

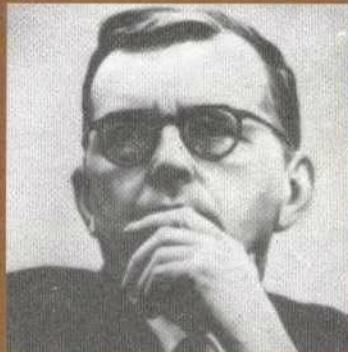
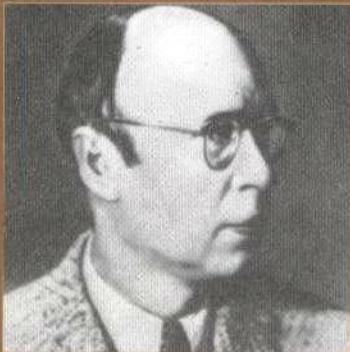
629-8



И. Прохорова, Г. Скудина

88

**МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**



И. Прохорова, Г. Скудина

МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Для VII класса
детской музыкальной школы



Москва
«Музыка»
2003

629

РАЗДЕЛЫ КНИГИ



4905000000 - 281
П _____ без объявления
026(01) - 00

ISBN 5-7140-0141-9

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Бандуристы

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

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

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

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

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



Ансамбль народного танца Грузии

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

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

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

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

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

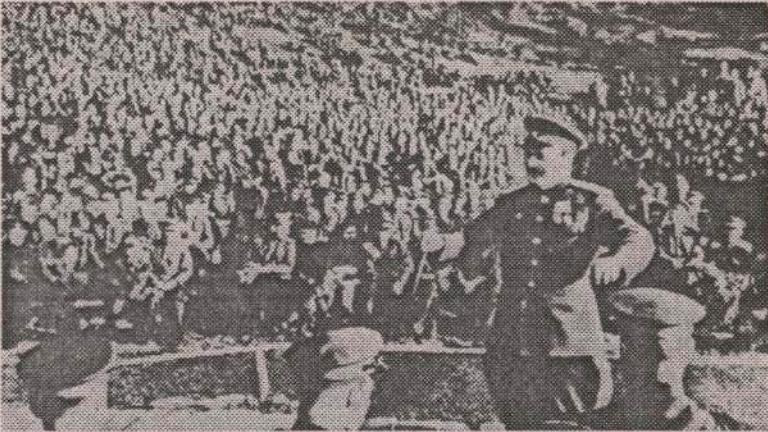
Постепенно в создание новых песен включаются профессиональные композиторы — Дм. Покрас («Марш Буденного», «Прощание» — «Дан приказ ему на Запад»), А. Давиденко («Конная Буденного», «Первая Конная»), В. Белый («Орленок»). Большинство песен приближалось к маршам. Их характер был суровый, мужественный.

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

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

1 Allegretto

The musical score consists of five staves of music in common time, treble clef, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff in a cursive font. The first staff starts with 'Нас ут-ро встре-ча-ет про-хла-дой,' followed by 'нас'. The second staff continues with 'вет-ром встре-на-ет ре-ка.' and ends with 'ку-дря-ва-я, что ж ты не'. The third staff begins with 'ра-да' and ends with 'не спи, вста-'. The fourth staff starts with 'ве-се-ло му пель-ю гуд-ка.' and ends with 'вай, куд-ря-ва-я, в це-хах зве-ня, стра-'. The fifth and final staff concludes with 'на вста-ет со сла-во-ю на встре-чу дnia.'



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

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

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

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

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

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

2 Медленно, с большим чувством

Спо-ем_ те, друзья, ведь зав_тра в поход уй-
дем в пред- рассвет_ ный ту_ ман. Спо-
ем ве_ селей, пусть нам под_по_ет се-
вой бо_вой ка_ли_ тан. Припев:
Прощай, лю_би_ мыи
го_род! У_ хо_ дим зав_тра в мо_ре. И ранней под_ро_й мельк_
нет за кордмой зна_ ко_ мый пла_ток го_ лу_ бой.

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

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

3 В темпе марша

mp

Люди мира, на минуту встаньте.
Слушайте, слушайте: гудит со всех сторон-
з то раздаётся в Бухенвальде
ко_лодкольный звон,
ко_лодкольный звон.
Это возвращалась и окрепла
в медном гуле праведная кровь.
Эта жертвы ожили из пепла
и восстали вновь,
и восстали вновь!
И восстали, и восстали, и вос-

Хор *mf* — *f*

...ли вновь!
И восстали, и восстали, и вос-
...ли, и восстали вновь!

