом далекой тональности. В отличие от первого второе предложение заканчивается кадансом на тонике и поэтому звучит устойчиво:

31

Предложения одинаковы по величине: в каждом по 8 тактов. «Вопросительному» кадансу первого предложения отвечает «утвердительный» каданс второго. Так образовалась уравновешенная форма — классический период повторного строения. Но пьеса здесь не закончилась. Период дополнен большой кодой¹. В ней наступает полное успокоение, что достигается долгим и мерным звучанием тоники в басу, повтором «прощального» каданса. И только тогда, когда замирают в тишине последние прозрачно-светлые звуки коды, мы ощущаем, что произведение закончено — форма завершена.

«В церкви». Звучание этой пьесы, помещаемой в конце альбома, как и «Утренней молитвы», напоминает пе-

¹ Кода (в переводе с итальянского «хвост», «конец») — это построение, завершающее музыкальное произведение и придающее ему законченность, завершенность.

ние церковного хора. «Вечерний» ми минор пьесы звучит ответом «утреннему» соль мажору первой:

32 Moderato

По своей форме пьеса «В церкви» — период из 12-ти тактов, завершающийся кадансом на тонике. Но этот период делится не на предложения, а только на фразы, продолжающие одна другую. Такой период называется периодом единого строения. Повтор этого периода не развивает, а лишь утверждает высказанную мысль. Он имеет дополнение и протяженную коду, по размерам почти равную повторенному периоду. Ее большая протяженность объясняется тем, что она завершает не только эту пьесу, но и (в общепринятой редакции) весь сборник. В ней звучит «прощальное слово» «Детского альбома».

Период как составная часть более сложных форм — двухчастной, трехчастной — использован в большинстве пьес «Детского альбома».

Пьесы № 6, 7, 8 и 9 образуют маленькую сюиту. Конечно же, это пьесы не только о куклах, но и о девочке,

которая переживает болезнь куклы, ее похороны, а спустя некоторое время радуется новой кукле. Это короткие музыкальные рассказы о сложной и серьезной душевной жизни ребенка, который чувствует все так же сильно и остро, как взрослый человек.

«Болезнь куклы». У девочки заболела кукла. Как в музыке рассказано об этом? Что необычно в музыкальном языке этой пьесы? Слушая музыку, вы сразу обратите внимание на то, что в ней нет сплошной мелодической линии. Она как бы «разорвана» паузами, каждый звук мелодии напоминает вздох: «Ох... ах...»:

33 Moderato

Форму пьесы можно определить как одночастную, состоящую из двух периодов с кодой. Жалобно звучат «вздохи» куклы в первом предложении, переходящие затем в приглушенные стоны, когда они переносятся в низкий регистр. «Страдания» куклы достигают предела во втором периоде, содержащем напряженную кульминацию. Период завершается кадансом на тоническом аккорде. Пьеса имеет долго «угасающую» коду. Кукла заснула...

«Похороны куклы». Настроение печали в этой пьесе создается при помощи жанра похоронного марша. Здесь отчетливо проявились его черты — темп медленного шага, пунктирный ритм, аккордовая фактура, речитативный (близкий к естественной речи) склад мелодии, минорный лад:

34 Медленно



Форма этой пьесы более развернутая, чем в ранее разобранных номерах, — простая трехчастная. Крайние части одинаковы (это периоды повторного строения). А средняя часть, более свободная по строению, отличается от крайних нарастанием гармонической неустойчивости, диссонантности, что связано с выражением усиливающейся скорби. В момент кульминации в мелодию вторгается резкая интонация отчаяния — тритон.

Пьесу «Похороны куклы» сменяет... вальс. Почему? Потому, что нужно время, чтобы забылось горе. Но почему же здесь звучит именно вальс? А потому, что он был самым любимым танцем XIX века, звучал и на скромных домашних праздниках, и в роскошных балльных залах. Да и умение танцевать, красиво двигаться считалось необходимым для любого воспитанного человека.

«Вальс» из «Детского альбома» воссоздает атмосферу домашнего праздника. Петр Ильич любил участвовать в домашних вечерах семьи Давыдовых, здесь он чувствовал себя свободно и непринужденно.

В письмах, написанных за несколько дней до начала сочинения «Детского альбома», композитор описывает именины сестры Саши: «Много гостей, и мне вечером придется тапировать² ради милых племянниц, очень любящих потанцевать». И уже после праздника интересные для нас подробности: «Сашины именины прошли довольно весело. Вечером был настоящий бал с оркестром... Я доволь-

² Тапёр — музыкант, играющий на танцевальных вечерах.

но робко пустился в пляс, но потом, как это всегда бывает в Каменке, увлекся и плясал страстно, неумолимо, с разными беснованиями и школьничествами».

Вальс написан в традициях домашнего музицирования — с простой напевной мелодией и характерным вальсовым аккомпанементом: это бас и два легких аккорда. Мелодические фразы невелики, плавны, они напеваются как бы невзначай (обратите внимание на паузы в мелодии):

35 Allegro assai



Начинаясь в светлом ми-бемоль мажоре, мелодия постепенно уходит в «тень», модулируя в соль минор. Так впервые мы встретили форму с модулирующим периодом. Далее следует второй период, где возвращается тональность ми-бемоль мажор. В мелодии появляются озорные размашистые скачки, музыка звучит весело, «с разными беснованиями и школьничествами»:

36



Так из двух периодов образовалась простая двух-частная форма.

Но вот характер музыки меняется — наступает доминорный эпизод — средняя часть сложной трехчастной формы. «Упорные» квинты басов, резко изломанная мелодическая линия в двудольном размере разрушают мягкое трехдольное движение танца. Как будто среди танцующих появилась незнакомая причудливая маска:

37



Но эпизод промелькнул, и снова зазвучал вальс.

«Новая кукла» завершает маленькую сюиту. Легким ветерком радости предстает эта миниатюрная пьеса. Она и звучит меньше минуты. В ней слиты воедино разные оттенки чувства: изумление, восторг, охватывающие ребенка при виде красивой игрушки, о которой он давно мечтал. словно девочка с куклой кружится по комнате, залитой солнечным светом...

Пьеса звучит в характере стремительного вальса. Обычный вальсовый размер 3/4 ускорен вдвое — 3/8. Поэтому мелодия словно «задыхается». Она даже не разделена на фразы, а состоит из мелких мотивов, сливающихся в одну «волну». Аккомпанемент «облегчен» паузами на слабых долях:

38 Allegro



Форма пьесы простая трехчастная. Крайние части, будучи восьмитактными периодами единого строения, повторяются. Середина же пьесы гармонически неустойчива. Короткие мотивы будто «порхают» из октавы в октаву. Главный прием развития в этом разделе — секвенция. В репризе мелодия «рассеивается», исчезает.

«...Я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки...» — писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк. Детские впечатления композитора, его любовь к народной песне, пляске нашли отражение в трех пьесах «Детского альбома»: это «Русская песня», «Мужик на гармонике играет» и «Камаринская». Они составляют еще одну маленькую сюиту.

В России в 60—70-е годы XIX века в период подъема национальной культуры усилилось внимание к народной музыке. Появились новые обработки народных песен, сделанные Балакиревым, Прокуниным, Римским-Корсаковым (а позднее Лядовым). В те же годы и Чайковский создал фортепианные обработки для 4-х рук 50-ти русских народных песен, проявив себя знатоком русского фольклора. В одном из писем к Л. Н. Толстому Чайковский отметил наиболее важные черты русских народных песен: 1) переменность лада («неопределенную тональность») русских песен; 2) четкость ритма плясовых песен.

К обработке народной песни композитор предъявлял строгие требования: «...Необходимо, чтобы песнь была записана, насколько возможно, согласно с тем, как ее исполняет народ. Кроме Балакирева и отчасти Прокунина,

я не знаю ни одного человека, сумевшего быть на высоте своей задачи».

В «русской сюите» из «Детского альбома» (№ 11, 12 и 13) обращает на себя внимание яркий национальный колорит. В пьесах использован и тот же прием развития — *вариантность*, свойственная народному исполнительству³. Прием этот, однако, по-разному проявляется во всех трех пьесах.

«Русская песня» — мастерская обработка народной песни «Голова ль ты, моя головушка». Она воссоздает мощное четырехголосное звучание мужского хора, исполненное молодецкой силы и удали:

39 Allegro



Мелодия лаконична (6 тактов). Фразы завершаются то в миноре, то в мажоре. Это и есть ладовая переменность, которую Чайковский отмечал как характерную черту русской народной песни. Автор дает три варианта обработки темы. При этом линия баса развивается самостоятельно и становится такой же выразительной, как и мелодия верхнего голоса. В других голосах иногда появляются небольшие самостоятельные мотивы, фразы — их называют подголосками.

Количество голосов свободно меняется: их то четыре, то три, то два, то снова четыре. Подобное свободное использование голосов свойственно русской хоровой песне. Такой стиль изложения музыкального материала называется *подголосочной полифонией*. В «Русской пес-

³ То есть изменение.

не» обработку темы можно уподобить дереву, где неизменна тема — ствол, а вариации — ветви этого дерева.

«Мужик на гармонике играет» — веселая зарисовка «с природы», своего рода маленькая сценка. Звучание фортепиано напоминает игру на гармонике: в пьесе обыгрывается доминантсептаккорд — он повторяется 30 раз! Единственная распевная фраза так и не стала «настоящей», развитой мелодией:

40 Adagio



Многочисленные варьированные повторы этой фразы создают комическое впечатление: герой как будто озадачен необычным звучанием своей гармоникой и ничего другого сыграть явно не в состоянии. Фраза, не завершившись, так и затихает на «полуслове».

Обращает на себя внимание звуко-ряд мелодии — *сибемоль мажор*, звучащий с опорой на доминанту, а не на тонику:

41



Почему Чайковский использовал именно этот звуко-ряд?

Оказывается, в 70-е годы (то есть примерно тогда, когда написан «Детский альбом») мастера города Ливны Орловской губернии сконструировали новую гармонику, получившую название «ливенской» (или «ливенки»). У нее точно такой же звуко-ряд, как и в пьесе Чайковского. Чут-

кий слух композитора отметил своеобразное звучание нового инструмента и не без юмора зафиксировал его в этой пьесе.

«Камаринская». Этот знаменитый наигрыш русской пляски еще в 1848 году использовал Глинка в своей блестящей оркестровой фантазии. Здесь же, в «Детском альбоме», плясовая предстала скромной фортепианной миниатюрой. Развивая традиции Глинки, Чайковский дает в ней яркий образец инструментальных вариаций. На первый план выступает искусство варьирования — узорчатого расцвечивания темы. Вспомните народное искусство росписи Хохломы, Палеха, его звонкие и яркие краски.

Композитор варьирует фактуру, изменяет и самый напев (в отличие от «Русской песни»). За шутливой, скерцозной темой следуют три вариации. Первая и третья вариации, легкие, подвижные, как бы расцвечивают тему, сохраняя ее штрих *staccato*. Во второй же вариации звучит лихая молодецкая пляска. Тема изложена «плотными» аккордами, но и при этом в верхнем голосе прослушивается знакомый плясовой напев.

42 [Vivace]



43



43 а



Следующую сюиту, которую мы назвали бы «О чужих странах и людях», образуют «песенки» (№ 15—18, к ним примыкает № 23). В них мы ощущаем и ритмическую живость итальянских мелодий, и мудрую грусть старинного французского напева, и степенную размеренность немецкого танца.

И все же предпочтение Чайковский отдает итальянским «песенкам». Их в «Детском альбоме» три. Это не случайно. Пьесы отразили свежие музыкальные впечатления композитора, полученные в Италии. Осень и зиму 1877—1878 годов Чайковский провел за границей. Он побывал в Италии, Франции, Швейцарии.

В письме из Милана к Н. Ф. фон Мекк Чайковский пишет: «Мы с братом услышали вечером на улице пение и увидели толпу, в которую и пробирались. Оказалось, что пел мальчик лет 10 или 11 под аккомпанемент гитары. Он пел чудным густым голосом с такой законченностью, с такой теплотой, какие и в настоящих артистах редко встречаются». Здесь же композитор приводит фрагмент уличной песенки:

44



А за ней цитируется еще одна песенка. О ней Петр Ильич пишет: «В Венеции по вечерам к нашей гостинице подходил иногда какой-то уличный певец с маленькой дочкой, и одна из их песенок очень мне нравится».

45



Найдите эти две песенки в «Детском альбоме», сыграйте их и самостоятельно определите форму.

«Итальянская», «Немецкая», «Шарманщик поет» и отчасти «Старинная французская песенка» напоминают звучание шарманки. С механическим звучанием этого инструмента у Чайковского были связаны яркие впечатления детства.

В город Воткинск, где в 1840 году родился и провел детство будущий композитор, отец привез из Петербурга оркестрингу — механический орган. На валиках оркестрины была записана музыка Моцарта, Россини, Беллини, Доницетти. Отрывки из их произведений, исполнявшиеся оркестриной, были для «стеклянного мальчика» (так звали Чайковского в детстве) непостижимым волшебством. Из этих детских впечатлений родилась любовь к Моцарту и к итальянским мелодиям. Поэтому «песенки» звучат не только как музыка «о чужих странах и людях», но и как воспоминание композитора о своем детстве.

«Неаполитанская песенка» — одна из самых ярких пьес «Детского альбома». Она пришла в музыку Чайковского с улиц Неаполя. Эту маленькую тайну нам раскрыло письмо к Чайковскому Надежды Филаретовны фон Мекк: «Дают ли Вам серенады под окнами? Нам в Неаполе и Венеции каждый день давали, и с каким особенным удовольствием я слушала в Неаполе ту песню, которую Вы взяли для танца в „Лебединое озеро“».

Композитор называет ее танцем в балете и песенкой в «Детском альбоме» — и в этом нет противоречия. В ней соединились и песня, и танец.

Как и в «Итальянской», в «Неаполитанской песенке» две части — запев и припев. Запев имеет простую двухчастную форму. Если в запеве мы слышим песенку и можем ее спеть, то мелодию припева спеть труднее. Здесь властвует стихия стремительного танца. В воображении встает картинка веселого итальянского карнавала — его не раз наблюдал Чайковский, бывая в Италии.

Форма всей пьесы сложная двухчастная.

«Старинная французская песенка». Композитор использовал здесь подлинный напев XVI века — «Куда вы ушли, увлечения моей молодости...». Немного изменив мелодию своей пьески, он включил ее в оперу «Орлеан-

ская дева», где она называется «Песнь менестрелей»⁴ и воссоздает колорит средневековой Франции.

Простой и неторопливый напев родствен старинной балладе. Скупые гармонии, сдержанный минорный тон повествования напоминают картины старых мастеров с их приглушенно-темной палитрой красок. Из глубоких теней этих картин проступают лица и фигуры людей в старинных одеждах, живших в давние времена...

Пьеса написана в простой двухчастной репризной форме. В начале и конце пьесы выдержано трехголосное изложение полифонического склада: мелодия звучит на фоне выдержанного тонического баса, средний голос вторит мелодии, образуя с ней консонансы. Именно такой была фактура французских баллад и песен XIV—XVI веков.

В начале второй части мелодия оживляется, меняется фактура: вместо полифонической становится гомофонной. В репризе вновь звучит прежний повествовательный напев. Сдержанная и благородная простота, аромат старины сделали эту пьесу шедевром «Детского альбома».

«Немецкая песенка» весела и бесхитростна, но есть в ней загадка. Неторопливое трехдольное движение выдержано в характере крестьянского танца лендлера. В гармонии, однообразии которой напоминает звучание шарманки, использованы лишь тоническое трезвучие и доминант-септаккорд. По этим же аккордовым звукам движется и мелодия. *Спойте* запев. Его мелодический рисунок резкий, «ломаный». Узкие интервалы первой фразы — терции, секунды, словно эхо в горах, отражены обращениями этих интервалов — секстами и септимами (*спойте* вторую фразу). Такие резкие скачки в мелодии характерны не только для этой песенки. Они часто звучат в мелодиях, распространенных среди жителей Альп. Называются такие мелодии и скачки в них йодлями. В них-то и таилась загадка «Немецкой песенки».

⁴ Менестрели — музыканты и поэты, состоявшие на службе при дворе богатого феодала или рыцаря.

46 *Molto moderato*

...Вы любите слушать страшные сказки? В «Альбоме» их две.

«Нянина сказка». Осторожно-колкой звучностью (штрихом *staccato*), резкой гармонией композитор создает сказочный образ. Сыграйте эту пьесу медленно — и вы услышите, какие «колючие» тритоны спрятаны в аккордах:

47 *Moderato*

В тихих мотивах слышится таинственное «тук-тук-тук... тук-тук-тук». Музыка, наполненная чуткими паузами, неожиданными акцентами, звучит настороженно. Использованный здесь прием развития — секвенция — усиливает настроение тревоги, приводящей к «вскрикам» (скачок на уменьшенную септиму). В середине простой трехчастной формы музыка по-настоящему страшная. Прислушайтесь:

48

Верхний голос «замирает от страха» на одном звуке, а из мрачного низкого регистра «выползает», словно привидение, хроматическая секвенция. Мотивы, из которых сплетена эта «страшная» секвенция, — те же, что и в крайних частях («тук-тук-тук»). Реприза точно повторяет музыку первой части. И только светлая тональность до мажор как будто напоминает нам о том, что эта сказка — музыкальная шутка.

«Баба-Яга» — картинка сказочного полета. Сравнивая две сказки, вы заметите немало общего в их музыкальном языке: тот же острый штрих *staccato*, то же обилие диссонансов. Различий тоже много. Если «Нянина сказка» звучала неторопливо, повествовательно — «сказывалась», то в «Бабе-Яге» изображен стремительный «полет» в темпе *Presto*:

49 *Presto*

Эта пьеса, как и «Нянина сказка», написана в трехчастной форме, однако контраст середины здесь почти незаметен из-за непрерывного движения. Кульминацией пьесы становится начало репризы, звучащее на ок-

таву выше по сравнению с первой частью. Резче звучат «выкрики» Бабы-Яги, словно пролетевшей над самой головой и стремительно удаляющейся. Впечатление «удаления» создано благодаря постепенному переходу в низкий регистр и затуханию динамики. Улетела...

«Сладкая греза». Засыпая, ребенок мечтает. Его мечту воплощает прекрасная мелодия пьесы. Истоки ее — в вокальной музыке широкого дыхания — оперной арии, романсе. Здесь мелодия, развиваясь небольшими фразами — «волнами», постепенно «расцветает». Она имеет форму классического периода, состоящего из двух предложений:

50 Moderato

Начинается середина простой трехчастной формы. Обновленная мелодия перенесена в низкий регистр, в ней прослушиваются новые, решительные интонации. В репризе возвращается лирическое, мечтательное настроение.

Вы, наверное, обратили внимание на мягкость, консонантность звучания пьесы (особенно это заметно после напряженности, диссонантности сказочных пьес). Уравновешенность звучания сочетается со стройной формой (простая трехчастная, состоит из трех равных периодов по шестнадцать тактов).

Вопросы и задания

1. Какую цель ставил перед собой Чайковский, создавая «Детский альбом»?
2. Сколько пьес в «Детском альбоме», какие темы они затрагивают?
3. Расскажите о пьесах, объединенных общими темами, и об особенностях музыкального языка в каждой из них.
4. Назовите пьесы, написанные в форме периода, в двухчастной и трехчастной формах. Какая из них используется композитором наиболее часто? Почему?
5. В каких пьесах и как использована форма вариаций?
6. С каким жанром связана куплетная форма? Приведите примеры из «Детского альбома».
7. Прослушав целиком небольшие произведения, определите их музыкальную форму:
 пьесы на выбор из «Альбома для юношества» Шумана;
 песню Марфы «Исходила младшенька» из оперы Мусоргского «Хованщина»;
 Andante cantabile из 1-го струнного квартета Чайковского.
8. Как относились русские композиторы к народной песне?

Музыка и слово

Песня. Романс

Музыка и слово в фольклоре

Человек издавна стремился выразить в музыке свое отношение к миру: земле и небу, солнцу и звездам. Он был частицей вселенной, управляемой могучими, неизвестными силами. Он поклонялся им, наделяя солнце, огонь, воду, землю, ветер своими, человеческими чертами, просил, заклинал их даровать тепло, свет, удачу. Вера в божественные силы природы привела к созданию древних языческих обрядов, праздников, игр. Эти обряды сопровождались плясками, музыкой. Слова заклинаний в обрядах не только произносились, но и пелись.

Пропетое слово звучало сильнее и выразительнее, чем сказанное, оно становилось музыкой. Древняя обрядовая мелодия проста и лаконична. Передаваясь из уст в уста, она веками шлифовалась; в ней сохранялись лишь самые яркие попевки, мелодические обороты, интонации. Современный фольклор сохранил живую связь с народными традициями, свою безыскусную искренность и великую простоту.

Веснянки

Ярило-Солнце было главным божеством славян. Солнцу поклонялись все от мала до велика. Оно давало тепло и свет всему живому на земле. Жизненный уклад славян определялся сменой двух времен года: лета и зимы. В древних веснянках встречается странное для нас словосочетание: «Весна — красно Летечко». Оно объясняется тем, что слово «лето» означало время, благоприятное для земледелия: весну, лето и начало осени. Год начинался весной.

День прилета грачей — первое марта — был первым вестником весны. В эти дни дети стайками бегали по селу с жаворонками, испеченными из теста. Одних они разбрасывали в поле, чтобы земля дала богатый урожай, а других надевали на длинные шесты и раскачивали так, что жаворонки казались летящими. При этом ребята пели звонкие песни-веснянки. Вот одна из современных веснянок, придуманная ребятами:

51 Бойко



1. Нам вес - ну гу - кать, зи - му
2. С лив - ня - ми, цве - та - ми, с пес - ня -



про - во - жать. Гу - гу - гу!
-ми, с жу-рав-ля-ми. Гу - гу - гу!

По обычаю женщины и девушки на заре поднимались на пригорки, крыши домов и звали — «гукали» весну:

52 Умеренно подвижно



Вес - на крас - на, на чем при - шла? - На со -



-хе, бо - ро - не, на кри - вом вер - те - ле. На



со - хуш - ке, на бо - ро - нуш - ке. И -



-дет ку - лик, не - сет клю - чик. От - во -



-ряй ле - то, за - мы - кай зи - му!

В каждой веснянке слышны зовы — настойчивые восклицательные интонации. Мелодии строятся из повторов нескольких коротких мотивов. Узкий диапазон — от терции до квинты (редко сексты), переменный лад говорят об их давнем происхождении.

Колядки

Зимние песни — колядки — вошли в обычай славян позднее веснянок и до сих пор удержались в народной жизни. Красочно описал этот зимний праздник Н. В. Гоголь в своей фантастической повести «Ночь перед Рождеством»:

«Последний день перед Рождеством прошел. Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звезды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа.

Колядовать у нас называется петь под окнами накануне Рождества песни, которые называются колядками. Тому, кто колядует, всегда кинет в мешок хозяйка, или хозяйин, или кто остается дома колбасу, или хлеб, или медный грош, чем кто богат. Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за бога, и что будто от того пошли и колядки. Кто его знает?.. Поют часто про Рождество Христа; а при конце желают здоровья хозяйину, хозяйке, детям и всему дому».

Происхождение слова «колядка» исследователи фольклора связывают со словом «календарь» — что значит «первый день». Колядками стали называть зимние поздравительные песни. Их пели дети и молодежь в первый день Рождества. Так звучит одна из современных колядок:

53 Оживленно

За - зим - ка - зи - ма, что ты нам при - нес - ла? — Глу -
- бо - ки - е сне - га, свя - ты - е ве - че - ра, Рож - дест -
- во! Ко - ляд - ку! День с ку - ри - ну пят - ку!

Колядовщики всегда знают, что за добрые пожелания их наградят:

54

Щед - ро - воч - ка щед - ро - ва - ла, под о - кон - це
под - бе - га - ла: — Что ты, тет - ка, на - ва - ри - ла?
Что ты, тет - ка, на - пек - ла? Вы - но - си нам
по - ско - рей, не мо - розь - ка де - тей.

Веснянки и колядки — одни из самых древних обрядовых песен. Нетрудно заметить, что в них есть общие черты: настойчивые повторы в одних случаях поются, а в других — произносятся, «выкликаются» («гу-гу-гу!»). В них в союзе музыки и слова первенство принадлежит слову.

Былины

Суровая простота и величие свойственны древним песням-сказам о подвигах русских богатырей, о важных исторических событиях. Их создавали сказители — поэты-музыканты, наделенные незаурядной памятью и артистизмом. Этих народных музыкантов-профессионалов называли на Руси Боянами. Впервые о вдохновенном искусстве Бояна поведал безвестный автор «Слова о полку Игореве».

Тот Боян исполнен дивных сил,
Приступая к вещему напеву,
Серым волком по полю кружил,
Как орел, под облаком парил,
Растекался мыслию по древу.

Жил он в громе дедовских побед,
Знал немало подвигов и схваток,
.....
...Вещие персты он подымал
И на струны возлагал живые, —
Вздрагивали струны, трепетали,
Сами князям славу рокотали.

В других строках древней летописи автор называет Бояна «соловьем старого времени», красноречиво выражая восхищение его искусством, принося благодарность музыканту-творцу, хранителю народной культуры.

Древние песни-сказы долгое время называли старинами, и только в XIX веке за ними закрепилось название «былина». Былины не пелись, а скорее сказывались неторопливо, нараспев под мерный аккомпанемент гуслей. В них весомо и значительно было каждое слово, поэтому напев не заслонял слово, а «укрупнял» его, подчеркивал, усиливал интонацией его смысл. Былинный напев разворачивался в плавном поступенном движении, в единообразном ритме с многократными повторами мотивов. При этом метр мог свободно варьироваться:

55



Во цар-стви столь-ном Ки-е-ве, что
бы-ло у кня-зя у Вла-ди-ми-ра,
был-ка по-о-че-сте-ен пир,
бы-ло со-брань-е, сто-ло-ва-ни-и-це.



