

нотная библиотека classON.ru



Мы рады, что вы нашли и скачали интересующие вас материалы в нашей нотной библиотеке. Библиотека непрерывно пополняется новыми произведениями и материалами, и в следующий раз вы обязательно найдете для вас что-то новое и интересное.

Библиотека проекта комплектуется на основе учебной программы, а также материалов рекомендованных для обучения и расширения кругозора учащихся. Здесь найдут полезную информацию как учащиеся, так и преподаватели, т.к. в библиотеке представлена также методическая литература.

Наши домашние любимцы



Композиторы и исполнители



Современные художники



Здесь вы также найдете биографии выдающихся людей искусства, композиторов, известных музыкантов, а также их произведения.

В разделе произведения мы выкладываем записи исполнений, которые вам помогут при обучении, вы услышите как это произведение звучит, акценты и нюансы произведения.

Ждем вас на classON.ru.

Основные произведения

3 оперы (“Алеко”, “Скупой рыцарь”, “Франческа да Римини”)
 Кантата “Весна”, вокально-симфоническая поэма “Колокола”
 Для оркестра: 3 симфонии, фантазия “Утес”, “Симфонические танцы”
 и другие произведения
 Для фортепиано с оркестром: 4 концерта, “Рапсодия на тему Паганини”
 Камерные инструментальные сочинения: Элегическое трио “Памяти великого художника” для фортепиано, скрипки и виолончели, соната для виолончели и фортепиано, другие произведения
 Для фортепиано: 2 сонаты, 24 прелюдии, 15 этюдов-картин, 6 музыкальных моментов, пьесы-фантазии, 2 сюиты для двух фортепиано, другие сочинения
 Для хора а капелла — “Литургия Иоанна Златоуста”, “Всенощное бдение”
 Для голоса с фортепиано: 83 романса

**Игорь
 Федорович
 Стравинский**

1882—1971



Игорь Федорович Стравинский — крупнейший композитор XX века. Его творчество — живая история музыки столетия с ее многообразием художественных исканий, стилистических переломов.

Творческий путь Стравинского продолжался более полувека, и все это время композитор находился в центре общественного внимания. В его музыке возникали новые направления, которые создавали ему репутацию дерзкого ниспровергателя традиций. Вокруг его сочинений велись бурные споры, в которых сталкивались нередко диаметрально противоположные мнения: восторги и презрение, безудержные восхваления и полное отрицание.

Сложный, подчас противоречивый творческий облик композитора, его яркое самобытное дарование, широкий общекультурный кругозор, интеллект привлекали к нему многих деятелей культуры разных поколений как в России, так и за рубежом.

Стравинский жил в разных странах: России, Швейцарии, Франции, США. Но при всем многообразии и кажущейся пестроте жизненного пути он всегда оставался преж-

де всего русским композитором, о чем сам сказал в 80-летнем возрасте: “У человека одно место рождения, одна родина — и место рождения является главным фактором его жизни. Россия моя, и я люблю ее”.

Биография

Детство. Игорь Федорович Стравинский родился 17 июня 1882 года в Ораниенбауме, где его родители отдыхали на даче. Семья Стравинских жила в Петербурге, который, по словам композитора, оставался для него “дороже любого другого города” и в нем “было захватывающе интересно”. Особенно увлекали мальчика разнообразные звучания: звоны колоколов, выкрики уличных торговцев, гомон праздничной толпы на ярмарке. Стравинский вспоминал, как забавляли его в детстве “пронзительные звуки флейт и гром барабанов оркестра, сопровождавшего полки конной гвардии, звуки труб”.

Другими детскими впечатлениями были народные песни. Ребенок слышал их в летние месяцы, которые семья проводила в деревне. Все эти звуковые образы впоследствии отразились в музыке и были, по словам композитора, причиной “первых попыток сочинительства”.

Музыкальному развитию Стравинского благоприятствовала домашняя обстановка. Его отец, Федор Игнатьевич, был известным певцом (бас) Мариинского театра. В большой гостиной квартиры Стравинских стояли два прекрасных рояля. Здесь регулярно устраивались музыкальные вечера. На них бывали известные музыканты, писатели, актеры, художники, среди которых “одним из самых дорогих старших друзей” Стравинский называл В. В. Стасова.

11-летним мальчиком Стравинскому посчастливилось увидеть в Мариинском театре Чайковского. Его он боготворил и много лет спустя посвятил его памяти оперу “Мавра” и балет “Поцелуй феи”. Героем своего детства называл Стравинский Глинку, любимого композитора семьи. Позже возник интерес к Мусоргскому. Стравинский считал его “самым правдивым” и утверждал, что в его собственных сочинениях есть влияющие оперы “Борис Годунов”. Из западноевропейских композиторов кумиром в детские годы был Ваг-

нер. К шестнадцати годам Стравинский знал уже почти все его оперы. Часто бывал он в Мариинском театре. Здесь встречал своего будущего учителя Римского-Корсакова, познакомился со многими певцами и оркестрантами. В театре он проводил пять-шесть вечеров в неделю, причем с гораздо большим удовольствием, чем в гимназии, которую “ненавидел, как и вообще все учебные заведения”.

В доме Стравинских была большая библиотека — около восьми тысяч томов, и будущий композитор рано пристрастился к чтению. Первым событием для него явилась книга Льва Толстого “Детство, отрочество, юность”. Кумирами в течение всей жизни оставались Пушкин, Достоевский. С упоением читал он в русском переводе Шекспира, Данте, греческих авторов, а став постарше, полюбил произведения Горького, Ибсена.

С ранних лет Стравинский увлекался языками. Восторг вызывало звучание церковнославянской речи, а любимыми предметами в гимназии были латинский, греческий, французский, немецкий.

Университет. Занятия с Римским-Корсаковым. Первые сочинения. В 1900 году по настоянию отца Стравинский поступил в Петербургский университет на юридический факультет, который закончил в 1905 году. Но профессия юриста не привлекала его, он все больше погружался в мир искусства, посещал “Вечера современной музыки”. Подружившись со своим однокурсником Владимиром Римским-Корсаковым, сыном композитора, Стравинский сблизился с семьей Николая Андреевича. В доме Римского-Корсакова Стравинский постоянно бывал на музыкальных средах, нередко выполнял роль переводчика, когда в гости к композитору приезжали зарубежные музыканты. Он с удовольствием участвовал в четырехручном музицировании. Большим успехом пользовались на этих вечерах комические песни и басни Стравинского, одна из которых называлась “Кондуктор и Тарантул”.

Римский-Корсаков оценил дарование Стравинского, и по его совету тот стал брать уроки и у самого Римского-Корсакова, и у его учеников. Эти занятия послужили толчком к быстрому музыкальному взрослению. Появляются первые

сочинения: вокально-симфоническая сюита “Фавн и пастушка”, симфония ми-бемоль мажор, “Фантастическое скерцо” и “Фейерверк” для оркестра. Все эти сочинения отмечены влиянием Римского-Корсакова и музыки французских композиторов-импрессионистов — Дебюсси, Равеля, которыми Стравинский в это время увлекался.

