

И. ПРОХОРОВА

Советской
музыкальной
литературы

МУЗЫКА 1964

И. ПРОХОРОВА

СОВЕТСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГАМ ПЕНИЯ
ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛ

*Рекомендовано Институтом
художественного воспитания Академии
педагогических наук РСФСР и Управлением кадров и
учебных заведений Министерства культуры СССР*

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА / МОСКВА 1964

О Г Л А В Л Е Н И Е

<i>Введение</i>	3
Характерные черты советской музыки	9
Глиэр Р. М.	20
Прокофьев С. С.	29
Шостакович Д. Д.	44
Кабалевский Д. Б.	54
Хачатуян А. И.	65
<i>Программа</i>	74
<i>Приложения</i>	75

ПРОХОРОВА ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
СОВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

128 с.

М., «Музика» 1964
78 СА

Редактор А. Трейстер

Художник А. Медведев

Технический редактор С. Торгман

Подп. к печ. 9/IV 1964 г. А 01572. Форм. бум. 70×108¹/16. Печ. л. 8 (Условные 11,2). Уч.-изд. л. 9,8.
Тираж 10 300 экз. Изд. № 669/31010. Т. п. «М» — 64, № 839. Заказ 5504. Цена 48 к.

Издательство «Музика», Москва, Софийская набережная, 30.

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета
Министров СССР по печати, ул. Щипок, 18

В В Е Д Е Н И Е

XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза принял новую Программу, предусматривающую построение в нашей стране коммунистического общества. В связи с этим перед советским народом встала задача, еще небывалая по грандиозности своих масштабов, — стать народом высокой духовной культуры. Эта задача настолько огромна, что решить ее можно только общими силами. Но главная ответственность в этом вопросе ложится, разумеется, на воспитательные учреждения и, прежде всего, на общеобразовательные школы как начальную ступень в массовом образовании.

Чтобы развить у человека эстетические запросы, следует заниматься этим уже с детства. Как сказал на Третьем Всесоюзном съезде композиторов Д. Б. Кабалевский, «...самое важное в раннем возрасте не столько научить ребенка искусству, сколько вызвать к нему интерес и любовь»¹. Эту ответственную задачу в массовом масштабе и призваны воплотить в жизнь общеобразовательные школы нашей страны. Интересующему нас музыкальному предмету отведена здесь весьма значительная роль.

Как известно, музыкальное воспитание в школе осуществляется главным образом на уроках пения, где дети знакомятся с основными навыками хорового пения, теорией музыки и музыкальной литературой.

Задача данной работы — оказать помощь учителям пения общеобразовательных школ в проведении занятий по музыкальной литературе, в ее наиболее ответственном и сложном разделе — «Советская музыка». Трудности эти связаны прежде всего с отсутствием учебных пособий по советской музыке для общеобразовательных школ. Невелик еще, а в большинстве школ и совсем отсутствует необходимый запас грампластинок и нот по советской музыке.

Во введении рассматриваются некоторые общие, методические вопросы преподавания музыкальной литературы. В конце книги дано нотное приложение и приведена программа по советской музыкальной литературе для VII и VIII классов школы².

¹ «Советская культура» от 31 марта 1962 года.

² Уроки пения в VII—VIII классах. Д. Локшин, Е. Давыдова, В. Шацкая. Методическое пособие для учителей пения. Ленинград, 1962.

Введение факультативных занятий в старших классах вызвало необходимость значительно расширить музыкальный материал пособия по сравнению с обязательной программой¹. Автором была учтена также практика проведения в школах тематических концертов, посвященных творчеству того или иного композитора. И наконец, дополнительный материал пособия даст возможность педагогу произвести в некоторых случаях замену произведений, указанных в обязательной программе.

Изложение основного материала начинается с краткого обзора характерных особенностей советской музыки. Такое введение, на наш взгляд, необходимо, хотя в приведенной программе оно и не указано. Вопросы, затронутые здесь, могут возникнуть у педагога и до прохождения курса советской музыки и при прохождении его. Тем более, что с советскими песнями дети начинают систематически знакомиться с IV класса школы. Последнее обстоятельство послужило одной из причин написания раздела «Советская массовая песня», где для облегчения ориентировки педагога материал расположен в исторической последовательности.

Программа занятий по советской музыкальной литературе построена в виде монографий. Она предусматривает знакомство с творчеством ряда крупнейших советских композиторов: Р. М. Глиэра, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Д. Б. Кабалевского, А. И. Хачатуряна². Монографическое построение программы будет воспринято учащимися как привычное, как продолжение уже установившегося принципа преподавания в младших классах. Каждая из тем по советской музыке включает в себя ознакомление с биографическим материалом и разбор произведений.

Знакомство учащихся с биографией композитора способствует лучшему пониманию ими музыкального сочинения. Впечатление от про слушанного произведения будет острее и ярче, если за его названием будет стоять определенный облик композитора. Знание биографии помогает уяснить идеальное и художественное содержание произведения, раскрывает неразрывную связь творчества композитора с окружающей его действительностью.

Изучение биографий преследует и воспитательные цели. Обращая особое внимание на общую направленность творчества композитора, на его общественно-музыкальную деятельность, дела и заслуги перед государством, мы воспитываем в учащихся чувство любви и преданности нашей Родине.

В пору формирования у детей мировоззрения и характера знакомство с биографиями выдающихся советских композиторов поможет им «наметить свой жизненный путь, выработать свой характер, свои убеждения, найти свое призвание»³.

Очень полезно привести высказывания самого композитора о его творческом методе, об истории создания того или иного произведения и т. п. Не перегружая памяти учащихся большим количеством цитат, важно отобрать наиболее яркие, типичные, характеризующие творческий облик композитора.

¹ Уроки пения с первого по восьмой классы школы входят в учебную сетку часов.

² Нам представляется необходимым создание в ближайшее время учебного пособия более широкого типа, включающего также обзор творчества таких выдающихся советских композиторов, как Н. Я. Мясковский, Ю. А. Шапорин, Г. В. Свиридов, Кара Каравеев и др.

³ М. И. Калинин. О коммунистическом воспитании и обучении. М.—Л., 1948, стр. 113.

Большое значение имеет показ иконографического материала. Демонстрация портретов композиторов, фотографий с рукописей, автографов, фотографий исполнителей, исполнительских коллективов облегчает восприятие основного материала, а также расширяет круг музыкальных представлений учащихся.

Основная часть урока посвящается знакомству с произведением. Небольшое количество времени, отведенное на музыкальную литературу, делает невозможным показ крупных сочинений целиком (оперы, симфонии). В связи с этим педагог сталкивается с новой трудностью—дать учащимся возможно более полное представление о произведении, основываясь на показе отдельных его частей, номеров, фрагментов.

Обычно на музыкальную литературу педагог выделяет часть урока пения. При знакомстве же с произведениями крупной формы занятия по музыкальной литературе целесообразнее вынести в самостоятельный урок и проводить его один раз в месяц.

Степень подготовки учащихся разных классов требует от преподавателя творческого подхода к разбору произведений. Вместе с тем несомненно и наличие ряда общих принципов, которые необходимо учить при разборе любого сочинения.

Поскольку главной задачей предмета является знакомство с конкретными музыкальными произведениями, вопросы восприятия музыки следует рассматривать в связи с этой центральной задачей. Приступая непосредственно к разбору, необходимо дать сначала общую характеристику исполняемого произведения, рассказать о замысле композитора. Это даст возможность учащимся почувствовать, прежде всего, тесную связь музыкального искусства с действительностью, ощутить реалистическую основу современного советского искусства. Умениеходить из основного музыкального образа поможет также целостному восприятию произведения. И лишь отталкиваясь от замысла композитора, следует вести разбор средств выразительности.

Разбор произведения тесно связан с вопросами восприятия. Продолжительность внимания у детей младшего возраста часто еще далеко не достаточна, но способна постепенно развиваться. Программа младших классов предусматривает знакомство со сравнительно небольшими по масштабу произведениями — песнями, романсами, пьесами, отдельными оперными номерами. В старших классах учащиеся уже без особых труда слушают произведения крупной формы: сонаты, симфонии, канканы, оратории, сцены из опер.

Если в начале обучения небольшие по объему пьесы исполняются и до и после их разбора, то произведения крупной формы после общей характеристики анализируются обычно с попутным проигрыванием, а затем разобранные в классе сцены исполняются полностью (на фортепиано или в грамзаписи). Весьма также желательно после знакомства с крупным произведением (оперой, симфонией, канканой) организовать его прослушивание в театре, на концерте, по радио. Обратный порядок в методике анализа — сначала прослушивание, а затем разбор — значительно менее эффективен.

О том, насколько большое значение имеет разбор произведений крупной формы перед его прослушиванием, говорят высказывания учащихся старших классов 201-й школы, где в 1944—1946 годах профессором В. Н. Шацкой была проведена большая экспериментальная музыкально-образовательная работа. «Мне кажется особенно хорошо, что лектор предварительно анализирует музыкальную вещь, тем самым заостряя наше внимание на основном. Может быть, и не всегда увидишь, вернее, услышишь те контрасты, на которых построено то

или иное произведение, не всегда почувствуешь всю прелест вещи, а так как предварительно анализируется произведение, то этого пропустить нельзя», — пишет ученица IX класса Н. Л. О том же пишет и ученица IX класса В. Х.: «Лекции мне очень понравились, особенно то, что перед исполняемой вещью дается пояснение, что дает легче понять, какой момент хорош и на чем нужно остановить внимание»¹.

На собственной практике, а также на примерах занятий ряда товарищ приходилось убеждаться в правильности такой методики. Этот, казалось бы, широко апробированный метод, к сожалению, не везде применяется. Неоднократно наблюдаются случаи, когда педагог ограничивает показ произведения исполнением отдельных его тем. Такая методика знакомства с музыкой в корне противоречит самой природе предмета, призванного дать представление о музыкальном произведении в целом.

Восприятие музыки во многом зависит и от построения урока, от его формы. Мастерство педагога заключается не только в умении интересно и увлекательно преподнести свой предмет, но и умело, методически правильно организовать занятия. Малоинтересное содержание урока никогда не расположит учащегося к предмету, не вызовет симпатии к педагогу. В то же время и хорошее, содержательное занятие значительно теряет ценность из-за неумелой его организации, не продуманной методики. Поэтому совершаются свои знания в области предмета, углубляя содержание урока, педагог никогда не должен упускать из виду и вопроса его организации — его форму.

Какую же форму должно носить занятие по музыкальной литературе? Существует два метода построения урока — это урок-беседа и урок-лекция. Названия эти несколько условно передают существо дела. Под уроком-лекцией подразумевается такой метод ведения занятий, когда учащиеся ограничиваются пассивным восприятием материала. Форма же урока-беседы позволяет учащимся принимать активное участие в занятиях (но отнюдь не означает непрерывного собеседования преподавателя с учащимся). А без совместной работы всего класса над произведением не может быть его полноценного восприятия. Вопрос об этом ставился еще в методических работах 20—30-х годов, но и по сей день он не нашел должного к себе внимания.

Активность ребят может принимать различные формы: высказывания по поводу исполняемых произведений, участие в исполнении (хором или сольном) и т. п. Это заставляет детей самостоятельно мыслить, говорить о музыке, развивает способность восприятия. Обращаясь с вопросом ко всему классу или к отдельным учащимся, можно приучить ребят высказывать собственное суждение, а не ждать разъяснений педагога. Крайне нежелательно подменять хоровое исполнение русских народных, революционных, массовых советских песен (вполне доступное и очень полезное для музыкального развития учащихся) проигрыванием этих песен на фортепиано. Такое «бестекстовое» исполнение искачет природу песен и значительно снижает восприятие музыкального материала. А ведь, как правило, в группе всегда находятся дети с хорошими голосами, что облегчает и делает интересной работу всего коллектива.

Урок-беседа имеет и большое воспитательное значение. Посредством активного участия школьников в классной работе формируется чувство коллективизма. Каждый раз учащийся убеждается, что коллективом, группой легче, чем одному, разобрать музыкальное про-

¹ В. Н. Шацкая. Музыка в школе. М., 1950, стр. 90.

изведение, найти верное определение, нужное слово. Точно так же, принимая участие в исполнении, учащиеся на собственном опыте убеждаются в значении дисциплины, начинают уважать и ценить труд своих товарищей, труд педагога.

Работа над эффективностью усвоения музыки в классе тесно связана с вопросом закрепления ее результатов. Утвердилось положение, что домашняя работа учащихся по музыкальной литературе, в основном, ограничивается повторением пройденного в классе материала. Большая академическая загруженность школьников вынуждает педагога очень осторожно пользоваться их временем. Вместе с тем повторение пройденного материала как основную и постоянную форму домашней работы вполне возможно сочетать с другими ее видами. Письменные работы могут быть одним из видов такого домашнего задания¹. Интересные данные по этому вопросу приведены в книге «Музыка в школе». В. Н. Шацкая отмечает, что письменные работы каждый раз помогали выявить уровень музыкального развития учащихся. Темы этих сочинений: «Мои любимые произведения», «Как раскрывается в опере душевный мир героя» и другие.

Экспериментальная работа В. Н. Шацкой вскрыла также большой интерес учащихся к такого рода заданиям. Многие школьники для домашних сочинений по литературе брали музыкальные темы: «Глинка», «Бетховен», «Чайковский». Работая над сочинениями, они старались шире познакомиться с музыкой этих композиторов, посещали концерты, внимательно слушали радио, что значительно углубляло и расширяло их музыкальные познания.

Помимо письменных работ целесообразно приучать учащихся старших классов к чтению музыковедческой литературы. В качестве домашнего задания может быть рекомендована литература для самостоятельной проработки (отдельные разделы монографий, учебников, популярные брошюры и т. п.).

Хотелось бы указать еще на один вид работы учащихся, активизирующий их восприятие. Это — участие в выпуске бюллетеней, организация выставок, посвященных юбилейным датам. Под руководством педагога ребята уже со школьной скамьи будут приобретать навык в библиографической работе, в умении подбирать иконографический, цитатный материал. Здесь могут быть использованы способности школьников к рисованию, любовь к фотографии.

О целесообразности и важности этой работы пишет В. Н. Шацкая. Как на один из примеров она указывает на выставку к теме «Русская песня в поэзии и музыке первой половины XIX столетия», которая была подготовлена совместно с педагогом по литературе учащимися IX класса 201-й школы в 1946/47 учебном году². Выставка имела большое образовательное значение не только для ребят этой школы, но и для учащихся других школ, проявивших к ней большой интерес.

Наконец, нельзя забывать и о таком важном факторе, как посещение школьниками концертов, оперных спектаклей и т. п. Практика постоянно убеждает нас, что такие «походы» значительно расширяют музыкальный кругозор учащихся, закрепляют в их памяти прослушанные на уроках произведения, знакомят с инструментами симфонического оркестра. Вместе с тем необходимо и в классе предоставлять детям возможность слушать вокальную и симфоническую музыку в ее оригиналь-

¹ Большая учебная нагрузка учащихся не позволяет давать задания такого рода более одного раза в год.

² В. Н. Шацкая. Музыка в школе. Цит. изд., стр. 119.

ном звучании. Поэтому каждая школа должна иметь проигрыватель с набором пластинок или радиолу. Все это, конечно, не снимает ответственности с педагога (или концертмейстера) за высокое качество его исполнения на фортепиано.

Во многом степень усвоения предмета зависит и от правильно поставленного учета знаний учащихся. Основной формой учета, как известно, является устный опрос. Систематическая, от урока к уроку, проверка знаний приучает ребят регулярно прочитывать дома свои записи в тетрадях. Одновременно педагог напоминает звучание разбираемого произведения за фортепиано. В итоге — учащиеся дважды повторяют прорабатываемый в классе материал.

Эффективным методом опроса является также письменная работа в классе. Педагог исполняет отрывок из уже знакомого ученикам произведения и просит записать имя композитора и название произведения. Такой опрос можно дополнить заданием — дать краткую характеристику прозвучавшей пьесы. В течение урока может быть проиграно до десяти музыкальных примеров, что позволит наиболее полно выявить картину усвоения учащимися пройденного материала. Письменные работы такого рода целесообразнее давать в конце четверти или по окончании раздела программы.

Таковы основные вопросы методики преподавания музыкальной литературы в общеобразовательных школах.

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

Советская музыка с каждым годом завоевывает все большую популярность во всех странах мира. За сорок с лишним лет советские композиторы создали немало прекрасных произведений в самых различных жанрах: симфонии, канканы, оратории, балеты, оперы, оперетты, музыку к кинофильмам и театральным пьесам, песни. Отличаясь характерными, только ей присущими особенностями, советская музыка, вместе с тем, тесно связана с традициями русской классической музыки, с достижениями выдающихся композиторов зарубежных стран. Советское музыкальное искусство стоит на позициях реализма. Отображая все важное и значительное в жизни народа, стремясь к общедоступности музыкального языка, советские музыканты остаются верными заветам высокой идеиности искусства, его народности и демократизма.

В. И. Ленин указывал на важность усвоения классического наследия как на одно из существенных условий создания новой советской культуры. В статье «Массовая музыкально-просветительная работа в первые годы после Октября» Н. Брюсова пишет о том большом одобрении, которое вызывали у В. И. Ленина концерты, составленные из произведений Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова¹. На замечание музыкальных работников об отсутствии произведений с новой революционной тематикой В. И. Ленин уверенно отвечал, что такие произведения со временем будут, а теперь надо исполнять русских классиков, как можно больше знакомить с их замечательными творениями рабочих.

Особенности социалистического государства обусловили путь развития всего советского искусства. Основным творческим методом советского искусства, в том числе и музыки, становится метод социалистического реализма, определяющим положением которого является правдивое отображение действительности в ее революционном развитии. Главная задача советских композиторов состоит в том, чтобы воспроизвести средствами музыки великие преобразования современности, бессмертные героические подвиги советских людей. Такие произведения, как Пятая, Седьмая, Однадцатая и Двенадцатая симфонии Д. Шостаковича, его оратория «Песнь о лесах», Седьмая симфония С. Прокофьева, опера «Семья Тараса» и Скрипичный концерт Д. Кабалевского, Патетическая оратория на слова В. Маяковского, Г. Свиридов, многочисленные песни, посвященные борьбе за мир и воспевающие трудовые подвиги советских людей, активизируют и мобилизуют силы народа в строительстве коммунистического будущего. В показе лучшего, наиболее

¹ «Советская музыка», 1947, № 6, стр. 46—55.

важного в жизни страны, в создании образа положительного героя наших дней, в призывае к активному, творческому труду заключается великая преобразующая роль советской музыки, ее воспитательная миссия.

Но не одно только глубоко идейное содержание советской музыки завоевало ей большую популярность, любовь народа. Советские композиторы стремятся к простому, доступному музыкальному языку. Как и у наших великих классиков, основой советской музыки является народная песня. Широко используя выразительные возможности разнохарактерных песен народов нашей страны, советские композиторы опираются также на современные народные песни, отразившие сдвиги и преобразования, вызванные Великой Октябрьской социалистической революцией.