Боян — легендарный древнерусский сказитель
(с гравюры В. Фаворского)

Древние былины собирали многие фольклористы. А русские композиторы XIX века смело вводили их в сложные жанры музыки — оперы, симфонии, кантаты. Так, например, суровый архаичный напев былины «О Вольге и Микуле» использован Мусоргским в опере «Борис Годунов»:

56 Умеренно



Жил Свя-то-слав де-вя-нос-то лет,



жил Свя-то-слав да пе-ре-ста-вил-ся. О-ста-



-ва-лось от не-го ча-до ми-ло-е,



мо-ло-дой Воль-га Свя-то-сла-во-вич.

Знаток и ценитель народного творчества Римский-Корсаков в опере-былине «Садко» использовал десятки древних напевов. Одним из ярких примеров обновления старинного жанра является уже известная вам песня Садко с хором «Высота ль, высота ль поднебесная», в основе которой лежит напев былины «Соловей Будимерович».

Исторические песни

Примерно с XIV века появляются исторические песни. Они рождались как горестный отклик народа на страдания, принесенные монголо-татарским игом. И былины, и исторические песни народ называл «старинами», не под-

черкивая различий между ними. А они были довольно существенными. В исторических песнях нет вымысла, художественного преувеличения, как в древних былинах. И в музыкальном отношении исторические песни гораздо сложнее былин. В них мелодия вырывается из-под власти слова, приобретает развитую и законченную форму (чаще всего период). Она выражает общее настроение текста, а иногда вступает с ним «в спор». Так, например, в «Песне про татарский полон» неизменно повторяемый из куплета в куплет суровый повествовательный напев контрастирует с трагическим по содержанию текстом:

57 Неторопливо



Как за реч-ко-ю да за Дарь-е-ю злы та-



та - ро - ве ду - ван ду - ва - ни - ли.

Как за речкою да за Дарьёю
Злы татарове дуван дуванили¹.
На дуваньнице доставалася,
Доставалася теща зятю.

Вот повез тещу зять во дикую степь,
Во дикую степь, к молодой жене.
Ну и вот, жена, те работница,
С Руси русская полоняночка.

Ты заставь ее три дела делати:
Первое дело — куделю прясть,
Другое дело — лебедей стеречь,
А и третье дело — дитю качать.

¹Дуван дуванили — делили военную добычу.

Полоняночка колыбель колышет.
Ох, качает дитя, прибаюкивает:
«Ты, баю-баю, боярский сын,
Ты по батюшке зол татарчонок,

А по матушке ты русеночек,
А по роду мне ты внучонок:
Ведь твоя-то мать мне родная дочь,
Семи лет она во полон взята».

Дочка к матери повалилася,
Повалилася во резвы ноги:
«Государыня, моя матушка,
Не опознала я тебя родную.

Ты бери ключи, ключи золоты,
Отпирай ларцы, ларцы кованы,
Ты бери казны, сколько надобно,
Ты ступай-ка, мать, во конюшенку,

Ты бери коня, что ни лучшего,
Ты беги, беги, мать, во святую Русь».
«Не пойду я во святую Русь,
Я с тобой, дитя, не расстануся!»

Этот необычайно красивый, суровый напев использовал Римский-Корсаков в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» — в симфоническом антракте «Сеча при Керженце» (в измененном виде) как тему захватчиков-татар.

В исторических песнях запечатлены важные события в истории народа. Так, расширение границ Российского государства при Иване Грозном отражено в народных песнях о взятии Казани и Астрахани.

Позднее волны народных восстаний, прокатившиеся по Руси в XVII, XVIII веках, оставили в народной памяти десятки песен о Степане Разине, Емельяне Пугачеве. В них звучала вековая мечта о «вольной волюшке». Многочисленны и разнообразны песни разинского цикла. Среди них выделяется красотой и силой энергичной мелодии хоровая песня «Ты взойди, солнце красное»:

58 Широко, протяжно

Ты взой - ди, солн - це кра...

солн - це кра - сно - е, солн - це кра - сно -

е, солн - це кра - сно - е.

Подлинно народной, любимой многими стала другая песня — «Из-за острова на стрежень», поражающая размахом мелодии и яркостью гармонических красок². Она была сложена уже в конце XIX века русским поэтом и литератором Дм. Садовниковым:

59 Широко

Из - за о - стро - ва на стре - жень, на про -

- стор реч - ной вол - ны вы - плы - ва - ли рас - пис -

ны - е ост - ро - гру - ды - е чел - ны. Вы - плы - // - ны.

² Стрежень — самое глубокое, с сильным течением место на середине реки, как правило, на ее излучине.

Новый пласт исторических песен сложился на рубеже XVIII—XIX веков в солдатской среде. Эти песни посвящены русской армии, славным военным походам Суворова, Отечественной войне 1812 года. Особенности этих исторических песен — в четком маршевом ритме, простых ярких мелодиях, преобладании мажора с ясной гармонической основой.

Лирические песни

Одним из жанров народного творчества являются лирические песни. Их расцвет наступил в XVIII веке. Многие из лирических песен называются «протяжными». В них широко расппеваются слоги (а точнее, гласные). Это означает, что на один слог (гласную) приходится не одна, а несколько нот. Слово как бы растворяется в мелодии большого дыхания и отступает на второй план. В лирической песне пела душа народная о безответной любви, о женской доле, о долгой разлуке. В протяжных песнях сильна импровизационная свобода мелодии, метра и ритма, характерна ладовая переменность. Нередко одна и та же песня пелась в разных областях России по-разному. Например, протяжная песня «Не одна во поле дороженька» записана в сборнике Н. Лопатина и В. Прокунина в пяти (!) вариантах. Сравните два из них:

60 Неторопливо

Не од - на - то ли, да од - на ой,
во по - ле до - рож-ка, во по - ле до - ро - жень -
ка, эх, во по - ле до - ро - жень - ка...

61 Неторопливо

Не од - на - то, не од - на
а а во по - ле до -
ро - ж - ка, в по - ле про - ле - га - ла ши - ро - ко.

Поэтическую картину исполнения старинной песни «Не шуми, мати зеленая дубравушка» создал А. С. Пушкин в повести «Капитанская дочка»:

«Поход был объявлен к завтрашнему дню. „Ну, братцы, — сказал Пугачев, — затынем-ка на сон грядущий мою любимую песенку. Чумаков! Начинай!“ Сосед мой затынул тонким голоском заунывную бурлацкую песню, и все подхватили хором:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,
Не мешай мне, добру молодцу, думу думати.
Что завтра мне, добру молодцу, в допрос итти
Перед грозного судью, самого царя...

Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, расппеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, — все потрясло меня каким-то питическим ужасом».

62 Медленно и выразительно

Не шу - ми ты, ах,
мать зе - ле - на - я
ду - бра вуш - ка!

Впервые пронизательную и верную оценку русским лирическим песням дал русский писатель XVIII века, автор знаменитой книги «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищев: «Кто знает голоса³ русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таких песен суть тону мягкого⁴. В них найдешь образование души нашего народа».

В том же XVIII веке начали систематически собирать, записывать и обрабатывать народные песни. Эта традиция, созданная музыкантами В. Трутовским, Н. Львовым и И. Прачем, была продолжена в XIX веке и позднее. Русские композиторы, для которых народная песня часто становилась источником вдохновения и кропотливой работы, создали новые сборники. Как уже упоминалось, известны замечательные обработки песен в сборниках Балакирева, Римского-Корсакова, Чайковского, Лядова и других. Современные фольклористы и композиторы успешно развивают традиции, созданные великими предшественниками. Они собирают, исследуют песенно-танцевальный фольклор разных народов, что находит новое творческое претворение в произведениях композиторов молодых поколений.

Шуточные, плясовые, колыбельные песни

Если в лирических, протяжных песнях слово «растворялось» в распевной мелодии, то в шуточных, плясовых песнях слово и мелодия подчинялись танцевальному четкому ритму. В украинской шуточной песне «Журавель» каждому слогу соответствует один звук, одна нота, причем с третьей фразы ритмическая пульсация учащается, копируя скороговорку рассерженной хозяйки:

³ «Голоса» — здесь: мелодии.

⁴ «Тону мягкого» — минорного.

63 Скоро

По - ва - дил - ся жу - ра - вель, жу - ра - вель на зе -
ле - ну ко - но - пель, ко - но - пель, та - кой, та - кой
жу - ра - вель, та - кой, та - кой длин - но - но - гий,
та - кой, та - кой длин - но - но - сый, та - кой, та - кой
вы - сту - па - ет, ко - но - пель - ку по - е - да - ет.

Эта шуточная песня сохранила свой задорный характер, став темой финала Второй симфонии Чайковского.

Среди шуточных песен встречаются такие, в которых ритмический рисунок мелодии не совпадает с ударными слогами текста. Игру со словом, нарочито «неправильные» ударения вы услышите в шуточной плясовой песне «Я с комариком плясала»:

64 Оживленно

Я с ко - ма - ри - ком, я с ко - ма - ри - ком, ах!
С ко - ма - ри - ком пля - са - ла, с ко - ма - ри - ком пля - са - ла.

Шуточные игровые песни продолжают жить в народе и сейчас. Еще об одном древнейшем виде народных песен стоит сказать особо — о колыбельных.

Колыбельные — это первые лирические песни, которые слышит ребенок. Их ласковые интонации и спокойный, «укачивающий» ритм выражают нежность матери, тихо качающей колыбель. Когда малыш подрастает, он и сам, подражая матери, поет колыбельные. Придумывая их, дети становятся поэтами, музыкантами. Вот девочка, укачивая куклу, поет ей незатейливую песенку:

65 Ласково, спокойно

За бе - ре - зо - вым пень - ком зай - ка спит под ло - пу -
- хом. Лис дав - но у - шел с ли - сой, ба - ю, ба - ю, спи, ко - сой.

Вопросы и задания

1. Когда и как исполнялись веснянки и колядки?
2. Каковы особенности строения веснянок и колядок? Каков их диапазон? Приведите примеры.
3. О чем повествуется в былинах? В какой манере они исполняются?
4. Расскажите о знакомых вам исторических песнях.
5. Как соотносятся слово и музыка в лирических песнях? Почему их называют протяжными? Выгучите и спойте лирическую песню.
6. Как соотносятся слово и музыка в шуточных песнях? Спойте шуточную песню.
7. Сочините колыбельную песню, запишите в нотную тетрадь, спойте ее.

Мелодия и речитатив в романсе

Союз слова и музыки укрепился в жанре романса. Слово «романс» испанское, оно обозначает светскую песню, исполняемую на романском (испанском) языке. В стари-

ну романсы пели под аккомпанемент гитары, лютни, клавирина. Со временем словом «романс» стали называть камерное вокальное произведение для голоса с сопровождением.

В романсе по сравнению с песней текст более точно и детально отражен в музыке. Аккомпанемент дополняет поэтические образы романса и подчас выступает как равноправный участник ансамбля. В музыке XIX века романс стал любимым музыкальным жанром. Поэтому мы проследим взаимодействие слова и музыки в романсах крупнейших мастеров XIX века: Шуберта, Глинки, Мусоргского.

Сочиняя романс, композитор может выбрать один из двух способов воплощения текста в музыке. Первый — передать общее настроение, характер текста, не вдаваясь в его детали. Этот способ характерен для лирических романсов. В них обычно главенствует мелодическое начало, закругленные и законченные построения и формы.

Другой способ воплощения текста — как можно точнее следовать за текстом, смыслом каждой фразы, каждого слова. В этом случае законы речи неизбежно приведут к речитативному стилю⁵. Речитатив используется в тех романсах, где важно донести до слушателя сюжет, ход событий, показать характер героев. В таких романсах всегда чувствуется театральность.

Ф. Шуберт. «Форель»

Франц Шуберт — австрийский композитор XIX века. Главное место в его творчестве занимает песня — Lied. Будучи автором более 600 песен, Шуберт сделал этот жанр столь же значительным и серьезным, как соната, симфония. Одна из самых известных песен композитора — «Форель» — написана на стихи близкого друга, немецкого поэта К. Ф. Д. Шубарта.

⁵ Слово «речитатив» происходит от итальянского «recitare», что значит «декламировать». Речитатив — это род вокальной музыки, приближающийся к естественной человеческой речи.

По воспоминаниям друзей, Шуберт, сочинив эту песню, в тот же день принес ее на суд слушателей. Песню с величайшим удовольствием повторили несколько раз и признали, что это «одно из наиболее грациозных и нежных его произведений».

В этой песне поэт и композитор создали образ хрупкой незащитной красоты. Следуя за стихами и мелодией, мы как бы глазами авторов видим безмятежную картину: яркий солнечный день на берегу ручья, изящную игру быстрых форелей в прозрачной воде. На душе радостно и светло. Эта спокойная радость, гармония человека и природы идеально выражена музыкой Шуберта. Простой, безыскусной мелодией, куплетным строением песня «Форель» близка народным австрийским и немецким песням. В ее оживленном движении ощущается игривая танцевальность.

66 Etwas lebhaft

Лу - чи так яр-ко гре-ли, во - да яс-на. теп-ла... При-
-чуд-ни-цы фо - ре - ли в ней мчат-ся, как стре-ла. Я
сел на бе - рег зыб - кий и в слад-ком за - быть - е сле-
-дил за рез - вой рыб-кой, ку - пав-шей - ся в ру - чье, сле-
-дил за рез - вой рыб - кой, ку - пав-шей-ся в ру - чье!

Мелодию украшает изящный аккомпанемент. Фортепианные пассажи подобны легким ритмичным всплескам

волн. Они переливаются в прозрачных звуках аккордов, как струи журчащего ручья под лучами солнца.

Начало первых двух куплетов песни пронизано интонациями радости — фанфарными мотивами. Как и в народных австрийских и немецких песнях, гармония здесь опирается на простейшие аккорды — трезвучия T, S, D. Звучит только мажор. Но вот в мир безмятежной красоты и гармонии вторгается нечто враждебное, чуждое. Беспечная рыбка попала на крючок рыбака... Поэт описывает выразительную сценку:

Но скучно стало плуту
Так долго ждать,
Поток взмутил он
В ту ж минуту,
Уж дрогнул поплавок,
Он дернул прут свой гибкий,
А рыбка бьется там.

Следуя за поэтическим текстом, композитор резко изменяет характер музыки в третьем куплете песни. Теперь вместо мажора звучит минор, вместо консонансов — диссонансы, мрачнеет регистр аккомпанемента. Мелодию сменяет речитатив, его дыхание становится взволнованным, сбивчивым, в нем выделяются резкие восклицательные интонации. Партия сопровождения прерывается паузами — в них чувствуется напряженное ожидание.

67

cresc.
по - ток взму - тил он в ту ж ми - ну - ту, уж
дрог - нул по-пла-вок, он дер - нул прут свой
гиб-кий, а рыб - ка, а рыб-ка бьет-ся там.

Разрушен мир красоты, исчезли покой и радость...

Однако законы музыкальной целостности произведения требуют обрамления, музыкального повтора. Поэтому третий куплет завершается вновь короткими закругленными песенными фразами у фортепиано, звучавшими в самом начале песни.

Вопросы и задания

1. Расскажите о песне Шуберта «Форель», спойте ее.
2. В чем проявилось сходство этой песни с народными немецкими и австрийскими песнями?
3. Почему в песне появился речитативный эпизод? Каковы его особенности?
4. Какие изобразительные детали фортепианного аккомпанемента дополняют музыкальный образ песни?

М. Глинка. «Ночной смотр»

Смело и выразительно использовал речитатив Михаил Иванович Глинка в романсе-балладе «Ночной смотр»⁶. Герой романса — Наполеон. Обращение композитора к образу Наполеона не случайно. Великий полководец, император Франции, он был властителем дум нескольких поколений современников и потомков. Захватнические походы Наполеона, редкостная дерзость и бесстрашие перед смертью стяжали ему славу непобедимого военачальника, покорившего почти все страны Европы. И только неудачный поход в Россию в 1812 году стал началом его краха. Свою мятежную и блестящую жизнь он закончил в глухой ссылке на острове Святой Елены в Атлантическом океане.

В 1836 году в первом номере пушкинского журнала «Современник» появилось стихотворение В. А. Жуковского «Ночной смотр». Критик В. Белинский назвал его «истинным перлом поэзии». Стихотворение Жуковского

⁶ Баллада — жанр поэзии, возникший в эпоху средневековья. Баллада повествует об исторических, легендарных или фантастических событиях и героях. В музыке баллада — это песня-рассказ, песня-повествование или романс подобного же содержания.

го — это вольный перевод баллады австрийского поэта Й. К. Цедлица — участника войны с Наполеоном. В том же 1836 году на эти стихи написал свой романс-балладу Глинка.

В балладе Глинки, как и в «Форели» Шуберта, звучит не прямая речь персонажей, а слова рассказчика. Его интонации, повествовательные, неторопливые, заставляют слушателя поверить рассказу о невероятном событии — ночном смотре войск, который проводит на небесах восставший из гроба Наполеон.

Как соотносятся музыка и текст в таком романсе-балладе? Жанр рассказа требует, чтобы текст не заслонялся музыкой, а, наоборот, был ясно произнесен. Поэтому речитатив — главное выразительное средство в этой балладе. Певец декламирует балладу о Наполеоне в манере сказа, былины. Это делает каждое слово текста максимально отчетливым. Ведь ни одна сюжетная деталь не должна ускользнуть от внимания слушателя.

Композитор сохранил ритм стиха, придав ему триольную пульсацию с энергичным затактом в каждой строке:

68 Tempo di marcia

В две - над-цать ча - сов по но - чам из
гро - ба вста - ет ба - ра - бан - шик; и
хо - дит он взад и впе - ред, и
бьет он про - вор - но тре - во - гу.

Совпадение стихотворного и музыкального ритма делает слово отчетливо слышимым. Постоянный, неизменно повторяемый ритм придает романсу характер магического заклинания, настойчивого внушения.

Избранная Глинкой куплетно-вариационная форма позволяет последовательно отразить развитие фантастического сюжета. Четыре строфы стихотворения Жуковского становятся четырьмя куплетами романса. Первая строфа стихотворения повествует о воскресшем барабанщике, бьющем «тревогу», и о сборе пехоты. Вторая строфа — о трубаче и сборе конницы. В третьей строфе рассказывается о появлении Наполеона и смотре войск (это кульминация романса), и, наконец, в четвертой — восставший из гроба император произносит свой пароль и лозунг.

Каждый куплет обрамляется фразой: «В двенадцать часов по ночам...». Она становится лейтмотивом баллады, придает ей цельность, стройность.

Музыка первых двух куплетов одинакова. Речитатив основан на частых повторах тоники фа минора и ближайших по высоте звуков — здесь преобладают повествовательные интонации. Фанфарные же мотивы появляются тогда, когда речь идет о пехоте и коннице, летящих со всех концов света на зов императора.

Третий и четвертый куплеты отличаются от первых. Композитор музыкальными средствами гораздо ярче, чем это возможно сделать словами, показывает фантастичность появления усопшего императора. Меняется характер музыки: она звучит торжественно, величаво. Замедляется темп, после мрачного фа минора появляется светлый ре-бемоль мажор. В фортепианной партии звучит блестящий парадный марш: мимо императора «проходят полки за полками»...

В четвертом куплете речитатив, поддерживаемый скупыми аккордами фортепиано, звучит скорбно и величаво. Возвращается основная тональность фа минор.

Как вы заметили, слушая музыку, характер лейтмотива

меняется на протяжении романса. Лейтмотив предстает в трех вариантах. В первом и втором куплетах слова «В двенадцать часов по ночам» подчеркиваются, скандируются в ритме походного марша. В начале же третьего и четвертого куплетов они произносятся торжественно и величаво. По-иному звучит лейтмотив, появляясь каждый раз в конце куплетов, — многозначительно, замедленно, в увеличении. Наиболее выразительно и приподнято декламируется он в конце баллады: каждый слог произносится еще более замедленно — завершение произведения исполнено глубокого смысла, тайны...

В заключение несколько слов о роли фортепианной партии. В ней использован жанр военного марша, подчеркнуты особенности военной музыки: барабанный бой, тремоло литавр, фанфарные сигналы. Представляется военный оркестр, словно сопровождающий ночной смотр. В гармонии обращает на себя внимание не только красочная смена тональностей, но и часто повторяющийся аккорд — увеличенное трезвучие. Оно помогает создать фантастический колорит музыки.

Вопросы и задания

1. Почему композитор избрал для романса-баллады «Ночной смотр» речитативный стиль?
2. В какой музыкальной форме написан романс? Почему третья строфа начинается иначе, чем первые две? В чем состоит их отличие?
3. Какими музыкальными средствами воплощен героический тон баллады, ее фантастический колорит?
4. Как звучит кульминация баллады? Чем отличаются три варианта произнесения главной строки баллады?

М. Мусоргский. «В углу». Из цикла «Детская»

Великим мастером речитатива был Модест Петрович Мусоргский — русский композитор XIX века, автор опер «Борис Годунов», «Хованщина», фортепианного цикла «Картинки с выставки», песен и романсов. Мусоргский чутко вслушивался в интонации разговорной речи и затем воплощал их в своих произведениях — и в этом он продолжал дело своего старшего современника А. С. Даргомыжского. Поразительная

наблюдательность Мусоргского проявилась при создании вокального цикла «Детская» на собственные слова (1868—1870). Эти прелестные романсы-сценки (всего их пять) — плод дружеского общения композитора с детьми семейства В. В. Стасова, друга Мусоргского, русского критика. Снежностью и юмором он нарисовал детские музыкальные портреты, сценки из детской жизни.

В романсе «В углу» изображены два персонажа: няня и мальчик Мишенька (так он сам себя величает). Здесь благодаря речитативу музыкальный язык настолько яркий и выразительный, что мы не только слышим, но и можем легко представить себе няню и напроказившего мальчика, старающегося правдами и неправдами избежать наказания. Музыка делает явным то, что иногда ускользает в разговорной речи: искренность и притворство слов и настроений.

Романс начинается стремительным гаммообразным пассажем фортепиано, после которого звучит гневный возглас няни: «Ах ты, проказник! Клубок размотал, прутки растерял!». Из таких восклицательных фраз состоит вся речь няни:

69 Allegro molto

Ах ты, про - каз - ник! Клу - бок раз - мо -
- тал, прут - ки рас - те - рял!

По мере того как усиливается гнев няни, меняются и интонации вокальной мелодии. Если в первых фразах преобладают консонансы (терции и сексты), то в кульминационных фразах появляются резкие диссонансы — септимы. Они звучат в грозном приказе няни, который от ярости она произносит по складам:

70

В у - гол! В у - гол! По - шел в у - гол!

Но гнев няни быстро тает. На словах она еще ругает мальчика, а спокойная интонация малой секунды выражает ее истинное состояние. Она больше не сердится, и гнев ее наигранный:

71

Про - каз - ник!

В речитативе няни выразительны две особенности: начала фраз с акцента и паузы. Акценты передают сердитые восклицания «Ах!», «Ахти!». Фразы няни короткие и прерывисты, поэтому паузы не только играют роль «запятых» между ними, но и становятся важным выразительным средством, подчеркивая то или иное слово.

Вслушиваясь в вокальную партию, невольно воображаешь себе сценку: няня оглядывает комнату, всплескивает руками, обнаруживая все новые приметы беспорядка, учиненного любимцем Мишенькой. Всю нянину речь сопровождает «бурлящий» фортепианный аккомпанемент, в котором — и ее настроение, и картина беспорядка.

Когда няня наконец замолчала и успокоилась, началась «оправдательная речь» Мишеньки. Увлекательное занятие — проследить все интонационные изгибы речи маленького хитреца. Вслушайтесь в речь мальчика. Он вам никого не напоминает? Какая богатая гамма чувств выражена в страничке нотного текста! Сначала его трогательные фразы пронизаны интонациями жалобы, страдания. Они звучат и в вокальной, и в фортепианной партии:

72 Вдвое медленнее

Я ни - че - го не сле - лал, ня - нюш - ка,

Малыш обижен «несправедливыми» упреками. Он спешит оправдаться, придумать поскорее, на кого бы свалить вину. В паузах слышны и лихорадочная «работа мысли», и в то же время неуверенность: хороша ли, убедительна ли его выдумка? Ах, эти предательские паузы!

73

клу - бо - чек раз - мо - тал ко - те - но - чек, и пру -
- точ - ки рас - бро - сал ко - те - но - чек.

Но выдумка не помогла. Разжалобить няню не удалось. И тогда Мишенька начинает ее ругать, а себя хвалить. В его музыке появляются ласковые интонации колыбельной. Они звучат в мажоре, впервые появившемся в вокальной и фортепианной партиях. Этот песенный «островок» в окружении речитатива звучит с особенной теплотой и нежностью. Но няня все равно молчит. И тогда малышу остается последнее средство — припугнуть няню. Он придумывает для нее самое страшное наказание на свете: «Миша больше не будет любить свою нянюшку». Здесь снова возвращается речитатив. Теперь мальчуган поет резко, отрывисто, дразня няню, и напоследок восклицает:

74 Чуть замедляя

Ми - ша боль - ше не бу - дет лю - бить сво - ю
ня - нюш - ку, вот что!

Вопросы и задания

1. Что такое романс?
2. Почему в романсе Мусоргского «В углу» из цикла «Детская» избран речитативный стиль?
3. Расскажите, в какой момент и почему в романсе появляется песенность.
4. Сравните три произведения: песню Шуберта «Форель», романс-балладу Глинки «Ночной смотр» и романс «В углу» из цикла Мусоргского «Детская». Каково соотношение в них песенности и речитатива? И почему?

Кантилена

Вы познакомились с двумя различными способами воплощения слова в музыке: через речитатив и через мелодию.

Вспомните балладу Глинки «Ночной смотр», романс «В углу» Мусоргского. В них главенствует речитатив.

В других произведениях красота мелодии порою затмевает слово, оно «растворяется» в ее прихотливых из-

гибах. Так происходит в русских лирических песнях, романсах русских композиторов Чайковского, Римского-Корсакова.

Певучая мелодия широкого дыхания и длительного развертывания называется кантиленой, что в переводе с итальянского означает «пение». Образцами кантилены по праву считаются многие народные песни, лирические романсы, оперные арии⁷.