4 [Медленно]

mf rit. **Несколько быстрее**

Издалека долго ...
те-чет река Волга,
...те-чет река Волга,
кон-ца и края нет,

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

4 [Медленно]

mf rit. **Несколько быстрее**

Издалека долго ...
те-чет река Волга,
...те-чет река Волга,
кон-ца и края нет,

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

5 В темпе марша

p

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Сцена из оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова»

Сцена из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания

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

БИОГРАФИЯ



СЕРГЕЙ
СЕРГЕЕВИЧ
ПРОКОФЬЕВ
1891—1953

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Сережа Прокофьев с родителями

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Чуткие к новому слушатели, среди них Асафьев² и Мяковский, восхищались концертом. Враждебные критики презрительно называли его «футбольным», «варварским» и предлагали нанести на автора «смирильную рубашку».

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

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

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

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

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



Прокофьев в годы учения в консерватории

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

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

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

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

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



С. Прокофьев. 1916 год

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

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

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

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

Годы пребывания за границей. Прокофьев объездил весь мир.

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

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



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

В середине 20-х годов Прокофьев с огромной радостью откликнулся на предложения С. П. Дягилева³ написать балет на тему о строительстве новой жизни в России. Сюжет балета, названного «Стальной скок», оказался наивным, «индустриальным». В музыке его заметны влияния конструктивизма⁴. Есть в ней яркие образные страницы. «Прокофьев путешествует по нашим странам, но отказывается мыслить по-нашему», — писали зарубежные газеты о премьере балета, поставленного в Париже и Лондоне в 1927 году.

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

⁴ Конструктивизм — одно из направлений искусства, возникших после первой мировой войны. Элементы конструктивизма в музыке проявились в подчеркивании остинатного движения, в увлечении жесткими диссонирующими созвучиями, в особом конструировании музыкальной формы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Годы войны. Опера «Война и мир». Главной работой композитора в годы Великой Отечественной войны была грандиозная патриотическая опера «Война и мир». Прокофьев и раньше задумывался над тем, чтобы воплотить в музыке образы великого произведения Льва Толстого. В дни войны с фашизмом этот замысел получил осуществление. Вновь поставил перед собой композитор задачу редкой сложности. Из огромного литературного произведения нужно было отобрать самые важные сцены⁵. В оперу вошли, с одной стороны, тонкие психологические «мирные» сцены, в которых участвуют Наташа Ростова, Соня, князь Андрей, Пьер Безухов; с другой — монументальные картины, рисующие борьбу народа с наполеоновскими захватчиками. Опера получилась не-

⁵ Либретто оперы «Война и мир» создано С. Прокофьевым и М. Мендельсон-Прокофьевой.



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

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

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

В победном 1945 году увидели свет три значительных произведения композитора:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания

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

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

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

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

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

В кантате семь частей:

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

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

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

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

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

По экрану бежит картина.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

8 [Lento]
Альты

Тенора

Басы *mf*

На Неве реке, на большой воде.

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

9 Maestoso quasi recitativo

Как во го_ро_де стольно_ Ки_евском, у Вла_

-ди_ ми_ ра Крас_ на сол_ ныш_ ка

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

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

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

В репризе возвращается главная, «богатырская» мелодия хора.

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

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

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

10 [Allegro risoluto]

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

[Allegro risoluto]

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

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

[Allegro risoluto]

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

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

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

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

13 *Meno mosso*

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

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

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

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

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

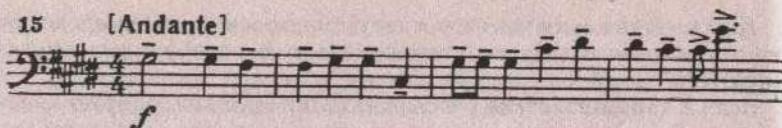
14 *Moderato*

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

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

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

15 [Andante]



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

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

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

16 L'istesso tempo [Allegro]

Она слышится то совсем близко, то издали. Снова впечатление кинематографической смены планов: то «крупный кадр», то отдаленная перспектива «побоища».

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания

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

«ЗОЛУШКА»

«Золушка» — балет Прокофьева в трех актах на сюжет сказки Шарля Перро. Либретто написано Н. Д. Волковым⁶.

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

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

⁶ Краткое содержание балета. Первый акт происходит в доме отца Золушки. Сестры и мачеха собираются на бал. Золушка помогает им, а злые, капризные сестры смеются над нею. После их отъезда Золушка, оставшись одна, мечтает о бале. Появившаяся внезапно фея осуществляет мечту бедной девочки. Времена года приносят ей свои дары, фея дарит хрустальные туфельки, а звезды переносят ее во дворец. Второй акт изображает бал во дворце, встречу Принца с чудесной принцессой — Золушкой — и внезапное бегство Золушки, услышавшей бой часов (как известно, фея разрешила ей оставаться на балу только до двенадцати часов ночи). На бегу она теряет хрустальный башмачок. Третий акт: Принц разыскивает девушку, которой принадлежит хрустальный башмачок. После безуспешных поисков по всему свету он находит ее в доме отца Золушки.