Богатейшие возможности массового музыкального образования, бурный расцвет самодеятельного искусства, способствуют активизации народного творчества. В наши дни сокровищница народного искусства пополняется песнями о строительстве новой жизни, о колхозной деревне, о трудовых подвигах советских людей. Народные песни, обогащенные не только новой тематикой, но и новыми музыкально-выразительными средствами, передающими светлый эмоциональный тон современной жизни, продолжают оставаться одним из главных источников творчества советских композиторов. Новое время выдвинуло и новый, «свой» жанр — жанр массовой песни. Подлинно народная, общедоступная по своим поэтическим и музыкальным образам, массовая песня заняла значительное место в советской музыке.

Советская музыка отличается и еще одной важной особенностью. Социалистический строй обусловил равноправие наций, населяющих нашу страну. Народы Советского Союза получили возможность развивать свою культуру. Потому и советская музыка имеет многонациональный характер. В настоящее время в республиках Союза имеются консерватории, музыкальные училища, детские музыкальные школы, оперные и драматические театры, концертные организации. Творческая помощь русских композиторов способствовала развитию национального искусства братских республик. Заслуженной известностью пользуются имена таких композиторов, как К. Караев (Азербайджанская ССР), К. Кужамьяров (Казахская ССР), Б. Дварионас (Литовская ССР), А. Баланчивадзе (Грузинская ССР), А. Бабаджанян (Армянская ССР), М. Ашрафи (Узбекская ССР), Н. Жиганов (Татарская ССР). Тесное содружество принесло большую пользу не только музыкальной культуре этих республик, но и значительно обогатило творчество самих русских композиторов. Убедительным свидетельством выдающихся достижений в области музыкального искусства народов СССР стали декады, смотры всех видов искусства, регулярно проводимые в Москве. Вместе с тем русская музыка среди братских музыкальных культур — самая богатая и зрелая. Произведения русских советских композиторов занимают ведущее место в музыкальной жизни Советского Союза.

Огромные достижения советской музыки во многом определяются вниманием и заботой, которые оказывают искусству Коммунистическая партия и Правительство. На пути развития советской музыки встречалось немало трудностей. Упорно и настойчиво советским музыкантам приходилось бороться с чуждыми влияниями упадочной буржуазной культуры. Исключительно важное значение для развития советской музыки имели Постановления Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза по вопросам литературы и искусства. Постановления с исчерпывающей ясностью вскрыли идейные истоки реакционного формалистического течения, «независимости» искусства от об-

щественной жизни и призывали советских музыкантов твердо стоять на позициях социалистического реализма, быть верными великим заветам русской классической музыки. Особое внимание вопросам развития советского искусства было удалено на XX съезде партии. Партия указала работникам литературы и искусства на необходимость усилить связь с жизнью, смелее ставить и разрешать насущные вопросы современности¹. Еще более ответственную задачу поставил перед искусством, в том числе и перед музыкой, исторический XXII съезд партии — воспитание нового человека, человека коммунистического общества.

Приобщение к искусству всего советского народа — начало выполнения этой грандиозной задачи. В настоящее время в стране создаются университеты культуры, в которых широкие круги слушателей получают знания в области музыки, театра, изобразительного искусства. Неизмеримо повысилась и эстетически-воспитательная функция общеобразовательных школ, как наиболее массовых учебных заведений.

Замечательной традицией наших дней стали встречи деятелей литературы и искусства с руководителями партии и правительства. Особо знаменательные встречи состоялись в декабре 1962 года и марта 1963 года. В докладах Н. С. Хрущева и Л. Ф. Ильиничева еще и еще раз был провозглашен метод социалистического реализма как незыблемый творческий принцип всего советского искусства. С особой остротой Никита Сергеевич указал на партийность и народность советского искусства как полную противоположность анархизму и крайнему индивидуализму абстрактного искусства, пропагандируемого в капиталистических странах.

Главная линия развития литературы и искусства определена Программой нашей партии. Она состоит в укреплении связи с жизнью народа, в правдивом и высокохудожественном отображении богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновленном и ярком воспроизведении нового, подлинно коммунистического и обличении всего того, что противодействует движению общества вперед.

И снова путеводной звездой стали слова великого Ленина: «Но важно не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего коллектива населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»².

Советская музыка пользуется большой известностью и за рубежом. Произведения советских композиторов — Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского, А. Хачатуряна, Ю. Шапорина, Д. Кабалевского, В. Шебалина, Г. Свиридова, К. Караева и многих других — с заслуженным успехом исполняются во всех странах мира. Советская музыка играет огромную роль на международной арене в борьбе прогрессивного искусства против формалистических буржуазных течений. Слушателей других стран привлекает в советской музыке ее глубокая содержательность, яркость музыкальных образов, простота и ясность музыкально-выразительных средств. Определяя собой реалистический путь развития музыки, лучшие сочинения советских композиторов являются ценнейшим вкладом в мировую культуру современности.

¹ «Об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР», М., 24 декабря 1958. Новая система народного образования в СССР. Сборник документов и статей. М., 1960.

² В. И. Ленин о культуре и искусстве. М., 1960, стр. 660.

СОВЕТСКАЯ ПЕСНЯ

Советская массовая песня—своеобразная летопись жизни и деятельности советского народа. Своим возникновением песня обязана тем новым условиям, которые были созданы для музыкального искусства завоеваниями Великой Октябрьской социалистической революции. Впервые в истории России весь народ получил доступ к музыкальному образованию, к исполнительству, творчеству. Как жанр наиболее удобный для широкого исполнительства, советская песня стала подлинно массовой. Открыто и смело зазвучала она на демонстрациях, народных празднествах, в быту.

В первые годы после революции пелись, в основном, еще старые революционные песни — «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Интернационал». Объединявшие и воодушевлявшие народ на борьбу с порабощителями в 1905 году, эти песни продолжали жить и в эпоху Великой Октябрьской революции. Выйдя из подполья, они становились достоянием всего народа, приобретая тем самым большую силу воздействия.

Уже в первые годы гражданской войны был создан целый ряд новых народных песен. Одной из наиболее популярных в Советской Армии была строевая песня о Чапаеве — «Гулял по Уралу Чапаев-герой».

Некоторые песни создавались на уже известные мелодии, к которым подставлялись новые слова. Любимой народом была песня на слова Демьяна Бедного «Как родная меня мать провожала» (1918). В основу ее был положен мотив украинской народной шуточной песни «Ой, що там за шум учинився». В отличие от старых рекрутских песен-плачей, она своим веселым, задорно-шутливым характером выражала новое отношение народа к призыву в армию. Так сама жизнь несла в песню свежую струю обновления.

Учитывая огромную воспитательную и организующую роль искусства, Коммунистическая партия с особым вниманием отнеслась к советской музыке с первых же шагов ее развития. Об этом свидетельствуют слова В. И. Ленина, сказанные им в беседе с Демьяном Бедным в 1918 году: «Старой песне противопоставить новую песню. В привычной своей народной песне — новое содержание»¹. Ту же мысль подчеркивал Владимир Ильин и в беседе с Кларой Цеткин, отмечая, что на почве широкого народного образования и воспитания «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию»².

Вскоре после революции, рожденные в огне боевых сражений гражданской войны, появляются первые оригинальные советские песни. В содержании и характере этих песен отразилось самое важное в жизни страны тех грозных лет — стремление народа прогнать врагов со своей земли и стать ее полноправным хозяином.

Классическим образцом советских песен того времени стала песня «По долинам, по загорьям», созданная в 1919 году. Текст ее был сочинен участником партизанских боев П. Парфеновым. Десятью годами позже эта песня, записанная и обработанная А. В. Александровым, получила всенародную, а затем и всемирную известность³.

¹ Д. Бедный. Предисловие к первому изданию книги Л. Войтоловского «По следам войны». Л., 1925—1927.

² В. И. Ленин о культуре и искусстве. М., 1960, стр. 662.

³ Во многих песенных сборниках текст песни «По долинам» печатается в редакции С. Алымова. Первоначальные слова песни в редакции Алымова — «По долинам и по взгорьям».

Одной из первых популярных песен, написанной композитором-профессионалом, можно считать «Марш Буденного» Дм. Покрасса на слова А. д'Актиля. Марш был создан непосредственно в рядах Первой конной армии Буденного.

Постепенно в работу над массовым жанром включались все новые и новые композиторы. В 20-х и начале 30-х годов ряд удачных песен сочинили М. Коваль («Юность»), А. Давиденко («Первая Конная», «Винтовочка»), Б. Шехтер («Железными резервами»), В. Белый («Пролетарии всех стран, соединяйтесь»). Особое внимание заслужила написанная несколько ранее песня Самуила Покрасса «Красная Армия всех сильней» на слова поэта П. Григорьева. Песня первоначально предназначалась для воинов киевского гарнизона, которые и были ее первыми исполнителями и пропагандистами. Под названием «Марш Красной Армии» эта песня была хорошо известна и за рубежом.

В отличие от старых революционных песен, сдержанных, суровых, советским песням 20-х годов присущ большой эмоциональный подъем, броский, призывающе-героический характер. Мелодическая широта музыки сочеталась в них, как правило, с четкостью и волевой поступью маршеобразных ритмов.

Могучим фактором, способствовавшим широкому, всенародному распространению новых песен, была художественная самодеятельность. Благодаря поддержке государства музыкальная самодеятельность получает невиданный размах, охватывая различные предприятия и учреждения.

Огромную работу в области пропаганды советских песен проводят также музыкальные коллективы. Одним из наиболее известных становится хор им. М. Е. Пятницкого. Хор был организован Пятницким еще в 1911 году из крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний, периодически приезжавших на концертные выступления. После революции этот своеобразный хор превращается в постоянно действующий коллектив. Руководимый многие годы талантливым советским композитором В. Г. Захаровым, он остается не только носителем традиций старинных крестьянских песен, но выдвигается и как замечательный исполнитель советских песен.

Активную концертную деятельность развивает Первый народный оркестр под управлением В. В. Андреева. Созданный также еще до революции, оркестр становится постоянным и неуклонным пропагандистом старинной народной и советской музыки среди широких масс трудящихся.

Замечательный музыкальный коллектив, Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии был создан А. В. Александровым в 1928 году. Уже в 30-е годы ансамбль завоевал всемирную известность. Как и хор им. Пятницкого, Краснознаменный ансамбль был пропагандистом лучших советских песен.

Несколько позже сформировались Северный, Воронежский, Сибирский и другие хоровые коллективы, бережно хранящие местные певческие традиции.

30-е годы, сопровождавшиеся бурным развитием экономики страны, ростом индустрии, укреплением сельского хозяйства, ознаменовали собой и подлинный расцвет советского музыкального искусства, в том числе и массовой песни.

Песни этих лет отличаются большим разнообразием тематики, затрагивающей самые различные стороны жизни советских людей. Общей характерной чертой массовых песен становится их жизнерадостный, светлый колорит. Выкристаллизовываются и типичные, специфические черты, отличающие песни различных жанров.

Так, в 30-х годах рождается жанр песен-гимнов, воспевающих величие и богатство нашей Родины. Образцом песен такого рода может служить «Песня о Родине» И. Дунаевского на слова В. Лебедева-Кумача (1936) из кинофильма «Цирк». Песня воплотила чувство любви и безграничной преданности Отчизне.

Широкораспевного склада мелодия сочетается с упругим маршевым ритмом, что придает песне характер величавого гимна. Основная мысль выражена в припеве, с которого и начинается песня («Широка страна моя родная, много в ней лесов, полей и рек»). В ней наиболее ярко проявилась связь мелодики И. Дунаевского с русскими народно-песенными традициями, что в значительной степени содействовало ее популярности¹. Уже много лет начальные звуки «Песни о Родине» служат позывными сигналами радиостанций Советского Союза.

Чувство законной гордости советского народа своей красавицей столицей выражены в песне «Москва моя» братьев Дм. и Д. Покрас на слова В. Лебедева-Кумача.

Не менее значительным оказывается также жанр молодежных песен 30-х годов, воспевающих радостную, счастливую жизнь советской молодежи. Одной из первых песен такого склада была хорошо известная в наше время «Песня о встречном» Шостаковича («Нас утро встречает прохладой») из кинофильма «Встречный». Центральное место образ советской молодежи занял в творчестве Дунаевского, посвятившего этой теме много прекрасных песен. Таковы его «Марш» из фильма «Веселые ребята» (слова В. Лебедева-Кумача), «Спортивный марш» из фильма «Вратарь» (слова В. Лебедева-Кумача), «Марш энтузиастов» из фильма «Светлый путь» (слова А. д'Актиля).

Очень популярна поэтичная и вместе с тем задорная песня «Спой нам, ветер» из фильма «Дети капитана Гранта» и брызжащая весельем «Молодежная» из фильма «Волга-Волга». Особено полюбилась первая из них (слова В. Лебедева-Кумача) с ее «крылатой» концовкой:

Кто весел, тот смеется,
Кто хочет, тот добьется,
Кто ищет, тот всегда найдет!

Ярко и образно, в излюбленной Дунаевским форме песни-марша, музыка этих произведений передает смелый юношеский задор, радостную устремленность советской молодежи.

Второе десятилетие в истории развития советской песни ознаменовалось рождением лирического жанра. Наиболее значительными стали песни И. Дунаевского «Если Волга разольется» из фильма «Вратарь» и «Ох ты, сердце» из фильма «Искатели счастья», «Катюша» М. Блантера, «И кто его знает» В. Захарова. Это были первые советские лирические песни о дружбе, верности, любви.

Характерно, что большинство перечисленных песен очень близки подлинно народным русским напевам. Так, песни «Если Волга разольется», «И кто его знает» перекликаются с народными лирическими частушками-страданиями, а песня «Ох ты, сердце» уходит своими истоками в городской фольклор. Родственна русским народным песням и

¹ Особенно очевидной становится эта связь при сравнении мелодии со старой русской песней «Из-за острова на стрежень», к которой песня Дунаевского близка отдельными интонационными оборотами.

«Катюша» М. Блантера на слова М. Исаковского (1938). Теплая, проникновенная, от сердца идущая мелодия сразу же всем полюбилась. Простая и вместе с тем выразительная, лирически-задумчивая песня отзывалась чем-то очень дорогим. «Катюша» Блантера стала популярной песней не только в нашей стране, широкую известность она получила и далеко за пределами Советского Союза. В годы Великой Отечественной войны песня жила в десятках вариантах и даже стала боевым гимном итальянских антифашистов-партизан.

Важное самостоятельное место в эти годы заняла группа песен о колхозной деревне. Возникновение таких песен и дальнейшее развитие этого жанра тесно связано с именем композитора В. Захарова и руководимым им хором. Весьма различные по своему содержанию, песни связаны между собой единым — особым складом музыки. Захаров опирается на классический русский подголосочно-хоровой стиль с его изменчивой ритмикой и широтой дыхания. Отталкиваясь от старых традиций, композитор насыщает свои песни новыми современными интонациями, активизирует ритм. Но главное, что отличает песни Захарова, — это оптимизм, бодрое и радостное настроение.

Одной из первых появилась песня «Вдоль деревни» (слова М. Исаковского). Веселая, задорная, остро акцентированная мелодия этой песни сопровождается характерным аккомпанементом, напоминающим частые «переборы» гармошки. Так, простыми, образными штрихами Захаров запечатлел картину радостного изумления колхозников, впервые увидевших в своей деревне электричество. Таким же весельем и жизнерадостным характером веет от песни «Будьте здоровы» (музыка С. Любана, слова народные, перевод М. Исаковского).

Весьма значительными оказались новые песенные виды, связанные с оборонной тематикой. В 30-е годы появляется целая серия «песен-воспоминаний» о гражданской войне. Особенно большой популярностью пользовались «Песня о Каховке» Дунаевского на слова М. Светлова (из фильма «Три товарища»), «Партизан Железняк» М. Блантера (слова М. Голодного) и «Орленок» В. Белого (слова Я. Шведова). Эти песни, героические по содержанию, глубоко лиричны по своему складу. Сочетание лирической распевности и маршевой ритмической активности создали своеобразный жанр лирико-героических песен. В то же время в подобных песнях без труда можно уловить связь с традициями песен гражданской войны, с некоторыми старыми революционными песнями. Несколько особняком стоит не менее известная «Тачанка» К. Листова, также посвященная теме защиты Родины. Задорные, лихие интонации песни в соединении с чеканным ритмом и вихревым движением неизменно вызывают ассоциации с боевой тачанкой и ее бесстрашным командиром.

Таковы основные виды песен, получившие жизнь в 30-е годы. Творческим удачам композиторов в значительной мере способствовало участие в создании песен выдающихся советских поэтов В. Лебедева-Кумача, М. Исаковского, А. Суркова. Особенно благотворными оказались творческие содружества поэтов и композиторов, продолжавшиеся затем многие годы: М. Блантер — М. Исаковский, А. Сурков; В. Захаров — М. Исаковский; И. Дунаевский — В. Лебедев-Кумач; А. В. Александров — С. Алымов.

Появление в 30-х годах звукового кино содействовало более быстрому распространению советских массовых песен. Многие из них вскоре «покидали» экраны и начинали самостоятельную жизнь («Песня о встречном», «Марш» из фильма «Веселые ребята», «Ох ты, сердце» и многие, многие другие). Зазвучали песни из опер (песня «От края и до

края» из оперы И. Дзержинского «Тихий Дон»), симфоний (песня «Полюшко-поле» из Четвертой симфонии Л. Книппера), канта (хор «Вставайте, люди русские» из канаты «Александр Невский» С. Прокофьева).

Великая Отечественная война 1941—1945 годов ознаменовала собой новый этап в развитии советской песни. В этот период песня имеет очень важное, можно сказать особо государственное значение, концентрируя чувства и переживания советского народа в тяжелое для нашей страны время. В песнях выражалась беззаветная любовь народа к своей Родине и твердая вера в победу.

Необходимость такого жанра одинаково ощущается как на фронте, так и в тылу. Любимые, ставшие как-то особенно дорогими и близкими песни помогали переносить трудности войны.

Массовые песни военного периода отличаются богатством и разнообразием жанров. Вместе с тем в подавляющем большинстве они были тесно связаны с актуальными темами современности.

Военные события выдвинули на первое место песню героическую, походную. В первые же дни войны композитор А. В. Александров написал песню «Священная война» (слова В. Лебедева-Кумача). В этой мужественной и суровой музыке композитор сумел передать чувство патриотизма, которое охватило советский народ, предельную собранность сил, направленных на борьбу с врагом. Не случайно «Священная война» стала песенной эмблемой Отечественной войны.

Величавая, мерная поступь в трехдольном метре, необычном для марша, придает песне черты гимна. А начало призыва («Пусть ярость благородная») напоминает мелодию русской народной песни «Слава». Благодаря упругости ритма, характерным квартовым возгласам, типичным для песен-маршей, «Священная война» стала походной песней, которой исполнявшейся в строю. Песня не требовала аккомпанемента, могла звучать в унисон, это позволяло исполнять ее любому коллективу. «Священная война» Александрова становится всенародным достоянием. Боевые песни пишут В. Соловьев-Седой, В. Белый, Т. Хренников, В. Муратели и многие другие композиторы.

Военные годы приносят с собой много лирических, щуточных песен, появляются эпически-повествовательные песни-баллады, рассказывающие о героических подвигах советских людей.