В кантилене нередко из одного долго длящегося звука рождается фраза широкого дыхания. Гибкое, плавное соединение нескольких фраз создает ощущение бесконечной мелодии. Она словно парит над аккордовым аккомпанементом. Вдохновенную кантилену создал итальянский композитор Винченцо Беллини в опере «Норма». Ария героини («О богиня, взор твой ясный...») подобна страстной и возвышенной молитве:

75 Lento

Ca - sta di - va, ca - sta
di - va che in ar - gen - ti.

«Casta diva... Casta diva! — запел Обломов. — Не могу равнодушно вспомнить Casta diva, — сказал он, пропев начало каватины, — как выплакивает сердце эта женщина! Какая грусть заложена в эти звуки!..»

⁷ Понятию кантилены близко понятие *bel canto*, что означает «прекрасное пение» (итал.). Искусством бельканто прославилась солнечная Италия, родина прекрасного пения. Своего расцвета *bel canto* достигло в творчестве итальянских композиторов XIX века — Доницетти, Беллини, Россини. Пением прославленных мастеров Джудитты Паста, Дж. Б. Рубини, Ж. Нурри, Марии Малибран, Дж. Гризи восхищался Глинка, путешествуя по Италии в 30-е годы XIX века. Эти выдающиеся певцы отличались красотой голоса, огромным его диапазоном, блестящей виртуозной техникой и безупречным владением голосом в «бесконечной» гибкой кантилене.

И никто не знает ничего вокруг... Она одна... Тайна тяготит ее; она вверяет ее луне...» (И. А. Гончаров, «Обломов»).

Среди знаменитых произведений с кантиленной мелодией особое место занимают молитвы на католический текст «Ave Maria» (лат., «Радуйся, Мария» — обращение к Деве Марии, Матери Христа). Один из первых образцов этой молитвы принадлежит итальянскому композитору XVI века Каччини. Широко известны «Ave Maria» Гуно (с аккомпанементом прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» Баха) и Шуберта.

Вершиной в развитии вокальной музыки является жанр оперы, о которой речь пойдет в разделе «Музыка и театр».

Бывает, что кантиленное пение достигает такой выразительности и красоты, что слово отступает на второй план, а то и вовсе исчезает. Там, где кончаются слова, начинается музыка «от сердца к сердцу». Замечательный образец русской кантилены — «Вокализ» Рахманинова:

76 *Lentamente. Molto cantabile*



Композиторы создали множество инструментальных произведений, названия которых подчеркивают их связь с вокальной музыкой. Так, Мендельсон сочинил 48 фортепианных пьес, назвав их «Песнями без слов». А Шуман вторую часть своей «Большой сонаты» для фортепиано обозначил как «Ария». Шостакович же назвал красивую инструментальную пьесу из музыки к кинофильму «Овод» «Романсом».

Существуют и другие инструментальные пьесы разных жанров, в основе которых лежат лирические мелодии. Это серенады, ноктюрны, баркаролы, элегии, пасторали. Нередко в инструментальных пьесах используется речитатив. Он усиливает выразительность отдельных интонаций, помогает «рассказать» о персонажах, героях и «событиях» в музыке. Так, в пьесе Мусоргского «Тюильрийский сад» («Ссора детей после игры») из фортепианного цикла «Картинки с выставки» можно услышать настойчивые, требовательные интонации, а затем возбужденную и торопливую речь обиженного ребенка и ласковые, успокаивающие интонации в ответ им.

Речитатив часто используется в пьесах повествовательного характера: балладах, легендах, новеллах (коротких рассказах), сказках, думках. Для этих жанров характерны, как правило, неторопливый темп, яркие контрасты, передающие смену картин, событий.

Музыка и движение

Марш. Танец

Древние обряды, игры, праздники, военные походы всегда сопровождала музыка. Она помогала людям объединиться в общем настроении, чувстве, движении. Так еще в глубокой древности возникли два жанра: марш и танец. Их назначение — организовать движения идущих или танцующих людей. Поэтому в маршевой и танцевальной музыке главные выразительные средства — ритм и темп.

Маршевая музыка

Походные марши

Французское слово «марш» означает «ходьба», «движение вперед». Маршевая музыка сопровождает военные походы, торжественные церемонии, траурные шествия. Она очень разнообразна. Из всех видов маршей наиболее распространен походный марш. Обычно это пьеса волевого характера с четким ритмом. Размер марша 4/4; темп энергичного шага. Мелодия яркая и лаконичная, четко разделена на фразы, легко запоминается. Походный марш связан со звучанием духового оркестра. Обратившись к истории нашей страны, мы узнаем о первом русском походном марше. Он появился в XVIII веке.

В 1711 году Петр I издал указ о создании «хоров гобоистов», то есть полковых духовых оркестров. Отныне каждый полк русской армии должен был иметь свой оркестр. Для этого из-за границы в Россию привезли духовые инструменты: флейты, гобои, валторны, трубы. Были приглашены опытные иностранные музыканты. Они воспи-

тывали будущих оркестрантов из числа солдатских детей. Духовые оркестры исполняли не только военную музыку, но и танцевальную. Музыканты выступали перед горожанами на башнях Адмиралтейства и Петропавловской крепости. В честь Петра и его соратников звучали фанфары, приветственные песни — канты и виваты¹, военные марши.

До нашего времени дошел «Марш Преображенского полка»². Он представляет собой обработку солдатской песни «Славны были наши деды». Бодрая, энергичная мелодия дает представление о характере походного марша. По существу, это так называемая песня-марш, жанр, по давней традиции соединяющий в себе пение и движение под музыку:

77 В темпе марша

Славны были наши деды. Помнит их и швед и лях. Их парил о-рел победы на Полтавских полях. Знамя их полка пле-ня-ет русский штык наш боевой. Он и нам на-по-ми-на-ет, как ходили деды в бой.

¹ Кант — лат. cantus, что значит «пение», «песня». Многоголосная (чаще трехголосная) хоровая песня без сопровождения. Виват (лат.) — «да здравствует». Разновидность торжественного канта.

² Преображенский — один из первых русских гвардейских полков, основа петровской регулярной армии.

В «Марше Преображенского полка», как и в других походных маршах, проявились яркие черты военной музыки. Это фанфарные ходы в мелодии с акцентами на устойчивых звуках, четкий ритм, темп энергичного шага, ясная гармоническая опора на аккорды тоники, субдоминанты и доминанты.

Черты маршевой музыки настолько устойчивы, что не изменились и столетия спустя. Среди русских походных маршей, наверное, нет более известного и любимого, чем «Прощание славянки». Его сочинил в 1912 году будущий военный дирижер, а в то время трубач тамбовского духового оркестра Василий Иванович Агапкин. Тогда, в 1912 году, шла ожесточенная война между странами Балканского полуострова и Турцией. Многие славянские женщины провожали своих близких на фронт. Марш «Прощание славянки» посвящен им. Его обаяние — в лирическом тоне высказывания, легкой дымке грусти. Две основные темы марша распевны, широки по дыханию. Первая (ее можно назвать «темой прощания») звучит мягко, задушевно, в высоком регистре. А вторая тема, по контрасту с первой, — мужественно и энергично в низком регистре. Ее характер определяется не только четким ритмом, но и резко очерченным мелодическим рисунком:

78 a Moderato

The image shows a musical score for '78 a Moderato'. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*. The last two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The third staff starts with a dynamic marking of *f*. The score is written in a style typical of early 20th-century music, with clear melodic lines and rhythmic patterns.

Этот марш, как и многие другие инструментальные марши, написан в сложной трехчастной форме. Его крайние части образованы двумя контрастными темами, а средняя часть, хотя и менее яркая, оттеняет крайние.

«Перед тобой как на ладони — готовый результат, и не видно, как к нему шли, через какие муки рождалась простая с виду тема... Самые глубокие, сильные чувства передаются через музыку непосредственно. Любовь и ненависть, борьба со злом, чувство земли, родины». Это высказывание В. И. Агапкина в полной мере можно отнести к маршу «Прощание славянки». Он звучал в Москве на Красной площади в самые трагичные и самые радостные для нашего народа дни: 7 ноября 1941 года и 24 июня 1945-го — в день Парада Победы. Дирижировал духовым оркестром автор.

Церемониальные и траурные марши

Кроме походных есть и другие, не менее важные виды маршей: церемониальные и траурные. Церемониальные марши сопровождают военные парады, важные события государственной жизни, открытия спортивных праздников, свадебные торжества. Траурные марши сопровождают погребальные шествия.

Оба вида маршей существовали издавна, но окончательно сложились к XVIII веку. С ними мы познакомимся, обратившись к музыке Великой французской революции.

Крупнейшим композитором этой эпохи был Франсуа Госсек. Его песни, гимны, марши звучали во время торжественных и траурных церемоний в Париже в течение нескольких лет.

...Современникам запомнилась первая годовщина революции — 14 июля 1790 года. Задолго до начала праздника парижане готовили и украшали Марсово поле. В центре огромной площади помещался Альтарь Отечества — величественная трибуна для представителей Национального собрания, делегатов и гостей. Рядом разместился огромный военный оркестр под управлением Франсуа Госсека.

Церемониальный марш, как и походный, имеет яркую мелодию, но отличается медленным темпом, большей распевностью и плавностью мелодических линий.

Революция во Франции завоевала свои позиции ценой многих жизней. Франция с почестями хоронила своих сыновей. Похороны героев революции превращались в торжественные шествия, сопровождаемые музыкой. Так родились траурные марши.

Несомненно выдающимся произведением стал «Скорбный марш» Госсека, впервые исполненный на траурной церемонии похорон генерала Мирабо.

...При свете факелов под звуки «Скорбного марша» похоронная процессия медленно шествовала через весь Париж к Пантеону (месту захоронения выдающихся людей).

Зрелище ночного факельного шествия многотысячной толпы, сопровождаемого музыкой, вдохновило поэта Андре Шенье:

Мрачная и трогательная гармония,
Дай нам услышать твои аккорды!
А ты, патриотическая муза,
Спой погребальную песнь:
Скончался великий человек!

Исследователь музыки революционной Франции Жюльен Тьерсо отмечал, что в «Скорбном марше» Госсека впервые появились черты, которые в дальнейшем использовались композиторами XIX — XX веков в траурных маршах: «Барабаны глухо отмечают шаги, им отвечают стоны высоких инструментов, потом — похоронный речитатив. Мелодии, собственно говоря, нет, а только отдельные восклицания потрясающей выразительности»:

79 Largo

The musical score for 'Largo' is written for piano. It features a slow tempo and a minor key signature. The melody is characterized by long, expressive lines and a somber mood. The score includes dynamic markings such as *f* and *sf*.

The musical score for 'Largo' is written for piano. It features a slow tempo and a minor key signature. The melody is characterized by long, expressive lines and a somber mood. The score includes dynamic markings such as *sf*, *p*, *ff*, and *f*.

Итак, характерные черты траурных маршей таковы: медленный темп, минорный лад, речитативный склад мелодии.

Непревзойденные шедевры в жанре траурного марша создал немецкий композитор Людвиг ван Бетховен. В 1789 году девятнадцатилетним юношей он восторженно приветствовал Французскую революцию. Ее идеалы — Свобода, Равенство, Братство — были близки Бетховену. Тема борьбы за свободу стала одной из ведущих тем его творчества. Героические образы созданы в траурном марше его Третьей симфонии, в триумфально-гимническом финале Пятой симфонии.

Не менее впечатляет «Траурный марш на смерть героя» из сонаты для фортепиано № 12. В музыке слышны медленная поступь траурного шествия, патетические интонации надгробной речи, скорбные вздохи, торжественные перезвоны колоколов, прославляющие подвиг героя.

Жанр марша, различные его виды вводили в свои оперы, балеты, инструментальные сочинения многие композиторы. Мы познакомимся с двумя церемониальными маршами из оперы итальянского композитора Джузеппе Верди «Аида».

В финале второго действия воссоздана красочная и пышная церемония встречи победителей. «Перед вами вырастает древний и экзотический мир, полный фантастического величия: жаркий климат Египта, его богатое искусство, пышность царей, его мрачная и грозная религия — оживают перед вами и переносят вас на несколько тысячелетий назад», — писал русский критик Г. Ларош.

Первый марш, торжественный и помпезный, «задает тон» всей сцене. Величавая тема, исполняемая хором и оркестром, открывает пышную церемонию:

80 Allegro maestoso

Сла - ва Е-гип-ту. И - зи-де, на-шей стра-ны за -

щи - те! Ца - рю дер-жа - вы на - шей, ца - рю дер-жа - вы на - шей гим-ны хва-лы по - ем.

В ней кроме традиционных для церемониальных маршей черт — фанфарной мелодии, сдержанного ритма, звучного аккордового сопровождения — есть и другие своеобразные черты. Роскошна гармония марша, изобилующая красочными уменьшенными септаккордами, экзотически звучит необычный для марша лад — гармонический мажор (с VI пониженной ступенью).

Вслед за героической темой появляется лирическая. Женский хор поет широкую, по-итальянски гибкую кантилену. За ней следует мрачный и суровый хор жрецов. Он изложен в строгой полифонической манере.

Эти три контрастные темы подводят к центральному эпизоду финала — встрече триумфатора. Предваряемый

колонной трубачей, в золотой колеснице появляется молодой военачальник Радамес. В его честь звучит новый марш. К симфоническому оркестру присоединяется духовой, размещенный прямо на сцене. Это образец триумфального марша, которым в древности встречали въезд полководца-победителя:

81 [Allegro]

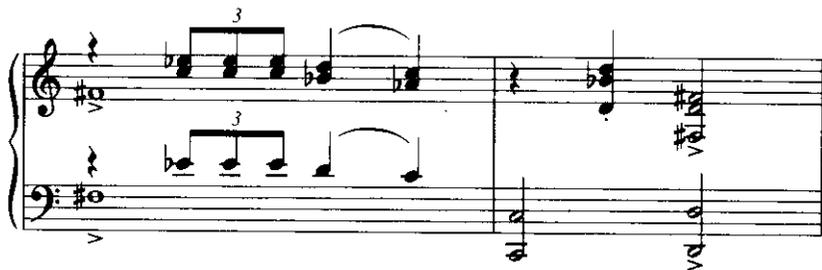
Сказочные марши

Жанр марша многолик. Он особенно интересен, когда в нем воплощаются сказочные образы. Вы, наверное, слышали «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, «Шествие царя Берендея» из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова, марши из опер «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева и другие.

Сочинить сказочный марш нелегко. В его музыке должно быть много необычного, неожиданного — волшебного. Но при этом сказочный марш обязательно должен сохранять основные черты жанра: четкий ритм, яркую мелодию.

В опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», написанной по сказке итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци, есть эпизод во втором действии, где звучит веселый марш. Это шествует королевская свита. Шествие сопровождается необычной музыкой марша: он звучит подвижно и динамично, его быстрая поступь лишена обычной торжественности, мелодия марша угловато-капризная, она наполнена резкими восклицательными интонациями, а гармония пестрит непривычными для марша диссонирующими аккордами. Упругий ритм марша неожиданно сменяется то пронзительными фанфарами, то скерцозным «бегом» солирующих инструментов. Постепенное нарастание создает впечатление приближающегося шествия. Марш написан в излюбленной Прокофьевым форме рондо. В повторяющемся рефрене утверждается основное настроение веселого праздника:

82 a Tempo di marcia



Вопросы и задания

1. Расскажите о предназначении маршей, их видах и характерных чертах.
2. Расскажите о «Марше Преображенского полка» и «Прощании славянки». Сыграйте темы обеих маршей, самостоятельно подберите к ним аккордовый аккомпанемент.

3. Каковы черты церемониальных и траурных маршей? Расскажите о маршах Госсека, Бетховена, Верди, сыграйте их темы.

4. Определите виды маршей в следующих произведениях: Григ — «Патриотическая песня»; Шопен — соната си-бемоль минор, вторая часть; Гуно — марш из оперы «Фауст»; Мендельсон — «Свадебный марш» (из музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь»); Лист — «Мыслитель».

5. Что вы знаете о песнях-маршах Дунаевского? Спойте «Песенку о веселом ветре» и расскажите о ней.

6. Кто написал песни-марши «День Победы» и «Москва» («Москва! Гремят колокола!»), прозвучавшую в год 850-летия столицы, а также песню «Комбат»?

7. Чем необычна музыка сказочного марша из оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»? Расскажите об особенностях его мелодии, ритма, гармонии, оркестровки.

8. Послушайте марши из фортепианных сборников «Детский альбом» Чайковского, «Альбом для юношества» Шумана, «Детская музыка» Прокофьева. Определите особенности музыкального языка в каждом из них.

Танцевальная музыка

Древнейшие танцы, как уже отмечалось, были частью обрядов. В Древней Греции весенние праздники в честь бога виноградарства и виноделия Диониса были игровыми действиями с плясками и пением. У древних славян обряды встречи весны отличались большим разнообразием. Один из них был распространен в южных областях России. В селе выбирали самую красивую девушку, наряжали ее в яркие одежды, а на голову надевали венок из весенних цветов, украшенный разноцветными лентами, бусами³. (Иногда роль богини Весны «поручалась» молодой березке, которую также украшали лентами, бусами.) Девушку ставили в середину круга и водили вокруг нее хороводы, пели веснянки. Движение по кругу в хороводе имело тайный магический смысл: круг — символ солнца. В весенних хороводах, в пении люди призывали животворящее тепло.

³ Венок из цветов остался важной деталью украинского девичьего костюма.

Картины древних священных действий, обрядов, танцы языческой Руси запечатлел в балете «Весна священная» И. Ф. Стравинский. Одна из его частей называется «Вешние хороводы». Мелодии двух хороводов, близкие подлинным народным напевам, поражают свободой и гибкостью ритма, метра, мелодического рисунка, переменностью лада:

83 Tranquillo



84 Andante con moto



В «Весне священной» композитор воскресил те времена язычества, когда танец, обряд, игра, музыка были неразделимы и представляли собой единое действие.

Народные танцы

«Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный росс не так пляшет, как малороссианин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец бешеный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный» (Н. В. Гоголь).

Гоголь обратил внимание на национальное своеобразие народных танцев. В каждом из них свой неповтори-



Русский хоровод

мый темп, ритм, характер движений. Национальный костюм, в котором танец исполняется, также дополняет его характер.

В русском х о р о в о д е плавные неторопливые движения девушек, как бы сплетающиеся кружево танца, сочетаются с плавными линиями длинных сарафанов, сдержанностью жеста. Девичьи хороводы лиричны по характеру.

В украинском г о п а к е другие черты. Это живой задорный танец. Взгляните на украинский костюм. На девушках венки с лентами, недлинные юбки, нарядные красные черевички (сапожки). На юношах вышитые рубахи, широкие шаровары, сапоги. В таких костюмах удобно лихо отплясывать гопак с его резкими движениями, прыжками и притопами. Движения, характерные жесты танца отражаются и в музыке — в остром разнообразном ритме, акцентах, быстром темпе. В этом легко убедиться, слушая «Гопак» из оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка»:

85 Allegretto scherzando

Русский трепак также имеет жизнерадостный характер. Это задорный, ритмически четкий танец с лихим притопыванием. В нем отражаются ловкость, сила, удаль танцоров. Таков «Трепак» из балета Чайковского «Щелкунчик».

86 Molto vivace

Славянские танцы гопак, трепак, а также полька, краковяк и другие (все они двухдольные) каждый по-своему выражают радость, ощущение полноты и красоты жизни. У южных народов эти же чувства, настроения выражены

более открыто, бурно, в стремительных зажигательных танцах. Так, танец лезгинка, распространенный у многих народов Кавказа, покоряет ловкостью, красотой движений танцоров, которые соревнуются между собой. Характерны быстрый темп, размер 6/8 и острая ритмика. Своеобразие этого восточного танца отразилось в «Лезгинке» А. Хачатуряна из балета «Гаянэ»:

87 Allegro vivace

Итальянский танец тарантелла, живой и страстный по характеру, родился на юге Италии в городе Таранто. О его происхождении известна такая легенда. Человек, укушенный страшным пауком — тарантулом, может спастись от смерти только в «бешеном» танце. Тарантелла отличается быстрым темпом, но в то же время очень четким ритмом. Размер 6/8. Одна из самых знаменитых тарантелл создана итальянским композитором Джоаккино Россини:

88 Allegro con brio

Ды - шит мо - ре не - гой лун - ной. Час на -
-стал, сой - дем - ся в круг! Слыш-но пень - е, смех и
стру - ны в хо - ре ра - дост - ном под - руг.

Другой старинный итальянский танец — с и ц и л и а - н а (его родина — остров Сицилия). Он отличается мягким, сдержанным характером, неторопливыми плавными движениями. Спокойный темп, изящный ритмический рисунок с характерным пунктиром в размере 6/8 типичны для сицилианы.

Многие композиторы обращались к этому жанру. Одна из самых напевных сицилиан принадлежит Иоганну Себастьяну Баху:

89 Andantino



Разнообразны по характеру движений и ритмическому рисунку трехдольные танцы: менуэт, лендлер, вальс, мазурка, полонез⁴.

Из истории западноевропейских танцев

В XVII веке Франция была законодательницей танцевальной моды. В 1661 году в Париже была создана единственная в Европе «Академия танца». В это время в Париже стали открываться первые танцевальные залы для устройства балов. Сам глава государства — король Людовик XIV — был страстным любителем танцев, музыки. При нем появились многие французские балеты. В тридцати из них он исполнял сольные партии. При Людовике XIV был создан и первый ансамбль скрипачей — знаменитые «24 скрипки короля» под руководством Ж.-Б. Люлли.

⁴ О старинных европейских танцах аллеманде, куранте, сарабанде и жиге, а также о польских танцах мазурке и полонезе можно прочитать в учебнике «Музыкальная литература зарубежных стран» В. Н. Брянцевой (второй год обучения).

Менуэт

Менуэт — старинный французский крестьянский танец. В XVII веке король Людовик XIV открыл моду на этот танец, продержавшийся в музыке несколько столетий! Вскоре менуэт оставил позади все другие придворные танцы XVII века. Существовали «менуэт короля», «менуэт королевы», «менуэт двора». Танцевальные движения были так замысловаты (поклоны, реверансы, мелкие шаги, закругленные изящные движения)⁵, что проходили не дни, а годы, прежде чем аристократы решались танцевать менуэт на придворном балу. Постепенно в менуэте исчезли простонародные черты и он стал «школой изящных манер». Умение танцевать считалось неотъемлемой частью хорошего воспитания дворянских детей.

В начале XVIII века мода на менуэт пришла и в Россию. Об этом свидетельствует историк русского искусства Якоб Штелин: «Французский балетмейстер Ланде не побоялся публично заявить: „Кто хотел бы видеть, как верно, по правилам, изящно и непринужденно нужно танцевать менуэт, тот должен был бы посмотреть этот танец при русском императорском дворе...“».

Менуэты, звучавшие в Петербурге на Петровских ассамблеях, исполнялись как танцевальные, а затем и как инструментальные пьесы⁶. В характере менуэтов русские композиторы создавали и вокальные сочинения.

Во второй половине XVIII века менуэт в Европе — не только танцевальная и инструментальная пьеса. Он становится одной из частей таких сложных жанров музыки, как соната, симфония, звучит в операх.

Вольфганг Амадей Моцарт, еще будучи ребенком, научился танцевать менуэт в Париже. Один из сборников его детских клавесинных пьес состоит в основном из менуэтов.

⁵ Танцующие должны были соблюдать построение в виде букв S и Z.

⁶ Петровские ассамблеи — первые в России общественные собрания, учрежденные по указу Петра I в 1718 году. Они устраивались не только «для забавы, но и для дела», чтобы на них можно было «друг друга видеть и о всякой нужде переговорить, также слышать, что и где делается...».



Старинный бальный танец

В них, сочинениях восьмилетнего мальчика, проявилась поразительная наблюдательность. В интонациях, изящном рисунке мелодии, словно в зеркале, отразилась пластика танца — поклоны, грациозные жесты, плавные приседания:

90 Allegretto

В опере «Дон-Жуан» менуэт представлен Моцартом как блестящий бальный танец — истинный «король танцев». Приподнятое скандирование мелодии, фанфарные обороты, пунктирный ритм придают ему помпезный, торжественный характер:

91 Minuetto

Дань любви менуэту принесли и композиторы XIX — XX веков: Бетховен, Шуберт, Чайковский, Танеев, Дебюсси, Прокофьев.

Вальс

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;
Чета мелькает за четой.

А. С. Пушкин

В начале XIX века Европа закружилась в вихре вальса. Его с упоением танцевали в Вене и Париже, в Берлине и Петербурге. Популярность вальса объясняется простотой и изяществом этого танца. Вальс проникает во все жанры музыки — от песни, романса до оперы, балета, симфонии. К вальсу обращаются самые выдающиеся композиторы века: Вебер, Шуберт, Шопен, Лист, Берлиоз, Глинка, Чайковский...

Многие народные танцы Австрии, Германии и Чехии были предшественниками вальса: Rundtanz, Roller, Drecher, а позже Walzer. Все они основаны на кружении, и перевод их названий с разными оттенками означает «круговой», «вертящийся».

Впервые на сцене вальс прозвучал в премьерe оперы «Редкая вещь» Мартин-и-Солера в Вене в 1786 году. Этот вальс, полюбившийся публике, вскоре перешел в бальные залы.

Прямым предшественником вальса был лендлер — австрийский и немецкий крестьянский танец, исполнявшийся в неторопливом трехдольном движении. Его мелодия, простодушная по характеру, несложная, строилась обычно по аккордовым звукам и имела ровный ритмический рисунок с преобладанием восьмых. Встречающиеся у Гайдна, Моцарта, Бетховена «Немецкие танцы» — это, по существу, тоже лендлеры. Характерные особенности этого танца ярко проявились в лендлерах Франца Шуберта:

92



В первые десятилетия XIX века вальс и лендлер еще бытуют как равноправные танцы. На знаменитых в Вене вечерах, «шубертиадах», где собирались друзья Шуберта — музыканты, поэты, художники, композитор без устали играл, импровизировал лендлеры, вальсы, польки,

марши. Лендлер отличается от вальса темпом и характером сопровождения. В лендлере четко отмечаются все три доли такта. В более быстром, подвижном вальсе сопровождение «облегчено»: в нем не три акцента, а один, падающий на первую долю такта.