«Золушка»

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

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

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

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

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

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

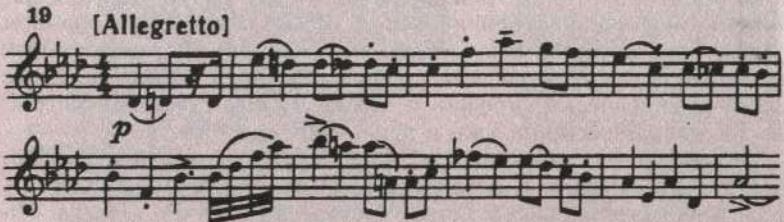
Первая сцена называется «Па де шаль» — танец с шалью. Действие происходит в доме отца Золушки. Сестры вышивают шаль, мачеха наблюдает за ними. Золушка работает у очага. Но вот сестры не поладили и начинают ссориться. В эпизоде, названном «Ссора», музыка основана на мелких хроматических «царапающих» мотивчиках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

17 L'istesso tempo [Allegretto]

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

18 L'istesso tempo [Allegretto]

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



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

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

Вот первая тема:



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

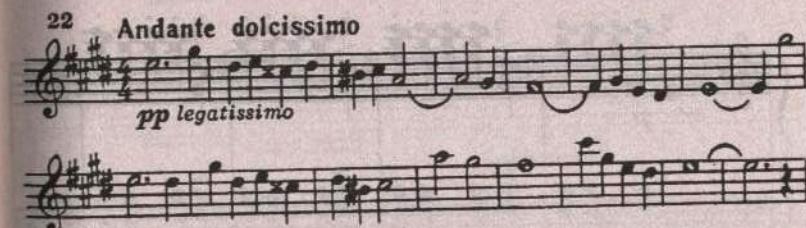
Выразителен рисунок задумчивой мелодии. Она устремляется к вершине, но затем сжимается и печально поникает. В конце ее — интонации грустного рассказа, в которых ясно чувствуется родство с русскими песенными мотивами, а также с мелодией одной из **«Сказок старой бабушки»** Прокофьева.

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



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

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



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

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

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

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

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

23 Allegro scherzando

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

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

24 Presto

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

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

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

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



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

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

Одна из них просящая, жалобная:



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания

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

СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

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

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

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

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

Симфония №7



Автограф первой части седьмой симфонии С. Прокофьева

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

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

Седьмая симфония

31a *Moderato*

6 *Andante dolce*

“Золушка”

“Сказки старой бабушки”

cantabile

Sostenuto

p

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

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

32 *Moderato*

p

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

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

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

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

Meno mosso (poco)

33 лев.

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

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

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

34 *Moderato*

mp

8-



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

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

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

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

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

35 [Vivace]



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

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

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

36 *Moderato marcato*



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

А потом Прокофьев словно прощается со слушателями. Музыка финала растворяется, замирает в задумчивых, светло-печальных мотивах⁸.

Вопросы и задания

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

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

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

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

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

Оратория «На страже мира»

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

7 симфоний

5 концертов для фортепиано с оркестром

2 концерта для скрипки с оркестром

2 концерта для виолончели с оркестром

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

Симфоническая сказка «Петя и волк»

«Гадкий утенок» для голоса и фортепиано

Обработки русских народных песен для голоса и фортепиано

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

ДМИТРИЙ
ДМИТРИЕВИЧ
ШОСТАКОВИЧ
1906—1975



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

Академик Б. В. Асафьев так охарактеризовал музыку Шостаковича:

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

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

Огромное богатство традиций по-своему преломлено в самобытном творчестве композитора: Бах, Бетховен, Малер¹, русские композиторы XIX и XX веков, в том числе Мусоргский, Чайков-

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

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

Эти слова можно полностью отнести и к творчеству самого Шостаковича.

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

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

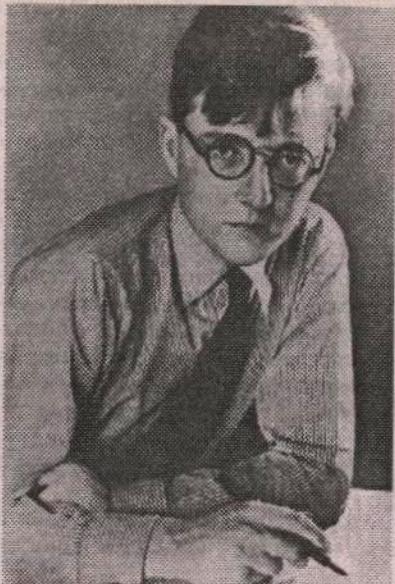
БИОГРАФИЯ

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

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

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

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



Д. Шостакович в юности

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

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

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

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

В экзаменационном листе он дал Шостаковичу следующую характеристику:

«Исключительно яркое, рано обрисованное творческое дарование. Достойно удивления и восхищения...»

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

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

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

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

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

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

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

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

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