Разлука с домом, с близкими, родными людьми, тревога за их судьбу вызвали к жизни особую потребность в лирических песнях. Много прекрасных песен написал в те годы В. Соловьев-Седой, сумевший особенно чутко подойти к этой теме. Всенародную известность композитору принесла песня «Вечер на рейде» (слова А. Чуркина, 1941). Эта песня выразила чувства не только советских моряков, расстающихся с любимым городом, но и всего советского народа, мирная, привычная жизнь которого была нарушена. Запев песни звучит неторопливо, сосредоточенно. Запевала обращается к своим друзьям-морякам и просит их на прощанье спеть песню. Отсюда несколько декламационный характер запева. Лирическая, теплая мелодия призыва льется широко и свободно. Ее закругленность и мягкость сообщают песне особенную задушевность.

Большое распространение получают лирические песни В. Соловьева-Седого «Играй, мой баян» (слова Л. Давидович), «Давно мы дома не были» (слова А. Фатьянова). Популярностью пользовалась лирически-шуточная песня-частушка композитора «Как за Камой, за рекой» (слова В. Гусева). Исток этой песни — в народных частушках, особенно в одной из их разновидностей — так называемых «страданиях».

Не меньшая популярность выпала на долю песен М. Блантера «Моя любимая» (слова Е. Долматовского) и «В лесу прифронтовом» (слова М. Исаковского), написанных в характере лирического вальса. Их быстрому распространению способствовала очень выразительная, легко запоминающаяся мелодия.

Немало было сочинено песён шуточного характера. В некоторых из них добродушный юмор сочетался с лирической теплотой («На солнечной поляночке» В. Соловьева-Седого), другие были родственны русским плясовым, с их неиссякаемой жизнерадостностью. Такова, например, лихая, задорная песня «Самовары-самопалы» А. Новикова (слова С. Алымова). Полюбилась и его шуточная песня «Вася-Василек».

Самостоятельную группу составили песни, посвященные «народным мстителям», воспевающие беззаветное мужество советских партизан. Одной из лучших песен этого жанра по праву считается «Ой, туманы мои, растуманы» В. Захарова (слова М. Исаковского, 1942). Ее отличает распевность мелодии, многоголосный склад, типичные для старых крестьянских протяжных песен. Вместе с тем песне Захарова присуща большая активность, уверенная маршевая поступь.

Среди других советских песен, посвященных теме партизанского движения, выделилась песня С. Каца «Шумел сурово Брянский лес» на слова А. Софронова.

В эпоху Отечественной войны широко распространенным становится жанр песни-баллады. В них рассказывалось о городах-героях, о подвигах защитников Родины. Наиболее известна среди них песня Б. Мокроусова «Заветный камень» (слова А. Жарова), повествующая о гибели моряка-севастопольца и о его предсмертном завещании. Особенностью этой песни является ее суровый, скорбный характер, соединенный с мягким, вальсовым ритмом.

Трудности военного времени не могли помешать концертным организациям, радиовещанию донести музыку до широких масс народа. Концертные бригады филармоний, театров выезжали часто на передовые участки фронта. Такие крупные коллективы, как Ансамбль им. А. В. Александрова, хор им. Пятницкого, были разделены на группы и активно участвовали в концертах для воинов Советской Армии. В работу на фронтах Отечественной войны включается Северный народный хор, а позднее и Воронежский хор. Ни на один момент не прекращало своей концертной деятельности советское радио. Музыкальное радиовещание становится основным центром музыкально-исполнительских сил в Москве и Ленинграде. При Всесоюзном радиокомитете были организованы Государственный русский народный оркестр (дирижер Н. Осипов) и ансамбль песни (руководитель Б. А. Александров).

К 1943 году относится возникновение двух новых хоровых коллективов: Государственного хора русской народной песни (художественный руководитель А. Свешников) и Республиканской русской хоровой капеллы (художественный руководитель А. Степанов).

Иное содержание, иные настроения наполняют массовые песни в послевоенный период. Важные общественно-политические события текущих лет вызвали к жизни новые темы.

Главная, ведущая из них — это борьба за мир и дружбу народов.

Среди песен о мире большую известность получил «Гимн демократической молодежи мира» А. Новикова (слова Л. Ошанина, 1947). В гимне выразились чувства, объединяющие молодежь всего мира, — боевая готовность бороться за дело мира и твердая уверенность в светлом будущем человечества. Начало песни (запев) звучит несколько сурово, в миноре. В четком маршевом ритме ощущается твердость воли и

непоколебимость в борьбе. Совсем иначе звучит припев («Песню дружбы запевает молодежь»). Светлый, радостный, призывающего характера, он выражает уверенность в том, что дружба между народами сможет победить зло и насилие на земле.

К популярным песням о мире и дружбе между народами относятся «Песня о мире» Д. Шостаковича из кинофильма «Встреча на Эльбе», «В защиту мира» А. Белого (слова И. Френкеля), «Гимн Международного союза студентов» (слова Л. Ошанина), «Мы за мир» С. Туликова (слова А. Жарова), «Если бы парни всей земли» В. Соловьева-Седого (слова Е. Долматовского), «Хотят ли русские войны» Э. Колмановского (слова Е. Евтушенко). «Гимн демократической молодежи мира» А. Новикова и «Гимн студентов» В. Мурадели стали официальными гимнами международного молодежного демократического движения.

Не менее важной темой советских массовых песен послевоенного периода становится тема социалистического труда. Уже создано немало хороших песен о героическом и самоотверженном труде советского народа, вдохновляемом великой идеей построения коммунистического общества. Одной из первых была написана хоровая сюита композитора В. Макарова на слова Я. Белинского «Река-Богатырь». Сюда вошли песни: «Былина о бурлаках», «Как у Волги у реки», «Хорошо весной на Волге», «Солнечные плясы» и другие. Наибольшую популярность получила песня «Как у Волги у реки», где композитору с особой силой выразительности удалось передать молодой задор, кипучую энергию молодости. Много лет звучали песни И. Дунаевского («Урожайная» из фильма «Кубанские казаки»), М. Блантера («Урожайная»), В. Захарова («Пройдут годы», слова М. Исаковского), Е. Родыгина («Едут новоселья», слова Н. Солохиной).

В послевоенные годы советские композиторы продолжают писать песни и на ранее утвердившиеся темы. Так, немало было создано песен, прославляющих Советскую родину и Коммунистическую партию. Среди них выделяется песня В. Мурадели «Партия — наш рулевой» на слова С. Михалкова.

90-летие со дня рождения В. И. Ленина вызвало к жизни огромное количество песен, посвященных вождю народов. Особое внимание заслужила песня С. Туликова «Ленин всегда с тобой» (слова Л. Ошанина).

По-прежнему композиторы часто обращаются к жанру лирических песен. Особенно полюбились народу «Ленинские горы» Ю. Милитина, «Пшеница золотая» М. Блантера, «Одинокая гармонь» Б. Мокроусова, «Уральская рябинушка» Е. Родыгина. Лирическая песня В. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера» (слова М. Матусовского), наряду с другими его песнями, была удостоена высшей награды — Ленинской премии. К лирическим примыкает ряд песен, воскрешающих в памяти события Отечественной войны, ее замечательных героев. Это «Дороги» А. Новикова, «Стоит утес» С. Каца, «Солнце скрылось за горою» М. Блантера, песни о краснодонцах В. Соловьева-Седого и М. Блантера.

В послевоенный период выдвинулся целый ряд талантливых композиторов-песенников молодого поколения. Песни А. Холминова, А. Фляровского, А. Эшпая, А. Пахмутовой пользуются известностью наряду с произведениями прославленных композиторов. Интересна «Песня о Ленине» А. Холминова (слова Ю. Каменецкого), которая отличается очень выразительной, легко поющейся и быстро запоминающейся мелодией. Композитору удалось воплотить черты облика великого человека. Решительные интонации, придающие мелодии мужественный, могучий характер, сочетаются с распевностью. Но главное, что трогает в этой песне, — большая теплота и искренность музыки.

Быстро завоевала широкую известность и песня «О тревожной молодости» А. Пахмутовой (слова Л. Ошанина). Хорошие, простые слова поэта, обращенные к любимой Родине, звучат здесь с распевной, чисто русского склада мелодией. А чеканный, маршевый ритм придает песне собранность, энергичный, волевой характер.

Необходимо отметить и еще одну самостоятельную и очень важную область советских массовых песен — детские песни. Круг композиторов, пишущих в этом жанре, велик и разнообразен. Это — Д. Кабалевский, И. Дунаевский, Д. Шостакович, Ан. Александров и многие, многие другие.

Прекрасные песни для детей написал Д. Кабалевский. Его песни так хороши и любими ребятами, что мы вправе назвать Дмитрия Борисовича также и детским композитором. Песня «Наш край» (слова А. Пришельца) стала «народной». Вряд ли найдется ребенок, да и взрослый, который бы не знал или не умел петь эту исключительную по своему обаянию лирическую песню. Много и других замечательных песен подарил композитор советской детворе.

Детские песни И. Дунаевского почти все связаны с кинофильмами. Это песня «Спой нам, ветер» и «Песня об отважном капитане» из фильма «Дети капитана Гранта», пионерская песня из фильма «Концерт Бетховена» («Эх, хорошо в стране советской жить») и многие другие. Подобно молодежным, детские песни отличаются исключительной бодростью и жизнерадостностью настроения.

Среди советских композиторов есть целая группа, посвятившая себя почти исключительно созданию детских песен. К ним относятся М. Раухвергер, З. Левина, М. Старокадомский, М. Красев.

Детскую песню «Веселые путешественники» Старокадомского (слова С. Михалкова) также без сомнения можно причислить к классическим образцам этого жанра. Сколько удовольствия и веселья доставляет ребятам эта жизнерадостная, живая и образная песня! Много песен композитор посвятил советским пионерам, их лагерной жизни, учению, отдыху и труду.

Любят дети и чудесные, такие разные по характеру песни М. Красева. Уже скоро тридцать лет поется его «Песня о Ленине» (слова Т. Спендиаровой). Бодрое и радостное настроение передано в песне «Веселая прогулка» (слова Е. Валиной). А его песня «Войны мы не хотим» (слова Е. Валиной) призывает бороться за мир.

Заслуженной любовью среди детворы пользуются песни И. Тиличевой, В. Герчик, Т. Попатенко, А. Островского, а из молодых композиторов охотно работают в этом жанре Р. Бойко, Ю. Слонов.

Для детей дошкольного возраста выделяются тепло и с любовью написанные песни Ан. Александрова, М. Красева и М. Раухвергера.

Л и т е р а т у р а

Антология советской песни. Русские советские песни для голоса и хора с фортепиано. Вып. I—V, Музгиз, М., 1957—1959.

Антология советской детской песни. Вып. I, II. Музгиз, М., 1959,
А. Сохор. Русская советская песня. Л., 1959.

ГЛИЭР

(1875-1956)



Рейнгольд Морицевич Глиэр принадлежит к числу выдающихся советских композиторов. Такие произведения Глиэра, как балеты «Красный цветок», «Медный всадник», опера «Шахсенем», Концерт для голоса с оркестром, Концерт для арфы с оркестром, Четвертый струнный квартет, широко известны советскому слушателю. Творчество Глиэра завоевало популярность и за пределами нашей страны.

Глиэр — один из композиторов старшего поколения, непосредственно воспринявший великие традиции русской музыкальной классики. Будучи также и замечательным педагогом, Глиэр сумел передать эти высокие традиции своим многочисленным ученикам.

Имя Глиэра стоит в первом ряду композиторов — основоположников советского музыкального творчества. С первых дней существования Советского государства он активно участвовал в строительстве новой социалистической музыкальной культуры.

Советское правительство высоко оценило творческую и музыкально-общественную деятельность композитора, наградив его двумя орденами Ленина, орденом Трудового Красного Знамени, орденом «Знак почета», медалями. Глиэру присвоено также почетное звание народного артиста СССР, звание профессора и ученая степень доктора искусствоведения.

Рейнгольд Морицевич Глиэр родился 11 января 1875 года в Киеве. Его отец занимался изготовлением и ремонтом музыкальных инструментов.

Успешному развитию музыкального дарования мальчика способствовала благоприятная атмосфера, окружавшая его с детства.

Впоследствии, вспоминая свои детские годы, композитор писал о незабываемом впечатлении, которое произвели на него украинские песни: «Ежегодные летние выезды семьи в деревню под Киевом, где, казалось, самый воздух звенел песнями, сдружили меня с богатейшим музыкальным фольклором Украины, обогатили глубокими, незабываемыми впечатлениями. Это была стихийная сила народного искусства, которая непроизвольно овладевала моим сознанием, формировала мои музыкальные представления»¹.

Среднее образование Р. М. Глиэр получил в Киевской гимназии и музыкальном училище. Вспоминая годы учения, композитор с большой теплотой пишет о своем педагоге — чешском скрипаче О. Шевчике: «Он не только давал нам знания по узкой специальности, но очень настойчиво воспитывал в своих учениках умение сознательно слушать музыку»². Шевчик привил Глиэру с юных лет и любовь к камерной музыке, в результате чего будущий композитор еще в училище основательно познакомился со многими quartetами Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Чайковского, Бородина, Грига, Сметаны, Дворжака.

Высшее музыкальное образование Рейнгольд Морицевич получает в Московской консерватории под руководством таких замечательных музыкантов, как С. И. Танеев (полифония и формы), А. С. Аренский (гармония), М. М. Ипполитов-Иванов (свободное сочинение). Учителя отмечали исключительное трудолюбие будущего композитора. Глиэр всесторонне изучил классическое наследие русской и зарубежной музыки, в совершенстве овладел теорией композиции.

С юных лет Глиэр знакомится с народными песнями: русскими, украинскими, чешскими, словацкими, польскими. Он сумел постичь все своеобразие и глубину выразительности народных напевов, что впоследствии имело большое значение для его творчества. Среди произведений, написанных во время учения в консерватории, была Первая симфония.

В 1900 году Р. М. Глиэр окончил Московскую консерваторию по классу композиции. Его имя было занесено на доску отличия. А вскоре появляются Вторая и Третья симфония, ряд камерно-инструментальных пьес, романсы, фортепианные сочинения. Интересно отметить, что в своих крупных произведениях, особенно в Третьей симфонии «Илья Муромец» (1911), Глиэр близок эпической, «богатырской» традиции русской музыки, яркими выразителями которой были А. Бородин и А. Глазунов. Вместе с тем намечается и лирическая сторона творчества композитора. Проникновенная, задушевная лирика станет одной из самых сильных и характерных сторон его стиля.

В этот ранний период творчества композитор пишет ряд произведений для детского двухголосного хора. Такие хоры, как «Здравствуй, гости зима», «Сияет солнце», «Травка зеленеет», «Вечер», широко популярны в детских хоровых коллективах и в наши дни.

С 1913 по 1920 годы Р. М. работает в Киевской консерватории в качестве ее директора и руководителя класса композиции. Важно отметить, что Глиэр был первым директором советской Киевской консерватории.

Сразу же после Великой Октябрьской революции композитор всем сердцем приветствует новый общественный строй. Все свои силы и талант он отдает на служение музыкальному искусству. Р. М. организует

¹ Р. Глиэр. Народ — великий учитель. «Советская музыка», № 1, 1953, стр. 11.

² Р. Глиэр. О профессии композитора и воспитании молодежи. «Советская музыка», № 8, 1954, стр. 5.

оперный класс, оркестр и хор из студентов консерватории, которыми сам и руководит.

Всемерно содействует Глиэр и развитию музыкальной жизни города, дирижируя симфоническими концертами, участвуя в концертах камерной музыки. Не остается композитор в стороне и в трудные годы гражданской войны. Он помогает подготовке революционного спектакля «За власть Советов», сочиняя к нему музыку.

Дальнейшая жизнь Глиэра связана с Москвой, куда он переезжает в 1920 году, став профессором Московской консерватории. Начиная с этого времени, вплоть до последних лет жизни творческая и музыкально-общественная деятельность композитора отличается большой интенсивностью.

В 20-е годы Глиэр создает первый советский балет «Красный мак», который с тех пор пользуется неизменным успехом. Впервые на балетной сцене появились образы советских людей — носителей светлого будущего. Также впервые средствами хореографического искусства была раскрыта тема национально-освободительной борьбы против колониального гнета. Высокое идеальное содержание балета, мелодическая выразительность музыки способствовали неувядашему успеху и широкой популярности произведения. «Прекрасное, уже советское творение»¹, — сказал о балете М. И. Калинин.

В эти же годы Глиэр принимает активное участие в развитии профессиональной музыки в братских союзных республиках. Участие в работе Коммунистического университета народов Востока дало возможность композитору непосредственно сблизиться с музыкальной культурой многих народов Советского Союза. В 1923 году Рейнгольд Морицевич едет в Баку, где записывает песни народных певцов-ашугов. В результате углубленного изучения азербайджанской народной музыки в 1925 году им была написана опера «Шахсенем». А несколькими годами позже, после долгого и внимательного изучения узбекских народных мелодий, возник целый ряд новых произведений: музыкальная драма «Гюльсара» (1936)², опера «Лейли и Меджнун» (совместно с Т. Садыковым, 1939), увертюра «Ферганский праздник» (1940).

По поводу сочинения национальных опер в статье «Народ — великий учитель» Глиэр писал: «Мне представляется невозможным сочинение оперы на национальный сюжет лишь на основе использования записей народной музыки, на основе изучения сборников или прослушивания граммофонных пластинок. Только живя среди народа, слушая изо дня в день народную музыку, можно в полной мере проникнуться истинным духом национального искусства, научиться правдиво воплощать в музыке образы народной жизни»³.

В ряде произведений композитор обращается к любимой им украинской тематике. По картине Репина «Запорожцы» он пишет симфоническое произведение того же названия (1921).

Большой интерес представляет симфоническая поэма «Заповит» (1938), посвященная памяти великого народного поэта Тараса Шевченко. В основу поэмы положено стихотворение Шевченко «Заповит» («Завещание»). На текст его украинским народом была создана песня, мелодия которой звучит в произведении.

Интерес Глиэра к музыкальной культуре различных народов свидетельствует о продолжении композитором славных традиций русской

¹ М. И. Калинин. Сборник «О молодежи». «Молодая гвардия», 1940, стр. 81.

² В 1939 году Глиэр создал на сюжет этой же драмы оперу «Гюльсара».

³ «Советская музыка», № 1, 1953, стр. 13—14.

классической музыки. Глиэр не только воспринял эти традиции, но и развил их, насытив многие национальные произведения тематикой и музыкальным языком сегодняшнего дня.

В годы Великой Отечественной войны Глиэр вместе со всеми советскими композиторами горячо откликнулся на грозные события тех дней. Зазвучала его песня-плакат «Будет Гитлеру конец». В 1941 году Рейнгольд Морицевич написал увертюру «Дружба народов», в основу которой была положена идея братского единства народов нашей страны как залог ее могущества и непобедимости. В годы войны композитором был создан и замечательный Концерт для голоса с оркестром. Светлая, солнечная музыка концерта воплотила в себе присущее русскому человеку чувство оптимизма, веру в счастливое будущее.

В последние годы жизни Глиэр пишет два крупных произведения: балеты «Медный всадник» и «Тарас Бульба». Пушкинский балет был создан композитором к 150-летию со дня рождения великого поэта (1949) и занял прочное место в репертуаре советских театров. Балет «Тарас Бульба» Глиэр закончил к столетию со дня смерти Н. В. Гоголя (1952), пополнив список произведений на украинскую тематику.