В лендлерах и вальсах Шуберта несложные песенные мелодии часто освещены волшебной игрой красок гармонии, мерцанием одноименных ладов. Поэтому их звучание изысканно и поэтично.

Лендлеры и вальсы Шуберта были лирическими миниатюрами. Но венцы хотели танцевать Большие Вальсы, целые «гирлянды», «цепочки» вальсов. И издатели выпускали сборники вальсов Шуберта и других композиторов, объединяя их по пять в каждой «гирлянде» — все в одной тональности и с обязательной кодой. Так зарождалась форма венского вальса. Создателями венского вальса стали композиторы и дирижеры, любимцы Вены Йозеф Ланнер и Иоганн Штраус (отец). Пик их славы приходится на 20 – 40-е годы XIX века.

В своих «Записках» Глинка, вспоминая о посещениях Вены летом 1833 года, писал: «Я часто и с удовольствием слышал оркестры Ланнера и Штрауса». О сильном впечатлении от музыки Иоганна Штрауса пишет немецкий композитор Рихард Вагнер, посетивший Вену на год раньше Глинки: «Никогда я не забуду того огня, того близкого к бешенству одушевления, с каким Иоганн Штраус вел оркестр, подыгрывая тут же на скрипке. Этот демон венского музыкального народного духа весь преобразался при начале каждого вальса... И настоящий стон восторга вырывался из груди публики, опьяненной его музыкой более, чем выпитым вином, стон, уносивший волшебного скрипача-дирижера на жуткую высоту».

Однако не ему, Иоганну Штраусу-отцу, а Иоганну Штраусу-сыну суждено было стать «королем вальса».

Когда слава отца была еще в зените, 18-летний сын блестящим дебютом 15 октября 1844 года начал свой путь композитора и дирижера, создателя поэтичных вальсов-поэм о Вене, о своем романтическом веке. Пресса многозначительно и красноречиво отозвалась о дебюте будуще-

го «короля вальсов»: «Доброй ночи, Ланнер, доброго вечера, Штраус-отец, доброго утра, Штраус-сын!».

В творчестве Иоганна Штрауса-сына вальс вырос в самостоятельный концертный жанр. Если ранее вальсы господствовали в танцевальных залах (в Вене зал «Аполло» вмещал 5000 танцующих), то с середины 50-х годов они чаще звучат на концертной эстраде.

Европейская слава Штрауса утвердилась в России, где в течение десяти сезонов (1856 – 1865) он дирижировал концертами в Павловске (под Петербургом), исполняя не только свою музыку, но и произведения Моцарта, Бетховена, Вебера. Он посвящал целые концерты творчеству Глинки, открывая россиянам гениальность их соотечественника, включал в концертные программы еще никому не известную музыку Александра Серова, сочинения молодого студента Петербургской консерватории Петра Чайковского.

Лучшие вальсы Штрауса были написаны им по возвращении из России в Вену в 1860-е годы. Это были вальсы «На прекрасном голубом Дунае» и «Сказки Венского леса». Они восхищают романтической одухотворенностью, богатством и красотой мелодий, широтой музыкального развития, масштабностью формы. В них окончательно закреплена форма венского вальса из пяти танцев, обрамленных развернутым вступлением (интродукцией) и кодой.

«На прекрасном голубом Дунае» — это поэтический вальс-поэма о Вене, о Дунае. Во вступлении вы как будто слышите звуки утреннего пробуждения природы, когда из трепетной тишины рождаются легкие контуры будущей мелодии вальса.

Далее широкой волной разливается мелодия первого вальса, а вслед за ним, чередуясь, появляются все новые мелодии, одна прекраснее другой. Заказавший этот вальс хормейстер Венского хора Иоганн Гербек писал: «Я не знаю, слышу ли я Дунай или вальс о Дунае. То ли река течет бесконечно, то ли вальс кружится безостановочно»:

93

Такую же сюиту из пяти вальсов с обрамлением представляют собой «Сказки Венского леса»:

94 Tempo di valse

Вопросы и задания

1. Расскажите о народных танцах. Где родина этих танцев? Каковы их характерные черты?
2. Какие танцы были предшественниками вальса, что их объединяло?
3. Чем отличается вальс от лендлера?
4. Каковы размер и ритм вальса?
5. Как строился венский вальс и кто из венских композиторов закрепил форму венского вальса?
6. Расскажите о творчестве Йоганна Штрауса и сыграйте темы его вальсов.
7. Сочините вальс в трехчастной форме, используя его ритмоформулу.

Штраусом-сыном написано 168 вальсов, множество полек, кадрилей, маршей. Его вальсы, по-весеннему радостные, восторженные, любимы и по сей день. По выражению И. Дунаевского, «это музыка, заставляющая сверкать наши души и глаза».

Вальс как символ лирики звучит в лучших произведениях XIX и XX столетий. Оркестровый «Вальс-фантазия» Глинки открывает список шедевров этого жанра в русской музыке. В симфониях, операх, балетах Чайковского вальс связан с образами счастья, высокого душевного подъема. Выразительные, поэтичные вальсы созданы Шопеном, Берлиозом, Сибелиусом.

В XX веке лирический вальс представлен музыкой наших отечественных композиторов. Это «хрупкий» вальс (портрет юной Наташи Ростовской) в опере Прокофьева «Война и мир», напряженно-страстный вальс Хачатуряна из музыки к драме Лермонтова «Маскарад», элегический вальс Свиридова из музыкальных иллюстраций к повести Пушкина «Метель» и многие другие.

Программно-изобразительная музыка

В жизни человека музыка бывает и другом, и утешительницей, и мечтой. Но некоторые люди (часто по незнанию) отводят ей роль простой служанки, даже не подозревая о том, что она — богиня, способная возвысить человеческую душу, затронуть в ней добрые, благородные струны. Наш великий соотечественник писатель Михаил Афанасьевич Булгаков высказал о музыке важную мысль: «Музыку нельзя не любить. Где музыка, там нет злого».

Даже слушая незнакомую музыку, вы вдруг понимаете, что в ней выражены именно ваши чувства, настроения: то грусть, то бурная радость, то такой оттенок настроения, какой и словами не определить...

Оказывается, что все эти эмоции также пережил другой человек — композитор, а затем сумел выразить в звуках музыки огромное разнообразие взволновавших его чувств и настроений. И неважно, в каком веке жил композитор — в XVIII или XX, для музыки не существует границ: она переходит от сердца к сердцу. Вот в этом свойстве музыки — **в р а з и т е л ь н о с т и** — кроется ее главная сила. Даже короткая песня или небольшая инструментальная пьеса по силе выразительности могут соперничать со сложной сонатой или симфонией. Причина такого необычного явления в том, что музыка, «говорящая» простым музыкальным языком, понятна и доступна всем, а музыкальный язык «сонаты» или «симфонии» требует от слушателя подготовки, музыкальной культуры. Эту подготовку — знания о музыке, ее языке, ее выразительных и изобразительных возможностях — призваны дать наши занятия по музыкальной литературе.

Вы познакомились уже с большим количеством музыкальных произведений. Многие из них имеют названия. «Удачно выбранное название усиливает воздействие музыки и самого прозаического человека заставит что-то вообразить, на чем-то сосредоточиться» (Р. Шуман). Если, к примеру, вы откроете «Детский альбом» Чайковского и прочитаете название первой пьесы: «Утренняя молитва», то сразу настроитесь на определенный тон, строгий, светлый и сосредоточенный. Заголовок помогает исполнителю раскрыть характер музыки наиболее близко к авторскому замыслу, а слушателю — лучше воспринять этот замысел. Все произведения, имеющие названия, заголовки отдельных частей, эпиграфы или развернутую литературную программу, называются **п р о г р а м м н ы м и**.

В вокальных произведениях — песнях, романсах, вокальных циклах, а также в музыкально-театральных жанрах — всегда есть текст и программа ясна.

А если музыка инструментальная, в ней нет текста, то как лучше понять ее и исполнить? Об этом позаботились композиторы, давшие названия своим инструментальным сочинениям, особенно тем, в которых музыка что-то или кого-то изображает. Итак, речь сейчас пойдет о **п р о г р а м м н о - и з о б р а з и т е л ь н о й** музыке.

...Какой океан звуков окружает нас! Пение птиц и шелест деревьев, шум ветра и шорох дождя, раскаты грома, рокот волн... Все эти звуковые явления природы музыка может изобразить, а мы, слушатели, представить. Каким образом музыка «изображает» **з в у к и п р и р о д ы**?

Одна из самых ярких и величественных музыкальных картин создана Бетховеном. В четвертой части своей Шестой («Пасторальной») симфонии композитор звуками «нарисовал» картину летней грозы (эта часть так и называется — «Гроза»). Слушая могучее crescendo усиливающегося ливня, частые раскаты грома, вой ветра, изображенные в музыке, мы представляем себе летнюю грозу.

В симфонической картине Римского-Корсакова «Три чуда» изображена морская буря (второе «чудо» — о тридцати трех богатырях). Обратите внимание на авторское определение — «картинка». Оно заимствовано из изобразительного искусства — живописи. В музыке слышны грозный рокот волн, завывание и свист ветра.

Один из самых любимых приемов изобразительности в музыке — подражание голосам птиц. Остроумное «трио» соловья, кукушки и перепела вы услышите в «Сцене у ручья» — второй части «Пасторальной симфонии» Бетховена. Птичьи голоса звучат в пьесах для клавесина «Переключение птиц» и «Курица» Жана-Филиппа Рамо, «Кукушка» Луи-Клода Дакена, в фортепианной пьесе «Песня жаворонка» из цикла «Времена года» Чайковского, в прологе оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова и во многих других произведениях. Итак, подражание звукам и голосам природы — самый распространенный прием изобразительности в музыке.

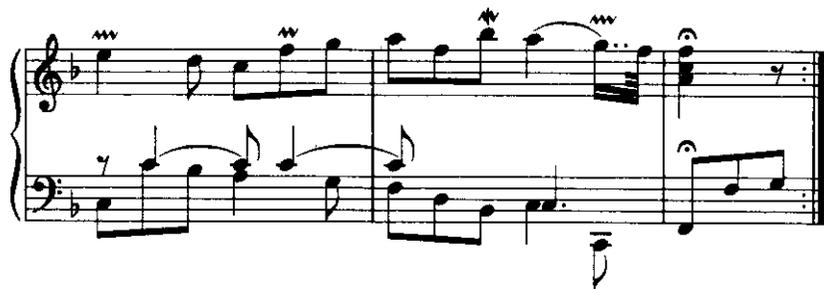
Другой прием существует для изображения не звуков природы, а движений людей, зверей, птиц. Обратимся снова к сказке Прокофьева «Петя и Волк». Рисуя в музыке Птичку, Кошку, Утку и других персонажей, композитор изобразил их характерные движения, повадки, да так искусно, что можно воочию представить себе каждого из них в движении: летящую Птичку, крадущуюся Кошку, прыгающего Волка и т. п. Здесь основными изобразительными средствами стали ритм и темп. Ведь движения любого живого существа происходят в определенном ритме и темпе, и они очень точно могут быть переданы музыкой. Характер движений бывает различен: плавный, летящий, скользящий или, наоборот, резкий, неуклюжий... Музыка чутко откликается на это. Плавные движения отражаются в гибком мелодическом рисунке, штрихе *legato*, а резкие — в «колючем», угловатом рисунке мелодии, острым штрихе *staccato*. Яркие примеры изобразительности

такого рода вы найдете в пьесах Мусоргского «Гном», «Балет невылупившихся птенцов», «Избушка на курьих ножках» из фортепианного цикла «Картинки с выставки».

Изображая движения, походку своих героев, композитор раскрывает и их характер. Так, музыкальные портреты мальчика Пети и Дедушки «нарисованы» Прокофьевым яркими, контрастными красками: оба героя сказки изображены в движении, поэтому их музыка связана с жанром марша. Но как непохожи эти два марша. Тема Пети, легкая, упругая по ритму и подвижная, похожа на задорную песню, а в теме Дедушки резче проступают черты марша: она «жесткая», резкая по ритму, динамике, более сдержанная по темпу.

«Рисовать» музыкальные портреты первыми научились французские композиторы XVIII века. Франсуа Куперен многим своим пьесам для клавесина давал названия. Автор писал: «Пьесы с названием являются своего рода портретами, которые в моем исполнении находили довольно похожими». Слушая пьесу «Сестра Моник», нетрудно представить ее веселый нрав:

94 а Нежно



В пьесе «Флорентинка» звучит стремительный итальянский танец тарантелла, который становится главной чертой ее музыкального портрета. «Подсказками» для слушателя стали программные заголовки «Кумушка», «Тайнственная» и другие. Традицию писать музыкальные портреты продолжили в XIX веке: Шуман, Берлиоз, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Лядов...

Ярко и афористично «написаны» женские портреты-характеры в фортепианном цикле Роберта Шумана «Карнавал». Сравним два из них: «Киарина» и «Эстрелла». Что в них общего? Прежде всего романтический жанр вальса — танца века. Его «полетность», изящество как нельзя более точно подходят к женским образам, но при этом характер двух вальсов резко различен. Под карнавальная маской «Киарины» проступает портрет Клары Вик, жены композитора, выдающейся пианистки. Сдержанно-страстная тема вальса выражает возвышенную одухотворенность, поэтичность музыкального образа. А вот другой вальс — «Эстрелла», и перед нами «участница» карнавала, совершенно непохожая на «Киарину», — темпераментная, пылкая девушка. Музыка исполнена внешнего блеска, яркой эмоциональности.

А может ли музыка изобразить пространство? Можно ли, слушая ее, мысленно видеть бескрайние равнины, просторы полей, безбрежные моря? Оказывается, можно. Сравните, например, первые части Первой симфо-

нии Чайковского «Грезы зимнею дорогой»¹ и кантаты Прокофьева «Александр Невский». В этих столь различных по жанру и характеру произведениях композиторы использовали сходные музыкальные приемы. Песенные темы исполняются деревянными духовыми инструментами в удаленных друг от друга контрастных регистрах на расстоянии нескольких октав. Прозрачность фактуры, незаполненность объема звучания и создают впечатление простора.

Такое же впечатление простора, объемности звучания помогают создать широкие интервалы, звучащие «прозрачно», «пусто». Это квинты, октавы. Назовем первую часть Одиннадцатой симфонии Шостаковича. Композитор изобразил огромное пространство Дворцовой площади, замкнутое громадами дворцов. Для этого он избрал простые и точные изобразительные приемы: разреженную оркестровую фактуру с незаполненным средним регистром и прозрачную звучность «пустых» квинт в крайних регистрах, особенный тембровый колорит засурдиненных струнных и арфы.

Большую изобразительную роль в музыке играют гармония и тембры инструментов. Мы только что упомянули об особенности звучания оркестра в симфонии Шостаковича. Назовем и другие произведения. Среди них — эпизод волшебного превращения лебедушек в девушек во второй картине оперы Римского-Корсакова «Садко» (см. нотный пример 12), пьеса «Утро» из сюиты Грига «Пер Гюнт» (о ней вы прочтете в разделе «Музыка и театр»).

Дар изображать в музыке движения людей, животных, птиц, явления природы дается не каждому композитору. Рассмотрим некоторые примеры.

¹В письме к Н. Ф. фон Мекк от 30 сентября 1878 года Чайковский делился своим впечатлением об одной из увиденных в ее галерее картин: «...Она обратила на себя мое особенное внимание, потому что это как бы иллюстрация к первой части моей первой симфонии. Картина эта изображает большую дорогу зимой. Хороша она!».

М. Мусоргский. «Картинки с выставки»

Этот фортепианный цикл написан Мусоргским под впечатлением выставки рисунков художника Виктора Гартмана в 1874 году. Не случайно для двух пьес цикла композитор выбрал жанры скерцо и скерцино².

На одном из рисунков изображен рынок в старинном французском городе Лиможе. В маленьких городках рынок не только место оживленных торгов, но и «центр информации»: горожане обсуждают важнейшие местные события, судачат, беседуют с друзьями. Композитор дал скерцо название: «Лимож. Рынок» — и подзаголовок: «Большая новость».

Мусоргский по-своему «озвучил» рисунок Гартмана. Всю разноголосицу рыночной толпы: неумолкающую болтовню торговков, обрывки разговоров, спор кумушек, в нетерпении перебывающих друг друга, — он превратил в оживленный звуковой поток скерцо. В непрерывном бойком движении шестнадцатых, легком штрихе *staccato*, неожиданных резких акцентах вы узнаете черты этюда и скерцо. Вот кумушки тараторят, а затем перебывают друг друга:

95 Allegretto vivo, sempre scherzando

² Скерцо (в переводе с итальянского «шутка») — виртуозный жанр инструментальной музыки обычно шутливого характера.

Мажорная тональность (ми-бемоль мажор), звучание высокого звонкого регистра придают скерцо светлый, радостный характер.

Забавную пьесу «Балет невылупившихся птенцов» Мусоргский назвал скерцино — маленькое скерцо (сравните: шутка — шуточка). На рисунке Гартмана изображены будущие «звезды балета» — ученики балетной школы. Они пытаются «летать» — танцевать, но до «звезд» им еще далеко.

Композитор заменил юмористическое сравнение художника прямым подражанием. В музыке изображены быстрые, но неуклюжие движения птенцов — прыжки, бег, их нежный щебет. Отсюда необычно высокий, «птичий» регистр звучания (вся пьеса записана в скрипичном ключе):

96 Vivo, leggiero

Это скерцо — единственная в своем роде пьеса, в которой каждый такт украшен форшлагами и трелями. Вся пьеса от первой до последней ноты «щебечет» очень тихо и нежно (*pp*, *ppp*).

**Н. Римский-Корсаков. «Полет шмеля» из оперы
«Сказка о царе Салтане»**

Существует множество пьес, подражающих ритму движения прялок, веретен, жужжанию насекомых. Самая знаменитая пьеса такого рода — «Полет шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова.

Вы помните, как царевич Гвидон тайком попал в царство «славного Салтана»? Он «летел», оборотясь то в комара, то в муху, то в шмеля:

Тут он очень уменьшился,
Шмелем князь оборотился,
Полетел и зажужжал;
Судно на море догнал,
Потихоньку опустился
На корму — и в щель забился.

Пьеса Римского-Корсакова ярко изобразительна. В ней использован жанр виртуозного этюда. Жужжание шмеля передается хроматическим опеванием основных опорных тонов. Автор написал виртуозную пьесу для солирующей флейты и струнных инструментов.

97 [Vivace]

В музыке передается, как шмель в своем полете «набирает высоту», а вот он словно кружит на одном месте:

98 [Vivace]

«Прощальный», уносящийся «ввысь» пассаж почти зримо изображает, как шмель, улетаая, превратился в крохотную точку, а затем исчез.

К. Сен-Санс. «Карнавал животных»

Это произведение, в котором виртуозно и в то же время с улыбкой демонстрируются изобразительные возможности музыкального искусства. Юмористично уже само авторское определение жанра: «зоологическая фантазия». Написавший в 1886 году эту музыкальную шутку Камиль Сен-Санс был выдающимся французским композитором, вместе с тем он живо интересовался зоологией, ботаникой, астрономией.

Главная особенность, «изюминка» «Карнавала животных» — в остроумной, по-французски изящной изобрази-



Карнавал животных

тельности. «Зоологическая фантазия» предназначена для небольшого ансамбля инструментов: двух роялей, струнного квартета, флейты и флейты рисоло, кларнета, фисгармонии, ксилофона и челесты. По форме — это сюита из четырнадцати миниатюр.

Метко и живо изображены в музыке царь зверей лев, куры и петух, слон, танцующий... вальс, кенгуру, лебедь и другие животные, птицы, рыбы.

«Кенгуру». Забавный «портрет» кенгуру «нарисован» в одноименной пьесе. Суетливые прыжки животного изображаются у фортепиано с помощью форшлагов, штриха staccato и пауз, разделяющих звуки короткой темы. Форшлагги точно отмечают момент толчка, а паузы — прыжок:

99 Moderato

Каждая фраза, ускоряясь в начале, завершается осторожным замедлением движения. При этом неожиданно меняется и размер, и ритм. Неустойчивые аккорды звучат робко, неуверенно. Так возникает представление о смешных прыжках неуклюжей кенгуру, то и дело останавливающейся и осторожно озирающейся.

«Слон». В пьесах «Слон», «Черепахи», «Пианисты» композитор не только изображает неловкие движения своих персонажей, но и подсмеивается над ними. Для этого он избирает редкий в музыке жанр музыкальной пародии.

У Сен-Санса слон... танцует вальс. Наши обычные представления об изяществе и легкости этого танца неожиданно разрушаются низкими звуками солирующего контрабаса. Его звучание в низком регистре так тяжело-весно, что ни о каком «изяществе», «легкости» и речи быть не может. Можно только восхищаться изобретательностью композитора, мысленно представляя вальсовое кружение слона:

100 Allegretto pomposo

Далее (средний раздел пьесы) бедному слону приходится «вальсировать» под музыку духов воздуха! Здесь Сен-Санс цитирует фрагменты «Балета сильфов» из оратории Берлиоза «Осуждение Фауста» и «Скерцо» Мендельсона из музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Изящные и «воздушные» темы, звучащие в оригинале в высоком регистре, здесь, в пьесе Сен-Санса перемещены в низкий «слоновий» регистр. Эта метаморфоза (превращение) сделала их почти неузнаваемыми.

«Лебедь». В этой пьесе создан образ совершенной красоты, неподвластной времени. Классическая чистота и строгость кантиленной мелодии, благородный «бархатный» тембр виолончели сделали эту пьесу шедевром лирики. Выразительная пластичность мелодии, ее спокойное ритмическое дыхание, уравновешенный и плавный рисунок фраз создают неувядающий лирический образ. Немаловажна и яркая изобразительная деталь: мелодия звучит на фоне спокойных фигураций фортепиано, подражающих легкому плеску воды.

101 Andantino grazioso

Эта пьеса, исполнявшаяся в концертах, имела громадный успех у слушателей. И сейчас она звучит в многочисленных переложениях для различных инструментов, инструментальных ансамблей и даже для хора. На ее музыку выдающийся русский балетмейстер Михаил Фокин создал знаменитый балетный номер «Умиравший лебедь» для великой русской балерины Анны Павловой.

Праздничный финал сюиты (галоп) наиболее точно соответствует названию произведения — «Карнавал животных». В веселом стремительном танце словно проносятся знакомые нам персонажи — мелькают, наподобие карнавальных масок, темы предыдущих пьес.

**А. Лядов. «Баба-Яга», «Волшебное озеро»,
«Кикимора»**

«Дайте мне сказку, дракона,
русалку, лешего, дайте — чего
нет, только тогда я счастлив».

А. Лядов

Жизнь и творчество Анатолия Константиновича Лядова связаны с Петербургом, с русской музыкой, которую он обогатил замечательными произведениями.

С первых сочинений композитор проявил себя как мастер миниатюры. Долго, иногда годами «вынашивая» свои сочинения, он стремился отшлифовать их так, «чтобы каждый такт радовал». Его тщательная работа над каждым произведением, отделка мельчайших деталей напоминала тонкую работу ювелира.

Родная стихия Лядова, ученика Римского-Корсакова, — русская песня, русская сказочность. Им написаны «Восемь русских народных песен для оркестра» — сюита из восьми пьес, представляющих собой свободные обработки народных мелодий.

Наиболее полно и совершенно талант композитора-миниатюриста выразился в красочных оркестровых сочинениях «Баба-Яга», «Волшебное озеро» и «Кикимора».

Русские сказки всегда восхищали Лядова своей загадочностью, причудливой фантастикой. Они будили его воображение, превращаясь в красочные музыкальные картины.

Первая из них «Баба-Яга» — «картинка к русской народной сказке для большого оркестра» (1904).

Образ многих народных сказок, Баба-Яга увековечена в «портретной галерее» и другими русскими композиторами — Даргомыжским, Римским-Корсаковым, Чайковским, Глазуновым.

Происхождение злой старухи языческое. У наших предков она была грозным божеством. Ее боялись, ей приносили «требы» — жертвы.

В русских сказках со временем стерлись следы «языческого происхождения» вредной старухи, а ее смешные «привычки», «нечисть», окружавшая Ягу в лесной избушке на курьих ножках, придали ей черты комического персонажа.

Лядов в юмористическом ключе изобразил сказочный полет Бабы-Яги, избрав жанр скерцо. Эта симфоническая миниатюра «укладывается» в объем одночастной формы со вступлением и кодой. Автор предположил пьесе эпиграф из сказки «Василиса Прекрасная»: «Баба-Яга вышла во двор, свистнула — перед ней явилась ступа с шестом и помелом. Баба-Яга села в ступу и выехала со двора, шестом погоняет, помелом след замечает. Скоро послышался в лесу страшный шум: деревья трещали, сухие листья хрустели». Композитор «озвучил» эпиграф точно и подробно, подчеркивая юмористические черты сказки.

Пьеса начинается с «посвиста» Яги: флейта-пикколо и... валторна. Свист хозяйки будит лесное царство: на педали валторн «ползут» по хроматизмам вверх «сказочные» увеличенные трезвучия. Но вот появляется тема Яги — соло фагота. Оказывается, что «природный голос» старухи — бас.

Основной раздел скерцо — Presto. Яга летит в ступе на «предельной скорости», а ее ступа уподобляется «вечному двигателю», так как до конца пьесы сохраняется темп Presto. Музыкальное развитие основано на оркестровом варьировании и разработке фрагментов основной темы. Усложняется и ритмический рисунок. «Сухой», «костяной» тембр ксилофона словно подстегивает бешеное движение остигатной фигурой.

Буря в лесу достигает кульминации, а затем постепенно затихает. Тема Яги сокращается до короткого мотива, звучность падает до *ppppp*. В коде слышится лишь «эхо» посвиста Яги. «Музыка тут становится воздухом», — остроумно заметил Б. В. Асафьев.