Стравинский и Дягилев. Русский балет. Однажды на первом исполнении “Фейерверка” присутствовал Дягилев. Тогда он искал композитора, который мог бы написать одноактный балет на сюжет сказки о Жар-птице. Поначалу Дягилев заказал музыку Лядову, но тот отказался, и тогда было решено поручить эту работу Стравинскому. Именно в нем Дягилев распознал могучую самобытность, которая могла преобразить балет, избавить его от штампов.

Премьера балета состоялась в 1910 году в парижском театре “Гранд-опера” в постановке балетмейстера М. Фокина и декорациях художника А. Головина. Успех был сенсационный. “Переливающийся блеск драгоценных камней”, “свечение звуковых волн”, “чудо восхитительного равновесия между движениями, звуками и формами” — в таких восторженных выражениях писали о балете критики.

Балет “Жар-птица” положил начало активному сотрудничеству Дягилева со Стравинским. Через год в парижском театре “Шатле” с еще большим триумфом проходит премьера второго балета “Петрушка” в хореографии Фокина. А через два года в “Театре Елисейских полей” в Париже впервые показан балет “Весна священная” в постановке В. Нижинского и декорациях художника Н. Рериха. Авторы, по словам Рериха, хотели в нем “дать картины радости Земли и торжества Неба в славянском понимании... Из деревни приводят Старейшего-мудрейшего, чтобы он дал расцветшей земле священный поцелуй... Девушки ведут на священном холме среди заклятых камней тайные игры и избирают жертву, которую величают... Старейшины передают жертву богу солнца Яриле”.

Создавая балет, Стравинский погрузился в глубины фольклорной архаики и столь радикально обновил музыкальный язык, что на современников балет произвел впечатление разорвавшейся бомбы. Премьера прошла с огромным



Слева направо: дирижер Э. Ансерме, С. П. Дягилев, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев (Лондон, 1921 год)

скандалом, люди смеялись, кричали, свистели, дрались прямо в зрительном зале. Но уже через год после провала Париж объявил “Весну священную” “гигантским маяком XX века”. Дикая, неистовая сила, варварская, первозданная мощь музыки, завораживающая стихия ритма покорили и публику, и музыкантов.

Балеты Стравинского открывают первый — “русский” — период его творчества. Он назван так не по месту пребывания композитора: с 1910 года Стравинский чаще живет в Париже и все реже бывает в России, а с 1914 года навсегда покидает родину (годы первой мировой войны он провел в Швейцарии). Русским этот период назван потому, что в эти годы Стравинский постоянно обращается к русским сюжетам, русскому фольклору, работая одновременно над несколькими, разными по характеру, стилю, жанрам произведениями.

После “Весны священной” были написаны близкие ей по характеру хореографические сцены с пением и музыкой “Свадебка”. Традиции русского скоморошьего театра возрождает “Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана”, названная композитором “Веселое представление с пением и музыкой на тексты русских сказок”. Вслед за ней появляются “История солдата” (“Сказка о беглом солдате и черте, читаемая, играемая и танцуемая”), вокальные сочинения “Кошачьи колыбельные песни”, “Прибаутки”, “Три истории для детей” на русские народные тексты.

В те же годы создавались произведения и другого стиля. Была завершена изысканно-утонченная опера “Соловей” по сказке Х. К. Андерсена, возникает интерес к джазу. Друг Стравинского, швейцарский дирижер Эрнест Ансерме привез композитору целую связку нот регтаймов (регтайм — один из жанров джазовой музыки). Просмотрев их, Стравинский написал “Регтайм” для 11-ти инструментов. В дальнейшем в джазовом стиле он сочинял в основном лишь на заказ, но сам говорил, что следы блюза и буги-вуги можно обнаружить даже в самых серьезных его произведениях.

Стравинский во Франции. По окончании первой мировой войны Стравинский в 1920 году поселился во Франции, где позднее принял французское подданство. Здесь он вскоре стал общепризнанным главой современного музыкального искусства, Мэтром, как его называли многочисленные друзья и единомышленники. Началась интенсивная дирижерская деятельность, состоялся дебют Стравинского-пианиста. Живя попеременно то в Париже, то в Ницце, Стравинский непрерывно разъезжал с концертами по городам

Европы, а затем начались его концертные выступления в США.

В творчестве начало парижского периода совпало у композитора с крутым поворотом к неоклассицизму. Неоклассицизм — направление, для которого характерно обращение к жанрам и стилю эпохи Возрождения (XV—XVI века), барокко (XVII — начало XVIII века), раннего классицизма и соединение их с современным музыкальным языком, как бы “пересочинение” старинной музыки на свой лад. Начинается этот период у Стравинского балетом “Пульчинелла” на музыку итальянского композитора первой трети XVIII века Джованни Перголези. Идея использовать ее в качестве исходного музыкального материала принадлежала Дягилеву и поначалу показалась композитору абсурдной. Но затем Стравинский увлекся этой работой. Результат оказался для Дягилева неожиданным. Диссонантный “наряд”, в который облек Стравинский музыку Перголези, шокировал импресарио так, что, по словам композитора, тот “некоторое время ходил с видом Оскорбленного Восемнадцатого Столетия”. Недоумевал не только Дягилев. Не принимали этот новый стиль и многие весьма радикально настроенные современники. Однако вскоре у Стравинского появились единомышленники и продолжатели во Франции, Германии, Италии. Сам композитор в течение последующих десятилетий пишет целый ряд неоклассических произведений в разных жанрах: балеты “Аполлон Мусaget”, “Игра в карты”, “Орфей”, оперу-ораторию “Царь Эдип”, мелодраму “Персефона”, оперу “Похождения повесы”, а также концерт для скрипки с оркестром, камерные сочинения. Стравинский моделирует в них стиль музыки Люлли, Баха, Корелли, Вивальди, Рамо, Глюка, Моцарта, Вебера, использует камерные инструментальные составы с преобладанием духовых инструментов. Староклассические нормы, по мнению Стравинского, вносили в искусство “фактор порядка и дисциплины”. Установить в творчестве “господство порядка над хаосом” всегда было характерно для композитора, который сочинял музыку не по наитию, а “ежедневно, регулярно, наподобие человека со служебным временем”.

В этот период творчества Стравинский обратился также к церковным жанрам. Как он утверждал, чтение Евангелия и другой духовной литературы привело его “ко вновь обретенной религиозности”. Стравинский пишет молитвы для хора а капелла “Отче наш”, “Верую”, “Богородице, Дево, радуйся”. По заказу дирижера С. Кусевицкого сочиняет одно из лучших произведений парижского периода — “Симфонию псалмов” к 50-летию юбилею Бостонского оркестра, возглавлявшегося Кусевицким. Композитор был очень увлечен работой над “Симфонией псалмов” и говорил, что писал ее “в состоянии религиозного и музыкального восторга”.