Не менее интенсивно протекала педагогическая и общественно-музыкальная деятельность композитора.

Среди учеников Глиэра можно назвать имена таких известных советских композиторов, как С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, Л. Ревуцкий, Б. Лятошинский, А. Давиденко, А. Хачатурян, Н. Раков, А. Новиков, Б. Александров, Н. Иванов-Радкевич.

Это был человек исключительной обаятельности, отзывчивый и чуткий педагог. Прокофьев, уже будучи прославленным мастером, писал: «Как-то так выходит, что кого из композиторов ни спросишь, он оказывается учеником Глиэра, или прямым, или «внучатым», то есть учеником ученика. И все с удовольствием вспоминают времена занятий с Рейнгольдом Морицевичем. Объясняется это тем, что он, как тонкий педагог, умел проникнуть в душу своего ученика... Глиэр умел угадывать интересы своего питомца и старался расширить их в нужном направлении»¹.

Находил время Глиэр и для исполнительской деятельности, продолжавшейся около полувека². Дирижируя своими произведениями, он выступал в Москве, Ленинграде, Киеве и других городах Советского Союза, а нередко и в колхозах.

Деятельное участие Глиэр принимал в жизни Союза Советских композиторов, в музыкальной секции Всесоюзного общества культурной связи с заграницей. В советской печати был опубликован ряд музыкально-критических статей Глиэра («Пушкин и музыка», «Бетховен», «Встреча с беляевским кружком» и другие).

Творческий путь Глиэра, полный активной, плодотворной деятельности, представляет собою пример подлинного беззаветного служения советского композитора своему народу, своей Родине. И не случайно одним из последних произведений Р. М. Глиэра был «Гимн труду» (1956). Величавая, мелодичная музыка Гимна прославляет народный труд «во славу весны коммунизма».

¹ С. С. Прокофьев. Мой педагог. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961, стр. 238.

² Первое выступление Глиэра-дирижера состоялось в 1908 году.

КРАСНЫЙ ЦВЕТОК

Балет Глиэра был впервые поставлен на сцене Большого театра в 1927 году под названием «Красный мак»¹. Балет имеет несколько редакций (1927, 1949, 1958). В последней редакции он получил название «Красный цветок».

По словам самого композитора, в балете разработана тема зарождения китайской революции и интернационального значения Октября. Герои балета — китайский рабочий Ван Ли-чен и танцовщица Тао Хоа². Советский капитан дарит Тао Хоа красный цветок, который становится символом освободительной борьбы, символом революции. В эпилоге балета китайские рабочие представляют собой уже дружный, сплоченный коллектив, ясно видящий свою цель в свержении капиталистического ига, готовый к решительной борьбе.

Драматическое действие балета строится на противопоставлении различных групп образов. С одной стороны — советские матросы и их капитан как реальное воплощение той жизни, того строя, к которому стремятся обездоленные, порабощенные китайские люди. С другой стороны — враждебные китайским рабочим представители капиталистического мира.

Наиболее полное и разностороннее воплощение нашли в балете геройские представители китайского народа. Образ китайского народа развивается на протяжении всего балета, достигая кульминации в третьем действии, в сцене революционного восстания. В начале произведения (I действие) показаны измученные тяжелым трудом китайские рабочие.

Этот номер балета называется «Работа кули» (китайские рабочие разгружают корабль). Звучит очень впечатляющая по своей выразительности музыка. Настойчивое повторение монотонной мелодии, с акцентом на сильных долях, поддержанное суровыми, «пустыми» (без терции) аккордами, производит впечатление тяжелого шага, неспособной работы, чего-то давящего, мрачного. Пентатоническая (пятиступенчатая) основа музыки придает ей национальный колорит (см. приложение 1).

Видя невыносимо тяжелые условия работы китайских грузчиков, советские моряки начинают им помогать. Китайские рабочие восхищены их организованной работой. В «Победном танце» кули выражается чувство дружбы сплоченного товарищеского коллектива (I действие). Четко ритмизованная музыка танца полна энергии, силы³.

Еще более впечатляющие дан образ китайской танцовщицы, героини балета Тао Хоа. Социально-политическая линия сюжета сочетается здесь с лирической темой. Тао Хоа любит руководителя народного движения Ван Ли-чена. Она полна сочувствия делу освобождения китайского народа. В конце балета Тао Хоа заслоняет своим телом Ван Ли-чена от пули врага и героически погибает.

Музыкальный образ Тао Хоа основан на двух лейтмотивах. В одном из них воплощен национальный характер героини. Как и в обрисовке кули, композитор использует здесь пятиступенный звукоряд. Это светлая, изящная, легко и прозрачно звучащая музыка.

¹ Балету «Красный мак» предшествовали балеты «Хризис» и одноактный балет-пантомима «Клеопатра» (на сюжет А. Пушкина «Египетские ночи»).

² Первой исполнительницей роли Тао Хоа была выдающаяся советская балерина Е. В. Гельцер, которой и посвящен балет.

³ Вражеский лагерь и его главный представитель Ли Шан-фу, состоящий на службе у иностранных хозяев, обрисованы музыкой зловещего характера. Эта характеристика дополнена салонными западноевропейскими танцами.

Второй лейтмотив отличается большой лирической выразительностью, широкой напевностью. Он раскрывает душевный мир героини, глубоко обаятельный и привлекающий своей чистотой и непосредственностью. Оба лейтмотива Тао Хоа звучат на протяжении всего произведения (см. приложение 2).

Большое место в балете имеют завершенные танцевальные номера, ведущие свое начало от классических балетных форм. С первым лейтмотивом Тао Хоа связаны «Танец с золотыми пальцами», «Танец с веером».

«Танец с золотыми пальцами» исполняется в первом действии. Выдержаный в пентатоническом ладу, этот номер представляет собою образец четкого и подвижного китайского танца (см. приложение 3).

Лирическая обаятельность Тао Хоа находит свое воплощение в медленных танцах балета (Adagio Es-dur, Adagio E-dur, Adagio D-dur).

«Танец с чашей» раскрывает новые черты в образе Тао Хоа—ее самоотверженность. По приказу хозяина Тао Хоа танцует в ресторане. Но она отказывается выполнить данное ей приказание — отправить советского капитана. Рискуя жизнью, китайская танцовщица выбивает из его рук чашку с отравленным чаем. Музыка танца взволнованна, порывиста, драматична (см. приложение 4).

Лирико-трагический образ героини находит свое завершение в конце балета. Героическая смерть Тао Хоа во имя свободы и независимости еще сильнее сплачивает восставших китайских рабочих. Этот момент передан симфоническим апофеозом — величественным, грозным и несокрушимым.

Музыкальные портреты советских людей несколько схематизированы. Они даны посредством всего двух песенных тем, хотя и очень ярких. Советские матросы охарактеризованы широко бытующей в народе музыкой, это — русская песня «Яблочко» (I действие). Мелодию этой песни композитор положил в основу вариаций пляски, подвижной, ликой, зажигательной.

Музыкальный образ капитана дан в балете плакатно, крупным штрихом. Его лейтмотив строится на начальных звуках гимна «Интернационал». Мужественная, призывающая мелодия «Интернационала» звучит и в заключении балета как символ основной идеи произведения.

МЕДНЫЙ ВСАДНИК

В 1949 году на сценах оперных театров Ленинграда и Москвы был поставлен второй балет Глиэра — «Медный всадник». Балет создан по сюжету бессмертной поэмы А. С. Пушкина. Подобно Пушкину, Глиэр сочувствует Евгению, потерявшему во время наводнения свою невесту Парашу. Так же как поэма, музыка балета утверждает торжество исторической миссии Петра и прославляет его «дивный град», стоящий «неколебимо, как Россия».

Личная драма героев переплетается со второй сюжетной линией, связанной с образами Петербурга и его основателя Петра I. Лирическая музыка, то нежная и поэтичная, то взволнованно-трагическая, контрастирует энергичной музыке гимнического склада.

Одна из центральных музыкальных тем произведения — это тема Великого города. Наиболее полное выражение она находит в симфоническом эпизоде «Гимн Великому городу». Торжественная музыка воспринимается не только как прославление величия города, но и могу-

щества всего русского народа. Медные духовые инструменты, которые играют здесь ведущую роль, придают гимну большую силу и мощность звучания (см. приложение 5).

Группа лирических тем связана с образами Евгения и Параси. Красивая, вальсового склада мелодия, лирическая, проникновенная, звучит у струнных инструментов. Это музыкальный портрет Параси — простой и скромной русской девушки, робко мечтающей о счастье:

1 *Andante*

p dolce espr.

f

ff

ffz

Очень хороши в балете и массовые сцены. Большой поэтичностью и непосредственностью отличаются танцы девушек, подруг Параси. Такова лирически задушевная, грациозная музыка хоровода, близкая к подлинно народным русским песням:

2 *Moderato*

p

f

ff

Из музыки балета композитором была создана большая симфоническая сюита, куда вошли основные номера произведения.

ШАХСЕНЕМ

Большое внимание в своем творчестве Глиэр уделял вокальным и вокально-инструментальным сочинениям. Им написано четыре оперы¹, более ста романсов, песни, хоровые произведения, Концерт для голоса с оркестром.

Опера «Шахсенем», лучшая опера Глиэра, была закончена в 1925 году, а в 1927 году поставлена в г. Баку Государственным театром оперы и балета им. Ахундова².

Опера возникла в результате тщательного изучения композитором поэтического и музыкального творчества азербайджанского народа. В основу ее положено народное предание о красавице Шахсенем, дочери богача Бахран-бека, которая отдает свое сердце сыну бедняка, певцу свободы и счастья Ашигу Гарибу.

Музыка оперы пронизана интонациями народных песен, в ней звучат попевки, имитирующие наигрыши народных инструментов. В оперу введены также и подлинные азербайджанские мелодии. Так, на основе народной песни построена ария Шахсенем из IV действия, где она прощается с любовью, счастьем, жизнью («Вот уж страшный час настал»). Основная мелодия этой арии является темой любви Шахсенем и Ашига Гариба:

[*Andante. Più mosso*]

3 *con passione*

Вот уж страшный час настал,
смерть моя теперь близка.

Большое значение имеет увертюра к опере, также построенная на характерных песенных и инструментальных оборотах народной музыки Кавказа («повествование» ашуга, картина свадьбы). Центральное место в увертюре занимает «тема любви». Ее изложение, развитие и заключительное проведение в репризе намечают основные этапы в развертывании драматического действия оперы. Увертюра к «Шахсенем» исполняется и как самостоятельное симфоническое произведение.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОЛОСА С ОРКЕСТРОМ

В 1943 году Глиэр пишет концерт для голоса с оркестром, быстро завоевавший широкую популярность. Партия солирующего голоса не имеет текста и представляет собой высокохудожественный вокализ. Здесь композитор продолжил традиции, заложенные в русской музыке Рахманиновым, Метнером. В советской музыкальной литературе это единственное в своем роде произведение.

Музыка концерта отличается исключительным мелодическим богатством, очень красива. С большой полнотой в концерте нашли выраже-

¹ «Шахсенем», «Рашель» (на сюжет новеллы «Мадемуазель Фифи» Мопассана), «Лейли и Меджнун», «Гольсара».

² В 1934 году была закончена вторая редакция оперы.

ние радостные чувства советского человека, светлое восприятие им жизни, уверенность в счастливом будущем.

В узорчатости мелодического рисунка, прихотливой ритмике, в орнаментальности пассажей оказались влияния народной музыки Кавказа и Средней Азии, которую с таким вниманием изучал композитор.

Особенность мелодии связана также с подвижностью и легкостью звучания колоратурного сопрано, для которого написано произведение.

Концерт имеет две части.

Обе темы первой части (*Andante*) передают лирическое настроение, оттеняя различные его стороны. Если первая тема задумчива, несколько созерцательна по своему характеру, то вторая звучит более взволнованно, напряженно.

Вторая часть (*Allegro*) — блестящий концертный вальс.

Первой исполнительницей концерта была Надежда Казанцева (1943). Виртуозным исполнением концерта прославились также выдающиеся певицы нашего времени Д. Я. Пантофель-Нечецкая, которой он посвящен, и польская певица Эва Бандровска-Турска. Концерт был удостоен Государственной премии первой степени за 1946 год.

Н о т н о е п р и л о ж е н и е

- | | | |
|---|---|-------------------------------|
| 1. Танец Кули. | { | Из балета
«Красный цветок» |
| 2. Выход Тао Хоа. | | |
| 3. Танец с золотыми пальцами. | | |
| 4. Танец с чашей. | | |
| 5. Гимн великому городу из балета «Медный всадник». | | |

Л и т е р а т у р а

И. Бэлза. Глиэр. Музфонд СССР. М., 1955.

С. Катонова. Балеты Р. М. Глиэра. Советский композитор, М., 1960.

Русская советская музыка, т. I. Музгиз, М., 1956.

Г р а м п л а с т и н к и

1. Р. Глиэр. Балет «Красный цветок». Фрагменты.
2. Р. Глиэр. Балет «Медный всадник». Гимн Великому городу
3. Р. Глиэр. Концерт для голоса с оркестром.

ПРОКОФЬЕВ

(1891 — 1953)

Сергей Сергеевич Прокофьев стоит в ряду крупнейших советских композиторов. Советскому слушателю хорошо известны балеты «Ромео и Джульетта» и «Золушка», оперы «Война и мир», «Дуэтъя», Классическая симфония, Пятая, Седьмая симфонии, симфоническая сказка для детей «Петя и волк», кантата «Александр Невский», фортепианные произведения, музыка к фильмам «Александр Невский», «Иван Грозный».

Творчество Прокофьева во многом продолжило традиции классиков. Так же как и у великих композиторов прошлого (Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского), опорой его музыки была, прежде всего, народная песня с ее характерной мелодией, гармонией, подголосочной полифонией.

И вместе с тем Прокофьев — ярко выраженный композитор-новатор, встреченный музыкантами старшего поколения как «бунтарь». Прокофьев одним из первых композиторов остро почувствовал приближение, а затем и поступь новой революционной эпохи. В своих лучших произведениях, вошедших в золотой фонд советской музыки, он сумел передать чувства и настроения советской эпохи, ее созидательный пафос, оптимизм, ее жизнеутверждающее начало. Со свойственными его таланту яркостью и темпераментом, композитор нашел для этого нового содержания и новые средства музыкальной выразительности, понятные и «доходчивые» благодаря своей крепкой национальной основе. Этим творчество Прокофьева особенно дорого нам и близко. Широкой известностью музыка Прокофьева пользуется и за рубежом.

Прокофьев родился 23 апреля 1891 года в селе Сонцовка (ныне Красное) бывшей Екатеринославской губернии, в семье агронома. Его



отец управлял имением помещика Сонцова и пользовался среди крестьян репутацией справедливого, отзывчивого человека.

Первоначальным музыкальным образованием будущий композитор обязан своей матери — культурной, разносторонне образованной женщине, чуткому музыканту. Мать Прокофьева сумела найти очень верный педагогический подход к своему одаренному сыну, о чем впоследствии композитор вспоминал с благодарностью. В своей автобиографии Прокофьев писал, что она давала ему «проигрывать огромное количество сочинений», обсуждая с ним, «что нравится, что не нравится, и почему. Таким образом у меня рано развилась самостоятельность суждений»¹.

Чрезвычайно благоприятными для развития музыкального таланта мальчика оказались занятия с Р. М. Глиэром, первым руководителем юного Прокофьева в области композиции. Уже тогда Глиэр отмечал у своего талантливого ученика абсолютный слух, отличную память, замечательное гармоническое чутье и богатую художественную фантазию. Пяти с половиной лет маленький композитор сочинил «Индийский галоп», а в девять — трехактную оперу «Великан».

Занятия мальчика сочетались с веселыми и интересными детскими развлечениями. Маленький Прокофьев усердно собирал почтовые марки, играл в военно-морскую игру и в оловянных солдатиков, ходил с деревенскими ребятами на ходулях. Большой интерес любознательный мальчик проявлял к естественным наукам, в течение нескольких лет составлял таблицу цветения растений. Так весело и плодотворно протекали детские годы будущего композитора.

В 1904 году тринадцатилетний Сережа поступает в Петербургскую консерваторию, представив на экзамене четыре оперы, две сонаты, симфонию и ряд фортепианных пьес, чем немало поразил своих экзаменаторов (Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, А. К. Глазунова).

По словам выдающегося советского музыковеда Б. Асафьева, «...талант (Прокофьева. — И. П.) проявился сразу, быстро, без помех расцветая, убеждая всех окружающих и силой роста, и явным отпечатком своего, своей гоступи»².

Будучи студентом консерватории, Прокофьев выступает в концертных аудиториях Петербурга и Москвы как пианист и композитор с собственными сочинениями.

Об этом периоде Асафьев пишет: «Все поведение юноши пианиста заключало в себе облик непререкаемости, заносчивого напора и хладнокровного... «наплевательства» на всякие проявления неверия в его творчество... Тут было много аналогичного с пробившим себе путь Маяковским»³. В 1909 году Прокофьев оканчивает консерваторию по классу композиции, а в 1914 году по классу дирижирования и фортепиано⁴. На выпускном экзамене по фортепиано юный пианист исполняет Первый фортепианный концерт (свое первое зрелое сочинение) и завоевывает премию имени А. Г. Рубинштейна. Начиная с этого периода произведения Прокофьева появляются в печати, его имя все чаще и чаще встречается в столичной прессе.

¹ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Музгиз. 1961, стр. 36.

² Б. Асафьев. Сергей Прокофьев. «Советская музыка», 1958, № 3, стр. 45.

³ Там же, стр. 44.

⁴ По классу гармонии и контрапункта Прокофьев занимался у А. К. Лядова, по инструментовке и композиции у Н. А. Римского-Корсакова, чтением партитур и дирижированием у Н. Черепнина, изучением форм у И. Витоля, по фортепиано у А. Винклера, а затем у А. Есиповой.

После окончания консерватории композитор пробует свои силы в области различных жанров. Он пишет оперу («Игрок»), балет («Сказка о шуте, семерых шутов перешутившем»), симфонические произведения (Скифская сюита «Ала и Лоллий», Классическая симфония). Лучшими из ранних произведений оказались Классическая симфония, фортепианные произведения, «Гадкий утенок» (для голоса с фортепиано). В них юный композитор уже достигает зрелости и мастерства. Там проявились и наиболее ценные черты его стиля: теплая, сердечная лирика, здоровый, жизнерадостный юмор.

В 1918 году Прокофьев уезжает в Америку, а затем во Францию, совершая концертные поездки по различным странам Европы и Америки. Силою обстоятельств разъединенный с родной страной, Прокофьев неоднократно проявляет свои искренние симпатии к революционной России. Он читает советскую художественную литературу, одолевает друзей просьбами о присылке музыкальных журналов, постоянно интересуется творчеством советских композиторов. Прокофьев организует гастроли иностранных музыкантов в СССР, пишет статьи о советских композиторах в иностранные журналы. Но отрыв от родной почвы наложил свой неизгладимый отпечаток на произведения заграничного периода. Таков, например, балет «Стальной скок». В произведениях этих лет наиболее резко ощущаются чуждые реалистическому стилю влияния. Исключение представляют поэтические «Сказки старой бабушки», в которых Прокофьев воплощает причудливые образы русской сказки, русской старины, продолжая традиции сказочных миниатюр Лядова. «Сергей Сергеевич почти никогда не цитировал подлинных народных мелодий, однако во многих его произведениях — от «Сказок старой бабушки» до «Войны и мира» — проникновенно звучит мелодия русской песни. Он как-то в разговоре сказал: «Русская песня — это драгоценность»¹.