Другая музыкальная сказка — «Кикимора» — «народное сказание для оркестра» (1909). Лядов предположил пьесе литературный текст, заимствованный из народных сказок: «Живет, растет Кикимора у кудесника в каменных горах. От утра до вечера тешит Кикимору Кот-баюн, говорит сказки заморские. Со вечера до бела света качают Кикимору во хрустальчатой колыбельке. Ровно через семь лет вырастает Кикимора. Тонешенька, чернешенька та Кикимора, а голова-то у ней малым-малешенька, со наперсточек, а туловища не спознать с соломиной. Стучит, гремит Кикимора от утра до вечера; свистит, шипит Кикимора со вечера до полуночи; со полуночи до бела света прядет кудель конопельную, сучит пряжу пеньковую, снует основу шелковую. Зло на уме держит Кикимора на весь люд честной».

Когда читаешь эти строки, воображение рисует и сумрачный пейзаж «у кудесника в каменных горах», и пушистого кота-баюна, и мерцание в лунных лучах «хрустальчатой колыбельки». Портрет «тонешенькой, чернешенькой» Кикиморы тоже нетрудно вообразить.

Приемы музыкальной изобразительности, к которым обращается композитор, двоякого рода.

Мастерски использует он оркестр для создания таинственного пейзажа: низкий регистр и «темные» тембры

духовых инструментов и виолончелей с контрабасами — для изображения каменных гор, потонувших в ночном мраке, а прозрачный, светлый высокий регистр флейт, скрипок, челесты — для изображения звона «хрустальной колыбельки» и мерцания ночных звезд.

В портрете Кикиморы изобразительность другая. С ее движениями, суетой, прыжками связаны и моторика «вечного движения», и резкие скачки в мелодической линии. Для композитора, наделенного чувством юмора, творческие задачи определили выбор жанра скерцо.

...Словно из сказочного тридевятого царства тихо доносятся первые звуки медленного вступления — сумрачная фраза виолончелей и контрабасов. Вслушайтесь и всмотритесь в ее причудливые очертания. В них таится ключ-отгадка ко всей музыкальной сказке:

103 Adagio

The musical score for 103 Adagio consists of two systems. The first system shows the piano and bass staves. The piano part begins with a *pp* dynamic and a hairpin. The bass part features a descending minor third interval in the first measure, which is highlighted as a key element in the text. The second system continues the melodic and harmonic development in both parts.

Нисходящая минорная терция в басах в самом начале (лейтинтонация всей пьесы), «ползучие» хроматизмы в средних голосах оркестра, тревожный рокот литавр создают атмосферу тайны, ведут в загадочную страну.

Покой «сонного царства» чуть оживляется — звучит ласковая песенка кота-баюна:

104 [Adagio]

The musical score for 104 [Adagio] is a single staff in treble clef. It begins with a *p dolce* dynamic and features a lullaby-like melody with a triplet of eighth notes. The piece concludes with a *dim.* dynamic and a hairpin.

Она была сочинена композитором в духе народной колыбельной, причём задолго до «Кикиморы». Лядов предназначил ее для колыбельной Домового. Портрет Домового выглядел так: «Знаете, такой серый весь, мягкий, пушистый, таинственный и неуловимый». Вы заметили, что в этом описании Домовой похож на кота-баюна? «Баюкающий» тембр английского рожка поет колыбельную домашнему тепло, уютно. Приметим здесь нисходящую терцию в напеве, звучащую мягко, в укачивающем ритме колыбельной.

Неожиданно в спокойную музыку врывается короткая, ядовито-колкая тема:

105 [Adagio]

The musical score for 105 [Adagio] is a single staff in treble clef. It features a short, sharp melodic phrase starting with a *p* dynamic. The phrase includes a triplet of eighth notes and a descending minor third interval, which is noted as a 'displeasing' phrase in the text.

Терцовая интонация присутствует и здесь. Эта «некрасивая» фраза, «сказанная» пронзительным голосом флейты-пикколо, может принадлежать только ей, Кикиморе. И это еще одно «превращение» минорной терции — на этот раз в скерцозном облике.

Голос Кикиморы, как крик ночной птицы, появился и исчез. Снова воцарилась сонная тишина. Слышна колыбельная кота-баюна. Новое появление Кикиморы звучит страшнее — ее голос стал резче, выше и пронзительнее.

Затем в высоком прозрачном регистре возникают волшебные, небесные звуки челесты, как звон «хрустальной» колыбельки. Но даже в красивой и зыбкой гармонии,

в холодных переливах челюсты мелькает, «вызванивается» все та же причудливая тема Кикиморы. Музыка будто возносит нас из мрака каменных гор к прозрачному небу с холодным загадочным мерцанием далеких звезд:

106 [Adagio]

Вступление непосредственно переходит в стремительное скерцо. Контраст темпов между разделами пьесы предельно резок: Adagio — Presto.

Сначала остроумными изобразительными приемами Лядов рисует ужимки и прыжки Кикиморы. Для этого автор использует и октавные качки, и воздушные паузы, и «волшебные» увеличенные трезвучия.

«Неутомимая работа» Кикиморы передана в моторике «вечного движения», в назойливо вертящихся хроматических мотивах. Постепенно напряжение нарастает, оркестровая фактура уплотняется и все ведет к кульминации — коде. «Стучит, гремит, свистит, шипит» Кикимора — поднимает страшный переполох. Ей кажется, что она торжествует, — терцовый мотив ее темы звучит «по-богатырски»,

в увеличении, в неестественном для нее низком регистре.

В оркестре поднят «адовый шум». И вдруг композитор будто взмахом волшебной палочки «выключает звук» на целых три такта (не испугался страшной Кикиморы!). А после генеральной паузы оставляет в одиночестве жалкий голосок Кикиморы. После неистового tutti оркестра свист флейты-пикколо может вызвать только улыбку: «Ай да Кикимора! Что о себе возомнила!»

«...Приходится хорошо открывать уши, чтобы не пропустить ни одной мелочи из причудливых вещей, которые скрыты в этих нотах...», — вспоминал Язеп Витол, латышский композитор, друг А. К. Лядова.

Музыкальный пейзаж «Волшебного озера» («сказочная картинка для оркестра», 1909) напоминает акварель. Те же легкие и прозрачные краски, та же тонкая игра полутонов, бликов. Тщательная и тонкая отделка мельчайших деталей. В оркестровой живописи Лядов — достойный ученик своего учителя Н. А. Римского-Корсакова.

Музыка «Волшебного озера» дышит тишиной и покоем. О пейзаже, изображенном в пьесе, Лядов рассказывал: «Вот как было у меня с озером. Знал я одно такое — ну, простое, лесное русское озеро и в своей незаметности и тишине особенно красивое. Надо было почувствовать, сколько жизней и сколько изменений красок, светотеней, воздуха происходило в непрестанно изменчивой тиши и в кажущейся неподвижности! Начал я искать описания вот такого подходящего мне озера в русских народных сказках. ... Но не любят русские сказки останавливать действие и ход сказа на описаниях явления природы вот так, как нужно было мне для музыки: движения будто нет, а мысль — все время...».

В одном из набросков музыки «Волшебного озера» был и рисунок. На нем — озеро с камышами и елями на берегу. Явно северный русский пейзаж...

В музыке слышны звучащая лесная тишина и плеск потаенного озера. Нарядная, мерно колышущаяся фактура — главное в пьесе, ее основной звуковой материал (сам автор неохотно играл пьесу на фортепиано: «Что там играть — ведь одна фигурация»). Здесь нет ни одной законченной протяженной мелодии. Короткие фразы, «зовы», манящие, увлекающие куда-то, то появляются, то, скользя, исчезают...

Прозрачность оркестровой фактуры здесь связана с использованием широких интервалов. Изобразительные приемы, создающие ощу-

щение объемности, прозрачной глубины вод, те же, что и в произведениях других композиторов. Объемность эта постепенно растет, заполняя звуковое пространство в пять (!) октав «прозрачными» квинтами.

Как развивается эта музыка, что движет ее развитием? Постоянно обновление гармонии и тембровых сочетаний, так как именно в них заложены возможности богатой и разнообразной красочности. В зыбко колышущуюся прозрачную фактуру струнных вкраплены тембровые «блики» арфы, флейты, челесты. Основной прием развития гармонии здесь — секвенции. В гармонии преобладают красивые септаккорды, а ближе к середине пьесы волшебными красками переливаются звуки нонаккордов. Музыкальный материал «Волшебного озера» однороден, как водная стихия, отраженная в нем, и так же неуловимо-переливчат, как она. Но зыбкое озеро имеет твердые очертания — берега. Музыка пьесы заключена в уравновешенную, стройную форму, близкую к трехчастной. Кульминация, восторженная, ликующая, расположена ближе к концу произведения.

Устойчивость форме придает прозрачно-легкая тональность ре-бемоль мажор, обрамляющая эту миниатюру.

Лядов любил свое произведение. В одном из писем он писал: «Какое мое „Волшебное озеро“ хорошее! Играю — и упиваюсь. В таком роде я еще не сочинял... Как оно картинно, чисто, со звездами и таинственностью в глубине!».

Вопросы и задания

1. Что такое программно-изобразительная музыка?
2. Как изобразил Мусоргский говор и суету толпы в пьесе «Лимож. Рынок» из цикла «Картинки с выставки»?
3. Расскажите о пьесе «Балет невылупившихся птенцов».
4. Как изображен полет шмеля в опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»?
5. Расскажите о пьесах из цикла «Карнавал животных» Сен-Санса. Какие музыкальные средства использовал композитор, изображая кенгуру, слона, лебедя?
6. Прослушайте на уроке и сравните две музыкальные картины Римского-Корсакова: «Окиан-море синее» из оперы «Садко» и «Синдбадов корабль» из симфонической сюиты «Шехеразада». Чем они отличаются?
7. Какие песенные фольклорные источники помогли Лядову создать «народное сказание» для оркестра «Кикимора»?
8. Какими музыкальными средствами создан ночной пейзаж в «Кикиморе»? В чем проявилась изобразительность в разделе Presto?

Музыка и театр

О музыкальных жанрах

Ребята! Вам уже знакомы понятия «песня», «романс», «танец», «марш», «инструментальная миниатюра», «сюита», «опера» и другие. Музыкальные произведения, которые вы играете и поете, слушаете и изучаете на наших уроках, относятся к различным жанрам, или видам музыкального творчества (в переводе с французского «genre» означает «род», «вид» любого искусства). В свою очередь каждый жанр подразделяется на многие разновидности, что зависит и от его роли в жизни человека, и от места и времени его бытования, и от числа и состава исполнителей, и от вложенного в произведение содержания.

Разные музыкальные жанры рождались в разные эпохи. Те из них, которые предназначались для пения, ходьбы, игр, обрядов, военных походов, торжественных церемоний, возникли очень давно. Они «обслуживали» жизнь людей и за долгое время существования приобрели устойчивые и узнаваемые черты. Это относится к таким простым (или «первичным») жанрам, как танец, марш, песня.

Со временем появлялись новые жанры. Они смешивались со старыми и становились все сложнее. Так, в XVIII веке композиторы создали сложные жанры музыки (так называемые «вторичные») — сонату, симфонию, концерт. В таких произведениях простые жанры напоминали о себе своими устойчивыми чертами, но в свою очередь их музыкальный язык становился более богатым и сложным.

История жизни каждого жанра интересна и наполнена событиями: он рождается, развивается, взаимодействует с другими жанрами, умирает и вновь возрождается, но уже в ином облике.

Мы же обратимся к музыкально-сценическим жанрам, а именно к опере и балету, а также к драматическому спектаклю с музыкой — жанрам, сочетающим в себе разные виды искусства: музыку и танец, литературу и живопись, игру актеров, искусство дирижеров, режиссеров, ба-

летмейстеров и всех, кто причастен к рождению подлинно художественного спектакля.

Музыка к драматическому спектаклю

Театр на протяжении нескольких тысячелетий был для человека зеркалом, отражающим прекрасные и дурные стороны жизни. Иногда — волшебной сказкой, мечтой, за которой мчишься всю жизнь, а иногда — «увеличительным стеклом», глядя через которое видишь вдруг смешные стороны жизни, глупость и мелочность людских поступков. Часто в драматических спектаклях звучит музыка, создавая особое настроение, усиливая чувства зрителей, вызывая то смех, то слезы. Музыка — необходимая составляющая таких спектаклей. Истории известны случаи, когда именно она поднимала пьесу драматурга на уровень мирового шедевра.

Так случилось, когда полузабытая пьеса И. В. Гёте «Эгмонт», не имевшая успеха при постановке в 1787 году, вдруг возродилась к новой жизни в 1810-м, поставленная в венском «Бургтеатре» с гениальной музыкой Бетховена. В ней воскрес героический дух высокой трагедии.

Подобная судьба была уготована и пьесе норвежского драматурга Генрика Ибсена «Пер Гюнт». Только с бессмертной музыкой его соотечественника — Эдварда Грига — пьеса о жизни и приключениях парня из норвежской деревни стала интересной и значительной для миллионов зрителей и слушателей. Мы обратимся сейчас к музыке Грига и подробнее расскажем о ней.

Э. Григ. «Пер Гюнт»

...Сказочно прекрасна и величава Норвегия — северная страна, край скал и фьордов, ослепительно блестящих горных вершин и волшебного северного сияния. Богата и своеобразна народная музыка — песни, танцы, увлекательные древние сказания, легенды. Народное творчество

Григ считал источником своего вдохновения. «Я записал народную музыку своей страны», — говорил он. В многочисленных «Лирических пьесах» (их 66), «Листках из альбома», концерте для фортепиано с оркестром, в романсах и песнях он воспел свою родину, красоту народных сказаний. Имя Грига стало символом норвежской музыки.

Самое значительное произведение Грига — музыка к драме Генрика Ибсена «Пер Гюнт». 24 февраля 1876 года в Кристиании состоялась премьера спектакля «Пер Гюнт» с музыкой Грига. Ей сопутствовал огромный успех. Этот исторический спектакль стал началом мировой славы драматурга и композитора.

В пьесе Ибсена раскрывается один из вечных сюжетов искусства: странствия человека в поисках счастья. Герой пьесы Пер Гюнт — крестьянский парень из норвежской деревушки. Жители одной из норвежских деревень рассказывали автору пьесы о том, что в их краях действительно жил человек, мечтавший о путешествиях в дальние страны. И однажды он отправился искать счастья...

Пер — фантазер и мечтатель. Он придумывает сказки о своих воображаемых приключениях. Два человека дороги Перу: мать Озе и девушка Сольвейг, «такая светлая», что взглядом может «светлый праздник вызвать в чьей-нибудь душе». Даже имя ее — Сольвейг — в переводе с норвежского означает «солнечный путь». Любовь к матери и к Сольвейг, дар сказочника и фантазера — лучшее, что есть в душе Пера. Но он так безмерно эгоистичен, так стремится к богатству, что бессердечие и алчность берут в нем верх над добротой и бескорыстием. За тяжкие проступки односельчане изгоняют Пера из родных мест. От горя умирает мать. Покинутая им Сольвейг остается одна. Долгих сорок лет будет ждать она Пера в далекой лесной избушке...

В странствиях по миру Пер Гюнт несколько раз достигает своей мечты — сказочного богатства. Но, приобретая его обманом, он каждый раз теряет все. Через сорок лет усталый, измученный Пер возвращается на родину. Он стар и одинок. Его охватывает глубокое отчаяние: жизнь

растрачена попусту... Но есть лишь одно спасение — любовь Сольвейг, которую он вновь обретает в ее избушке — последнем своем пристанище.

Музыка Грига так понравилась публике, что впоследствии, для того чтобы она могла звучать не только в драматическом театре, но и в концертном исполнении, композитор составил две сюиты для оркестра.

Познакомимся с музыкой первой сюиты и «Песней Сольвейг» из второй. Все пять пьес контрастны. Наша задача — услышать и понять, какие выразительные средства использовал композитор, создавая различные музыкальные образы, каково значение музыкальных номеров в драматическом спектакле.

«Утро»

Этой пьесой-пейзажем начинается первая сюита. В спектакле она звучала как воспоминание Пера о родине. Мелодия, напоминающая незатейливый пастуший наигрыш, спокойна и светла:

107 Allegretto pastorale

Флейты

p dolce

Гобои

Альт

имитация

Она построена на опевании мажорного трезвучия, а ее основные звуки образуют пятиступенный лад — п е н т а т о н и к у. Это «лад покоя». В нем нет полутонов, и поэтому не возникает напряженных тяготений:

108

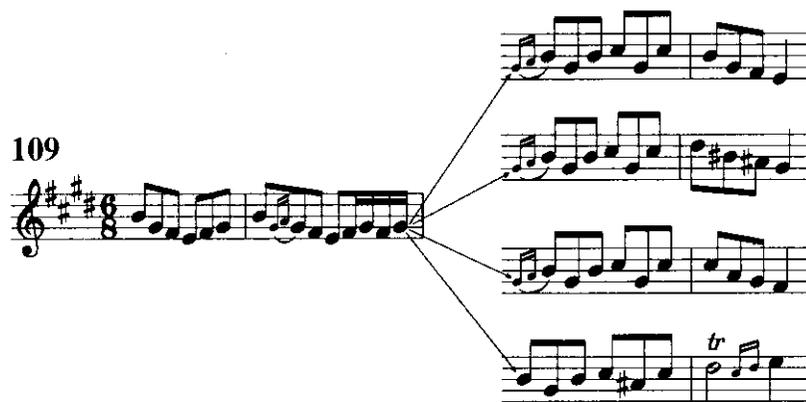
Спокоен и мелодический рисунок. Уравновешенность подъемов и спадов в мелодии совпадает с равномерным чередованием в гармонии двух трезвучий. Таким образом, и гармония, в которой звучат консонансы, создает состояние безмятежности. Оно выражено и другими средствами.

К указанию темпа автор добавил слово «pastorale», что значит «пасторальный», то есть «пастушеский». «П а с т о р а л ь н ы м и» называются произведения, изображающие картины природы, сцены сельской жизни. Тембры духовых инструментов — флейт и гобоев, солирующих в пьесе, — напоминают звучание пастушьей свирели, а валторна звучит как охотничий рог.

Фактура здесь хоть и проста (мелодия с аккордовым аккомпанементом), но выразительна. Она прозрачна и легка. Звуки аккордов расположены широко, будто наполнены воздухом. Сочетание легкой фактуры с высоким регистром создает ощущение света и простора.

Вслушаемся в развитие темы «Утра». Растет звучность от piano к forte, в музыкальную ткань включаются все

новые инструменты — уплотняется фактура. Звучание становится мощным и ярким. Особенно красочна середина пьесы. Будто под лучами восходящего солнца из предутренней мглы все ярче проступают очертания и цвета предметов. Эту картину композитор нарисовал с помощью гармонии. Повторяя тему, Григ изменяет в ней кадансы, а значит, мелодия переходит в новую тональность, модулирует. Каждый раз тема как бы заново «расцветает»:



Так возникает в музыке картина рассвета. В центре среднего раздела мелодия исчезает, уступая место гармонии, красочным и смелым сочетаниям аккордов далеких друг от друга тональностей. Как неожиданно после сольдиез мажора с семью диэзами звучит прозрачный фа мажор с одним бемолем! У каждой из этих тональностей своя краска. Их живописная смена создает впечатление разгорания красок северного пейзажа. Эти «рассветные» модуляции — кульминация пьесы «Утро». Здесь звучит весь оркестр fortissimo. Затем звучность постепенно ослабевает, становясь вновь ясной и прозрачной. В последний раз пропела мелодию флейта, затихли аккорды.

Пьеса «Утро» — не только картина природы. Музыка никогда не ограничивается изображением каких-либо явлений жизни. Всегда в ней выражены чувства человека, его мысли и переживания. И в этой пьесе передано про-

буждение восторга в душе человека, его восхищение красотой природы.

«Смерть Озе»

Норвежские газеты писали после премьеры «Пера Гюнта»: «Смерть Озе» — «это маленький симфонический шедевр. Музыка потрясает слушателя силой скорби и боли, выраженных с поразительной простотой и искренностью».

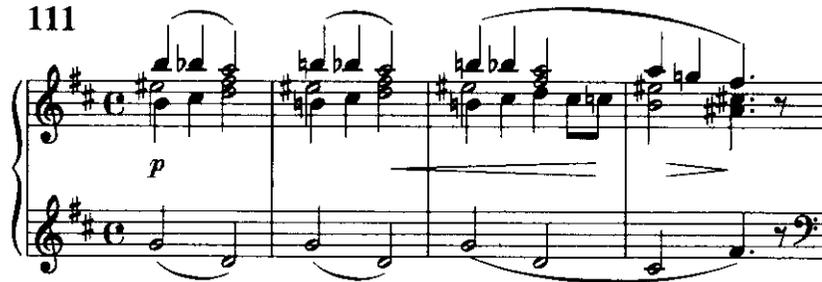
...Пер сидит у постели умирающей матери и рассказывает одну из самых своих красивых сказок. Увлекаемая в волшебный сказочный мир, Озе, умиротворенная, засыпает...

Начинается пьеса изложением печальной и строгой мелодии. *Andante doloroso* (не спеша, со скорбью) — так обозначил автор темп и характер пьесы. Мелодическая линия развивается как бы с трудом: тяжело поднимаясь к невысоким вершинам, она горестно ниспадает. На протяжении всей пьесы выдержан монотонный, словно скованный, ритмический рисунок: так ритм воссоздает характер траурного шествия. Строгость и торжественность аккордовой фактуры (она напоминает звучание церковного хора), сумрачная тональность си минор, медленный темп передают состояние горестного оцепенения:



После нарастания скорби вдруг словно на миг где-то высоко засиял свет. Возможно, это свет сказочного дворца — рая — куда, по драме Ибсена, мчится Пер с матерью на лихом коне¹.

И все же музыка и здесь печальна: в мелодическом рисунке преобладают ниспадающие линии, мелодия соткана из полутоновых «вздохов», в гармонии сохранилась напряженность сложных аккордов:



Постепенно колорит музыки «темнеет»: тема переносится в низкий регистр, и движение, прерываемое паузами, застывает. Пьеса заканчивается грустными ниспадающими интонациями.

Пьеса «Смерть Озе» звучит так проникновенно благодаря оркестровке. Композитор избрал не духовые инструменты, обычно сопровождающие траурные шествия, а струнные — самые теплые, «поющие» тембры оркестра. Они звучат здесь мягко, так как их звук приглушен сурдинами.

¹ Там ждет святой Петр у ворот нас с ключами,
С поклоном тебя пригласит он туда...
...Нельзя ли впустить мою мать поскорее?
Что скажешь на это, отец пресвятой?
...А я поручусь — в целом мире добрее,
Честнее не сыщешь души ни одной!

По преданию, святой Петр, ученик Христа, стал хранителем ключей от ворот рая. Он пропускал в рай только достойных людей, а грешники попадали в ад.

«Танец Анитры»

Путешествуя по жаркой Аравийской пустыне, Пер Гюнт попадает к вождю племени бедуинов. Дочь вождя — Анитра — пытается очаровать Пера своей красотой.

Изыщество этой оркестровой пьесы определяется танцевальностью, разнообразием штрихов струнной группы оркестра. Мелодия исполняется скрипками приемом *arco*, то есть смычком, а аккомпанемент — виолончелями и контрабасами приемом *pizzicato*, то есть щипком. При этом оба приема игры сочетаются с «игривым» штрихом *staccato*. Тончайшее звучание струнных украшено тембром треугольника. В ажурном кружеве струнных его нежный звон подобен сверканию драгоценных камней в наряде красавицы. Капризно-угловатый мелодический рисунок изобилует скачками, кокетливыми синкопами; вспыхивают блески хроматизмов. В мелодическую линию вкраплены изящные украшения — форшлагги и трели:

112 Tempo di mazurka



Музыка «Танца Анитры» полна контрастов. Наиболее ярко они проявляются в среднем разделе. Здесь как в калейдоскопе сменяются темы. Они звучат фрагментарно, неустойчиво, так как ни одна из них «не договаривается». По-восточному томно начало среднего раздела. Певучая

фраза в восточном стиле (с прихотливым опеванием устойчивого звука доминанты) поддерживается нонаккордом в сопровождении (крайние звуки аккорда образуют интервал, охватывающий 9 ступеней, — нону). Эту фразу сменяют короткие насмешливые мотивы. Здесь автор использует прием имитации. В этих капризных сменах настроений угадывается непостоянный, своевольный нрав восточной красавицы.

113

Реприза пьесы звучит красочнее, богаче, чем первая часть. В музыкальную ткань вплетены имитации, томные хроматические ходы. «Танец Анитры» не только утонченно-изящная оркестровая пьеса, но и музыкальный портрет очаровательной танцовщицы.

«В пещере Горного короля»

Это музыкальная иллюстрация к одному из эпизодов пьесы Ибсена. Странствуя, Пер Гюнт попадает в царство троллей — фантастических злых существ. Пер не подо-



Горный король

зревает об опасности и чуть не погибает в мрачной пещере, окруженный «духами тьмы».

После тихого загадочного зова валторны начинается тема троллей:

114 *Alla marcia e molto marcato*

Она звучит pianissimo, настороженно и невесомо. Легкие штрихи *pizzicato* струнных, перенесенных в низкий регистр, изображают крадущиеся шаги троллей. Музыка фантастична. В ней причудливо сочетаются повышенные и пониженные ступени, придавая звучанию загадочность и таинственность. Если сыграть эту тему без случайных знаков, то она станет совсем обыкновенной, из нее исчезнет тайна сказки.

Вслушаемся в развитие темы. Григ выстраивает пьесу как ряд оркестровых вариаций, в которых постепенно нарастают темп, динамика, диссонантность — жесткость, резкость звучания. Такое мощное нарастание с ускорением и постепенным перемещением темы в высокий регистр превращает марш-шествие в дикую пляску.

Самое существенное в вариациях — неумолимое ускорение темпа. Начиная пьесу *Alla marcia e molto marcato* (в темпе марша, очень подчеркнуто), Григ постепенно доводит темп до *Più vivo* и продолжает ускорение до конца пьесы. Тема звучит надрывно и визгливо в высоком регистре оркестра. Вторжение резких аккордов и паузы прекраща-

ют стремительное движение — так Горный король прекращает буйную пляску своих подданных.

«Песня Сольвейг»

Из второй сюиты, включающей пять пьес, расскажем о наиболее известной из них.