Стравинский в Америке. В 1939 году Стравинский переехал в США, где затем принял американское подданство. Он поселился на побережье Тихого океана, в Голливуде. Неподалеку от него жили и другие выдающиеся европейские эмигранты: композитор Арнольд Шёнберг, писатели Томас Манн, Лион Фейхтвангер. В Америке Стравинский сотрудничает с известным балетмейстером Джорджем Баланчиным, выполняет заказы на джазовую музыку — пишет “Танго” для фортепиано, “Цирковую польку” для балета слонов (для духового оркестра), “Русское скерцо” для симфоджазового оркестра Поля Уайтмена, “Черный концерт” (“Эбеновый концерт”), посвященный знаменитому джазовому музыканту, кларнетисту Вуди Херману.

Стравинский всегда предпочитал оставаться бесстрастным наблюдателем событий и творить искусство, находящееся вне политики и даже вне современности. Поэтому все чаще он обращается к библейским, культовым сюжетам, погружается в музыку добаховской эпохи. Примерами могут служить “Месса для хора и духовых”, “Священное песнопение в честь святого Марка”, кантата “Трени” — Плач пророка Иеремии.

В 1947 году композитор познакомился с дирижером Робертом Крафтом, который стал в дальнейшем его постоянным музыкальным помощником, исполнителем его музыки, автором либретто некоторых произведений. Он также записал воспоминания Стравинского, которые были изданы

под названием “Диалоги”. В 1950-е годы не без влияния Крафта Стравинский обратился к технике додекафонного письма¹. Наиболее удачное произведение, написанное с применением этой техники, — балет “Агон” (что по-гречески означает “состязание”). Это абстрактный балет для восьми балерин и четырех танцовщиков. Он не имеет ни сюжета, ни декораций.

Путешествие в Россию. В 1962 году, после 48-летнего отсутствия на родине, Стравинский посетил нашу страну. В Москве и Ленинграде с большим успехом прошли концерты из его произведений, были показаны балеты “Жар-птица”, “Петрушка”, “Весна священная”, “Орфей”. Стравинский посетил места, где проходила его молодость, встречался с деятелями культуры. За много лет до этого события Дебюсси так напутствовал Стравинского: “Будьте со всей мощью Вашего гения великим русским художником. Так чудесно быть одним из сынов своей родины”. И хотя стиль музыки Стравинского с годами становился все более конструктивно нейтральным, связь с национальными истоками не прерывалась.

В поздний период творчества композитор неоднократно возвращался к своим русским сочинениям, делал их переложения, обработки. Так появились новые редакции сюит из балетов “Жар-птица”, “Петрушка”, “Великой священной пляски” из балета “Весна священная”, обработки песен. Одним из последних сочинений стал канон на тему русской песни “Не сосна у ворот раскачалась”, использованную в балете “Жар-птица”.

Так, завершая жизненный и творческий путь, композитор вернулся к истокам, к музыке, олицетворявшей далекое русское прошлое, тоска по которому всегда присутствовала где-то в глубинах его сердца. В последние дни жизни под подушкой тяжело больного композитора лежал томик стихов Пушкина.

Стравинский умер 6 апреля 1971 года в Нью-Йорке, похоронен в Венеции.

¹ О технике додекафонии см. с. 205.

Вопросы и задания

1. Где прошли детские и молодые годы Стравинского? О каких детских впечатлениях он вспоминал впоследствии? Чем он увлекался?
2. В каких странах жил Стравинский?
3. Какие сочинения композитора относятся к “русскому” периоду творчества? Кратко охарактеризуйте их.
4. Что такое неоклассицизм? Приведите примеры неоклассических произведений Стравинского.
5. Какие произведения композитор написал во Франции?
6. Где жил Стравинский с 1939 года?
7. Выпишите из биографии все встречающиеся в тексте имена и прокомментируйте их.

“Петрушка”

Балет “Петрушка” — одно из самых известных произведений Стравинского. Его замысел возник из Концертштюка для фортепиано с оркестром. Сочиняя его, композитор, по его словам, представлял себе игрушечного плясуна, который “своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр... Получается угнетающая схватка, которая, дойдя до высшей степени возбуждения, заканчивается скорбным и жалобным изнеможением бедного плясуна”. Когда Стравинский сыграл это произведение Дягилеву, тот с энтузиазмом воскликнул: “Да ведь это же балет! Ведь это Петрушка!”. Так возникла идея балетного спектакля. Его сценарий написал художник Александр Бенуа. Он же стал автором декораций и костюмов. Партию главного героя на премьере гениально исполнил Вацлав Нижинский. “Я никогда потом не видел такого Петрушку”, — говорил впоследствии балетмейстер-постановщик Михаил Фокин.

Действие балета происходит в 30-е годы XIX века на Адмиралтейской площади в Петербурге во время масленичного гулянья, будто списанного с натуры, — настолько ярко, красочно, достоверно изображены народные сцены. Это неудивительно, ведь в балете отразились любимейшие детские впечатления авторов. В детстве Сашу Бенуа и Игоря Стравинского водили на масленой неделе на простонародные увеселения, как говорил впоследствии Бенуа, “учиться России”.



И. Ф. Стравинский с исполнителем роли Петрушки В. Нижинским

Народные сцены в балете напоминают картины художников из объединения “Мир искусства” — Филиппа Малявина (“Красный вихрь”, “Бабы”), Бориса Кустодиева (“Ярмарка”, “Балаганы”). В них нашла отражение и русская музыкальная традиция: их прообразом стали массовые народные сцены в операх “Вражья сила” Серова, “Садко” и “Сказание о невидимом граде Китеже” Римского-Корсакова.

В центре событий находится любовная драма кукол — Петрушки, Арапа и Балерины, изображенная в духе старинного театра масок. Увлечение кукольностью было характерно в начале XX века для художников “Мира искусства”. Куклу воспринимали как актера более совершенного, идеального, чем живой человек-актер. Александр Бенуа даже хотел открыть свой кукольный театр.

В балете четыре небольшие картины, идущие без перерыва. Их соединяет барабанный бой. В двух средних картинах показана жизнь кукол, крайние картины — массовые сцены праздничного гулянья. В них широко использованы русские мелодии от архаичных простейших мотивов до уличных песен.

Интересно звучит начало **первой картины**: по горизонтали и вертикали переплетаются “гармошечные” кварто-терцовые попевки у флейт, кларнетов, валторн, виолончелей, арфы, образуя шумящий звуковой комплекс. Он то звучит как тема, то образует фон для других тем.