В конце 20-х годов Прокофьев совершает поездки в Советский Союз и принимает участие в концертах из своих произведений в Москве и Ленинграде. А в 1932 году он окончательно возвращается на родину и сразу же активно включается в музыкальную жизнь страны. Наступает блестательный расцвет его дарования. Прокофьев осознает огромную ответственность за выполнение задач, стоящих перед советскими композиторами. В одной из своих статей этого периода он писал: «...в Советском Союзе с музыкой соприкасаются миллионные массы, которые раньше были вне ее или в слабом соприкосновении с ней. Об этих новых кадрах и должен позаботиться современный советский композитор»².

Наиболее значительными произведениями 30-х годов были балет «Ромео и Джульетта», кантата «Александр Невский», опера «Семен Котко» (по повести В. Катаева «Я сын трудового народа»).

В эти годы появляются и замечательные произведения Прокофьева для детей — симфоническая сказка «Петя и волк», «Детская музыка», оп. 65, — сборник фортепианных пьес. «Марш», «Вальс», «Сказочка» из этого сборника пользуются популярностью среди детской аудитории вплоть до настоящего времени. Тогда же Прокофьев пробует свои силы и в области массовых песен³.

¹ А. Спадавеккиа. Встречи с Прокофьевым. «Советская музыка», 1958, № 3, стр. 61.

² С. С. Прокофьев. Путь советской музыки. Материалы. Документы, Воспоминания, стр. 215.

³ Для конкурса на лучшую массовую песню, организованного газетой «Правда» в 1935 году, Прокофьев написал шесть песен: «Растет страна», «Сквозь снега и туманы», «Партизан Железняк», «Анютка» и др., вошедшие в оп. 66.

«Работал он очень много и очень быстро — сразу над несколькими произведениями... Он всегда записывал почти готовые произведения. Эскизов и набросков бывало сравнительно мало»¹.

В дни Великой Отечественной войны Прокофьев горячо откликается на грозные международные события. Он создает ряд крупных произведений — Пятую симфонию, завершает работу над первой редакцией оперы «Война и мир». Обращение Прокофьева к национальной эпопее Толстого, где великий писатель раскрывает одну из важнейших переломных эпох в жизни России, было очень знаменательно: опера поднимала волнующие вопросы современности — всенародной защиты отечества от вражеского нашествия.

Годы войны вызвали к жизни целый ряд маршей и массовых песен Прокофьева. Тема войны нашла также отражение в балладе «О мальчике, оставшемся неизвестным». Тогда же композитор заканчивает одно из своих капитальных произведений — балет «Золушка», пишет музыку к фильму «Иван Грозный» (первая серия)².

Большой известностью в этот период пользуется ранее написанное Прокофьевым произведение — канта «Александр Невский». Музыка канты звучит по радио, в концертных залах. По-новому воспринимается в эти дни и фильм «Александр Невский», который нередко демонстрируется в подземных убежищах у самого переднего края обороны. Особенно горячий отклик в сердцах советских людей нашел хор канты «Вставайте, люди русские» — воплощение силы и величия патриотов-воинов. Один из участников обороны Севастополя так вспоминает о фильме «Александр Невский»: «Потрясающее впечатление производила песня «Вставайте, люди русские». Усиленная резонансом подземелья, она властно захватывала душу»³.

В 1944 году Прокофьев был удостоен высокой правительственной награды — ордена Трудового Красного знамени. Композитору присваивается также почетное звание заслуженного деятеля искусств, а в 1948 году звание народного артиста РСФСР.

В последующие годы жизни, несмотря на тяжелое заболевание, творческая энергия не покидает композитора. Прокофьев всегда отличался неистощимой душевной бодростью. Он никогда не жаловался на дурное настроение или творческие неудачи. Состояние «ничегонеделания» было ему незнакомо. Показательно, что все написанное в этот период может быть отнесено к лучшим произведениям Прокофьева, отражающим важные темы нашей советской действительности.

Вместе со всеми советскими композиторами Прокофьев вносит свой вклад в дело борьбы за мир. Он создает ораторию «На страже мира» (слова С. Маршака), которая прозвучала призывом к защите мира и счастья народа. По этому поводу Прокофьев писал: «Я эту тему не искал и не выбирал. Она выросла из самой жизни, из ее кипения. Из всего того, что окружает, волнует и меня, и других людей... Я хотел выразить в этой вещи свои мысли о мире и о войне, уверенность, что войны не будет, что народы земли отстоят мир, спасут цивилизацию, детей, наше будущее»⁴.

В послевоенные годы композитор пишет балет по мотивам «Уральских сказов» П. Бажова «Сказ о каменном цветке», воспевая в нем

¹ А. Спадавеккиа. Встречи с Прокофьевым. «Советская музыка», стр. 62.

² Музыка ко второй серии фильма «Иван Грозный» была закончена Прокофьевым в 1945 году.

³ Б. Борисов. Подвиг Севастополя. «Знамя», 1950, № 4, стр. 114.

⁴ «Советское искусство» от 5 декабря 1951 года.

красоту человеческого труда, красоту природы. По роману Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке» Прокофьев создает оперу.

Показательно, что и в последние годы жизни, продолжая страдать тяжелым недугом, Прокофьев вновь обращается к светлым образам детского мира и пишет сюиту «Зимний костер», повествующую о веселой и увлекательной загородной прогулке пионеров. Картины современного детского быта составляют лучшие эпизоды и в оратории «На страже мира». Поэзией юности пронизаны многие страницы виолончельной сонаты и Седьмой симфонии. Прокофьев умер в расцвете творческих сил в 1953 году.

Все произведения последнего периода, как и большая часть ранее написанных, звучат в настоящее время на оперных сценах, концертных эстрадах, по радио и пользуются неизменным успехом.

Незадолго до смерти Прокофьев вновь подтвердил свое отношение к искусству, свое творческое сredo: «Может ли художник стоять в стороне от жизни?.. Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу... Он прежде всего обязан быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему. Таков с моей точки зрения незыблемый кодекс искусства»¹.

АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ

Музыка кантаты «Александр Невский» первоначально была написана композитором для кинофильма выдающегося советского режиссера С. Эйзенштейна, а впоследствии обработана как самостоятельное произведение для хора, солиста и оркестра.

Сюжетом кантаты послужило историческое событие — героическая битва русских воинов с ливонскими рыцарями на льду Чудского озера 5 апреля 1242 года. В историю русского государства эта битва вошла под названием «Ледовое побоище». В этом бою русские витязи во главе с Александром Невским разбили войска немецких крестоносцев, отогнав от родной земли полчища врагов.

Идея национально-освободительной борьбы героического русского народа нашла в музыке кантаты свое замечательное воплощение. Драматическую основу произведения образуют две резко контрастные музыкальные сферы. Враги — «пысы-рыцари» ливонского ордена обрисованы музыкой нарочито жестко звучащей, пронизанной «неживым» механическим ритмом. Музикальная характеристика русского народа дана посредством певучих и выразительных мелодий народного склада, наделенных теплотой и эмоциональностью звучания. Сопоставление, а затем и непосредственное столкновение столь различных между собою музыкальных образов и составляет основу музыкально-драматического развития кантаты.

Кантата состоит из семи частей, изображающих различные моменты народно-героической эпопеи.

Первая часть кантаты носит название «Русь под игом монгольским». Тоскливая, настороженно звучащая мелодия рисует картину разоренной, истерзанной врагом земли. Это впечатление усилено «пустым», приглушенным звучанием двух крайних регистров с незаполненной сере-

¹ Журнал «News» № 10 за 1951 год. Цит. по книге: И. Нестьев. Прокофьев. М., 1957, стр. 427.

диной. Яркая образность музыки вызывает зрительное ощущение этой картины: «Печальные следы битв на разоренной монголами Руси — груды человеческих костей, мечи, ржавые копья. Поля, заросшие сорными травами, развалины сгоревших деревень...»¹

Вторая часть называется «Песня об Александре Невском». Это повествование о ратном подвиге князя Александра Ярославовича, разбившего со своей дружиною шведское войско на реке Неве в 1240 году. Славная победа и принесла ему прозвище «Невского».

Образ русского героя композитор рисует мерной, величавой мелодией хоровой песни, напоминающей старинные былинные распевы. Исполнение песни мужским хором наполняет ее большой внутренней силой. Гусельные «переборы» арф в сопровождении, характерно русские обороты в гармонии усиливают это впечатление. Основная мелодия хора прозвучит в конце канатты, выражая собою идею непобедимости и величия русского народа:

[Lento]

4

Alti

p

Соро Тенори А, и бы ло де ло

8-: 8-:

Bassi

mf

на Неве - ке.

Ten.

Na Ne ve re

8-: 8-:

¹ Так описаны начальные кадры фильма в сценарии П. Павленко и С. Эйзенштейна. Цит. по книге: И. Нестьев. Прокофьев, стр. 317.



Третья часть — «Крестоносцы во Пскове».

Рыцари-крестоносцы заняли Псков. Разрушенный город охвачен пламенем пожарищ. В этой части канатты вводится новый образ — образ жестокого врага, безжалостно разрушающего все на своем пути. Звучит резко диссонирующая музыка, лишенная теплоты человеческих интонаций.

Могучий, героический образ русского народа воплощен композитором в четвертой части канатты «Вставайте, люди русские». Эта часть исполняется смешанным хором и оркестром. Небольшое вступление перед хором воспроизводит тревожное звучание набата, призывающего к защите Отечества.

Если в песне об Александре Невском музыка напоминала муреное, неторопливое повествование былинного склада, здесь — это мужественный гимн-марш, призывающий русский народ стать на защиту своей Родины. Подчеркнутое выделение сильной доли каждого такта чеканит ритм песни. Этому способствует и аккордовая фактура хора. Мощность звучания также отвечает замыслу этого номера.

В средней части хора проходит обаятельная, задушевная мелодия, воспевающая любовь русского народа к Отчизне. Мягкость звучания этого раздела сочетается с большойдержанностью, величавостью нальва, выражавшего непоколебимую уверенность в том, что «На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу». Поэтому не случайно, что тема эта прозвучит и в следующей части «Ледовое побоище», а затем в финале канатты, еще раз утверждая ее основную идею (см. приложение 6).

Пятая часть — «Ледовое побоище». Это грандиозная инструментально-хоровая картина, где композитор дает столкновение двух враждебных сил — русских с ливонскими псами-рыцарями.

Зима. Раннее утро. В приглушенном звучании оркестра чувствуется настороженность, тревога.

Сышен призывный сигнал к нашествию. Этую мелодию исполняет засурдинённый тромбон за сценой.

Начинается наступление врага. Как бы издалека слышен марш. На фоне отрывистых тяжелых, «стучащих» аккордов возникает угловатая, с резкими акцентами тема нашествия. Механически неизменный ритм подчеркивает бездумное фанатическое упорство наступающих на Русь ливонских рыцарей:

Allegro moderato

5

Характерна и оркестровка этой музыки. Композитор намеренно применяет здесь резкое звучание медных духовых инструментов, безжизненную звучность церковного хора.

Разворачивается картина грандиозной битвы. Темы крестоносцев то чередуются с русскими темами, то сочетаются и переплетаются с ними. В итоге длительного и интенсивного музыкального развития основной мотив крестоносцев теряет свой угрожающий, призывающе-войинственный характер, тональную устойчивость, мелодическая линия и ритм его ломаются. В то же время русские темы звучат все настойчивее и рельефнее.

Итог кровопролитной битвы показан в заключении пятой части. Просветленно, тепло и нежно звучит знакомая уже нам мелодия из четвертой части («На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу»). Здесь эту тему композитор поручает засурдиненным струнным инструментам и арфе. Музыка заключения воспринимается как затишье, умиротворение, наступившее после бури, после жестокой схватки.

Шестая часть — «Мертвое поле». Среди хоровых и оркестровых эпизодов канканы это единственная ария (для меццо-сопрано). Отважная русская девушка ходит по пустынному полю, ищет суженого. Она призывает раненых витязей откликнуться на ее зов.

Однозначительная черта арии — широкая распевность, свойственная русским протяжным песням. Полная глубокой скорби мелодия с большой сдержанностью и простотой выражает огромное человеческое горе. Неторопливое движение своей равномерностью напоминает ритм колыбельной песни. Тем больше подчеркивается внутренняя экспрессия, драматизм ситуации. Проникновенная лирика песни выражает собою как бы женственную мягкость, теплоту и нежную любовь матери Родины к своим сыновьям, а скорбный оттенок музыки говорит нам, что чувства эти обращены к погибшим героям:

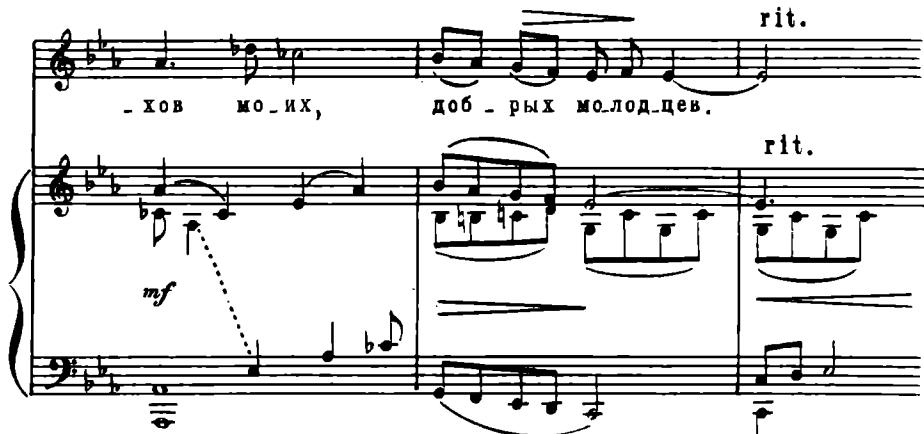
Adagio. Meno mosso
Mezzo-soprano (Solo)

6

Я пойду по полю бе-ло-му,

по_ле_чу по по лю смерт_ио му,

по_и_щу я славных со_ко_лов, же_ни_-



Седьмая, последняя часть кантаты — «Въезд Александра во Псков». Ее исполнение поручено смешанному хору и оркестру. Это картина всенародного ликования. Русский народ встречает воинов-победителей.

Заключительная часть кантаты почти целиком основана на темах, встречавшихся в предыдущих частях. В начале и конце финала звучит основная мелодия из «Песни об Александре Невском». Но здесь эта мелодия проходит «в увеличении»¹, что придает ей еще более могучий характер. Введение колокольного звона в оркестр подчеркивает праздничность и торжественность музыки.

17 мая 1939 года кантата «Александр Невский» впервые была исполнена в концерте Московской филармонии (дирижировал автор, солировала В. Гагарина). Начиная с этого времени произведение Прокофьева пользуется неизменным успехом у слушателей.

Столь большая популярность кантаты коренится в ее глубокой народной основе. Мы без труда узнаем характерные обороты эпических величавых, героических песен, типичные русские инструментальные наигрыши, слышим перезвон колоколов и т. п.

Вместе с тем Прокофьев далек от стилизации эпохи древней Руси. Подобно великим русским классикам, композитор сумел увидеть «в прошедшем настояще». Насытив музыку кантаты интонациями современного музыкального языка, он показал в героических образах людей XIII столетия героев — патриотов нашей эпохи.

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА

Балет «Ромео и Джульетта» был закончен Прокофьевым в 1936 году. Впервые бессмертная трагедия Шекспира была воплощена в жанре классического балета.

Либретто написано С. С. Прокофьевым и народным артистом РСФСР Л. М. Лавровским, балетмейстером-постановщиком спектакля. Произведение Прокофьева по праву заняло одно из первых мест среди других советских балетов. С необычайной правдивостью композитору удалось воплотить в музыке основную идею трагедии Шекспира —

¹ «В увеличении» — то есть та же мелодия излагается более крупными длительностями.

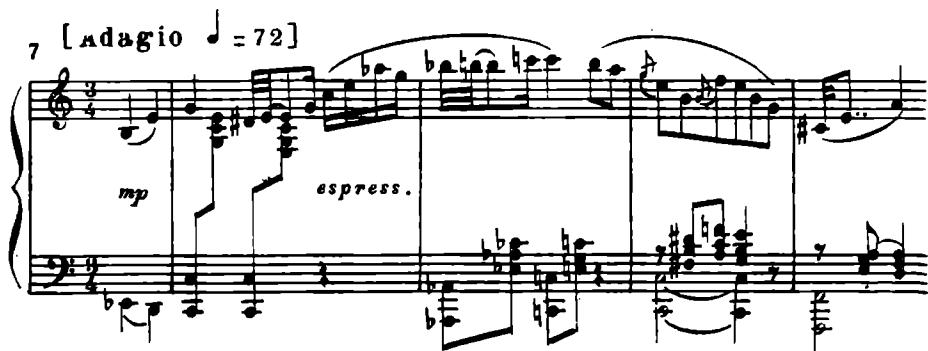
столкновение мрачных сил средневековья и всепобеждающей силы любви. Ромео и Джульетта бросили вызов средневековым обычаям, сословным предрассудкам отживающего мира. Они провозгласили идеи и чувства новой эпохи — эпохи гуманизма, эпохи Возрождения.

Наиболее яркое воплощение в балете находит образ Джульетты. На наших глазах Джульетта из беспечной шаловливой девочки превращается в нежно и преданно любящую девушку. Следующий этап — страдание и трагическая смерть героини.

Музыкальный портрет Джульетты обрисован посредством нескольких лейтмотивов. Впервые мы знакомимся с Джульеттой во второй картине I действия. Перед нами веселая, беспечная девочка, «кошечка», которая шалит и резвится со своей добродушной кормилицей. Звучит скерцозная, подвижная тема. Чередование легко скользящих пассажей (то быстро «взлетающих», то «ниспадающих») с отрывистыми аккордами (расположенными друг от друга на расстоянии большой терции) придает музыке большую свежесть и остроту звучания. Скерцозная тема сменяется музыкой нежной и ласковой — вторым лейтмотивом героини.

Проникновенно и светло звучит третий лейтмотив Джульетты. Мечтательный и робкий, он передает пробуждение чувства первой любви. Но мотив этот полон вместе с тем какой-то затаенной грусти. Он заключает первый, пусть еще далекий и неясный, намек на трагическую судьбу Джульетты. Исполнение этой темы композитор поручает в начале двум флейтам в высоком — светлом регистре (см. приложение 7).

В противоположность чистым и ясным краскам лейтмотивов Джульетты-девочки, основная тема любви Ромео и Джульетты отличается «утонченностью хроматического движения», которое чередуется с широкими мелодическими оборотами. В этой теме усложнена и ритмика, передающая порывистость и возбужденность чувств двух юных сердец. Тайно проникнув в дом Капулетти, Ромео на заре прощается с Джульеттой перед разлукой:



Светлому образу влюбленных противопоставлен образ средневековья, воплощенный композитором в тяжеловесном «Танце рыцарей»¹.