...Сольвейг ждала Пера долгих сорок лет! И он вернулся к ней...

Песня Сольвейг звучала в спектакле несколько раз. Она стала символом любви и верности. Григ писал: «Пожалуй, это, наверное, единственная из моих песен, где можно обнаружить прямое подражание народной мелодии»².

Песня обрамлена коротким вступлением и заключением — печальной напевной мелодией в народном духе:

115 *Andante*

В песне два куплета. Каждый куплет состоит из двух контрастных частей — запева и припева. Мелодия запева повествовательна и спокойна. В музыке выражены и ще-

² Приводим здесь песню Сольвейг со словами — так, как она звучит в спектакле (в русском переводе).

мящая грусть, и покорность судьбе, и просветленность чувства, а главное — вера. Умеренный темп сочетается с размеренным ритмом и плавным мелодическим рисунком:

116 [Andante]

p

Зи - ма прой - дет, и вес - на про - бе - жит, вес -
 - на про - бе - жит, и ле - то за - вя - нет, и
 год про - ле - тит, и год про - ле - тит. Ко
 мне ты вер - нешь - ся и бу - дешь со мной, ты
 бу - дешь со мной, те - бе по - кля - лась и вер -
 на я ду - шой, вер - на я ду - шой.

Гармония проста: чередуются аккорды тоники и доминанты на выдержанных квинтах в басу, как в народных песнях.

Припев звучит изящно и легко, в характере оживленного танца. Музыка припева — воспоминание Сольвейг о первой встрече с Пером. Тогда этот танцевальный напев звучал на шумном деревенском празднике. Он звучит всю жизнь в душе Сольвейг. Он для нее — музыка надежды и счастья:

117 Allegro con moto

ff pp

dolcissimo

Все здесь контрастно запеву: вместо минора мажор — словно солнце выглянуло из-за тучи, мир стал радостным и сверкающим. На смену среднему пришел высокий регистр. Подвижнее стал темп. Простой одногласный напев заключения в натуральном миноре усиливает настроение сдержанной печали — основного образа песни.

Кроме Бетховена, Грига музыку к спектаклям писали и другие композиторы. Гордость классического искусства составляет музыка Мендельсона к комедии Уильяма Шекспира «Сон в летнюю ночь», Бизе к драме Альфонса Доде «Арлезианка», Глинки к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский», а также музыка Чайковского к весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка».

Вопросы и задания

1. Какую роль играет музыка в театре? Какие жанры театральной музыки вам известны?
2. Изложите содержание пьесы Ибсена «Пер Гюнт».
3. Расскажите о музыкальном языке пьесы «Утро».
4. Что значит «пасторальность» и как она отражена в оркестровке пьесы?
5. Расскажите о развитии музыкального образа пьесы «Смерть Озе». Какими выразительными средствами пользуется композитор для его создания?

6. С помощью каких музыкальных средств создан музыкальный портрет Анитры? Назовите контрастные разделы пьесы «Танец Анитры», контрастные средства музыкальной выразительности.

7. Расскажите о характере и музыкальном языке пьесы «В пещере Горного короля». Почему тема троллей звучит фантастично? Как влияет изменение темпа в этой пьесе на характер музыки?

8. В скандинавских сказках, легендах действуют добрые и злые фантастические существа. Послушайте пьесы Грига «Кобольд», «Шествие гномов» и расскажите о характере и музыкальном языке этих пьес.

9. Расскажите о музыкальных образах в «Песне Сольвейг». Чем контрастны здесь запев и припев?

10. Почему Григ обрисовал Сольвейг именно песней? Расскажите о судьбе Сольвейг.

Балет

Из истории балета

Волшебный мир сказок, мир наших грез и сновидений наиболее совершенно способен воплотить балет. Он наряду с оперой стал одним из самых сложных и богатых видов музыкально-театрального искусства.

Основа балета — танец. В балете танец нашел свое высшее выражение. Слово «балет» происходит от итальянского «ballo», что значит «танцую». Назвать точную дату рождения и «родителей» балета невозможно. Он дитя многих европейских стран; его предки — народные танцы, игры, обряды, состязания, торжественные шествия. Современный балет — это вид музыкально-сценического искусства, в основе которого танец и пантомима. В балетном спектакле объединяются и другие виды искусства: музыка, живопись, архитектура.

В эпоху средневековья, когда образ жизни сельских и городских жителей стал резко отличаться, танцы сельские и городские также изменились. Эти перемены происходили в разных европейских странах. В XV веке придворные балы превратились в маленькие спектакли. Теперь порядок выходов придворных, последовательность танцев организовывал «мастер бала» — балетмейстер. А ряд танцев, объединенных в единое целое получил название балета. Возможно, эта танцевальная сюита и стала родоначальницей классического балета. На протяжении

XV—XVI веков в моде были танцевальные спектакли с незатейливым сюжетом — интермедии, «выходы» придворных, дивертисменты — ряд танцев, не связанных между собой общим сюжетом.

Но вот во Франции в XVII веке произошел подлинный переворот: балет поднялся на уровень профессионального искусства и надолго соединил свою судьбу с оперой. Объединение театральных жанров оперы и балета утвердилось в творчестве французского композитора Жана-Батиста Люлли.

Природа наградила его редким сочетанием талантов — композитора и танцовщика. Свою блестящую карьеру он начал в Париже как танцовщик. Его партнером бывал сам король — 15-летний Людовик XIV. В 1661 году в Париже была основана «Королевская академия танца», а позднее оперный театр «Королевская академия музыки», которую в течение 15-ти лет возглавлял, при поддержке Короля-Солнца Люлли. В 1713 году при театре возникла балетная школа, ставшая главной балетной школой Европы, «цитаделью» классического балета. Парижская школа танца дала прочную профессиональную основу многим поколениям учеников. Она продолжает работать и сейчас.

Люлли был также и постановщиком своих спектаклей часто показывая исполнителям танцы и пантомиму. Что же это такое? Об искусстве балетных танцовщиков великий современник Люлли Мольер писал: «...Актеры своими па, жестами и движениями поясняют взорам все что угодно, и это называется пантомимой». Итак, пантомима — язык выразительных жестов, поз и мимики.

В Школе танца сложились строгие правила классического балета. Балетные танцы разделились на сольные и массовые. В качестве сольных танцев исполнялись менуэты, гавоты, сарабанды, бурре (те же, что и в инструментальных сюитах XVII — XVIII веков). Массовые танцы исполнял кордебалет — «хор балета». Сочинял и записывал танцы хореограф (слово «хореография» обозначает искусство записи танцев, а в последние столетия — и танцевальное искусство в целом).

Уже в операх Люлли танцы были самостоятельным эпизодами. Эту традицию продолжили в XVII — XVIII вв. как Г. Пёрселл, Ж.-Ф. Рамо, К. В. Глюк. Лишь во второ

половине XVIII века балет отделился от оперы и стал самостоятельным видом музыкально-театрального искусства. Балетные школы появились во многих странах Европы, включая Россию.

Балет в России

Учителями русских танцовщиков были хореографы из Франции и Италии, приглашенные работать в Петербург и Москву в XVIII веке.

Так, в Шляхетном корпусе (самом «престижном» учебном заведении Петербурга первой половины XVIII века) танцы преподавал французский балетмейстер Ж.-Б. Ланде. В 1738 году он открыл Танцевальную школу, которая со временем превратилась в знаменитую Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой. Балетная школа открылась в 1773 году и в Москве при Воспитательном доме. Позднее в ней стали обучать профессиональных танцовщиков для Большого театра.

Уже в 40-е годы XVIII века в балетных спектаклях стали участвовать русские танцовщики, обученные секретам профессионального мастерства. Балет превратился в любимое придворное зрелище. Сюжеты балетов были мифологическими, историческими или сказочными. Постановки отличались роскошью костюмов и декораций. На сцене происходили «чудеса»: сказочные герои внезапно «проваливались сквозь землю» или, наоборот, «взлетали в небеса», вызывая восторг у публики. Иногда в сказочных «полетах» участвовали не только солисты, но и группы кордебалета.

Во второй половине XVIII века профессионализм русских танцовщиков уже не уступал мастерству западных. «Золотым веком» балета в России стал XIX. Русский балет стремительно развивался и во многом стал превосходить западный. Славу ему создавали талантливые балетмейстеры и танцовщики. Такими были Шарль Дидло, современник Пушкина, и его ученики, среди которых выделялась Авдотья Истомина, воспетая в пушкинских строках:

...Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола³;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

XIX век внес много нового в искусство балета. В балете, как и в литературе, музыке, живописи, возрос интерес к духовной жизни человека, к миру его чувств, настроений, переживаний. Хореографы, танцовщики стали искать новые формы выразительности в танце и пантомиме. Однако музыку для балетов писали второстепенные композиторы-ремесленники, а подчас и рядовые оркестранты. Музыка даже одного спектакля часто напоминала пестрое лоскутное одеяло, «сшитое» из разноцветных «лоскутков» музыки нескольких композиторов. Такое неравноправие музыки и хореографии в балете продолжалось до тех пор, пока не встретились два гениальных мастера — композитор Петр Ильич Чайковский и балетмейстер Мариус Петипа.

В истории русского балета творчество М. Петипа (1818 – 1910) стало целой эпохой. Он, знаменитый французский танцовщик, еще молодым приехал в Россию и отдал служению своей второй родине 60 лет жизни. За эти долгие годы он поставил и возобновил 76 балетов (не считая множества балетных эпизодов в русских и западных операх). Петипа создал петербургский классический стиль «больших балетов». В них сочетались высочайшее техническое мастерство, строгий расчет и поэтическая одухотворенность. Вершинами творчества Петипа считаются «Дон-Кихот», «Баядерка», «Раймонда» и балеты, поставленные на музыку Чайковского.

Сочиняя либретто балетов, танцы для спектаклей, Петипа придерживался традиционных схем, выработанных французской школой.

С о л ь н ы е т а н ц ы классического балета делятся на два вида:

1. Классический танец. Он выражает настроения, чувства героев. Для классического танца необходимы абсолютная выворотность ног (носки «разводятся» на 180°), отточенная техника прыжков, вращений, «полетов».

³ Эол — бог ветров в древнегреческой мифологии.

Классический танец бывает сольным и ансамблевым:
 pas de-deux (па-де-дэ) — танец двоих,
 pas de-trois (па-де-трюа) — танец троих,
 pas de-quatre (па-де-кватр) — танец четверых и т. д.

Центральный номер балета, исполняемый главными героями, называется Pas de-deux. Он состоит из адажио (дуэт), вариаций (сольные номера героя, затем героини) и быстрой коды.

2. Характерный танец. Он выражает характеры: национальный, фантастический, комический, сказочный. Абсолютная выворотность ног (как в классическом танце) здесь необязательна.

Массовые танцы исполняет кордебалет. В классических танцах кордебалета главный принцип композиции — симметрия и геометрическая правильность. Хореографические группы образуют круги, квадраты, звезды, кресты и другие геометрические фигуры.

Балеты Чайковского, созданные совместно с Петипа, наполненные глубоким содержанием и чувством, стали образцами академического балета. Из искусства развлекательного балет превратился в искусство глубокое и серьезное. Отныне композиторы придавали балетной музыке такое же значение, как и оперной и симфонической. Петр Ильич писал: «Балет — та же симфония». Его последний балет — «Щелкунчик» — написан тем же ярким, выразительным и сложным языком, что и близкие ему по времени сочинения-шедевры — опера «Пиковая дама» и Шестая («Патетическая») симфония.

П. Чайковский. «Щелкунчик»

«Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» — все три балета Чайковского — сказки со счастливым концом, где любовь побеждает зло, разрушает злые чары.

Сценарий «Щелкунчика» сочинил балетмейстер Мариус Петипа. В нем он определил характер музыки и строение номеров двухактного балета. Однако болезнь помешала ему продолжить работу, и премьеру спектакля подготовил Лев Иванов — второй балетмейстер театра. Премьера «Щелкунчика» состоялась в один вечер с камерной оперой Чайковского «Иоланта» и прошла с большим успехом. Это событие произошло 6 декабря 1892 года в Петербурге на сцене Мариинского театра.

Рождественскую сказку немецкого писателя Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» композитор и балетмейстер пересказали по-своему.

В музыке мир добра и зла резко разделен для слушателя тембрами, оркестровкой. Для композитора мир добра — это мир детства, поэзии и красоты. В увертюре, детских сценах у елки, а затем в царстве сладостей Конфитюренбурге «поют» струнные инструменты; их дополняют «теплые», насыщенные по тембру голоса гобоев, английского рожка, кларнетов.

Фантастический мир мышиного царства, злое «Зеркалье» связано со звучанием крайних, неприятных для слуха регистров инструментов — низких альтов, кларнетов, фаготов, с отрывистым «сухим» звучанием струнных и «мышиним писком» флейты-пикколо. Чайковский включил в партитуру и детские музыкальные инструменты: детские трубы, барабаны и тарелки. Самый необычный инструмент партитуры — челеста⁴. Ее хрустальный, прозрачно-звонкий голос впервые зазвучал на русской сцене.

Все основные события балета происходят в I акте, а II представляет собой блестящий дивертисмент. Обратимся к некоторым номерам балета (всего их 15).

Увертюра настраивает на веселый, «детский» характер спектакля⁵. Это миниатюрная оркестровая пьеса с легкой, тонко детализированной оркестровкой, прозрачная по звучанию, в темпе быстрого марша.

I акт, 1-я картина. Гостиная в доме Зильберхауса.

Марш

После того как взрослые хозяева и гости зажгли огни рождественской елки и приготовили подарки, детей впу-

⁴ Этот новый оркестровый инструмент «с божественно-чудным звуком» Чайковский услышал в Париже и выписал его себе для постановки «Щелкунчика».

⁵ Увертюра (лат., открытие, начало) — инструментальное вступление к опере, балету, оратории, подготавливающее внимание слушателей к предстоящему действию.



«Щелкунчик»
(сцена из балета)

стили в гостиную и начался праздник. Он открывается маршем. Его упругая по ритму музыка, «воздушность» звучания близки маршевой теме из увертюры. Но есть и особая примета — это начальные фанфарные фразы, подчеркивающие торжественность момента — раздачу подарков:

118 В темпе быстрого марша

Музыкальный фрагмент 118, состоящий из трех систем нот. Первая система — для духовых инструментов, вторая — для струнных, третья — для фортепиано. Духовые играют трио, струнные играют ритмическую фигуру, фортепиано играет мелодию. Динамика варьируется от *p* до *f*.

В средней части появляется странно тревожная музыка. В ней исчезает и маршевый ритм, и бодрый мажорный тон. «Тревожный эпизод» в ми миноре (параллельной соль-мажорной тональности) воспринимается как предвестник фантастических событий рождественской ночи:

Музыкальный фрагмент 119, состоящий из одной системы нот. Это мелодия в ми миноре, записанная на скрипичном ключе. Динамика *mf*.

Зато реприза украшена, словно огнями фейерверка, пассажами струнных и деревянных духовых во всех регистрах, и музыка звучит еще наряднее и веселее.

Рост ёлки

События сказки переносятся в фантастический мир Зазеркалья. Чудеса начинаются после полуночного боя часов. Клара, придя тайком в гостиную, чтобы проведать Щелкунчика, вдруг видит чудо: «елка увеличивается и постепенно становится огромной» (ремарка в партитуре балета). Чудесный «рост ёлки» изображен в музыке «бесконечным», головокружительным восхождением по сказочным ступеням грандиозной мелодии-секвенции. Слово исчезают стены гостиной, раздвигаются границы пространства и времени. Эта музыка — сказочная аллегория, это рост души девочки, ее устремления к счастью:

120 Moderato assai

Музыкальный фрагмент 120, состоящий из двух систем нот. Первая система — для фортепиано, вторая — для фортепиано. Динамика варьируется от *pp* до *cresc.*



Прекрасную мелодию скрипок подхватывают альты, виолончели, и уже в патетическом диалоге медных она достигает сияющих вершин, пройдя путь от печального ми минора до солнечного ля мажора.

Сцена сражения — центральный, кульминационный эпизод I акта балета. Он показывает и силу фантастического зла, и несокрушимую силу добра, способного преодолеть зло. Попав в волшебный мир, Клара поневоле становится участницей смертельной схватки мышинового и кукольного войска. Первый бой заканчивается поражением игрушек, и мыши «жадно пожирают пряничных солдатиков» (либретто Петипа). Тогда на смену им поднимается старая гвардия во главе со Щелкунчиком. И когда Мышиный король вот-вот вонзит свои страшные зубы в горло Щелкунчика, Клара преодолевает свой страх и спасает любимую игрушку.

Кукольная война замечательно изображена в музыке. Военные «фанфары», исполняемые гобоями (а не трубами), барабанный бой детских барабанчиков, суетливый бег струнных (мыши), пронзительные мотивы флейт (мышиный визг) — все это «военная музыка» игрушек. Встречные гаммообразные линии оркестровых пассажей также отражают противоборство «военных» сил. Эти элементы музыкального языка создают картину фантастического сражения, зловещего по своему оркестровому колориту. Спасение Щелкунчика и рассеивание злых чар отмечено возвращением в музыку света. С превращением уродца Щелкунчика в прекрасного принца в музыке воцаряется гамма до мажор. В рукописи балета есть пометка Чайков-

ского: «Обратить внимание на гаммы». В «Щелкунчике» мажорная гамма — музыкальный символ любви и красоты. Из короткой фразы — темы превращения Щелкунчика в финале балета вырастает грандиозная тема счастья.

I акт, 2-я картина. Еловый лес зимой. Царство зимы, снежная вьюга — эти поэтические образы ввел в балет Мариус Петипа как символы житейских бурь, которые предстоит преодолеть героям на пути к счастью.

Звучит Вальс снежных хлопьев. «Ощущение дрожи от холода и игра лунного света в мелькающих снежинках переданы не только в виртуозной инструментовке, но и в самой теме, ее ритме и гармонии» (Г. Ларош). Этот номер не только изобразителен по музыке; он создает картину тревожного, печального настроения: тональность e-moll у Чайковского — тональность элегической музыки. Тем ярче контраст, когда неожиданно вступает детский хор — снежинки. В окружении «снежных узоров» оркестровых вариаций несколько раз повторяется напевная, безмятежно-светлая мелодия в соль мажоре (тональности детского марша). Она словно разгоняет ночной сумрак и порывы снежной бури (буря изображена в музыке репризы). В коде песня детей возносится к прозрачно-светлым звучаниям ми мажора. Детские голоса сливаются со звоном колокольчиков, звучат воздушно и красиво. На сцене вальс исполняют 60 балерин-снежинок.

II акт. Дворец в царстве сластей Конфитюренбурге. Клара и Щелкунчик прибывают на бал в царство сластей... «в колеснице из раковины, усеянной камнями, сверкающей на солнце и влекомой золотыми дельфинами... Музыка ширится и прибывает, как бушующие струи» (либретто Петипа).

В балете-феерии возможны любые чудеса. Так, например, в царстве сластей танцуют гости из разных стран мира: Шоколад — из Испании, Кофе — из Аравии, Чай — из Китая. Гости из России танцуют «Трепак», а из Франции — «Танец трех пастушков». Блестящий дивертисмент

завершает «Вальс цветов». В отличие от классических танцев балета, в этом дивертисменте исполняются танцы характерные⁶. Каждому из них композитор придал яркий национальный характер.

Кофе (арабский танец)

Его музыка полна восточной неги, томной печали (по замыслу Петипа, должна звучать «сладостная, чарующая музыка»). Танец кофе — больше чем танец. Это еще и музыкальная поэтическая картина-настроение. Она завораживает однообразием ритмического орнамента аккомпанемента (альты и виолончели), она завораживает и «бесконечностью» звучания тоники, длящейся на протяжении всего танца. На фоне бесконечно-печального аккомпанемента вырисовывается, словно узор восточного ковра, нежная, изысканно-красивая, плавная и прихотливая по рисунку мелодия скрипок:

121 Comodo

⁶ Дивертисмент (франц., развлечение, увеселение) в балете — сюита танцевальных номеров, не связанных с основным действием. Она помещается, как правило, в сценах празднеств и балов.

«Темный», приглушенный колорит придают звучанию струнных сурдины, «гасящие» яркие краски тембров. Печальна и тональность: соль-минор. «Кофе» — единственный среди танцев дивертисмента, написанный в миноре.

Чай (китайский танец)

Это музыкальная шутка. Танец радуется своим забавным звучанием, «несуразным» сочетанием крайних регистров и комическим сочетанием «несовместимых» тембров. После короткого вступления фаготов, аккомпанирующих в очень низком регистре (в большой октаве), неожиданно резко вступает озорной и пронзительный голос флейты (а при повторе флейты-пикколо) — словно циркач демонстрирует головокружительные трюки и прыжки:

122 Allegro moderato

«Воздушность» китайского танца ясно ощутима на слух: ведь между аккомпанементом и мелодией огромная «воздушная подушка» свободного пространства в четыре (!) октавы. Озорная тема, как воздушные гимнасты под куполом цирка, ловко «перепрыгивает» от флейт к струнным, но и здесь прием *pizzicato* сохраняет воздушную легкость игры. При повторе тема украшается звонким тембром колокольчиков (так композитор выполнил пожелание балетмейстера).

Русский танец «Трепак» восхищает своей удалью, мужественным звучанием (см. нотный пример 86 и его описание).

Танец трех пастушков

Тонко и изящно выписана эта пасторальная сценка (по замыслу Петипа, пастушки танцуют «играя на дудочках, сделанных из камыша»). Мелодическая линия солирующих флейт *staccato* звучит хрупко и легко в высоком регистре на прозрачном фоне *pizzicato* струнных:

123 Andantino

Вальс цветов

Этот танец венчает дивертисмент. Он принадлежит к лучшим вальсам Чайковского и, пожалуй, не имеет себе рав-

ных по красоте и щедрости мелодий (подобные «большие вальсы» звучат в «Лебедином озере» и «Спящей красавице»).

Торжественное вступление с виртуозной каденцией арф начинает вальс. И вот словно издали раздаётся торжественно-праздничная фанфарная тема валторн:

124 В темпе вальса

Эта главная тема вальса продолжается гирляндой гибких и широких по дыханию мелодий с красочным чередованием солирующих инструментов и групп оркестра, одна прекраснее другой:

125

Все темы звучат в мажоре, кроме одной. В самом центре вальса появляется взволнованная, патетическая симинорная тема виолончелей и альтов:

126

Она врывается, словно внезапно нахлынувшее воспоминание о недавно пережитых волнениях. Тема виолончелей отличается напряженностью развития, выразительными речитативными фразами, особенно в конце. Она

остаётся как бы недосказанной, «успокаиваясь» возвращением предыдущей темы.

Форма вальса, с си-минорным эпизодом в центре, классически стройна и симметрична. После центрального эпизода следует «зеркальный» повтор тем в обратном порядке:

Вступление — А — В — С — В — А — кода.

В целом композиция вальса трехчастна. В репризе оркестровка ещё насыщеннее и красочнее. В музыке слышно упоение танцем, радостью жизни.

Адажио

За Вальсом цветов следует главный лирический номер балета Па-де-дэ (Pas de-deux) — «колоссальное по эффекту адажио» (из либретто Петипа). Это знаменитое адажио стало смысловым центром балета, его кульминацией. По традиции па-де-дэ должны исполнять главные герои спектакля. Здесь же герои — Клара и Щелкунчик — лишь наблюдают «танец двоих» (феи Драже и принца Оршада), словно заглядывая в свое «взрослое» будущее.

После торжественно-нарядных аккордов арф вступает тема — гимн виолончелей. Мелодия гимна — нисходящая мажорная гамма. В балете она становится музыкальным символом счастья и любви:

127 Andante maestoso

The image shows a musical score for '127 Andante maestoso'. It consists of three staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of triplet eighth notes. The second staff is also a treble clef with the same key signature and time signature, featuring a descending melodic line with dynamic markings of *ff*, *f*, and *mf*. The third staff is a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a descending melodic line with dynamic markings of *ff*, *f*, and *mf*.

Развиваясь, она звучит троекратно: то как диалог флейт с кларнетами, то объединяясь в ликующие униссоны струнных и деревянных духовых (такова музыка первого раздела трехчастной композиции). В среднем разделе на смену ликующему гимну приходит тихая лирическая песня. Ее «запевает» гобой. Ему ласково отвечает кларнет. Следующий этап — вдохновенное восхождение волнообразной мелодии струнных. В момент завоевания вершины в музыку властно вторгается «роковая» тема медных инструментов. Но ей не удастся разрушить тему счастья — она победно звучит в окружении «адских вихрей», преодолевая «удары судьбы» и утверждаясь в ослепительно нарядных фигурациях арф, в *tutti* оркестра.

По законам балетной композиции за Pas de-deux следуют сольные вариации танцовщика, танцовщицы и кода. В «Щелкунчике» вариацией танцовщицы стал миниатюрный шедевр, известный как «Танец феи Драже».

Танец феи Драже

У доброй феи Драже должен быть необыкновенный, «небесный» голос. Автор услышал его только у челесты. Утонченно-хрупкая, слегка печальная тема челесты украшена хроматизмами. Ее ровный, механически четкий, повторяющийся ритм напоминает движения старинных заводных игрушек.

Как и большинство танцев II акта, Танец феи Драже написан в простой трехчастной форме. В среднем разделе феерически роскошно сверкают хрустальные перезвоны пассажей челесты, что, впрочем, согласовано с пожеланием балетмейстера: «...Надо, чтобы было слышно падение капель воды в фонтанах» (из либретто Петипа). В репризе оркестровка темы становится наряднее, но ее таинственная печаль и механическая кукольность звучания сохраняются до конца.

128 *Andante ma non troppo*

С тех пор композиторы полюбили челесту и охотно включали ее в свои оркестровые партитуры (Римский-Корсаков, Дебюсси, Равель).

Балет завершается всеобщим вальсом и ликующим апофеозом.

Балеты Чайковского задали высокий уровень для композиторов балетной музыки на столетие вперед. Традиции «большого балета» продолжили А. Глазунов, И. Стравинский, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Г. Свиридов, В. Гаврилин, А. Петров, Р. Щедрин.