27 [Vivace]

На сцене — толпа, гомонящая, пестрая, хмельная, а в ней то и дело мелькают колоритные персонажи. Вот прошли гуляки, Балаганный Дед, стремясь перекричать толпу, зазывает зрителей. Заиграла старая, простуженная шарманка с западающим клапаном песню “Под вечер осенью ненастной” (два кларнета). Ее перебивает незатейливая песенка “Деревянная нога” в сопровождении позвякивающего треугольника, под которую пляшет в валенках уличная танцовщица². На другом конце сцены музыкальный ящик заиг-

² Мелодию этой песни Стравинский записал от шарманщика в предместье Ниццы. Позднее, по решению суда, ему пришлось выплачивать гонорар ее автору — некоему Спенсеру.

рал песню “Чудный месяц плывет над рекою” (колокольчики), а шарманка продолжает занудливо гудеть свою мелодию. Эти контрапункты создают реальное впечатление уличной пестроты и разноголосицы, все более усиливающейся к концу сцены.

Появляется Фокусник, и шум сразу прекращается. В низком регистре у фаготов и контрафагота глухо звучит таинственная, построенная на хроматических мотивах тема Фокусника, а в высоком регистре призрачно мерцают челеста, арфа, скрипки с сурдиной:

28 Lento

Играя на флейте простейшую мелодию, построенную на звуках доминантсептаккорда, Фокусник подходит то к одной группе зрителей, то к другой, будто завораживая их, а затем распахивает занавес своего театра. Толпа видит трех кукол — Петрушку, Арапа и Балерину. Фокусник прикасается к ним своей флейтой, и куклы пляшут Русскую. Их танец — это колкая, механически ритмичная музыка с преобладанием тембра фортепиано. В ней можно узнать тему русской песни “Ай, во поле липенька”.

29 Allegro giusto (Быстро, с огнём)



Во **второй картине** действие происходит в комнатке Петрушки. Резко открывается дверь, и чья-то нога грубо вталкивает Петрушку. Он падает ничком, вздрагивает от рыданий, затем вскакивает, мечется по комнате, стучит в дверь. Все его движения выражают отчаяние и протест.

Музыка Петрушки носит импровизационный характер, развитие построено на частой смене мотивов, темпов, тембров, фактуры, передавая мгновенные переходы от одного настроения к другому. У Петрушки есть лейтмотив. Два кларнета одновременно играют до-мажорное трезвучие и фа-диез-мажорный сектаккорд:

30 Molto meno mosso

78

В этой сцене Стравинский часто использует фортепиано, вводит фортепианные каденции.

Петрушка мечтает о Балерине. Три небольших лирических танца — Адажиетто, Андантино, Аллегро — это его любовные грезы. Первые два танца звучат в высоком регистре у фортепиано хрупко, изломанно, нежно.

На пороге комнатки появляется Балерина. Петрушка счастлив, но Балерина равнодушна к нему, она уходит, и снова в отчаянии мечется игрушечный человечек. В ярости грозит он кулачком портрету Фокусника на стене.

Грустная ирония характеристики Петрушки напоминает о героях фильмов Чарли Чаплина, таких же некрасивых, неловких, одиноких, но обладающих бесконечно добрым, любящим сердцем. По словам А. Бенуа, “Петрушка — олицетворение всего, что есть в человеке одухотворенного и страдающего, иначе говоря, начала поэтического”.

Совершенно иными — внешне красивыми, нарядными, но глупыми, примитивными — изображает в **третьей картине** Стравинский Арапа и Балерину. Действие происходит в комнате Арапа. Он лежит на тахте на фоне ярких восточных ковров и сосредоточенно изучает большой кокосовый орех. Арап перебрасывает его с ног на руки, трясет, прислушивается к тому, что там у ореха внутри, пытается расколоть его саблей, но тщетно. Тогда Арап опускается на колени и начинает почтительно кланяться ореху, как божеству. Танец Арапа с орехом представляет собой карикатуру на музыку восточного характера. Он корявый и неуклюжий. Бас-кларнет и кларнет играют в унисон на расстоянии двух октав на фоне “ковыляющего” аккомпанемента.

Еще более карикатурный облик приобретает музыка с появлением Балерины. Она танцует в сопровождении военного барабана и корнет-а-пистопа, тема которого напоминает ученический этюд.

Арап во время танца Балерины обеспокоен тем, что она может увидеть орех, и старается запрянуть его поглубже под подушку. Затем начинается традиционный для классического балета любовный дуэт. Но с какой беспощадной иронией и сарказмом изображает Стравинский эту “лирическую” сцену! Два банальнейших вальса в ми-бемоль мажоре и си

79

мажоре чередуются, образуя трехчастную форму. В первом вальсе непрерывно “икает” на первую восьмую аккомпанирующий фагот, сопровождая примитивную мелодию флейты и корнет-а-пистопа.

31 *Lento cantabile*

Второй вальс — это пародия на чувствительные бытовые вальсы начала XX столетия. В басу к нему присоединяется тема Арапа, но она никак не может попасть в такт и все время звучит на 2/4, поперек трехдольного такта. Арап явно не умеет танцевать вальс!

Внезапно в дверь просовывается голова Петрушки. Он растерян, он никак не может поверить, что Балерина любит не его, а глупого, злого Арапа. Возникает ссора. Арап в ярости хватается за саблю и преследует убегающего Петрушку. В

музыке на темах Арапа и Петрушки звучит небольшая “бальная симфония”.

В **четвертой картине** действие снова происходит на площади. Продолжается народное гулянье, но уже под вечер. Стравинский писал об этой картине: “Последний акт складывается интересно: непрерывные быстрые темпы, мажоры, отдает какой-то русской снедью, щами что ли, потом, сапогами, гармошкой. Угар! Азарт!”. В гомонящей толпе появляются различные персонажи: танцуют кормилицы, кучера, конюхи, мужик показывает ученого медведя, захмелевший ухарь-купец в окружении цыганок разбрасывает в толпу деньги, веселятся ряженные.

Танцы образуют большую сюиту, в которой композитор эффектно использует темы популярных песен: “Вдоль по Питерской”, “Ах вы, сени”, “По улице-мостовой”. Они как бы выплывают из непрерывно звучащего ритмофона, то пронзительно-звонкого, как в танце кормилиц, то тяжеловесного, как в танце кучеров и конюхов. От танца к танцу накапливается все большая сила, мощь, удадь, достигая кульминации в танце ряженных. Все закружилось в бешеном угарном плясе. И вдруг пронзительная фанфара останавливает танец: Арап гонится за Петрушкой по площади, настигает его и убивает. Смерть Петрушки — всего лишь несколько тактов музыки, но в них заключена целая драма жизни и смерти. Падает бубен (в партитуре Стравинский написал: “Держать бубен совсем низко и уронить его”), на фоне очень высокого тремоло струнных жалобно вздыхают флейты. Как отзвук, возникает лейтмотив Петрушки, тихо и нежно флейта-пикколо вспоминает тему любовного танца. Она обрывается, недопетая...