«Танец рыцарей» из пятой картины I действия с большой выразительностью воссоздает атмосферу вражды, окружающей Ромео и

¹ Образы средневековья даны также в музыкальной характеристике Тибальда — олицетворении надменности и сословной спеси, в грозной, жестко звучащей теме Герцога, в драматически напряженных эпизодах поединков и, наконец, в резко очерченном «мотиве вражды».

Джульетту¹. Музыка танца отличается большой звуковой насыщенностью, обостренной диссонантностью, мрачными, зловещими оттенками звучания.

Так Прокофьев подчеркивает, что не мистический «рок» приводит Джульетту и Ромео к гибели, а обстоятельства, порожденные самим укладом общественной жизни (см. приложение 8).

Последняя — пятая — картина III действия балета происходит в семейном склепе Капулетти. Сюда проникает Ромео. Ромео не хочет жить без своей любимой и выпивает яд. Просыпается Джульетта, но слишком поздно. Увидев мертвого Ромео, она закалывает себя кинжалом.

Но в музыке этой сцены мы не чувствуем дыхания смерти. Величественно, на большой звучности проходит тема любви, та, что так робко прозвучала при первом появлении Джульетты. Здесь этот чарующий, нежный мотив превращается в торжественный гимн красоте и силе человеческого чувства:

[Adagio. Poco più mosso]

The musical score consists of two staves of five-line music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 8 begins with a forte dynamic. The top staff is labeled "cantabile". The music features eighth-note patterns and sustained notes. Measure 9 begins with a forte dynamic. Measure 10 begins with a forte dynamic. Measure 11 begins with a forte dynamic. Measure 12 begins with a forte dynamic. Measure 13 begins with a forte dynamic. Measure 14 begins with a forte dynamic. Measure 15 begins with a forte dynamic. Measure 16 begins with a forte dynamic. Measure 17 begins with a forte dynamic. Measure 18 begins with a forte dynamic. Measure 19 begins with a forte dynamic. Measure 20 begins with a forte dynamic. Measure 21 begins with a forte dynamic. Measure 22 begins with a forte dynamic. Measure 23 begins with a forte dynamic. Measure 24 begins with a forte dynamic. Measure 25 begins with a forte dynamic. Measure 26 begins with a forte dynamic. Measure 27 begins with a forte dynamic. Measure 28 begins with a forte dynamic. Measure 29 begins with a forte dynamic. Measure 30 begins with a forte dynamic. Measure 31 begins with a forte dynamic. Measure 32 begins with a forte dynamic. Measure 33 begins with a forte dynamic. Measure 34 begins with a forte dynamic. Measure 35 begins with a forte dynamic. Measure 36 begins with a forte dynamic. Measure 37 begins with a forte dynamic. Measure 38 begins with a forte dynamic. Measure 39 begins with a forte dynamic. Measure 40 begins with a forte dynamic. Measure 41 begins with a forte dynamic. Measure 42 begins with a forte dynamic. Measure 43 begins with a forte dynamic. Measure 44 begins with a forte dynamic. Measure 45 begins with a forte dynamic. Measure 46 begins with a forte dynamic. Measure 47 begins with a forte dynamic. Measure 48 begins with a forte dynamic. Measure 49 begins with a forte dynamic. Measure 50 begins with a forte dynamic. Measure 51 begins with a forte dynamic. Measure 52 begins with a forte dynamic. Measure 53 begins with a forte dynamic. Measure 54 begins with a forte dynamic. Measure 55 begins with a forte dynamic. Measure 56 begins with a forte dynamic. Measure 57 begins with a forte dynamic. Measure 58 begins with a forte dynamic. Measure 59 begins with a forte dynamic. Measure 60 begins with a forte dynamic. Measure 61 begins with a forte dynamic. Measure 62 begins with a forte dynamic. Measure 63 begins with a forte dynamic. Measure 64 begins with a forte dynamic. Measure 65 begins with a forte dynamic. Measure 66 begins with a forte dynamic. Measure 67 begins with a forte dynamic. Measure 68 begins with a forte dynamic. Measure 69 begins with a forte dynamic. Measure 70 begins with a forte dynamic. Measure 71 begins with a forte dynamic. Measure 72 begins with a forte dynamic. Measure 73 begins with a forte dynamic. Measure 74 begins with a forte dynamic. Measure 75 begins with a forte dynamic. Measure 76 begins with a forte dynamic. Measure 77 begins with a forte dynamic. Measure 78 begins with a forte dynamic. Measure 79 begins with a forte dynamic. Measure 80 begins with a forte dynamic. Measure 81 begins with a forte dynamic. Measure 82 begins with a forte dynamic. Measure 83 begins with a forte dynamic. Measure 84 begins with a forte dynamic. Measure 85 begins with a forte dynamic. Measure 86 begins with a forte dynamic. Measure 87 begins with a forte dynamic. Measure 88 begins with a forte dynamic. Measure 89 begins with a forte dynamic. Measure 90 begins with a forte dynamic. Measure 91 begins with a forte dynamic. Measure 92 begins with a forte dynamic. Measure 93 begins with a forte dynamic. Measure 94 begins with a forte dynamic. Measure 95 begins with a forte dynamic. Measure 96 begins with a forte dynamic. Measure 97 begins with a forte dynamic. Measure 98 begins with a forte dynamic. Measure 99 begins with a forte dynamic. Measure 100 begins with a forte dynamic. Measure 101 begins with a forte dynamic. Measure 102 begins with a forte dynamic. Measure 103 begins with a forte dynamic. Measure 104 begins with a forte dynamic. Measure 105 begins with a forte dynamic. Measure 106 begins with a forte dynamic. Measure 107 begins with a forte dynamic. Measure 108 begins with a forte dynamic. Measure 109 begins with a forte dynamic. Measure 110 begins with a forte dynamic. Measure 111 begins with a forte dynamic. Measure 112 begins with a forte dynamic. Measure 113 begins with a forte dynamic. Measure 114 begins with a forte dynamic. Measure 115 begins with a forte dynamic. Measure 116 begins with a forte dynamic. Measure 117 begins with a forte dynamic. Measure 118 begins with a forte dynamic. Measure 119 begins with a forte dynamic. Measure 120 begins with a forte dynamic. Measure 121 begins with a forte dynamic. Measure 122 begins with a forte dynamic. Measure 123 begins with a forte dynamic. Measure 124 begins with a forte dynamic. Measure 125 begins with a forte dynamic. Measure 126 begins with a forte dynamic. Measure 127 begins with a forte dynamic. Measure 128 begins with a forte dynamic. Measure 129 begins with a forte dynamic. Measure 130 begins with a forte dynamic. Measure 131 begins with a forte dynamic. Measure 132 begins with a forte dynamic. Measure 133 begins with a forte dynamic. Measure 134 begins with a forte dynamic. Measure 135 begins with a forte dynamic. Measure 136 begins with a forte dynamic. Measure 137 begins with a forte dynamic. Measure 138 begins with a forte dynamic. Measure 139 begins with a forte dynamic. Measure 140 begins with a forte dynamic. Measure 141 begins with a forte dynamic. Measure 142 begins with a forte dynamic. Measure 143 begins with a forte dynamic. Measure 144 begins with a forte dynamic. Measure 145 begins with a forte dynamic. Measure 146 begins with a forte dynamic. Measure 147 begins with a forte dynamic. Measure 148 begins with a forte dynamic. Measure 149 begins with a forte dynamic. Measure 150 begins with a forte dynamic. Measure 151 begins with a forte dynamic. Measure 152 begins with a forte dynamic. Measure 153 begins with a forte dynamic. Measure 154 begins with a forte dynamic. Measure 155 begins with a forte dynamic. Measure 156 begins with a forte dynamic. Measure 157 begins with a forte dynamic. Measure 158 begins with a forte dynamic. Measure 159 begins with a forte dynamic. Measure 160 begins with a forte dynamic. Measure 161 begins with a forte dynamic. Measure 162 begins with a forte dynamic. Measure 163 begins with a forte dynamic. Measure 164 begins with a forte dynamic. Measure 165 begins with a forte dynamic. Measure 166 begins with a forte dynamic. Measure 167 begins with a forte dynamic. Measure 168 begins with a forte dynamic. Measure 169 begins with a forte dynamic. Measure 170 begins with a forte dynamic. Measure 171 begins with a forte dynamic. Measure 172 begins with a forte dynamic. Measure 173 begins with a forte dynamic. Measure 174 begins with a forte dynamic. Measure 175 begins with a forte dynamic. Measure 176 begins with a forte dynamic. Measure 177 begins with a forte dynamic. Measure 178 begins with a forte dynamic. Measure 179 begins with a forte dynamic. Measure 180 begins with a forte dynamic. Measure 181 begins with a forte dynamic. Measure 182 begins with a forte dynamic. Measure 183 begins with a forte dynamic. Measure 184 begins with a forte dynamic. Measure 185 begins with a forte dynamic. Measure 186 begins with a forte dynamic. Measure 187 begins with a forte dynamic. Measure 188 begins with a forte dynamic. Measure 189 begins with a forte dynamic. Measure 190 begins with a forte dynamic. Measure 191 begins with a forte dynamic. Measure 192 begins with a forte dynamic. Measure 193 begins with a forte dynamic. Measure 194 begins with a forte dynamic. Measure 195 begins with a forte dynamic. Measure 196 begins with a forte dynamic. Measure 197 begins with a forte dynamic. Measure 198 begins with a forte dynamic. Measure 199 begins with a forte dynamic. Measure 200 begins with a forte dynamic. Measure 201 begins with a forte dynamic. Measure 202 begins with a forte dynamic. Measure 203 begins with a forte dynamic. Measure 204 begins with a forte dynamic. Measure 205 begins with a forte dynamic. Measure 206 begins with a forte dynamic. Measure 207 begins with a forte dynamic. Measure 208 begins with a forte dynamic. Measure 209 begins with a forte dynamic. Measure 210 begins with a forte dynamic. Measure 211 begins with a forte dynamic. Measure 212 begins with a forte dynamic. Measure 213 begins with a forte dynamic. Measure 214 begins with a forte dynamic. Measure 215 begins with a forte dynamic. Measure 216 begins with a forte dynamic. Measure 217 begins with a forte dynamic. Measure 218 begins with a forte dynamic. Measure 219 begins with a forte dynamic. Measure 220 begins with a forte dynamic. Measure 221 begins with a forte dynamic. Measure 222 begins with a forte dynamic. Measure 223 begins with a forte dynamic. Measure 224 begins with a forte dynamic. Measure 225 begins with a forte dynamic. Measure 226 begins with a forte dynamic. Measure 227 begins with a forte dynamic. Measure 228 begins with a forte dynamic. Measure 229 begins with a forte dynamic. Measure 230 begins with a forte dynamic. Measure 231 begins with a forte dynamic. Measure 232 begins with a forte dynamic. Measure 233 begins with a forte dynamic. Measure 234 begins with a forte dynamic. Measure 235 begins with a forte dynamic. Measure 236 begins with a forte dynamic. Measure 237 begins with a forte dynamic. Measure 238 begins with a forte dynamic. Measure 239 begins with a forte dynamic. Measure 240 begins with a forte dynamic. Measure 241 begins with a forte dynamic. Measure 242 begins with a forte dynamic. Measure 243 begins with a forte dynamic. Measure 244 begins with a forte dynamic. Measure 245 begins with a forte dynamic. Measure 246 begins with a forte dynamic. Measure 247 begins with a forte dynamic. Measure 248 begins with a forte dynamic. Measure 249 begins with a forte dynamic. Measure 250 begins with a forte dynamic. Measure 251 begins with a forte dynamic. Measure 252 begins with a forte dynamic. Measure 253 begins with a forte dynamic. Measure 254 begins with a forte dynamic. Measure 255 begins with a forte dynamic. Measure 256 begins with a forte dynamic. Measure 257 begins with a forte dynamic. Measure 258 begins with a forte dynamic. Measure 259 begins with a forte dynamic. Measure 260 begins with a forte dynamic. Measure 261 begins with a forte dynamic. Measure 262 begins with a forte dynamic. Measure 263 begins with a forte dynamic. Measure 264 begins with a forte dynamic. Measure 265 begins with a forte dynamic. Measure 266 begins with a forte dynamic. Measure 267 begins with a forte dynamic. Measure 268 begins with a forte dynamic. Measure 269 begins with a forte dynamic. Measure 270 begins with a forte dynamic. Measure 271 begins with a forte dynamic. Measure 272 begins with a forte dynamic. Measure 273 begins with a forte dynamic. Measure 274 begins with a forte dynamic. Measure 275 begins with a forte dynamic. Measure 276 begins with a forte dynamic. Measure 277 begins with a forte dynamic. Measure 278 begins with a forte dynamic. Measure 279 begins with a forte dynamic. Measure 280 begins with a forte dynamic. Measure 281 begins with a forte dynamic. Measure 282 begins with a forte dynamic. Measure 283 begins with a forte dynamic. Measure 284 begins with a forte dynamic. Measure 285 begins with a forte dynamic. Measure 286 begins with a forte dynamic. Measure 287 begins with a forte dynamic. Measure 288 begins with a forte dynamic. Measure 289 begins with a forte dynamic. Measure 290 begins with a forte dynamic. Measure 291 begins with a forte dynamic. Measure 292 begins with a forte dynamic. Measure 293 begins with a forte dynamic. Measure 294 begins with a forte dynamic. Measure 295 begins with a forte dynamic. Measure 296 begins with a forte dynamic. Measure 297 begins with a forte dynamic. Measure 298 begins with a forte dynamic. Measure 299 begins with a forte dynamic. Measure 300 begins with a forte dynamic.

Премьера балета «Ромео и Джульетта» состоялась 11 января 1940 года в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Несколько лет позже, в 1946 году, балет был поставлен на сцене Большого театра СССР. Многие годы лучшей исполнительницей роли Джульетты была народная артистка СССР Г. Уланова². Благодаря экранизации балета замечательная музыка Прокофьева и выдающееся мастерство советской балерины приобрели всемирную известность.

¹ Принадлежность этого танца к кругу образов родовой вражды еще более выявлена в сюите из балета «Ромео и Джульетта», где этот танец носит название «Монтекки и Капулетти».

² За исполнение этой роли Г. Улановой была присуждена Ленинская премия.

ВОЙНА И МИР

«Война и мир» — одна из лучших советских опер¹. Ни над одним из своих оперных сочинений композитор не работал так долго и напряженно. Замысел произведения относится к 1941 году, к первым месяцам войны. Первый вариант оперы был полностью готов в 1942 году. Но на сцене опера поставлена не была. Основным недостатком, по мнению критиков, была недооценка композитором распевной мелодии, таких вокально завершенных форм, как ария, дуэт и т. п. В опере преобладал речитатив разговорного склада. В окончательном, значительно переработанном виде произведение было завершено в 1952 году.

Опера «Война и мир» написана Прокофьевым по одноименному роману Льва Толстого. Из огромной исторической эпопеи романа авторы либретто (С. С. Прокофьев и М. А. Мендельсон) взяли две сюжетные линии: народно-историческую и романтическую, интимную.

В опере тринадцать картин с эпилогом. В семи первых картинах развертывается действие, связанное с лирической линией развития сюжета.

Образ героини произведения Наташи Ростовой получился у композитора настолько ярким и правдивым, что он был склонен назвать оперу в окончательном виде «Наташа Ростова». Музыкальный портрет Наташи воплощен в одном из лучших инstrumentальных номеров оперы — «Вальсе». Впервые вальс звучит в сцене новогоднего бала — первого бала Наташи. Волнующая, обаятельная музыка вальса служит поэтическим фоном зарождающейся любви Наташи и Андрея Болконского. Тема вальса повторяется затем в опере дважды (в восьмой картине — «перед Бородинским сражением» и в двенадцатой картине — в сцене смерти Андрея) как выражение светлых воспоминаний Андрея о дорогом и безвозвратно минувшем прошлом:

¹ Помимо «Войны и мира» Прокофьевым написаны оперы «Маддалена», «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Огненный ангел», «Семен Котко», «Дуэнья», «Повесть о настоящем человеке».

sempre non troppo legato

х. 2. х.
х. *

х. simile

Остальные картины и эпилог посвящены эпизодам Отечественной войны 1812 года. Одной из вершин в развитии народно-героической линии оперы является aria Кутузова из десятой картины.

Фили. После исторического заседания военного совета, где по настоянию Кутузова было принято решение временно отступить от Москвы, полководец остается один. Его глубокое раздумье о Родине передано в музыке большой патриотической арией-монологом, выдержанном в характере русских эпических песен:

[*Andante*]

10 *p*

Ве_ли_ча_ва_я, в сол_неч_ных лу_ чах,

ма_терь рус_ских го_ро_дов, ты рас_

11 12

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice (soprano) and the bottom staff is for the piano. The vocal line starts with a rest followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features sustained chords. The lyrics are written below the vocal line.

Если в большинстве вокальных номеров оперы у Прокофьева преобладает мелодическая декламация, то в арии Кутузова он стремится к широкой распевности, подчеркивая этим её народный русский характер. Главная тема арии является одной из основных лейттем оперы, характеризующих величие и несокрушимость нашей Родины. Она послужит основой патриотического гимна, завершающего оперу.

Начиная с 1944 года «Война и мир» неоднократно звучала по радио и в концертном исполнении. Первое сценическое исполнение оперы состоялось в 1946 году на сцене Малого оперного театра в Ленинграде¹. В 1957 году опера Прокофьева была поставлена в Москве, в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, а в 1959 году в Большом театре СССР.

«Война и мир» Прокофьева представляет собой ценность, — писал Д. Кабалевский, — не только как художественное произведение, но и как памятник силе и величию духа русского народа»².

Нотное приложение

1. Кантата «Александр Невский». Хор «Вставайте, люди русские».
2. Балет «Ромео и Джульетта». «Джульетта-девочка», «Танец рыцарей».

Литература

- С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Музгиз, М., 1961.
 И. Нестьев. Прокофьев. Музгиз, М., 1957.
 М. Сабинина. Сергей Прокофьев. В помощь слушателям народных университетов культуры. М., 1960.

Грампластинки

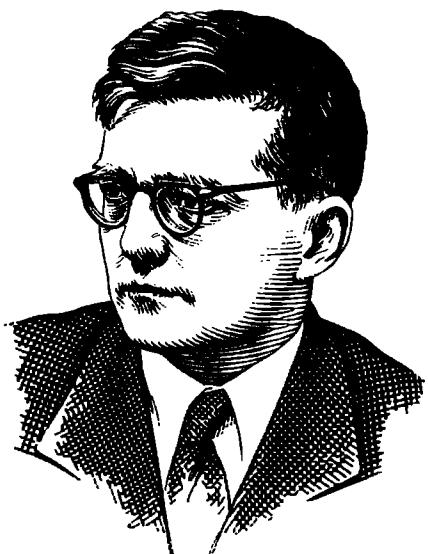
1. С. Прокофьев. Кантата «Александр Невский».
2. С. Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта». Фрагменты.
3. С. Прокофьев. Опера «Война и мир». Фрагменты.

¹ Дирижировал первым исполнением оперы С. А. Самосуд, большой почитатель таланта Прокофьева и активный пропагандист его творчества.

² «Правда» от 14 июня 1945 года.

ШОСТАКОВИЧ

(1906)



Выдающийся советский композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович пользуется широкой известностью во всем мире.