Вопросы и задания

1. Что означает слово «балет»? Что составляет его основу?
2. Каковы истоки балета?
3. Какая страна стала родиной классического балета?
4. Кто из композиторов XVII—XVIII веков писал оперы-балеты?
5. Когда открылась первая балетная школа в России? Как она называется теперь?
6. Какой балерине Пушкин посвятил стихи в первой главе «Евгения Онегина»?
7. Почему балеты первой половины XIX века быстро забывались и не удерживались на сцене?
8. Какую роль в истории русского балета сыграл Мариус Петипа? Назовите его лучшие балеты.

9. Что изменил Чайковский в балетном искусстве? Как он относился к сочинению балетной музыки?

10. Назовите балеты Чайковского.

11. Расскажите о сюжете и о музыке балета «Щелкунчик».

12. С какими тембрами инструментов связаны образы добра и зла в балете «Щелкунчик»?

13. Какие балеты создали русские композиторы в XX веке?

14. Назовите известных вам самых выдающихся танцовщиков XX века.

Опера**Из истории оперы**

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень — Орфей.

А. С. Пушкин

Вспомните, как радостно билось ваше сердце в тот вечер, когда вы впервые переступили порог оперного театра. Роскошный зал встретил вас праздничным сверканием хрустальных люстр, маленьких созвездий светильников и блеском позолоты. Когда же ваш взгляд, охватив золотисто-голубое пространство зала, устремился вверх, к небесной синеве купола, вас поразили парящие фигурки легкокрылых ангелов. Их гармоничный хоровод напомнил, что вы находитесь в храме искусств, где объединились музыка, танец, поэзия, живопись. Все это вы увидите, если вам посчастливится побывать в знаменитом Мариинском театре в Петербурге.

...Зал быстро наполняется нарядной, радостно возбужденной публикой. Все ждут начала спектакля. И вот наконец зазвучали первые такты увертюры, унося ваше воображение далеко от каждодневной суеты и забот. Когда поднимается таинственный занавес, вы можете оказаться в уютной усадьбе Лариных или на улице ночной Севильи, в сказочной стране берендеев или в келье старого монаха, в подводном царстве Морского царя или в знойном

Древнем Египте. Вы слушаете оперу. Это слово в переводе с итальянского означает «труд», «дело», «сочинение». Каждый оперный спектакль — это вдохновенный труд композитора, певцов, хора и оркестра, дирижера, режиссера, балетмейстера и художника. Откуда же пришла к нам опера, когда она появилась?

Италия — страна *bel canto* — стала родиной оперы. На рубеже XVI—XVII веков, как уже рассказывалось, во Флоренции музыкантами и поэтами были созданы первые оперы — «Дафна» и «Эвридика» — на античные сюжеты. В дальнейшем оперы, написанные на исторические и мифологические сюжеты, получили название *seria* — «серьезные», а оперы, связанные с бытовыми сюжетами, — *buffa* — «комические». Герои опер *seria* — боги, цари, герои. Они всегда благородны и возвышенны, их жизнь на оперной сцене наполнена подвигами и страданиями, высокими порывами и победами. Перед зрителями разворачиваются впечатляющие картины поединков и триумфальных шествий, молитв и пиров. Именно в опере *seria* сложились основные оперные формы.

Основу оперного спектакля составляют сольные и ансамблевые вокальные номера.

Ария — вокальный монолог героя (героини). В ней раскрывается душевное состояние героя и его характер. Ария представляет собой развернутое и законченное музыкальное произведение.

Речитатив — род вокальной музыки, основанный на речевых интонациях. Он строится свободно, приближаясь к речи. В опере речитатив обычно является вступлением к арии. Другое назначение оперного речитатива — соединять номера оперы, отражать ход развития сюжета.

Ансамбль (*франц.*, вместе) — законченный музыкальный номер, исполняемый несколькими певцами. В зависимости от числа исполнителей ансамблевые номера называют дуэтами (2), трио (3), квартетами (4), квинтетами (5) и т. д.

Хор — певческий коллектив, коллективное действующее лицо оперного спектакля или «комментатор» событий. Хор — это и номер в опере, исполняемый коллективом певцов.

Главное в опере — пение. Все арии, ансамблевые номера и хоры исполняются певцами. Их голоса делятся на три группы: высокие, средние, низкие. В соответствии с высотой звучания и характерным тембром голоса оперных певцов разделяются на мужские: тенор, баритон, бас; женские: сопрано, меццо-сопрано, контральто.

Нередко в оперу вводятся балетные номера или сцены, украшающие спектакль.

Начинается опера оркестровым вступлением — увертюрой. Она имеет торжественный или лирический, скорбный или веселый характер — в зависимости от сюжета и настраивает слушателя на определенный лад.

Оперный спектакль состоит обычно из нескольких (трех — четырех) действий, или актов. Каждое действие в свою очередь состоит из двух — трех картин. Перерывы между действиями называются антрактами. Это слово имеет и другое значение. Короткие оркестровые вступления к действиям оперы также называются **антрактами**.

И наконец, о тексте оперы. В поисках сюжетов для своих опер композиторы обращаются к художественной литературе (мифам, летописям, сказкам, поэмам, повестям, романам, пьесам и т. д.). На основе этих литературных источников создается текст оперы — **либретто**.

К середине XVIII века опера *seria* утратила былое величие и публика стала терять интерес к ней. Зато все большую любовь зрителей завоевывали небольшие музыкальные пьески, которые — для развлечения посетителей — вставлялись между актами оперы *seria*. Они назывались интермедиями («промежуточные», «находящиеся посреди»). Интермедии перебрались на оперную сцену из народного итальянского театра масок. Музыка и сюжеты интермедий, шутливые, юмористические, были близки



Оперный театр «Ла Скала» в Милане⁷

слушателям. Ведь со сцены звучали песни и танцы, пришедшие с шумных улиц и городских площадей.

Постепенно из таких интермедий складывались самостоятельные спектакли. Так родилась «младшая сестра» оперы *seria* — комическая опера, или опера *buffa*.

Первая опера *buffa* родилась у 23-летнего итальянского композитора Джованни Баттисты Перголези. Для того

⁷Свое название театр получил от церкви «Санта-Мария делла Скала», на месте которой и был построен в 1776 – 1778 годах.

чтобы публике нескучно было слушать его же (!) трехактную оперу *seria*, автор два антракта заполнил веселой интермедией «Служанка-госпожа». Спектакль состоялся в Неаполе в 1733 году. Так возникла эта мини-опера, которая длилась всего 20 минут, а покорила Европу на 200 с лишним лет! Историки признали, что интермедия (как называл ее сам автор) «Служанка-госпожа» стала родоначальницей комических опер во многих европейских странах.

За 400 лет опера переживала периоды упадка и расцвета, забвения и горячего признания слушателей. История русской оперы, начавшаяся в XVIII веке, настолько богата и значительна, что мы посвятим ей в будущем немало занятий. Сейчас же мы обратимся к опере основателя русской классической музыки Михаила Ивановича Глинки «Руслан и Людмила».

Вопросы и задания

1. В какой стране и когда появилась опера?
2. Какие сюжеты использовались в серьезных и комических операх?
3. Что такое ария, речитатив?
4. Какие ансамблевые номера (по числу участников) вы можете назвать?
5. Назовите высокие, средние и низкие голоса оперных певцов.
6. По выбору педагога послушайте на уроке оперные арии и определите, для каких голосов они предназначены.
7. Что такое увертюра, антракт, либретто?
8. Назовите знаменитые оперные театры мира и выдающихся оперных певцов прошлого и настоящего времени.

М. Глинка. «Руслан и Людмила»

Создателем классической русской оперы стал М. И. Глинка. В Большом театре в Петербурге (позднее названном Мариинским) состоялись премьеры двух его опер: в 1836 году «Жизни за царя», а в 1842 — «Руслана и Людмилы».

Замысел оперы «Руслан и Людмила» возник в конце 1836 года. Глинка знал, что Пушкин хотел переделать свою юношескую поэму, но Глинка не успел подробнее

расспросить поэта: роковая дуэль вскоре оборвала жизнь Пушкина. Композитор по-своему домыслил и истолковал поэму, придав ей значительность, эпический размах, подчеркнув богатырское, героическое начало в ее образах.

Опера «Руслан и Людмила» стала первой русской эпической оперой, родоначальницей этого жанра. В ней пять действий — словно пять величественных древних фресок. Развитие событий в каждом действии течет неторопливо и обстоятельно. Но музыка полна огня, богатырской силы и красочной фантазии.

Увертюра

Ее стремительный темп (Presto) задает тон всему спектаклю. Первые богатырские «клича»-аккорды сразу «собирают внимание», а последующая тема праздника словно «летит на всех парусах» (по выражению Глинки) в вихре стремительных пассажей струнных. Эта тема повторяется в ликующем финале оперы.

129 Presto

a

b

Вслед за ней у виолончелей звучит певучая русская кантилена. Позже мы услышим ее в арии Руслана со словами: «О Людмила, Лель сулил мне радость». Эта мелодия — лирическая тема любви Руслана и Людмилы:

130 Presto

С этими двумя основными темами увертюры происходят волшебные превращения. В среднем разделе увертюры фрагменты тем, отдельные мотивы звучат таинственно, прерываемые то неожиданными паузами, то мощными богатырскими «кличами». Вскоре сумрачное звучание оркестра просветляется, и возвращается стремительная тема праздника, а затем и лирическая тема Руслана (реприза). В последнем разделе увертюры — коде, прорезая звучность всего оркестра, мощно и грозно звучат голоса тромбонов. Это тема злого волшебника Черномора. Специально для нее Глинка изобрел необычную последовательность звуков, идущих по тонам вниз, — позже ее называли «гаммой Черномора». В увертюре, несмотря на ее краткость, успевают прозвучать основные темы оперы: тема праздника, тема любви, тема похищения Черномором Людмилы и тема богатырской Руси. Увертюра завершается ликующими праздничными аккордами.

I действие начинается интродукцией — кратким вступлением, введением в действие оперы. Здесь композитор создал мощный эпический образ Киевской Руси тех давних времен, когда происходили события оперы. Здесь кроме действующих лиц обрисованы герои-символы: народ и вещей Баян⁸.

Картина свадебного пира, нарисованная пером Пушкина, словно ожила в могучих звуках глинкинской оперы:

⁸ Баян (Боян) — имя древнерусского певца-сказителя.

В толпе могучих сыновей,
С друзьями, в гряднице высокой
Владимир-солнце пировал;
Меньшую дочь он выдавал
За князя храброго Руслана
И мед из тяжкого стакана
За их здоровье выпивал.

Былинным зачином, эпиграфом звучат первые фразы,
пропетые Баяном, — строки из поэмы:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.

131 Allegro

Де-ла дав-но ми-нув-ших дней,
пре-дань-я ста-ри-ны глу-бо-кой...

В центре интродукции две песни Баяна. Они написаны в стиле старинных былин с переливами гусельного аккомпанемента. Глинка имитировал звук гуслей звучанием арфы с фортепиано (у Пушкина: «раздался гуслей беглый звук»).

Две песни Баяна

Первая песня Баяна — «Оденется с зарею роскошною красою цветок весны и любви...». Величавый характер, неторопливость, размеренность ритма придают тексту особую весомость. Ведь слова Баяна считались «вещими», то есть предсказывавшими будущее. Баян пророчит молодым и счастье, и суровые испытания — такова воля Перуна⁹. Настроение слушателей отражено и в ярких репликах хора, солистов, откликающихся на каждый новый поворот мысли певца-сказителя.

⁹ Перун — древнеславянский бог грома и молнии.

Вторая песня Баяна — «Есть пустынный край...». Она посвящена А. С. Пушкину как бы от имени Баяна, словно поэт древности предвидит из глубины веков появление великого поэта России, который «от забвения сохранит» киевскую княжну Людмилу «с ея витязем». Баян воспевает далекого потомка и пророчит ему бессмертие. Устами Баяна Глинка отдал дань памяти и благодарности своему собрату по искусству:

132 Sostenuto assai

Есть пу-стын-ный край, без-от-рад-ный брег,
там на пол-но-чи да-ле-ко.

Величавое, эпическое «дыхание» обеих песен, светлый мажорный тон (ре мажор, фа мажор), чистая диатоника мелодий придают им архаический оттенок. Но высокий звонкий голос тенор, льющийся из уст седовласого Баяна, говорит о вечной молодости поэта-творца, о негасимом огне Искусства, соединяющем прошлое с будущим.

За интродукцией следует каватина Людмилы.

Каватина Людмилы

Музыкальный портрет княжны в опере близок пушкинскому. Семнадцатилетняя невеста полна и радости, и грусти. О ней Пушкин говорит:

Ах, как мила моя княжна!
Мне нрав ее всего дороже:
Она чувствительна, скромна,
Любви супружеской верна,
Немножко ветрена... так что же?
Еще милее тем она.

Легкий, подвижный, но притом звонкий и крепкий голос — колоратурное сопрано — идеально соответствует

характеру героини оперы. Подвижность и легкость голоса Людмилы оттенена тембром флейты, сопровождающей ее партию в первом действии.

Каватина — традиционно небольшая ария лирического характера. Здесь же в опере она разрастается до эпических масштабов оперной сцены с участием хора. Каватина Людмилы состоит из нескольких разделов: княжна поочередно обращается к отцу, затем — к отвергнутым женихам Фарлафу, Ратмиру и, наконец, к любимому Руслану. Музыка раскрывает те черты ее нрава, о которых писал Пушкин.

Музыка первого раздела и серьезна, и шутивла одновременно. Первые «эпические фразы» начинаются взрослому серьезно, а заканчиваются по-детски — кокетливым «щебетаньем». Чередование мажорных и минорных фраз, украшенных нарядными пассажами с «чувствительными» фразами в духе романсов, придают арии кокетливый и капризный характер (что отмечено авторским обозначением *Andante capriccioso*):

133 *Andante capriccioso*

Гру - стно мне, ро - ди - тель до - ро - гой!

Как во сне мель - кну - ли

дни с то - бой! Как спо - ю: ой,

Ла - до! Дид Ла - до!

Второй раздел каватины содержит обращения к Фарлафу и Руслану: они одинаково скерцозны по музыке, хотя и совершенно различны по смыслу (это крайние части второго раздела, а средняя — плавная, лирическая — обращение к Ратмиру). Обращаясь к Фарлафу (вруну, трусу и хвастуну), Людмила поет озорно и насмешливо в ритме... польки. К хазарскому хану Ратмиру она обращается с ласковой песней в восточном стиле, словно стараясь утешить его. Третий, последний раздел каватины — звонкая песнь радости, обращенная к храброму Руслану.

Сцена похищения Людмилы

...В разгар свадебного пира происходят страшные и фантастические события. Звучат раскаты грома, сцена погружается во мрак. «...Все действующие лица поражены, в оцепенении». Людмила исчезает. Все эти чудеса замечательно изображены музыкой.

После троекратных «ударов» аккордов оркестра появляется — в грозных унисонах тромбонов — целотонная «гамма Черномора», и только печальные фразы флейты, кларнета и валторны, словно отзвуки каватины Людмилы, «объясняют» происходящее слушателям. А дальше на выдержанном в басу «застывшем» звуке (*ми-бемоль*), как стук сердца, раздаются короткие «аккорды оцепенения». Все участники пира словно околдованы. И вот Руслан, будто медленно приходя в сознание, начинает петь мелодию, полную горестных вопросительных интонаций:

134 *Adagio* Руслан

Ка - ко - е чуд - но - е мгно - вень - е! Что

зна - чит э - тот див - ный сон? И

э - то чувств о - це - пе - не - нье? И

Ратмир

мрак та - ин - ствен - ный кру - гом? Ка - ко - е чуд - но - е

Она, как эхо, отзывается в партиях Ратмира, Фарлафа и Светозара. Так образуется канон¹⁰, передающий одно общее состояние героев оперы. Удивительно, как разноголосая музыка канона остается при этом «скованной» одним дрящимся звуком *ми-бемоль*.

Резкий перелом в ходе действия начинается с возгласа Руслана: «Где Людмила?». Темп меняется: после *Adagio* — вдруг *Allegro agitato*. В этом стремительном темпе и сложных ансамблевых эпизодах с ярким соло Ратмира «О витязи, скорей в чисто поле» заканчивается I действие. Руслан, Фарлаф и Ратмир отправляются на поиски похищенной Людмилы.

II действие. Все второе действие происходит в сказочном фантастическом мире. Мы знакомимся с добрым волшебником Финном и его соперницей — злой колдуньей Наинной, участвуем в приключениях трусливого Фарлафа и храброго Руслана.

Сцена Фарлафа и Наины самая смешная в опере. Огромный, доблестный с виду Фарлаф охвачен страхом. Опасности, подстерегающие его на каждом шагу, сильно охладили его любовный пыл, он боится «проститься с жизнью», а тут вдруг появляется «страшная старушка».

Штрихи к портрету Наины («страшной старушки») ярко изобразительны. В оркестре звучат две коротенькие

¹⁰ Канон — проведение одной и той же мелодии по очереди в разных голосах. Причем каждый новый голос вступает еще до окончания звучания предыдущего голоса. Канон — форма полифонической музыки.

темы. Первая — суховато-отрывистая, «старческая», «невзрачная» (с фаготами). Вторая — «хромающая», с синкопой и неожиданным «фантастическим» увеличенным трезвучием (как комическая пародия на мазурку с «застрявшей» первой фразой) у струнных. Вокальная партия Наины построена на «старческой скороговорке», близкой к речитативу. А реплики Фарлафа, перепуганного насмерть, передают его заикающийся от страха голос, без конца повторяющий: «Скажи, кто ты?». Но стоит Фарлафу узнать, что Людмилу ему «добудет» Наина, как доблестный витязь приходит в неописуемый восторг и свои чувства изливает искренне, бурно в арии-рондо «Близок уж час торжества моего...».

Ария-рондо Фарлафа

Хвастун многократно возвращается к мысли о своем «торжестве», поэтому музыкальная форма рондо с повтором ведущей мелодии оказалась здесь наиболее подходящей¹¹. Фарлаф — комический персонаж, и Глинка написал для него арию в быстром темпе (*Vivace assai*) с болтливой скороговоркой. Эта традиция зародилась в итальянской опере *buffa* и естественно привилась в русской опере. Скороговорка, виртуозные пассажи у баса производят комическое впечатление. Так автор музыкальными средствами высмеял своего незадачливого героя.

135 *Vivace assai*

Бли - зок уж час тор - же - ства мо - е - го: не - на -

- вист - ный со - пер - ник уй - дет да - ле - ко от нас!

¹¹ Рондо (от французского *rondeau* — круглый) в музыке означает форму, где главная тема (рефрен, припев) повторяется много раз, чередуясь с другими темами (эпизодами).

Ария Руслана

...В поисках Людмилы Руслан попадает на мертвое поле брани. Мрачная картина смерти и забвения наводит витязя на печальные мысли.

Оркестровое вступление звучит скорбно и величаво. В торжественном речитативе Руслан «вопросает» поле:

136 Maestoso

О по - ле, по - ле! Кто те - бя у - се - ял
мерт - вы - ми ко - стя - ми?

Затем он размышляет о своей судьбе, и музыка меняется — фразы ариозо сливаются в печальную плавную мелодию в духе романса:

137 Largo

Вре - мен от веч - ной тем - но - ты, быть
мо - жет, нет и мне спа - сень - я!

Отзвенели «лирические струны» его души и заговорили героические. Руслан решительно преодолевает свою печаль. Для спасения Людмилы витязю нужны смелость и любовь. Они выражены в последующей арии в двух контрастных темах — героической, маршевой («Дай, Перун, булатный меч мне по руке...») и лирической (она звучала в увертюре).

Действие заканчивается Сценой с Головой. На мертвом поле Руслан увидел огромную Голову великана, охранявшую меч. Вступив с ней в бой, витязь завладел завет-

ным мечом, который был предназначен для отмщения коварному карлику Черномору, чья сила была заключена в длинной бороде (об этом Руслан узнал из рассказа Головы; партию Головы исполняет в унисон мужской хор, помещенный внутри декорации головы). Вооружившись волшебным мечом, Руслан отправляется во владения Черномора.

III действие происходит в волшебном замке злой колдуньи Наины. Девы-прислужницы своим пением увлекают в замок усталых путников.

Персидский хор

Основа хора — персидская народная песня, известная во многих странах Востока (ее Глинка услышал в 1829 году в Петербурге от секретаря министра иностранных дел Персии). Впервые в русской музыке мир Востока воплотился так ярко и разнообразно. В музыке III и IV действий Глинка обработал несколько подлинных восточных мелодий.

Персидский хор написан в форме оркестровых вариаций на неизменно повторяемую в каждом куплете мелодию. Гибкий мелодический рисунок мягко очерчивает опеваниями опорные тона лада. Восточный напев завораживает магическими повторами и сплетениями ритмических узоров:

138 Andantino

Ло - жит - ся в по - ле мрак ноч - ной,
от волн под - нял - ся ве - тер
хлад - ный, уж позд - но, пут - ник мо - ло -
- дой, у - крой - ся в те - рем наш от - рад - ный!

Тонкая, мерцающая, как блестящая восточная ткань, оркестровка (струнные и деревянные духовые) облачают каждый куплет песни в новый чарующий наряд.

... Чары волшебных дев завлекли в замок странствующего Ратмира. Он жаждет отдыха и наслаждений. Его масштабная, как и хор, ария написана в восточном духе. Позднее в сети дев Наины попадет и Руслан. Лишь внезапное появление Финна спасает витязей от верной гибели. Призрачный замок исчезает. Вместо него вырастает лес. Витязи отправляются на поиски Людмилы.

IV действие происходит в садах Черномора. Музыка здесь посвящена главным героям оперы — Людмиле, Черномору и Руслану. После оркестрового вступления следует развернутая сцена Людмилы с хором и ария «Ах ты, доля, долюшка».

Ария Людмилы

Вокальную партию здесь сопровождает солирующая скрипка. Жанр романса-элегии, «поющий» голос скрипки дорисовывают новый образ Людмилы. В нем проявляются новые черты ее характера: гордость, твердость, умение бороться за свою любовь. Ария из IV действия подчеркивает и национальный характер героини — она близка и романсу, и русской народной песне. Это сходство — в широкой распевности мелодии, ее опоре на квинту лада. Близки народным и поэтические образы: солнышко — счастье; туча, гроза — испытание, горе.

139 Adagio

Ах ты, до-ля, до-люш-ка,
до-ля мо-я горь-ка-я!

Ария по композиции трехчастна, с драматической, напряженной кодой. Она обрамлена поэтическими «монологами» скрипки.

Марш Черномора

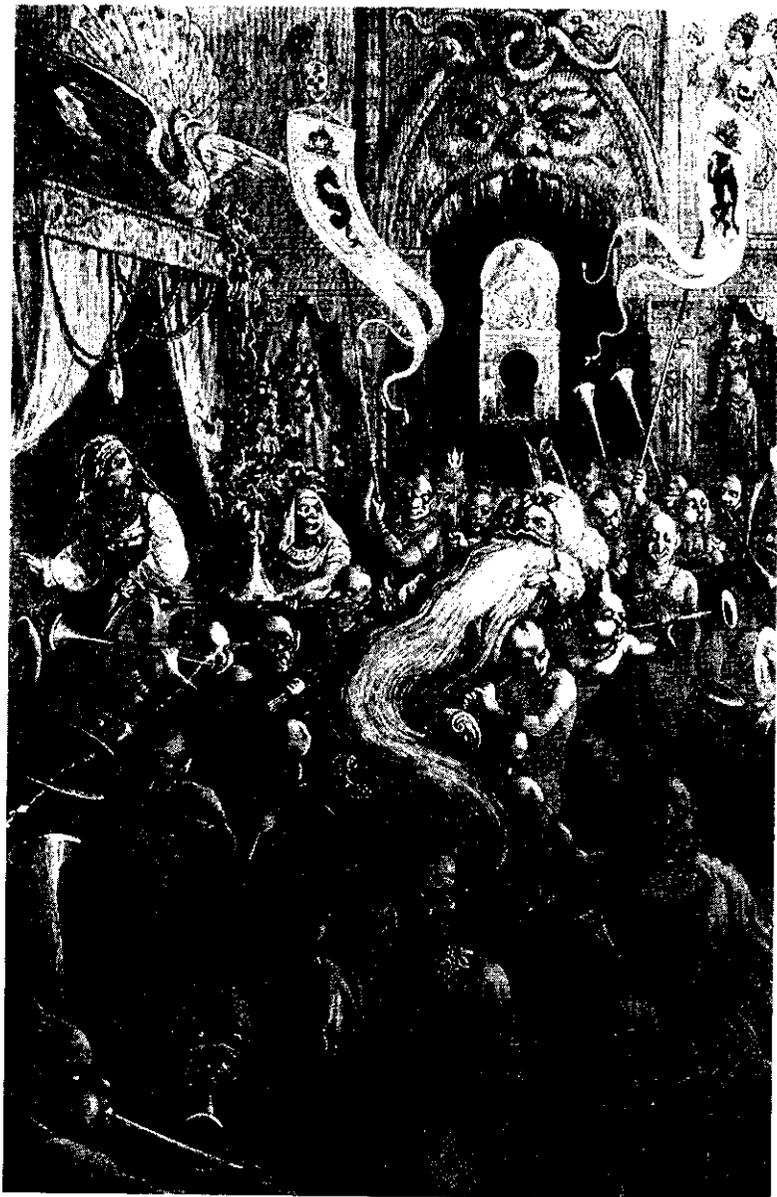
Это центральный эпизод IV действия. Похититель Людмилы, всемогущий карлик Черномор по-своему стремится завоевать сердце прекрасной пленницы. Он демонстрирует ей силу власти и блеск богатства. В русской музыке сказочный «Марш Черномора» — первая пародия на властителей мира. Ироничный тон музыки Глинки задан пушкинскими стихами:

...Арапов длинный ряд идет
Попарно, чинно, сколь возможно,
И на подушках осторожно
Седую бороду несет;
И входит с важностью за нею,
Подъяв величественно шею,
Горбатый карлик из дверей:
Его-то голове обритой,
Высоким колпаком покрытой,
Принадлежала борода.

В насмешливых строках Пушкина воссоздана картина торжественного сказочного шествия.