Слышны “деловитые” шаги фагота. Фокусник поднимает Петрушку, показывая притихшей толпе, что это всего лишь кукла, а все происшедшее — часть театрального спектакля. Толпа медленно расходится. Все тише звучат гармошечные переборы. Гаснут фонари. Фокусник волочит за собой тряпичную куклу. Внезапно его охватывает страх: над ширмой появляется Петрушка, угрожая ему. Пронзительно звучащий у трубы-пикколо лейтмотив Петрушки и отголоски музыки гулянья завершают балет.

Музыка балета отличается исключительным богатством, неисчислимой изобретательностью, мастерством. Бесконечно разнообразны ладогармонические средства, великолепен блестящий, красочный оркестр. Весь музыкальный материал — народно-жанровый, лирический, фантастический, пародийно-восточный, карикатурно-бытовой — облекается в стройную четырехчастную симфоническую композицию — своего рода симфонический цикл. Не случайно музыка балета “Петрушка” часто включается в репертуар симфонических оркестров как концертное произведение.

Вопросы и задания

1. Кто был автором сценария, костюмов и декораций балета “Петрушка”?
2. В каком году и где состоялась премьера этого балета?
3. Назовите имя первого исполнителя роли Петрушки.
4. Как построен балет и каково его содержание?
5. Мелодии каких народных песен использовал Стравинский в первой и четвертой картинах балета?

Основные произведения

4 оперы (“Соловей”, “Мавра”, “Царь Эдип”, “Похождения повесы”)
 14 балетов и хореографических сцен (“Жар-птица”, “Петрушка”, “Весна священная”, “Байка”, “Свадебка”, “Пульчинелла”, “Поцелуй Феи”, “Орфей”, “Агон” и другие)
 Вокально-симфонические произведения: Симфония псалмов, кантата “Звездоликий” и другие
 Для оркестра: 3 симфонии, “Фейерверк”, “Фантастическое скерцо” и другие
 Концерт для скрипки с оркестром
 Концерт для фортепиано и духовых инструментов
 “Черный концерт” для кларнета и джазового ансамбля
 Для фортепиано: 2 сонаты, 4 этюда, другие пьесы
 Для голоса и фортепиано — романсы, песни

Отечественная музыка в 1920 — 1950-е годы

Октябрьская революция 1917 года внесла коренные изменения в судьбу России. Привычный, устоявшийся мир рухнул. Начались интенсивные радикальные реформы во всех сферах — политической, социальной, экономической, культурной. Как жизнь, так и искусство в то время были полны противоречий. С одной стороны, революция считала себя призванной направлять помыслы людей на преобразование жизни, на воспитание высоких душевных качеств человека, ставила своей задачей сделать ценности мировой и отечественной культуры достоянием широких народных масс. С другой же — разрушались храмы, памятники, уничтожались богатейшие усадебные библиотеки, художественные коллекции, на долгое время от людей были отлучены церковная музыка, творчество ряда выдающихся писателей, композиторов. Многие видные деятели искусства, науки, философы, богословы были либо сосланы, либо расстреляны, либо эмигрировали. Поредели ряды русских музыкантов. За рубеж уехали Рахманинов, Зилоти, Шаляпин, Метнер, Гречанинов, несколько позже — Глазунов. С начала первой мировой войны за границей оказался Стравинский. Более пятнадцати лет провел в отрыве от родины Прокофьев.

Все это, наряду с тяжелейшим военным и экономическим положением государства, могло привести к упадку, кризису искусства. Однако этого не произошло. Несмотря на все трудности, музыкальная жизнь продолжала развиваться.

ся. В ноябре 1917 года был создан Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос) во главе с видным государственным деятелем, высокообразованным человеком А. В. Луначарским.

В первом декрете о музыке, подписанным В. И. Лениным 12 июля 1918 года, был сформулирован тезис о «государственном музыкальном строительстве». Появились декреты о национализации музыкальных учебных заведений, театров, об охране памятников культуры.

Первоочередным делом государственной важности была признана миссия воспитания и образования. По типу существовавших ранее «народных консерваторий» открываются новые учебные заведения в Харькове, Севастополе, Витебске, Минске, Гомеле, Ташкенте, Алма-Ате (до 1921 года — Верном), Бухаре, Самарканде, Фергане.

Характерной чертой отечественной музыкальной культуры стала ее массовость. Перед многотысячными аудиториями выступали духовые оркестры с маршами, хоры с революционными песнями, симфонические оркестры с музыкой Бетховена, Вагнера, Скрябина. Тогда же устраивались массовые театрализованные действия. В них принимали участие тысячи людей — рабочие, солдаты, матросы. Сюжеты этих действий имели революционную тематику, например «Взятие Зимнего». Они сопровождалась музыкой, пением революционных песен. Популярной была политическая сатира эстрадных концертов под названием «Синяя блуза». Массовый характер таких представлений нашел отражение во Второй и Третьей симфониях Шостаковича, в кинофильме режиссера Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». Много лет спустя это влияние определит стиль и характер «Патетической оратории» Свиридова, созданной на стихи Маяковского.

Музыка в 1920 — 1930-е годы звучала повсюду: на концертах-митингах, на собраниях, съездах, демонстрациях. Она чередовалась с декламацией, громким чтением газет, массовым скандированием лозунгов, дополнялась мощными звукошумовыми средствами. Необычайно популярной стала «шумовая музыка». Бутылки, кастрюли, тазы, гвозди, производственные инструменты, «манголины» из консервных ба-

нок, всевозможные свистки и другие предметы соединялись в общий ансамбль с музыкальными инструментами¹. Эти «оркестры», а также паровозные, автомобильные, заводские гудки, вой сирен и другие шумы большого города воспринимались как звуковая «симфония» нового индустриально-технического времени. Вообще преклонение перед техникой получило в тот период очень широкое распространение и отразилось в отечественной и зарубежной музыке в направлении под названием «у р б а н и з м». Таковы сочинения: «Пасифик 231» для оркестра французского композитора А. Онегера, изображавший бег мощного паровоза, «Каталог сельскохозяйственных машин» французского композитора Д. Мийо, симфоническая пьеса «Завод. Музыка машин» советского композитора А. Мосолова. Индустриально-производственная тема определила содержание и стиль музыки балетов «Стальной скок» Прокофьева, «Болт» Шостаковича.

Невиданный прежде размах приобретает музыкальная самодеятельность. В армии, на заводах и фабриках создаются музыкальные и театральные кружки, студии, открываются клубы. Из самодеятельности вышло немало известных впоследствии музыкантов, например выдающиеся певцы И. Козловский, С. Лемешев, И. Петров, А. Пирогов. Самодеятельными были вначале и такие коллективы, как Ансамбль песни и пляски Красной (ныне Российской) Армии А. В. Александрова, Русский народный хор М. Е. Пятницкого. Возникает много новых музыкальных коллективов — симфонические оркестры и оркестры народных инструментов, хоры, ансамбли.