Творчество Шостаковича очень многогранно. Им созданы симфонии, произведения камерной музыки, оперы. Более тридцати кинофильмов идут с музыкой Шостаковича. Однако центральное место в его творчестве занимает симфоническая, вокально-инструментальная и камерная музыка. Здесь дарование композитора проявилось наиболее ярко. Почти все его симфонии, фортепианный квинтет, квартеты, оратория «Песнь о лесах», Десять поэм для хора, Скрипичный концерт вошли в золотой фонд советской музыки.

Шостакович — один из наиболее активных общественно-музыкальных деятелей советской культуры. В Советском Союзе и за рубежом хорошо известно его участие в борьбе за дело мира, за укрепление культурных связей между народами.

Плодотворную творческую и общественную деятельность Шостакович совмещает с большой педагогической работой. Итоги этой работы, а также печатные выступления свидетельствуют о том живом интересе, который проявляет композитор к музыкальному творчеству нашей молодежи.

Шостакович родился 25 сентября 1906 года в Петербурге, в семье инженера-химика. Его отец очень любил музыку, пел, мать была хорошей пианисткой. «Среди друзей и знакомых нашей семьи, — вспоминает Дмитрий Дмитриевич, — было много любителей музыки, которые охотно принимали участие в домашнем музицировании»¹.

¹ Д. Шостакович. Думы о пройденном пути. «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 9.

Музыкальная среда, в которой рос будущий композитор, способствовала развитию его природного дарования. Когда мальчику исполнилось девять лет, его начали обучать игре на фортепиано. Первой учителницей была мать, оказавшаяся великолепным педагогом для начинающих. К детскому же возрасту относятся первые попытки сочинения. Интересно отметить, что уже в своих первых произведениях маленький композитор откликнулся на события современности. Войной 1914 года была наяна музыкальная поэма «Солдат», «Революционная симфония» и «Похоронный марш памяти жертв революции» возникли под впечатлением революционных событий последующих лет. В них композитор противопоставляет мотивам скорби, отчаяния светлое и радостное утверждение жизни. «Это стремление к содержательности музыки, к отражению переживаний моих современников, как мне представляется, проходит сквозь все мое творчество»¹, — писал композитор впоследствии.

С 1919 по 1925 год Шостакович обучается в Петроградской консерватории. По совету Глазунова Дмитрий Дмитриевич сразу начал заниматься по двум специальностям: по фортепиано (у Леонида Николаева) и по композиции (у Максимилиана Штейнберга). В «Думах о пройденном пути» композитор писал: «Мои годы учения в консерватории протекали под постоянным отеческим наблюдением А. К. Глазунова. Он не только внимательно следил за моими успехами, знакомился с моими сочинениями, но и проявлял трогательную заботу о моем материальном положении, которое очень пошатнулось после смерти отца в 1922 году. Крепкой поддержкой в те годы явилась стипендия, которую мне выдавали по указанию Глазунова»².

В консерваторский период были сочинены «Три фантастических танца», с успехом исполняющиеся и в наше время. Дипломной работой Шостаковича была Первая симфония, которая также пользуется заслуженной известностью вплоть до наших дней.

Вскоре после окончания консерватории Шостакович выдвинулся и как пианист. В 1927 году он принял участие в Первом международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве и был отмечен почетным дипломом. Исполнение юного музыканта отличалось серьезной, глубоко художественной трактовкой произведений, тонкой поэтичностью.

Весь дальнейший творческий путь композитора — это путь исследований, сопряженный с блестательными достижениями, а порой и со значительными неудачами. С одной стороны, это Первая фортепианская соната, «Афоризмы» (10 пьес для фортепиано), опера «Нос», Вторая и Третья симфонии. В этих произведениях сказалось влияние модернизма — течения чуждого прогрессивному реалистическому направлению советского музыкального искусства. Музыка этих сочинений в большей части построена на резких диссонансах, автоматической ритмике.

Интересно высказывание по этому поводу самого композитора: «Отдав в свое время некоторую дань увлечению модернизмом, я пришел к твердому убеждению, что современные модернистские течения не имеют никаких перспектив. Это мертвое искусство, не давшее никаких живых ростков на протяжении пятидесяти лет... Модернизм нивелирует творчество. Сколько мне ни приходится знакомиться с партитурами композиторов модернистского лагеря, — все они «на одно лицо», в них не ощущается творческая индивидуальность авторов»³.

¹ Д. Шостакович. Думы о пройденном пути, стр. 14.

² Там же, стр. 10.

³ Там же, стр. 12.

С другой стороны, в 30-е годы были созданы Пятая симфония и Фортепианный квинтет, получившие самую высокую оценку советской общественности.

Симфония стала одним из выдающихся произведений советской симфонической музыки. Трагедийно-напряженная в первых частях, симфония заканчивается музыкой, полной жизнеутверждающего пафоса. Пятая симфония подвела итог творческимисканиям композитора этих лет. В ней, как и в Фортепианном квинтете, сложился ярко индивидуальный стиль композитора. Суммируя впечатления общественности, А. Толстой писал: «Огромный утверждающий нашу действительность оптимизм Шостаковича был понят и принят широкой массой советского слушателя»¹.

Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели впервые прозвучал в исполнении Квартета имени Бетховена² и автора. Восторженно встреченный при первом исполнении, квинтет прочно вошел в репертуар камерной советской музыки. Это сочинение в основном лирическое. Созданный после Пятой симфонии, квинтет явился «лирическим интермеццо» перед новой вершиной симфонической музыки Шостаковича — Седьмой симфонией.

Седьмая симфония была написана композитором в годы Великой Отечественной войны. Из всех произведений Шостаковича, созданных в эти годы, симфония имеет наибольшее значение. Вот что писал композитор о своем новом сочинении: «Мне хотелось создать произведение о наших людях, которые становятся героями, которые борются во имя торжества нашего над врагом... Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе, моему родному городу — Ленинграду я посвящаю свою Седьмую симфонию»³. Замысел композитора нашел в симфонии свое блестящее воплощение. Седьмая симфония по праву пользуется огромным успехом не только у себя на родине, но и во многих странах Европы и в Америке. Начиная с Седьмой симфонии тема осуждения войны становится ведущей в творчестве Д. Шостаковича.

В послевоенные годы особенно активизируется общественно-музыкальная деятельность композитора. Он становится одним из самых значительных борцов за мир среди советских музыкантов.

Весьма плодотворно протекает и педагогическая деятельность Шостаковича — сначала профессора Ленинградской (с 1937 по 1941), а затем и Московской консерватории (с 1943 по 1948). В настоящее время Шостакович вновь руководит классом композиции в Ленинградской консерватории. Среди его учеников можно назвать таких талантливых композиторов, как А. Гаджиев, К. Караев, Ю. Левитин, Г. Свиридов.

После войны творчество Шостаковича расцветает с новой силой. Одно за другим появляются его замечательные произведения: Концерт для скрипки с оркестром, оратория «Песнь о лесах», «Десять поэм» на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия (для смешанного хора без сопровождения), канцата «Над Родиной нашей солнце сияет», Второй концерт для фортепиано с оркестром, 24 прелюдии и фуги для фортепиано, Десятая, Одиннадцатая («1905 год»), Двенадцатая и Тринадцатая симфонии, с Четвертого по Восьмой квартеты, романсы, песни.

¹ А. Толстой. Пятая симфония Шостаковича. Советская симфоническая музыка. Сборник статей. М., 1955, стр. 268.

² Квартет им. Бетховена был образован в 1923 году. В его составе: Д. Цыганов (первая скрипка), В. Ширинский (вторая скрипка), В. Борисовский (альт), С. Ширинский (виолончель). Квартет пользуется заслуженным вниманием у советских и зарубежных слушателей.

³ Д. Шостакович. Седьмая симфония. «Правда» от 29 марта 1942 года.

В 1963 году Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко поставил вновь отредактированную оперу Д. Шостаковича «Катерина Измайлова», написанную композитором еще в 30-х годах по повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

Тематика произведений, связанных с определенным сюжетом, указывает на стремление композитора воплотить в музыке образы нашей Родины в ее революционном прошлом и настоящем. «Десять поэм» для хора написаны на слова революционных поэтов Л. Радина (автор слов песни «Смело, товарищи, в ногу»), А. Коца (автор русского текста «Интернационала») и других. Так же как Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии, хоровые поэмы объединены идеей борьбы рабочего класса России с царизмом и грядущей победы. Кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» и оратория «Песнь о лесах» — это «песни» композитора о наших днях, воспевание трудовых подвигов советских людей, красоты и величия нашей Родины.

Произведения послевоенного времени можно условно разделить на две группы. Скрипичный концерт, Десятая симфония, квартеты (с Пятого по Восьмой) продолжили линию симфонизма композитора, связанную с выражением драматического конфликтного содержания, сложных психологических процессов. Кантата, оратория, «Десять поэм», как и другие вокально-инструментальные сочинения этих лет, выразили тяготение композитора к музыке широкого массового плана. Весьма примечательно, что Одиннадцатая симфония, основанная на песенном материале, также имеет простой и легко доступный слушателям музыкальный язык.

Большой впечатляющей силой обладает музыка Шостаковича для кино. Деятельность композитора в области кино протекает успешно уже много лет. Одним из первых был создан кинофильм «Встречный» (1932). «Песня о встречном» пользовалась большой популярностью долгие годы. Шостакович первый из советских композиторов сделал песню музыкальным стержнем фильма. Это послужило толчком к созданию советскими композиторами многих и многих прекрасных песен для кино.

В течение последующих лет Шостаковичем была написана музыка к кинофильмам: «Выборгская сторона», «Великий гражданин» (две серии), «Человек с ружьем», «Зоя», «Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина» (две серии), «Незабываемый 1919», «Овод» и ко многим другим. «Песня о мире» из кинофильма «Встреча на Эльбе» подобно «Песне о встречном», получила самостоятельную жизнь, завоевав всенародную известность. Как и песни о мире Новикова, Туликова, Мурадели, Холминова и других советских композиторов, «Песня о мире» Шостаковича призывает народы всех стран бороться за дело мира и выражает твердую уверенность, что «мир победит войну». Последней значительной работой Шостаковича в области кино была музыка к фильму «Пять дней, пять ночей».

Так плодотворно протекает творческая жизнь Дмитрия Шостаковича. Советское правительство высоко оценило музыкальную и общественную деятельность Шостаковича. Композитору присвоено звание народного артиста СССР, он лауреат Ленинской премии и четырех Государственных премий, награжден двумя орденами Ленина, Орденом Трудового Красного Знамени. Д. Д. Шостакович избран доктором Оксфордского университета, членом шведской Академии наук, итальянской Академии наук Санта Чечилия, почетным членом английской Королевской академии, американской Академии наук и американского Института литературы и искусств, командором Ордена французского искусства и литературы, членом-корреспондентом немецкой Академии искусств; ему присуждена премия имени Сибелиуса.

ПЕСНЬ О ЛЕСАХ

Оратория «Песнь о лесах» была закончена Шостаковичем в 1949 году а в 1950 композитор был удостоен за нее Государственной премии. Стихотворный текст произведения написан поэтом Е. Долматовским. В исполнении оратории участвуют смешанный хор, хор мальчиков, солисты (тенор и бас) и оркестр.

Основная идея произведения — преобразование природы — последовательно раскрывается в семи частях произведения. Первая часть оратории («Когда окончилась война») повествует об этом смелом и грандиозном плане. Вторая часть («Оденем Родину в леса») воплощает собой всенародный трудовой подъем. Советские люди идут «в наступление» на природу. «Пионеры сажают леса» (№ 4), «Комсомольцы выходят вперед» (№ 5) — конкретные силы, вступающие в борьбу с природой. Эти образы противопоставлены мрачной и безрадостной картине старой Руси («Воспоминание о прошлом», № 3), беспомощной и беззащитной перед лицом степных суховеев. «Будущая прогулка» (№ 6) возникает как результат столкновения старого и нового, победы юности над уходящим и отживающим. Завтрашний день нашей Родины композитор рисует в лирическом плане, поэти ируя картину «дивного сада», в который превратится страна. Оратория завершается торжественным и ликующим гимном «Слава», воспевающим трудовые подвиги советского народа, мудрость его Коммунистической партии.

«Песнь о лесах» — произведение очень цельное. В его основе лежит тема Родины, лейтмотив всей оратории. Эта тема открывает собою ораторию, а затем проходит красной нитью через все ее части (исключая третью), видоизменяясь в зависимости от их содержания. С новой силой и значением лейтмотив звучит как завершение оратории. Светлая и ясная по своим краскам, тема имеет величественный, жизнеутверждающий характер. Пронизывая собою все части, она придает и всему произведению в целом радостный и светлый колорит. Музыкальный язык оратории отличается ясностью и простотой. Истоком ему служат русская народная песня, русская классическая музыка и, главным образом, современная массовая советская песня. Доходчивая, широкодоступная музыка и ясная форма способствовали популярности произведения. Впервые оратория была исполнена в 1949 году в Ленинграде и с тех пор прочно вошла в репертуар филармонических концертов.

Первая часть написана для баса соло, мужского хора и оркестра. В оркестровом вступлении звучит простая, благородная песенная тема, воплощающая образ нашей могучей Родины:



В следующем затем вокальном монологе основная тема оратории получает свое дальнейшее развитие.

Третья часть написана для баса соло, хора и оркестра. Неторопливо льется скорбный рассказ о далеком прошлом голодной Руси, страдающей от засухи. Композитор использует интонации протяжной крестьянской песни, причитаний. Ясно ощутима связь и с песенно-интонационной основой музыки Мусоргского. Третья часть резко контрастирует как с первыми, так и с последующими частями оратории. Ее отличает трагичность содержания, сумрачный колорит музыки:

[Медленно (Adagio) $\text{♩} = 78$]

Бас соло

12

p

Мы не за - бы - ли горь - кой до - ли лю - би - мых мест зем -

p

p

ли сво ей: сто - ит од . на бе

p

4 И. Прохоров

- рез - ка в по - ле, и ист за щи - ты у по - лей.

Четвертая и пятая части самые светлые, радостные. Композитор выражает в них чувства и настроения нашей молодежи, охваченной трудовым пафосом.

Исполнение четвертой части поручено хору мальчиков и оркестру. Хор звучит легко и прозрачно. Мелодия его отличается безыскусственной простотой. Оркестр лишь поддерживает хор. Фанфара пионерского сигнала (труба) вызывает образ свежего раннего утра, детства, света и радости:

13^a [Allegretto] ♩ = 100 Труба

pp

Хор мальчиков
Сопрано

13^b ♩ = 100

То по ли, то по ли, ско

p

Пи - о

рей и - ди - те во по - ле!

The musical score consists of two staves of music. The top staff is for a vocal part (soprano or alto) and the bottom staff is for a piano or harpsichord. The lyrics are written below the notes. The first section of lyrics is: "н е р в с е м при м е р" (ner ver vsem pri mer). The second section continues: "т а м у ж е с рас с ве та!" (tam u zhe s ras sve ta!). The music features eighth-note patterns and sustained notes.

Пятая часть написана для хора и оркестра. Музыка этой части имеет очень подвижный, ликующий характер. В ней воспевается счастье и радость созидательного труда, который стал в нашей стране «делом чести, доблести и геройства».

Эта часть состоит из ряда песен, близких по своему характеру мас-совым героическим и молодежным советским песням с их волевыми интонациями, упругим маршевым ритмом. Дополняя друг друга, эти песни рисуют образ молодежи, смелой и неустрешимой как в борьбе с врагом, так и в труде. Наиболее значительны две песни:

14^а [Allegro con brio $\text{♩} = 152$]

The musical score for section 14^a starts with a dynamic ff. The lyrics are: "Вста_вай_те на по_дvig, на ро_ды ве_ли_кой Со_вет ской стра_ны!" (Vsta_vai_te na po_dvig, na ro_dy ve_li_koi So_vet skoy stra_ny!). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp.

14^б [Allegro con brio]

The musical score for section 14^b starts with a dynamic f. The lyrics are: "Мы про_сты_е со_вет ски_е лю_ди, ком_му ни_зм на_ша слава и честь." (My pro_sty_e so_vet sки_e лю_di, kom_mu ni_zm na_sh_a slava i ches't'). The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp.

Оратория заканчивается монументальным финалом, где торжественно и величаво звучит хор «Слава».

СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

Седьмая симфония создана Шостаковичем в 1941 году. Ее первые три части сочинены в Ленинграде, в первые месяцы Великой Отечественной войны. Работа над симфонией была завершена в Куйбышеве.

Шостакович воплотил в звуковых образах тему, которая и по сей день не потеряла своего значения, тему войны и мира. Четырехчастный цикл, грандиозный по своим масштабам, раскрывает замысел композитора. Светлый мир социалистического созидания, гуманизма и культуры противопоставляется в симфонии темным силам фашизма. По поводу идеи произведения Шостакович писал: «Седьмая симфония — это поэма о нашей борьбе, о нашей грядущей победе... Работая над симфонией, я думал о величии нашего народа, о его героизме, о лучших идеалах человечества, о прекрасных качествах человека, о нашей прекрасной природе, о гуманизме, о красоте»¹.

Первая часть симфонии — наиболее яркая и впечатляющая благодаря трагедийности замысла и почти зрительной ощущимости звуковых образов. Еще накануне войны Шостакович писал: «Я думаю, что советская трагедия как жанр имеет полное право на существование. Но содержание ее должно быть пронизано положительной идеей, подобно, например, жизнеутверждающему пафосу шекспировских трагедий...»².

Программность замысла заставила композитора во многом отступить от строгой классической сонатной формы, в которой пишутся обычно первые части симфоний.

Начало симфонии рисует картину мирной жизни советских людей. Первая тема (главная партия) имеет мужественный характер. Широкие, размашистые интервалы придают ей черты спокойствия и уверенности. Вторая тема (побочная партия) лирического склада. Она звучит мягко, задушевно и вызывает в нашем представлении картины спокойной, умиротворенной природы, нежную ласку, улыбку человека, а может быть и напев колыбельной песни (см. приложения 9 и 10).

Но вот откуда-то издалека слышна зловещая дробь барабана, на фоне которой у солирующих духовых инструментов звучит приглушенно-настороженная мелодия с чеканным ритмом — тема врага (см. приложение 11). В атмосферу спокойствия, благополучия проникает чувство тревоги.

Эпизод «нашествия» представляет собою одиннадцать вариаций. Он заменяет обычное для сонатной формы развитие (разработку) уже прозвучавших тем. Необычная оркестровка нарочито подчеркивает механическость темы, жесткость ее звучания. Одна из последних вариаций вызывает ассоциации со стонами жертв. Сила «машинизированного» шествия постепенно нарастает, достигая потрясающего драматического эффекта.

В тот момент, когда тема войны достигает своего апогея, кульминации, появляется новая тема-образ, волевая и энергичная тема сопротивления. Встретив на своем пути препятствие, страшная в своей механической тупости и бездушности тема войны теряет силу, дробится, растворяется.

Наступает третий раздел первой части симфонии — реприза, где, обычно, повторяются основные темы, прозвучавшие в начале. Но содержание произведения потребовало от композитора и здесь иного подхо-

¹ Д. Шостакович. Седьмая симфония. «Правда» от 29 марта 1942 года.