Марш начинается властной и «неуклюжей», причудливой темой Черномора. Она излагается медными инструментами в унисон, что многократно увеличивает силу звука. Для этого композитор использовал два оркестра: духовой (на сцене) и симфонический. В теме очерчены резкие интонации окриков грозного владыки; ее мелодический рисунок угловат и неуравновешен, но в то же время она не лишена торжественности: мелодия излагается крупными длительностями — половинными и четвертными.

Однако в пятом такте ритмическая пульсация неожиданно ускоряется вдвое: марш становится суетливым, «карликовым». Он звучит в игрушечно-высоком регистре



Шествие Черномора
(рисунок И. Панова)

у флейт и кларнетов, исполняемый скерцозным штрихом *staccato*. Музыкальный образ Черномора, как нам кажется, становится двойственным: первый элемент темы рисует его таким, каким он хочет казаться, — всемогущим владыкой мира, а второй элемент — таким, какой он есть на самом деле, — хилым карликом. Вот это волшебное превращение марша и делает его смешным — комическим.

Аккордовая фактура наполнена живописно-яркими, сказочными увеличенными трезвучиями. Ладовая неустойчивость, частая смена тональностей придают звучанию еще большую таинственность:

140 *Tempo di marcia*

Средняя часть (трио) — волшебно-завороженная в своей «неподвижности» музыка. Мы словно попадаем в царство гармоний и тембров. Прозрачно-холодная тема с чередующимися натуральными и пониженными ступенями украшена мерцанием ярких гармонических красок. Хрустальный тембр колокольчиков, прозрачная фактура придают ей особый сказочный колорит:

141

В репризе¹² в оркестровке прибавляется новый штрих — визгливый голосок флейты-пикколо. Можно представить себе, что это и есть настоящий голос Черномора — беспомощного карлика:

...Но Черномор уж был известен
И был смешон, а никогда
Со смехом ужас несовместен.

Черномор старается развлечь княжну восточными плясками. Следуют балетные номера: Турецкий, Арабский танцы и Лезгинка, составляющие красочную танцевальную сюиту (так называемый характерный балет). Танцы исполняют рабы, пленники Черномора.

Восточные танцы

Каждый из танцев ярко своеобразен. Спокойный по темпу и ритму Турецкий танец с плавно покачивающейся мелодией передает мягкие и томные движения танцующих:

¹² Марш написан в трех-пятичастной форме (форма, похожая на сложную трехчастную).

142 Allegretto quasi andante

Стремительностью и темпераментом пронизан Арабский танец. Его вторая тема (с колокольчиками) по-восточному изящна и грациозна.

143 Allegro con spirito

144 Колокольчики

Завершающая сюита Лезгинка, то подобная вихрю, то сдержанная и величавая, развивается вплоть до бурной стремительной пляски в конце.

145 Allegro vivo

146 Meno mosso

В Лезгинке композитор использовал две подлинно народные восточные мелодии, которые сообщил ему художник И. Айвазовский, слышавший их в Крыму.

...Но вот раздаётся грозная фанфара: это Руслан вызывает Черномора на бой. В ответ звучит целотонная гамма Черномора. Карлик, погрузив Людмилу в волшебный сон, спешит на поединок с нетерпеливым витязем. Обитатели дворца наблюдают и комментируют поединок (хор «Погибнет...»), а зрители видят полет Черномора с Русланом над сценой. Вскоре появляется Руслан. На шлеме победителя красуется борода поверженного противника. Но напрасно Руслан пытается разбудить невесту.

В ночной темноте неожиданно исчезает Людмила: Наи-на вновь проявляет свои злые чары. Руслан устремляется на поиски. Появляется Финн. Он вручает Ратмиру волшебный перстень, который должен разбудить княжну.

В действии. Хоромы Светозара в Киеве. Народ оплакивает спящую княжну. Следуют два разнохарактерных хора.

Хор «Ах ты, свет Людмила»

Этот хор, мощный по звучанию, написан в духе народных плачей:

147 Andantino

Ах, ты свет, Люд - ми - ла! Про - бу - дись,
 про-сни-ся! Ах, за - чем вы, о - чи го-лу - бы - с,
 звез-доч-кой па - ду - чей на за-ре ру - мя - ной
 на бе-ду на го - ре ра-но за - ка - ти - лись?

Выражение всеобщей скорби, интонации причитания пронизывают варьированные куплеты.

Второй хор — лирический, изящный, в духе русских городских песен XVIII века:

148 Allegretto



Не про-снет - ся птич-ка ут - ром, ес-ли солн-ца не у-ви-дит.

Внезапно появившийся Руслан волшебным перстнем, переданным ему Ратмиром, оживляет Людмилу.

Могучий хор «Слава великим богам!» венчает оперу. Глинка определил его характер как «сила и блеск». В оркестре звучит стремительная праздничная тема из увертюры к опере. Таким образом перекидывается «арка» к увертюре, где уже прозвучала богатырская тема праздника, воспевалась великая Древняя Русь — наша Родина.

Вопросы и задания

1. Когда и на какой сюжет была создана Глинкой опера «Руслан и Людмила»?
2. Какие черты позволяют назвать ее не только «большой волшебной оперой» (как назвал ее автор — Глинка), но и эпической?
3. Назовите количество действий, перечислите основных героев оперы и голоса, для которых написаны их партии.
4. Какие темы увертюры прозвучат в последующих действиях оперы?
5. Расскажите о понравившихся вам номерах и их музыкальном языке.
6. Какими музыкальными средствами выразил композитор трусость Фарлафа и отвагу Руслана?
7. Кто в опере остался «немым» персонажем и почему?
8. Спойте наизусть фрагменты арий и хоров из оперы «Руслан и Людмила».
9. Назовите известные вам оперы русских и зарубежных композиторов.

Заключение

Детская музыка композиторов XX века

Слушаем музыку, размышляем о ней

Речь в этом разделе пойдет о музыке, написанной специально для детей композиторами Дебюсси, Равелем, Бартоком, Прокофьевым и Свиридовым. Музыкальный материал предназначен для вашей *самостоятельной работы*. Свои впечатления, чувства и мысли, вызванные музыкой, постарайтесь выразить в устных и письменных рассказах. Рассказывать (или писать) надо обдуманно, последовательно, находить точные слова для выражения мыслей. В этом вам помогут **вопросы**:

1. Какие чувства, мысли, настроения выражены в пьесе? Каков ее характер?
2. Какие выразительные средства главные и почему? Каковы особенности музыкального языка?
3. Черты каких жанров и для чего использовал композитор?
4. Как развивается музыкальный материал, где расположена кульминация? В какой форме написана пьеса?
5. Чем она вам понравилась?

К. Дебюсси. «Детский уголок»

Этот фортепианный альбом для детей вводит нас в мир музыки XX века¹. Он представляет собой сюиту из шести фортепианных пьес различного характера. Альбом был написан в 1908 году и посвящен Эмме Клод — дочери композитора.

¹ Первый фортепианный сборник программных пьес для детей — «Альбом для юношества» — написал Роберт Шуман (1848). Он послужил образцом для П. И. Чайковского, через тридцать лет создавшего «Детский альбом». Эту традицию — писать музыку для детей — продолжили Жорж Бизе («Игры детей»), Клод Дебюсси и Морис Равель во Франции.

Музыка Дебюсси учит юных пианистов наслаждаться красотой звучания фортепиано, гармонии, свежестью и чистотой сочетаний диатонических звуков.

Первая пьеса — «Доктор „Gradus ad Parnassum“»². Как и в учебном этюде, здесь есть определенная техническая задача — добиться ровности и беглости пальцев. Поэтому на протяжении этюда (за исключением центрального эпизода) выдержана фактура с характерным ровным бегом шестнадцатых. Композиция пьесы классически строга: это сложная трехчастная форма с кодой. Тональность до мажор также напоминает об учебном предназначении этюда. И при этом как неожиданно свежо и радостно звучит фортепиано!

Мысль о восхождении к вершинам мастерства («Ступень к Парнасу») воплощена музыкальными средствами. В пьесе развивается идея общего *crescendo* — динамики, красочности гармонии, неуклонного расширения диапазона и объема звучания.

Этюд начинается в сумрачно-низком регистре, а затем постепенно переходит к прозрачно-звонкому, высокому, где в ликующей кульминации блистают резкие сочетания красок мажорных аккордов.

С первых тактов привлекает внимание необычный колорит звучания строгой диатоники. Выдержанный тонический органнй пункт напоминает подобные «зачины» в клавирных прелюдиях Баха:

149 Modérément animé



² Напомним, что «Ступень к Парнасу» — название знаменитого в XIX веке сборника фортепианных этюдов М. Клементи.



На протяжении этюда такие выдержанные «сквозные» звуки (не только тонические) становятся опорными. Их, словно маленькие звуковые облака, окутывает прозрачная фактура шестнадцатых. Иногда в звуковую ткань вкрапливаются яркие звуки-восклицания, мотивы, фразы. Это характерные приемы изложения музыкального материала у Дебюсси. Преобладание тихой динамики (*piano*, *pianissimo*) заставляет внимательно вслушиваться в прозрачный звуковой поток, улавливать игру бликов утонченной красочной гармонии. В этой пьесе Клод Дебюсси, подобно своим великим предшественникам — Шопену и Листу, создал высокохудожественное произведение в жанре этюда.

Вторая и третья пьесы «Детского уголка» посвящены любимым игрушкам — слону и кукле. «Колыбельная Джимбо» звучит ласково и в то же время забавно, потому что ее «поет» слон. Конечно же, мелодия звучит в низком «слоновьем» регистре. В ней есть необычные для колыбельных черты: синкопы в ритмическом рисунке, редкий «экзотический» лад. Эти необычные черты мирно уживаются с традиционными:

150 Assez modéré



А теперь дополните рассказ о «Колыбельной Джимбо». Для этого постарайтесь ответить на **вопросы**:

Какие приемы использованы в фактуре аккомпанемента?

Какой «экзотический» лад использовал композитор?

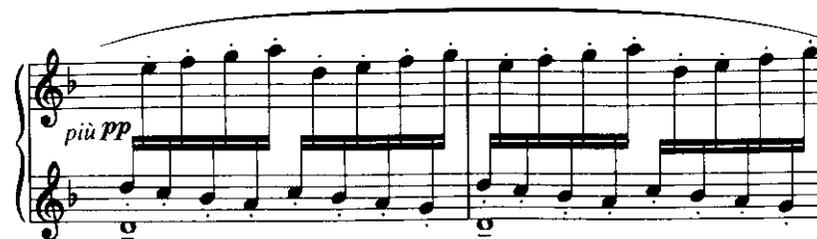
«Серенада кукле» необычайно легка и изящна по звучанию. Наверное, кукла так красива, что для нее хочется спеть серенаду, ведь когда-то рыцари пели серенады для прекрасных дам. В этой пьесе композитор добился легкого и прозрачного звучания, своеобразно используя интервалы и фортепианную фактуру.

Какие интервалы использованы в строении мелодии и аккомпанемента?

Почему автор назвал пьесу серенадой?

Самая большая и сложная пьеса сюиты — «Снег танцует». По необычайной живописности звучания, по богатству оттенков настроений она превосходит остальные пьесы «Детского уголка»:

151 Modérément animé



Прослушав ее два-три раза, ответьте на **вопросы**:

Каково настроение этой пьесы?

Как в музыке изображен «танцующий» снег?

Сравните ее с первой пьесой сюиты. Какие общие приемы использования фактуры и гармонии сближают их? В чем различия?

Самая поэтичная пьеса «Детского уголка» — «Маленький пастух». Она навеяна пастушьими наигрышами. Мечтательный пасторальный характер музыки создают две контрастные темы. Первая, чуть печальная, импровизационно-прихотливая, звучит в характерном флейтовом регистре:

152 Moderato assai



Она чередуется с другой — изящной, четкой по ритму, отдаленно напоминающей танец. Обе мелодии развиваются вариационно, восхищая новыми гармоническими красками, придающими им каждый раз новое освещение.

Прослушав пьесу несколько раз, **скажите**:

В какой из двух тем варьируется в большей степени мелодия, в какой — гармония?

Почему эту пьесу можно назвать пасторалью?

«Кукольный кэйкуок» — блестящий финал сюиты. Кэйкуок — танец американских негров, в переводе с английского означает «шествие с пирогом» (пирог — награда лучшему танцовщику). Яркая, упругая по ритму пьеса Дебюсси пародирует модный танец регтайм («неровный», «рваный ритм»):

153 [Allegro giusto]

Дебюсси стал первым из европейских композиторов XX века, включившим новый джазовый ритм в музыкальный словарь классической фортепианной музыки. Прослушав «Кукольный кэйкуок», *скажите*:

Каковы особенности ритма этой пьесы?

М. Равель. «Матушка-гусыня»

В том же 1908 году современником Дебюсси — Морисом Равелем — были написаны пять пьес для фортепиано в четыре руки для детей. Автор, словно чародей, раскрыл двери волшебного музыкального замка, в котором обитают герои старых сказок.

Первая пьеса сюиты — «Павана Красавице, спящей в лесу». Композитор воссоздает колорит старины, обращаясь к давно забытому танцу — паване³. Ее черты оживают, как оживает спящая красавица после столетнего сна. Напоминаем, что именно паваной открывались балы в давние времена. Поэтому она помещена в начале сюиты. Это

³ Павана — бальный танец-шествие XVI века, имеющий испанское происхождение, бытовавший также в Италии (под названием «падуана») и в других странах Европы. Латинское слово «pavo» означает «павлин», «пава».

как бы лирическое воспоминание о танце, а не танец. Повествовательная мелодия, звучащая словно издали, неспешно развивается на фоне выдержанных басов. Безыскусная простота чистой диатоники, лад (натуральный минор), свойственный народным напевам, прозрачная фактура — все эти скупые элементы музыкального языка участвуют в воссоздании духа старинной музыки во всей ее первозданной строгой красоте.

Второй пьесе — «Мальчик-с-пальчик» — предпослан фрагмент сказки Шарля Перро: «По дороге он разбрасывал крошки хлеба, надеясь, что это поможет ему найти обратный путь, но каково было его удивление, когда он не смог найти ни одной крошки: прилетели птицы и все поклевали». Композитор создал трогательный образ мальчика, заблудившегося в огромном лесу.

В пьесе остроумно комбинируются изобразительные и выразительные средства. Монотонно-ровное движение параллельных терций, их витиеватый, «запутанный» мелодический рисунок помогают представить извилистые лесные тропинки, по которым идет малыш. Строгое терцовое двухголосие — фон для печально-простодушной мелодии, идущей вслед за аккомпанементом тем же «бесконечным» путем (обратите внимание на сходство начальных мотивов аккомпанеента и мелодии). Своеобразный колорит старины придает этой пьесе, как и «Паване», натуральный минор. А ладовая переменность, постоянная смена размера (2/4, 3/4, 4/4, 5/4) играют выразительную роль, усиливая настроение неопределенности, растерянности.

В музыке композитор точно следует за ходом развития сюжета. Послушайте внимательно пьесу и ответьте на *вопрос*:

Какие музыкальные приемы помогли автору изобразить эпизод прилета птиц, которые поклевали хлебные крошки?

Третьей пьесе — «Дурнушка, императрица пагод», как второй и четвертой, автор предпослал фрагмент из сказки «Зеленый серпантин» м-м д'Онуа: «Императрица разде-

лась и погрузилась в ванну. Тотчас большие и малые пагоды принялись петь и играть, у одних были теорбы, сделанные из ореховой скорлупы, у других — виолы из миндальной скорлупы, подходящие им по росту»⁴.

Необычный восточный колорит сказки, ее волшебная игрушечность позволили композитору создать пьесу, своим экзотическим звучанием напоминающую звонкую музыку механических игрушек — музыкальных табакерок, часов и т. п. Если вы сами сыграете причудливую и изящную тему этой пьесы, то сможете ответить на **вопрос**:

Почему тональность и лад, выбранные композитором, несложны и удобны для исполнения, хотя при ключе стоят шесть знаков?

«Красавица и чудовище» — самая интересная, контрастная и яркая по музыкальному языку пьеса сюиты. Сюжет французской сказки м-м Лепренс де Бомон очень похож на сюжет «Аленького цветочка»: безобразное чудовище своей добротой завоевывает любовь красавицы и превращается в прекрасного принца. Их музыкальные портреты предельно контрастны. Прослушав пьесу, ответьте на **вопрос**:

Какой жанр использовал автор в теме Красавицы?

154 Mouvement de Valse très modéré

Musical score for 'Mouvement de Valse très modéré'. It consists of two systems. The first system has a treble clef (I) and a bass clef (II). The second system also has a treble clef (I) and a bass clef (II). The music is in 3/4 time and B-flat major. Dynamics include *pp*.

Continuation of the musical score for 'Mouvement de Valse très modéré'. It consists of two systems with treble (I) and bass (II) clefs. Dynamics include *pp*.

Continuation of the musical score for 'Mouvement de Valse très modéré'. It consists of two systems with treble (I) and bass (II) clefs. Dynamics include *pp*.

Угловатая и нарочито некрасивая тема Чудовища звучит угрюмо:

155

Musical score for '155'. It consists of two systems. The first system has a treble clef (I) and a bass clef (II). The second system also has a treble clef (I) and a bass clef (II). The music is in 3/4 time and B-flat major. Dynamics include *pp* and *p*.

⁴ Пагоды здесь — статуэтки китайских божков. Теорбы — басовые лютни. Виолы — старинные смычковые инструменты.

И тем не менее они вступают в диалог и даже звучат в дуэте.

Внимательно прослушайте музыку и *скажите*:

Почему тема Чудовища контрастна теме Красавицы?

Как в музыке воплощено волшебное превращение Чудовища в принца? Как меняется его тема?

Пьеса «**Волшебный сад**» завершает сюиту. В ней, как в первой и второй пьесах, снова проступают черты старинной музыки. Величавая восходящая до-мажорная мелодия облачена в строгий «наряд» полифонической четырехголосной фактуры. Ее спокойный ритм, напоминающий строгую поступь сарабанды⁵, медленный темп и неожиданно тихая динамика — все элементы музыкального языка участвуют в создании торжественно-светлого образа — гимна сказке, где зло всегда побеждается добром и красотой.

Прослушав пьесу «Волшебный сад», *ответьте*:

Как меняется характер музыки в конце?

Несколько позднее Равель оркестровал пьесы этой фортепианной сюиты для небольшого состава симфонического оркестра. А в 1912 году «Матушка-гусыня» превратилась в одноактный балет, известный у нас под названием «Сон Флорины».

Б. Барток. Фортепианные пьесы для детей

Дети всего мира играют музыку венгерского композитора Белы Бартока «Десять легких пьес», «Детям», «15 венгерских крестьянских песен», «Румынские рождественские песни» (или «Румынские колядки»), «Микрокосмос» («Маленькая вселенная»). «Свежесть и необычайность музыкального языка Бартока связаны в первую очередь с народным венгерским искусством... Он первым из композиторов открыл венгерский фольклор и заставил весь мир удивляться его яркости и своеобразию», — писал композитор Э. Денисов.

⁵ Сарабанда — старинный испанский танец-шествие XVIII века, распространенный также во Франции.

Мы предлагаем вам ознакомиться с несколькими произведениями из сборника «Десять легких пьес» (сочинены в 1908 году). В каждой пьесе, как в капле воды, проявился самобытный почерк композитора — в остром ритме, сложном метре, в непривычной, терпкой гармонии, в сочетании различных видов ладов и тональностей.

«Венгерские крестьянские песни», «Румынские колядки» и многие другие представляют собой фортепианные обработки народных мелодий. Такова и праздничная по характеру «Венгерская народная песня» из цикла «Десять легких пьес»:

156 Allegretto

Какой характерный ритм повторяется в пьесе?

Пьеса «Медвежий танец» юмористична. Кажется, что ее неуклюжий «герой», подхваченный стремительным вихрем общего танца (темп *Allegro vivace*), пытается «попасть в ритм». Что из этого получается, слушайте:

157 Allegro vivace

Чем необычны ритм, лад и гармония этой пьесы?

Какие нарочитые несообразности создают комическое впечатление?

Многие, наверное, играли пьесу «Вечер в деревне».

Какие два жанра использовал композитор в этой поэтической зарисовке? Напишите об этой пьесе небольшой рассказ, используя пять вопросов, данных в начале раздела.

Самым значительным детским циклом Бартока является «Микрокосмос». Называя этот цикл «Маленькой вселенной», он хотел подчеркнуть универсальную направленность сборника, пьесы которого (их 153) представляют собой не только образцы всевозможных приемов игры на фортепиано — они знакомят учащихся с основными особенностями современного музыкального мышления.

Продолжая традицию, многие отечественные композиторы создают яркую, интересную детскую музыку. Вы, вероятно, с удовольствием играли, пели или слушали произведения В. Гаврилина, С. Слонимского, Б. Тищенко,

Э. Тамберга, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Баневича. Среди детских фортепианных пьес выделяются два сборника, созданные С. Прокофьевым и Г. Свиридовым. Они по праву считаются классическими в детской музыке XX века.

Создавая сборник фортепианных пьес «Детская музыка», Прокофьев, как и его выдающиеся современники, стремился писать детскую музыку, не упрощая своего музыкального языка, но в то же время так, чтобы дети могли справиться с техническими трудностями. В его музыке много света, энергии и юмора.

Прослушайте пьесы «Утро», «Прогулка», «Тарантелла», «Раскаяние», «Вечер», «Ходит месяц над лугами» и **определите**:

В каких случаях источником для музыки послужили зрительные впечатления (картины природы), игровые сценки, в каких — настроения?

В каких пьесах главным выразительным средством является мелодия, в каких речитатив, где на первом месте красочность гармонии, а где жанр определяет характер музыки?

Определите форму в каждой из пьес, а об одной из них напишите небольшой рассказ.

«Альбом пьес для детей» Свиридова привлекает ясностью, простотой музыкального языка, искренностью чувств, ярким национальным колоритом. Композитор продолжил традиции, идущие от «Детского альбома» Чайковского. 17 пьес «Альбома» Свиридова представляют собой вереницу миниатюр разного характера: лирических, сказочных, танцевальных, маршевых. Среди них есть пьесы-пейзажи, игровые сценки.

Послушайте пьесы «Ласковая просьба», «Грустная песенка» и «Дождик».

Самостоятельно определите, в какой из пьес основным выразительным средством стали речитатив или мелодия; в какой из них использованы изобразительные приемы.

Наша книга заканчивается. Мы рассказали в ней о языке музыки, о музыкальных формах и жанрах, о симфоническом оркестре, о выразительных и изобразительных

возможностях музыки, о произведениях великих композиторов. Теперь вы владеете теми заветными «ключами», которые открывают музыкальные тайны, помогают услышать и понять незнакомые произведения. Вам будет интереснее и легче слушать музыку, а может быть, самим сочинять ее.

Путь познания бесконечен, как неисчерпаема любовь человека к красоте. Впереди вас ожидают чудесные открытия в звуковом океане, называемом М у з ы к а!

Содержание

Введение. Легенды о музыке	3
Аполлон и музы	4
Состязание Аполлона и Пана	5
Легенда об Орфее	7
Из былины о Садко	12
Как говорит музыка? Музыкальный язык	17
Основные элементы музыкального языка	20
Мелодия	20
Гармония	23
Ритм	26
Лад	28
Тембр и регистр. Симфонический оркестр	30
Фактура, ее типы	52
Музыкальные формы	55
П. Чайковский. «Детский альбом»	55
Музыка и слово. Песня. Романс	76
Музыка и слово в фольклоре	76
Мелодия и речитатив в романсе	90
Кантилена	100
Музыка и движение. Марш. Танец	104
Маршевая музыка	104
Танцевальная музыка	115
Программно-изобразительная музыка	130
М. Мусоргский. «Картинки с выставки»	136
Н. Римский-Корсаков. «Полет шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане»	138
К. Сен-Санс. «Карнавал животных»	139
А. Лядов. «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора»	143
Музыка и театр	151
О музыкальных жанрах	151

Музыка к драматическому спектаклю	152
Э. Григ. «Пер Гюнт»	152
«Утро»	154
«Смерть Озе»	157
«Танец Анитры»	159
«В пещере Горного короля»	160
«Песня Сольвейг»	163
Балет	166
Из истории балета	166
Балет в России	168
П. Чайковский. «Щелкунчик»	170
Марш	171
Рост ёлки	173
Кофе (арабский танец)	176
Чай (китайский танец)	177
Танец трех пастушков	178
Вальс цветов	178
Адажио	180
Танец феи Драже	181
Опера	183
Из истории оперы	183
М. Глинка. «Руслан и Людмила»	187
Увертюра	188
Две песни Баяна	190
Каватина Людмилы	191
Сцена похищения Людмилы	193
Ария-рондо Фарлафа	195
Ария Руслана	196
Персидский хор	197
Ария Людмилы	198
Марш Черномора	199
Восточные танцы	202
Хор «Ах ты, свет Людмила»	205
Заключение. Детская музыка композиторов XX века	207
Слушаем музыку, размышляем о ней	207
К. Дебюсси. «Детский уголок»	207
М. Равель. «Матушка-гусыня»	212
Б. Барток. Фортепианные пьесы для детей ...	216

Осовицкая З. Е., Казаринова А. С.

О 72 Музыкальная литература: Учебник для ДМШ: Первый год обучения предмету. — М.: Музыка. — 2004 — 224 с., нот., ил.

ISBN 5-7140-0700-X

Музыка как искусство, музыкальный язык, формы и жанры — таковы основные темы нового учебника. Он возник на основе пособия «В мире музыки». Авторы, известные преподаватели из Санкт-Петербурга, обобщили здесь свой богатый индивидуальный опыт. Они внесли значительные изменения в текст книги, дополнили его новыми главами (балет, опера). Учебник насыщен музыкальными примерами из мировой музыкальной литературы, а также сведениями из других видов искусства, из всеобщей истории, литературы, из жизни и быта народа.

Фрагменты текста, данные мелким шрифтом, могут быть использованы преподавателем в процессе урока

Учебник предназначен для учащихся 4-х классов ДМШ (первый год обучения).

ББК 85.31

ISBN 5-7140-0700-X