Музыкальное творчество в первые годы после революции представляло собой сложное и нередко причудливое переплетение самых различных течений, направлений. Велись споры о «высоком» искусстве и музыке быта, о путях к массовому слушателю, о способах отражения новой действительности, о революционности, о новаторстве и об отношении к классическому наследию.

На защиту старого и поддержку нового была направлена деятельность Анатолия Васильевича Луначарского.

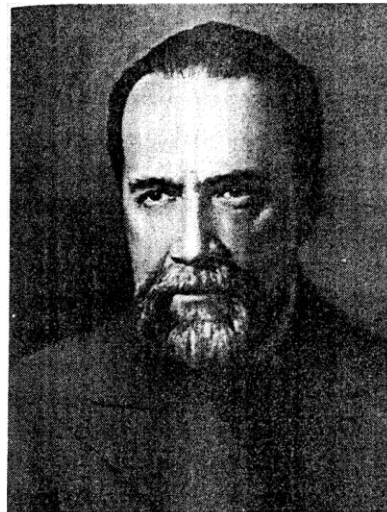
¹ Эпизод с участием подобного шумового оркестра имеется в кинофильме 30-х годов «Волга-Волга».

“Все более или менее добропорядочное в старом искусстве — сохранять, — писал он. — К новым явлениям относиться с разбором... Давать им возможность завоевывать все более видное место реальными художественными заслугами”. Луначарский участвовал в организации филармонии, содействовал созданию симфонических и камерных коллективов, Государственной коллекции музыкальных инструментов, способствовал развитию международных музыкальных связей. На гастроли в нашу страну приезжали крупнейшие зарубежные музыканты — композиторы Бела Барток, Альбан Берг, Альфредо Казелла, Дариус Мийо, Артур Онеггер, Пауль Хиндемит, дирижеры Бруно Вальтер, Отто Клемперер, Оскар Фрид, пианисты Артур Шнабель, Эгон Петри, гитарист Андрес Сеговия и другие.

Луначарский вел активную музыкально-публицистическую деятельность, участвовал в различных дискуссиях. Он часто выступал в концертах с разъяснениями, поскольку массовая аудитория не была подготовлена к восприятию серьезной музыки. Вообще форма концертов-лекций получила в 1920-е годы большое распространение. Так, в Ленинградской филармонии яркие и захватывающие речи о музыке произносил И. И. Соллертинский, человек редкой эрудиции, знавший 25 языков и 100 диалектов, державший в памяти сотни книг и музыкальных партитур.

Пропаганде музыкального искусства активно содействовали радиопередачи. Первый у нас в стране концерт по радио состоялся 17 сентября 1922 года. Это было событие огромной важности. Началась новая эпоха в музыкальной культуре — эпоха распространения музыки с помощью технических средств: от радио к телевидению, аудио- и видеозаписи, грампластинкам и лазерным дискам.

В 1930-е годы были созданы творческие союзы, в том числе Союз композиторов и Союз писателей. На Первом съезде советских писателей в 1934 году была сформулирована концепция социалистического реализма, и с его позиций стали оцениваться достоинства художественных произведений во всех видах искусства. Предписывалось воплощать в доступной форме идеализированный образ советской действительности. Музыкальные произведения должны были быть оптимистическими, простыми по музыкаль-



Н. Я. Мясковский



В. Я. Шебалин

ному языку, иметь в своей основе песенные, легко запоминающиеся темы, и не иначе. Такие ограничительные требования к искусству осложняли развитие отечественной музыки, но изменить ход этого развития оказалось невозможным. Несмотря на все трудности и противоречия, ее достижения были очень значительны. 1930 — 1940-е годы стали временем создания многих классических произведений. Среди них симфонии Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, балеты Прокофьева “Ромео и Джульетта” и “Золушка”, его опера “Война и мир”, концерты и балеты Хачатуряна, квартеты Шостаковича и Шебалина, романсы Шапорина.

В эти же годы формируется советская исполнительская школа. Она была представлена такими именами, как Л. Оборин, Э. Гилельс, Я. Зак, Я. Флиер, Р. Тамаркина, С. Рихтер (пианисты); Д. Ойстрах, Б. Гольдштейн, Г. Баринава (скрипачи); С. Кнушевицкий, Д. Шафран (виолончелисты); К. Иванов, Е. Мравинский (дирижеры). Появляются новые музыкальные коллективы: Государственный симфонический оркестр, Государственный оркестр народных инструментов, Государственный духовой оркестр, Государственный джаз-ор-

кестр и другие. Их исполнительское искусство стимулировало развитие всех жанров музыкального творчества.

С первых же послереволюционных лет отечественная культура развивалась как культура многонациональная. Поначалу в силу объективных социально-исторических причин уровень развития профессиональной музыки в различных регионах страны был неодинаковым. На Украине, в Армении, Грузии, Азербайджане еще до революции сложились национальные композиторские школы, тогда как в Средней Азии, Казахстане, у некоторых народов Поволжья и Севера существовали только фольклор и устное профессиональное творчество. На этой основе после революции постепенно стала формироваться профессиональная музыка письменной традиции. Большую помощь в этом процессе оказывали русские композиторы.

Важное значение в становлении музыкальной культуры союзных республик имела творческая деятельность национальных композиторов старшего поколения. Многие из них получили образование в консерваториях Петербурга и Москвы. Это Узеир Гаджибеков, Муслим Магомаев (Азербайджан), Александр Спендиаров, Армен Тигранян (Армения), Захарий Палиашвили, Мелитон Баланчивадзе (Грузия), Николай Леонтович, Лев Ревуцкий, Борис Лятошинский (Украина), Николай Аладов, Евгений Тикоцкий (Белоруссия), Язеп Витол, Алфредс Калниньш (Латвия), Эуген Капп, Хейно Эллер (Эстония). Эти композиторы стремились к органичному слиянию национального фольклора с традициями европейской музыки. Работая в этом направлении, они опирались на опыт Глинки, композиторов “Могучей кучки”, Чайковского, Лядова, Глазунова.

Выдающимся представителем национальной композиторской школы явился армянский композитор Арам Ильич Хачатурян (1903 — 1978). Его творчество, глубоко самобытное, вышло далеко за пределы страны, стало неотъемлемой частью мировой музыкальной культуры. Темпераментная, жизнерадостная, привлекающая свежестью и оригинальностью мелодики, гармонии, яркостью оркестровых красок музыка Хачатуряна пронизана ритмами и интонациями армянских народных песен и танцев.



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

Вырабатывая свой национально характерный стиль, композитор творчески усвоил богатейший опыт русской и европейской музыкальной классики и создал на этой основе ряд выдающихся произведений.

Творчество Хачатуряна разнообразно по жанрам и содержанию. Он писал балеты, симфонические произведения, концерты для различных инструментов, сонаты, а также песни, романсы, хоры, музыку для театра и кино. Среди лучших его произведений — балеты “Гаянэ” и “Спартак”, Вторая симфония, фортепианный и скрипичный концерты, музыка к драме Лермонтова “Маскарад”.

Творчество отечественных композиторов представлено разными жанрами.

Песня. Музыкальной летописью истории нашей страны стала песня. Она всегда была самым демократичным жанром, мгновенно откликающимся на все события в жизни людей. Песня имеет много разновидностей, но в послереволюционные годы на первый план выдвинулась массовая песня. В ней слились различные традиции. Элементы

крестьянской песни и городского романса, частушки и эстрадной музыки, революционного и солдатского фольклора — все переплавлялось в новый песенный стиль. Песня первых советских лет была преимущественно хоровой, рассчитанной на коллективное исполнение.

Расцвет этого жанра наступил в 1930-е годы. Выдающимся мастером здесь явился Исаак Осипович Дунаевский (1900—1955). Композитор писал музыку и в других жанрах — сочинял оперетты, балеты, кантаты, хоры.

В 1934 году на экраны вышел кинофильм “Веселые ребята” (режиссер Григорий Александров) с музыкой Дунаевского. Он принес композитору успех и славу. “Марш веселых ребят” на слова В. Лебедева-Кумача запели во всем мире.

32 Темп марша

Лег - ко на серд - це от пес - ни ве -
 - се - лой, о - на ску-чать не да-ет ни-ког-да. И лю-бят
 пес - ню де-рев-ни и се - ла, и лю-бят пес-ню боль-ши-е го-ро-
 - да. Нам пес-ня стро-ить и жить по-мо-га - ет, о - на, как
 друг, и зо - вет и ве - дет. И тот, кто с пес-ней по жиз - ни ша-
 - га - ет, тот ни-ког-да и ни-где не про-па - дет!

Началась интенсивная работа Дунаевского в жанре музыкальной кинокомедии. Его песни “Молодежная” (из кинофильма “Волга-Волга”), “Песня о веселом ветре” (из кинофильма “Дети капитана Гранта”), “Спортивный марш” (из кинофильма “Вратарь”), “Марш энтузиастов” (из кинофильма “Светлый путь”) сразу стали широко популярными. Юношеский задор, яркие мажорные краски, бодрые упругие ритмы, энергичные мелодии — все это создавало атмосферу праздника, было созвучно всеобщему энтузиазму — одной из характерных сторон жизни миллионов людей в 30-е годы.

Среди песен Дунаевского этих лет особенно выделяется “Песня о Родине” на слова В. Лебедева-Кумача, впервые прозвучавшая в кинофильме “Цирк”. Торжественное, величавое звучание песни, начинающейся с хорового припева “Широка страна моя родная”, окрашено вместе с тем в теплые лирические тона:

33 В темпе марша, очень энергично

Ши-ро-ка стра-на мо-я род-на - я, мно-го
 в ней ле-сов, полей и рек! Я дру-гой та-кой стра-ны не
 зна-ю, где так воль - но ды-шит че - ло - век. Я дру-
 гой та-кой стра-ны не зна-ю, где так воль - но ды-шит че-ло - век.

Наряду с песнями-маршами в творчестве композитора широко представлена песенная лирика. Часто это задушевные песни-вальсы: “Вечер вальса”, “Школьный вальс”. Замечательными примерами лирики Дунаевского являются пес-

ня на слова М. Матусовского “Летите, голуби”, песни из кинофильма “Кубанские казаки”.

Лирические песни сочиняли и многие другие отечественные композиторы. Одной из популярнейших стала “Катюша” М. Блантера — М. Исаковского. В годы второй мировой войны она стала гимном итальянских партизан. Перешагнули рубежи нашей страны и другие песни. Так, песня “Полюшко-поле” Л. Книппера (из его Четвертой симфонии) была названа американским дирижером Л. Стоковским “лучшей песней столетия”. Международное признание получили песни более позднего времени: “Гимн демократической молодежи мира” А. Новикова — Л. Ошанина, “Подмосковные вечера” В. Соловьева-Седого — М. Матусовского.

Исключительно важной была роль песни в военные годы (1941—1945). Она призывала к подвигу, приносила радость в минуты отдыха, напоминала о мирной жизни, о семье. Песней-символом Великой Отечественной войны стал суровый, мужественный гимн “Священная война” А. Александрова — В. Лебедева-Кумача. В 1941 году песня была исполнена на Белорусском вокзале, с которого бойцы отправлялись на фронт.

34 **Allegro moderato**

Вста - вай, стра - на о - гром-на-я, вста-
 - вай на смерт-ный бой с фа - шист-ской си - лой
 тем-но-ю, с про-кля-то-ю ор-дой! Пусть я-рость бла-го-

- род-на-я вски - па - ст, как вол - на! И -
 - дет вой - на на - род-на-я, свя - щен - на-я вой - на!

В послевоенные годы было написано немало хороших песен о мире, о Родине, о любимом крае. Одна из таких песен — “Родина слышит” Д. Шостаковича на стихи Е. Долматовского — прозвучала в 1961 году в космосе. Ее пел во время первого в истории человечества космического полета Юрий Гагарин.

Опера. Жанр оперы всегда привлекал композиторов своим демократическим характером, возможностью общения с самыми широкими слушательскими массами. Об этом писал еще Чайковский. В послереволюционную эпоху перед музыкальной культурой была поставлена задача создать оперу нового типа и по содержанию, и по музыкальному языку. Но это была очень сложная задача. Первые оперы, написанные в 1920-е годы на революционно-героические темы, успеха не имели и в репертуаре театров не удержались.

Поиски новых путей развития жанра активизировались в 30—40-е годы. Композиторов ориентировали на создание героико-монументальных произведений, обязательно основанных на социальных или классовых конфликтах, а еще лучше, по словам Тихона Хренникова, “со столкновением, восстанием, если по историческому времени нельзя подвести к революции”. Музыка оперы должна была непременно основываться на песенном материале с массовой хоровой песней в финале. Иные типы опер отвергались как якобы формалистические, чуждые психологии советского человека, как это случилось с оперой Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда” (“Катерина Измайлова”).

В 30-е годы было создано несколько десятков “песенных опер”, но лишь немногие оказались удачными. Это “Тихий Дон” И. Держинского и “В бурю” Т. Хренникова.

Однако такой путь развития оперы (использование преимущественно песенных форм) обеднял оперу как жанр, лишал ее способности передавать сложные психологические состояния, воплощать значительные идеи и в конечном счете вел ее к кризису, который наметился уже в конце 30-х годов. Это хорошо понимал Прокофьев, когда работал над оперой “Семен Котко” по повести В. Катаева “Я сын трудового народа”. Опера Прокофьева, как и упомянутые оперы Хренникова, Держинского, посвящена событиям гражданской войны. Воплощая образы своих героев — простых людей, композитор раскрывает в музыке их характеры во всей сложности человеческих переживаний и страстей. Он использует для этого разнообразные оперные формы, выразительный, исполненный тончайших психологических оттенков речитатив. Наряду с этим Прокофьев не отказывается от песенности. Всю оперу пронизывает песня-хор “Рано-раненько”. Она становится основой сквозного симфонического развития.

Новые героические сюжеты появились в операх в годы Великой Отечественной войны. События военных лет стали содержанием опер “Семья Тараса” Д. Кабалевского (по роману Б. Горбатова “Непокоренные”), “Молодая гвардия” Ю. Мейтуса (по одноименному роману А. Фадеева), “Повесть о настоящем человеке” Прокофьева (по одноименной повести Б. Полевого). Грандиозную эпопею — оперу “Война и мир” по роману Льва Толстого создавал во время войны Прокофьев.

Отечественные композиторы постоянно обращались к классической русской и западноевропейской литературе, находя в ней сюжеты, созвучные их мыслям. Именно в этом направлении было создано наибольшее количество удачных оперных спектаклей. Это “Любовь к трем апельсинам”, “Огненный ангел” Прокофьева, “Нос”, “Леди Макбет Мценского уезда” Шостаковича, “Укрощение строптивой” Шуберта. В них использованы сюжеты К. Гоцци, В. Брюсова, Н. Гоголя, Н. Лескова, Р. Шеридана.

Балет. До революции балет императорских театров ориентировался на аристократическую публику. Появление в театрах нового зрителя — рабочих, красноармейцев, студентов — потребовало от авторов балетных спектаклей обратиться к новым темам. Так, сюжетной основой балета Глиэра “Красный мак” стала борьба китайского народа с колонизаторами и дружба советских моряков и трудящихся Китая. Балет “Пламя Парижа” написан Асафьевым на сюжет из эпохи Великой французской революции. Одним из лучших балетных спектаклей, воплотивших тему борьбы с угнетателями, стал балет Хачатуряна “Спартак”, заверченный в 1954 году. Композитора привлек образ героя, возглавившего восстание рабов. “Сочиняя музыку своего балета, — писал композитор, — стремясь мысленно постигнуть атмосферу Древнего Рима, я всегда ощущал духовную близость Спартака нашей эпохе, нашей борьбе против всяческой тирании”.

Появляются в балетном жанре и другие сюжеты — сатирические, высмеивающие хулиганов, прожигателей жизни. Это балеты Шостаковича “Болт” и “Золотой век”.

Подлинными шедеврами балетной классики стали лирические балеты Прокофьева “Ромео и Джульетта”, “Золушка”, “Сказ о каменном цветке”.

Симфония. Своеобразной летописью времени явилась в XX веке отечественная симфония. Симфония — один из самых сложных музыкальных жанров. “Для меня создать симфонию — это значит всеми средствами современной музыкальной техники построить мир”, — говорил австрийский композитор Густав Малер. Воплощая обобщенные философские идеи, симфония в то же время чутко отражает реакцию общества и человека на изменение психологического климата той или иной эпохи. В современной отечественной музыке она стала одним из ведущих жанров.

В ее создание большой вклад внес Николай Яковлевич Мясковский (1881 — 1950), автор 27 симфоний. Их содержание тесно связано с тем, что происходило вокруг. Так, в трагической Шестой симфонии композитор, подобно Александру Блоку в его поэме “Двенадцать”, воплотил тему “художник и революция”, волновавшую художественную ин-

телигенцию в 1920-е годы. В Шестнадцатой симфонии он откликнулся на героические и трагические события 30-х годов. Двадцать вторая симфония задумана как “баллада о Великой Отечественной войне”.

Иные музыкальные образы предстают в симфоническом творчестве Прокофьева. В его семи симфониях, концертах для фортепиано, для скрипки и для виолончели с оркестром, в симфонических сюитах из опер и балетов он воплотил такой разнообразный и многоцветный мир, что его можно сравнить с самой жизнью или с театром. Выразительная лирика, эпический сказ, неистовая энергия, драматизм, искрометное веселье, завораживающая красота сказочных образов — все это и многое другое предстает в симфонической музыке Прокофьева.

15 симфоний, концерты для фортепиано, для скрипки, для виолончели с оркестром выдающегося симфониста современности Шостаковича — это большей частью произведения драматического, трагедийного типа. Для них характерно остроконфликтное содержание.

К симфоническому жанру обращались и другие композиторы: В. Щербачев, Д. Кабалевский, Л. Книппер, Г. Попов, А. Хачатурян, В. Шебалин.

Кантата и оратория. Эти жанры имели в отечественной музыке особый путь. В 1920-е годы они почти не развивались. Новое героико-революционное содержание с большим трудом находило свое воплощение в жанрах, для которых в прошлом были характерны иные сюжеты в русской музыке — преимущественно религиозно-философские. Лишь во второй половине 30-х годов, когда композиторы обратились к историко-патриотическим темам, в кантатно-ораториальной музыке были достигнуты первые успехи. Лучшие сочинения этого времени — кантаты Прокофьева “Александр Невский” и “К 20-летию Октября”, оратория Шапорина “На поле Куликовом”. Актуальным событиям были посвящены написанные в конце 40-х — начале 50-х годов оратории “Песнь о лесах” Шостаковича и “На страже мира” Прокофьева. Однако подлинный расцвет кантатно-ораториальных жанров начинается со второй половины 50-х годов и связан в первую очередь с творчеством Свиридова.



Д. Б. Кабалевский среди детей в Артеке

Музыка для детей. Громадный скачок сделала после 1917 года детская музыка. Это направление музыкальной культуры проявилось в первую очередь в творчестве крупнейших композиторов — Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского. Наряду с ними появилась плеяда талантливых композиторов, детская тема для которых оказалась определяющей в их творчестве. Это М. Красев, М. Иорданский, З. Левина, Л. Половинкин, Н. Раков, М. Раухвергер, А. Филиппенко и другие. Детская музыка вышла за пределы фортепианной и вокальной миниатюры, преобладавшей в дореволюционное время, в большой и увлекательный мир опер, балетов, симфоний, концертов, кантат, массовой песни. Композиторы не только сочиняли детскую музыку, но и принимали самое активное участие в музыкальной жизни детей, стремились научить детей языку музыки, сделать ее для них необходимой, превратить в самого близкого друга. В городах и селах открывались музыкальные школы, студии, устраивались концерты-лекции, проводились смотры музыкальной самодеятельности, конкурсы, олимпиады. В академических оперных театрах появился детский репертуар. Уже