² Д. Шостакович. Мой творческий отчет. «Вечерняя Москва» от 25 января 1938 года.

да. Главная партия, перенесенная в минор, сильно видоизменяется. На высшем пределе напряжения звучит трагическая музыка — народ оплакивает павших героев. Война несет с собой смерть и разрушение — в этом убеждает потрясающая сила воздействия музыки.

Как надгробное слово павшим в борьбе звучит solo фагота. В скорбной, величественной мелодии с трудом можно узнать лирическую побочную партию экспозиции.

В заключении (коде), словно воспоминание о прошлом, возникают светлые образы, связанные с картиной мирной и счастливой жизни советских людей. Приглушенно, как бы в отдалении, звучит основной мотив темы нашествия. Он настойчиво напоминает о происшедшем.

Вторая часть симфонии — лирическое скерцо. Третья часть — *Adagio*. Обе части дают разрядку напряжения после глубоко драматической первой части. Разные по характеру, они повествуют о радости и счастье жизни.

Финал (четвертая часть) утверждает основную идею симфонии, идею торжества света над мраком. В заключении симфонии победоносно и торжественно звучит главная тема первой части как символ грядущей победы.

Впервые Седьмая симфония была исполнена 5 марта 1942 года в г. Куйбышеве оркестром ГАБТ (под управлением С. Самосуда). Советская общественность восторженно приняла новое произведение Шостаковича. Симфония была удостоена Государственной премии. Премьера симфонии явилась началом ее триумфального шествия не только по городам Советского Союза, но едва ли не по всем культурным странам мира. С огромным успехом симфонию исполняли в Соединенных Штатах Америки. В сезоне 1945/46 годов симфония прозвучала в Париже, Праге, Белграде, Риме, Осло, Вене, Софии, Будапеште и во многих других городах. Седьмая симфония приобрела большое политическое значение, показав, что страна, художники которой в эти суровые дни создают произведения бессмертной красоты и высокого духа, — непобедима»¹.

Новое приложение

- Седьмая симфония, первая часть (в отрывках).

Литература

- И. Мартынов. Д. Д. Шостакович. Музгиз, М., 1946.
Л. Данилевич. Д. Д. Шостакович. Советский композитор, М., 1958.
М. Сабинина. Дмитрий Шостакович. Советский композитор, М., 1958.
Л. Мазель. Симфонии Д. Д. Шостаковича. Путеводитель. Советский композитор. М., 1960.

Грампластинки

- Д. Шостакович. Седьмая симфония.
- Д. Шостакович. Песнь о лесах.

¹ Творчество Д. Шостаковича в оценке зарубежной критики. Цит. по книге: Л. Данилевич. Д. Д. Шостакович. М., 1958, стр. 108.

КАБАЛЕВСКИЙ (1904)



Дмитрий Борисович Кабалевский — один из выдающихся советских композиторов и крупный общественно-музыкальный деятель.

Творчество Кабалевского чрезвычайно богато и разнообразно по своим жанрам. Композитором написан ряд опер, симфонические и камерные произведения, много песен. Особо характерно для Кабалевского тяготение к молодежной и детской тематике. Для детей им созданы замечательные песни, фортепианные пьесы. Образ комсомольцев является одним из ведущих в опере «Семья Тараса». Замечательное воплощение образы детства и юности нашли в известной триаде — скрипичном, виолончельном и Третьем фортепианном концертах.

Творческую деятельность Кабалевский сочетает с большой педагогической и научной работой. Кабалевский — профессор Московской государственной консерватории по классу композиции. Им написан ряд музыковедческих работ по вопросам классического наследия и советского музыкального искусства (статья «Римский-Корсаков и модернизм», брошюра «Б. А. Асафьев», статьи о Н. Я. Мяковском, С. С. Прокофьеве).

Кабалевский родился в 1904 году в Петербурге, в семье служащего страховой конторы. Уже с раннего детства у будущего композитора проявилась разносторонняя одаренность в области искусства. Он импровизирует на фортепиано, участвует в издании ученического журнала «Стихи и проза», сочиняя для него стихи, басни, делает иллюстрации. Кроме того, он увлекается лепкой и выжиганием по дереву. Живость мальчика проявляется также в увлечении спортом — лыжами, волейболом, теннисом.

Разнообразные художественные влечения не оставляют Кабалевского и в юном возрасте. Одновременно с занятиями по фортепиано в техникуме им. Скрябина он учится в школе живописи и рисования. Успешные занятия юноша совмещает с работой, зарабатывая себе на жизнь: рисует плакаты, служит почтальоном, играет на фортепиано в кино, обучает малышей музыке и т. п.

Среди всех этих занятий преподавание музыки сыграло особо значительную роль в творческой биографии композитора. Сочиняя для своих маленьких учеников легкие и занятные пьесы, Кабалевский все сильнее начинает увлекаться композицией, которая с тех пор становится основным его призванием. У молодого композитора завязывается тесная дружба с детьми, ей он остается верен навсегда. До сего времени Кабалевский бывает в общеобразовательных школах, посещает пионерский лагерь «Артек», внимательно и чутко следит за всем значительным и интересным, происходящим в детской жизни. Поэтому-то музыкальные произведения, посвященные молодому поколению, так правдивы и увлекательны.

Начиная с 1918 года жизнь Кабалевского связана с Москвой. В 1925 году он поступает в Московскую консерваторию, блестяще оканчивая ее в 1929 году по классу композиции у Н. Я. Мясковского, а в 1930 году — по классу фортепиано у А. Б. Гольденвейзера. Имя Кабалевского было занесено на доску отличия консерватории.

Творческий облик Кабалевского складывается в 30-е годы. Композитор пишет произведения различных жанров. Это — три симфонии (третья из них — «Реквием» — посвящена В. И. Ленину), песни и фортепианные пьесы для детей, концерт для фортепиано с оркестром, музыка к фильмам («Петербургская ночь», «Щорс», «Антон Иванович сердится»).

Выдающимся произведением этих лет была первая опера Кабалевского «Коля Брюньон», написанная им в 1937 году по одноименной повести Ромена Роллана. В ярких реалистических красках композитору удалось передать свободолюбивый дух французского народа. В опере, как и в ряде других произведений этих лет, начинают складываться характерные черты стиля композитора — склонность к песенной мелодии, к яркой образности оперных персонажей.

В этот же период все отчетливее выявляется тяготение композитора к простому, ясному языку, к изяществу и тонкости средств музыкальной выразительности. Ведущим образом произведений Кабалевского становится образ юности с ее оптимизмом, задором, устремленностью к новому, неизведанному.

Одновременно с интенсивной творческой деятельностью с 1932 года Кабалевский начинает свою педагогическую работу в Московской консерватории. Вскоре ему присуждается ученая степень кандидата искусствоведения, а в 1938 году — звание профессора.

В период Отечественной войны Кабалевский посвящает свои произведения тематике грозных военных лет. Творчество Дмитрия Борисовича этого периода является ярким примером того, как быстро и чутко откликнулись советские композиторы на призыв Коммунистической партии — «Все для Фронта». Воодушевляя своим искусством на борьбу с врагом, советские музыканты вместе со всем народом служили общему делу освобождения Родины от фашистских захватчиков.

В эти годы Кабалевский отдает предпочтение вокальным и вокально-симфоническим жанрам. Возникает целая серия песен, посвященных событиям военных лет¹. Из произведений крупной формы им были созданы кантата «Родина великая» (1942), сюита для хора и оркестра «Народные мстители» на стихи поэта Е. Долматовского (1942). Одновременно с сюитой в 1942 году Кабалевский заканчивает оперу «В огне». Это одно из первых оперных произведений, посвященных событиям Великой Отечественной войны.

¹ «Боевая песня», «Морская песня», вокальные монологи с оркестром «Наказ сыну» и «Нас нельзя победить», баллада о партизанах «В темной роще густой».

Весьма показательным является то, что в эти трудные годы композитор не забывает о своих маленьких друзьях и пишет для них много хороших песен и фортепианных пьес. Наибольшую известность получила песня на слова С. Маршака «Четверка дружная ребят», прочно вошли в детский репертуар «Двадцать четыре легкие фортепианные пьесы для детей» (оп. 39) и «Легкие вариации для фортепиано» (оп. 40).

В эти же годы Кабалевским был создан хорошо известный советским пианистам цикл «24 прелюдии для фортепиано» (оп. 38). Эпиграф, взятый из «Записок» Лермонтова, раскрывает замысел композитора: «Если захочу вдаться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду искать ее, как в русских песнях». Все пьесы цикла основаны на подлинных мелодиях русских народных песен, творчески разработанных композитором.

В 40-е годы произведения Кабалевского начинают широко исполняться за рубежом. Его музыку пропагандируют лучшие музыканты США, Англии, Италии, Франции (Артуро Тосканини, Генри Вуд, Владимир Горовиц, Алан Буш). В качестве дирижера собственных сочинений выступает и сам композитор.

В послевоенные годы Кабалевский успешно продолжает педагогическую и творческую деятельность. Произведения последних лет охватывают широкий круг тем, жанров. Но особенно значительно в творчестве Кабалевского зазвучала тема молодежи.

Молодежная тематика пронизывает целый ряд произведений. Это три замечательных концерта — скрипичный, фортепианный (третий) и виолончельный. Отличительной чертой этих инструментальных сочинений является большая мелодичность, а главное, все три концерта передают светлое, солнечное восприятие жизни. И не случайно некоторые темы концертов близки интонациям песен «Четверка дружная ребят», «Наш край», вызывают ассоциации с «Комсомольской песней» из оперы «Семья Тараса». Композитор использует здесь также украинские и русские народные песни, обрабатывая их в собственном стиле и manner письма.

За последние годы возник ряд новых прекрасных песен для детей на слова С. Маршака, С. Михалкова. «Мельник, мальчик и осел» стала одной из излюбленных песен советских исполнителей. Хорошо известны кинофильмы с музыкой Кабалевского «Первоклассница» (совместно с М. Зивом), «Мусоргский», «Хождение по мукам» («Сестры», «1918 год», «Хмурое утро»).

Одним из лучших произведений послевоенного периода явилась опера «Семья Тараса», написанная по повести Б. Горбатова «Непокоренные». Это произведение о героических подвигах простых советских людей в годы Великой Отечественной войны. И здесь образ комсомольцев получился наиболее удачным. Поставленная в 1950 году в оперных театрах Ленинграда и Москвы, опера пользуется неизменным успехом. В 1954 году композитором была создана еще одна опера — «Никита Вершинин», в основу которой легла пьеса Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69».

Произведения Кабалевского последних лет — кантаты «Песня утра, весны и мира» (слова Ц. Солодаря) и «Ленинцы» (слова Е. Долматовского), Шесть прелюдий и фуг, «В сказочном лесу» (слова В. Викторова) — все это о детях и для детей.

В защиту жизни и счастья людей прозвучало капитальнейшее произведение композитора — «Реквием» (слова Р. Рождественского, 1962).

Сочинение музыки Кабалевский по-прежнему сочетает с педагогической, исполнительской и музыковедческой деятельностью. Продолжая вести класс композиции в Московской консерватории, он в течение не-

скольких лет возглавлял научно-исследовательскую работу сектора музыки Института истории искусств Академии наук. Под его руководством в Институте подготавлялся большой коллективный труд по истории советской музыки. В Москве, Ленинграде и других городах Союза Кабалевский продолжает выступать в качестве дирижера собственных сочинений.

Особо следует отметить большую и плодотворную общественно-музыкальную деятельность Кабалевского. Являясь членом Советского Комитета защиты мира и Всемирного Совета мира композитор посетил за последние годы целый ряд зарубежных стран: Китай, Чехословакию, Германскую Демократическую Республику, Польшу, Венгрию, Австрию, Финляндию, Францию, США, Англию. Известно, какую огромную роль играют такого рода поездки советских музыкантов в деле укрепления дружеских связей между народами, борьбы за мир.

Присвоение Кабалевскому почетного звания народного артиста СССР свидетельствует о высокой оценке Советским правительством его композиторской и общественно-музыкальной деятельности.

КОЛА БРЮНЬОН

Опера «Кола Брюньон» была написана Кабалевским в 1937 году, а через год поставлена на сцене Ленинградского Малого оперного театра (первоначально опера называлась «Мастер из Кламси»).

В основу оперы положена повесть Ромена Роллана того же названия. Композитор и либреттист (В. Брагин) значительно отошли от литературного оригинала. Из всего богатства тем, заложенных в повести, Кабалевский остановился на драматическом конфликте между художником и меценатом герцогом¹.

В одном из писем Кабалевскому Ромен Роллан писал, что самой существенной чертой Кола в опере должна быть «веселость, несмотря ни на что, во всем и от начала до конца». Именно таким и получился образ Кола у Кабалевского. Композитор оттеняет в характере Кола его неистощимую жизнерадостность, оптимизм, юмор.

Лейтмотив Кола, отразивший сущность его облика, звучит уже в увертюре. Он предвосхищает основную тему рондо из второй картины оперы. Со свойственной ему веселостью Кола рассказывает герцогу; что он умеет делать: «Вскрывать, всхапывать недра земли, сеять, выращивать пшеницу и овес, разводить, подрезать, прививать виноград, выжимать его сочные гроздья, жать, вязать снопы, цепами молотить зерно, делать хлеб и вино»:

Allegro vivace

15

Вска_пывать, вспа_хи_вать нед_ра зем_ли,
се_ять, вы - ра_щи_вать пш_ни_цу и о_вес.

¹ Кола Брюньон, талантливый народный художник, резчик по дереву. Кола преследуют в жизни неудачи. Он разлучен с любимой девушкой Селиной (Ласочкой). герцог отбирает у него лучшую скульптуру, а потом сжигает все его произведения. Но Кола не падает духом. Несмотря ни на что, он полон энергии, любви к жизни. Смело и решительно он примыкает к восставшим против деспота-герцога.

Лирическая тема оперы — тема любви Брюньона и Ласочки развертывается в I действии. Жизнь разлучила Кола с его возлюбленной, но оставила неизгладимый след в их сердцах. Образ Ласочки, ее сильную и нежную любовь к Кола композитор раскрывает в арии из первой картины («Я люблю тебя, друг. Так люблю тебя, мой друг!»):

16 *Andante sognoso*

p

Я люблю тебя друг. Так люблю тебя, мой
друг! Без тебя меня соли-де не
греет, и дветы без тебя не цветут...

Очень разнообразны и выразительны по музыке народные сцены оперы. В первой картине звучит грациозный и мелодичный хор девушек, собирающих виноград:

17 *Allegretto moderato*

mf

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

В своей работе Кабалевский почти не пользовался цитированием народных напевов. Вместе с тем музыкальный язык оперы насыщен интонациями народной французской музыки и передает ее дух и склад. Ознакомившись с фрагментами оперы, Ромен Роллан писал композитору: «В целом ваше сочинение — одно из лучших, которое я знаю в новой русской музыке, написанной для оперной сцены».

Несмотря на успех оперы, существенные недостатки либретто прервали ее сценическую жизнь. Однако лучшие вокальные и симфонические фрагменты оперы прочно вошли в концертный репертуар. В 1941 году была создана симфоническая сюита «Кола Брюньон».

СЕМЬЯ ТАРАСА

Опера «Семья Тараса» в окончательной редакции была закончена Кабалевским в 1950 году. Опера написана по повести Б. Горбатова «Непокоренные». Повесть привлекла композитора возможностью раскрыть на примере рядовой рабочей семьи типические черты советских людей в тяжелый для всего Советского государства момент: беззаветную любовь к Родине, смелость, находчивость, самоотверженность.

...1941 год. Мирная жизнь советских людей нарушена вероломным нападением фашистских захватчиков. Коренным образом меняется и жизнь семьи рабочего Тараса. Андрей, младший сын Тараса, уходит в ряды Советской Армии, Степан — в подполье, где по заданию партии руководит партизанским движением. Дочь Настя становится активной участницей подпольной комсомольской организации. Не так легко находит правильный путь в эти трудные годы сам Тарас. Решение «не покоряться», всемерно помогать народу в борьбе с врагом приходит к нему путем горьких и тяжелых испытаний. Но осознав всю глубину происходящей вокруг него трагедии, Тарас становится самоотверженным и преданным защитником своей Родины. Ни тяжелые испытания, ни ранение Тараса, ни смерть Нasti не сломили духа этих непокорившихся немецким оккупантам людей. Вместе со всем народом семья Тараса радостно встречает день освобождения своей Родины...

Либретто оперы «Семья Тараса» написано С. Цениным. Кабалевский и Ценин творчески подошли к повести Горбатова. Сохранив идейный смысл, тему и общую направленность повести, авторы повели развитие сюжета оперы во многом по иному пути. Основное изменение коснулось темы молодежи, комсомольцев-подпольщиков, темы, которая у Горбатова едва намечена, а в опере заняла большое и важное место.

Образ комсомольцев воплощен в «Комсомольской песне», мелодия которой появляется в увертюре. Красной нитью песня проходит через всю оперу, каждый раз меняя свою окраску в зависимости от драматической ситуации. Песня олицетворяет собою чувство дружбы, товарищества, сплоченности комсомольского коллектива, сила которого крепнет с каждым новым шагом борьбы.

Впервые в устах школьников-комсомольцев песня звучит в первой картине I действия.

Летний день. Во дворе перед домиком Тараса собралась небольшая группа девочек, школьных подруг его дочери Нasti. Кругом зловещая тишина, с минуты на минуту в город вступят фашистские войска. Перед тем как разойтись, девочки запевают свою любимую песню «У старой у околицы родного села». Песня звучит юношески непосредственно, тепло и лирично. Вальсовый оттенок мелодии придает ей мягкость и плавность. Распевную мелодию поддерживает скромное аккордовое сопровождение оркестра (см. приложение 12).

Центральный персонаж оперы — старый Тарас, рядовой советский рабочий. Вначале Тарас еще не понимает всей сложности происходящих событий. Он хочет «отсидеться» в своем доме, отгородиться от мира ставнями своих окон. Но действительность властно вторгается в дом Тараса. Его терзают стоны женщин, угоняемых фашистами в рабство, он волнуется за судьбу дочери, сыновей, смело вставших на путь героической борьбы. Постепенно в сознании Тараса рождается и укрепляется решение — «не покоряться». Встреча в лесу со Степаном, партийным руководителем сопротивления в тылу врага, указывает ему на возможность личного активного участия во всенародной борьбе.

Следующая ступень в развитии образа Тараса — отречение от сына Андрея, оскорбившего его патриотические чувства. Презрение и боль наполняют сердце Тараса, когда он узнает о малодушии младшего сына, бросившего оружие и сдавшегося в плен врагу. Встреча с Андреем, возвратившимся из фашистского плена, является центральным моментом четвертой картины оперы.

Ария Тараса, где он прямо и открыто обвиняет сына в измене, отличается большим благородством и мужественностью. Композитор создает величественный образ отца-гражданина, патриота. Начало арии звучит строго и сдержанно. Неторопливую, глубоко сосредоточенную мелодию поддерживают мерные тяжелые аккорды. Но Тарас не в силах долго сдерживать свои страдания и гнев. Музыка приобретает драматический, взъявленный характер. Кульминация приходится на заключительную фразу арии: «Ты, Андрей, сам себя вычеркнул из жизни, и я тебя из своего сердца вырубил!» Долг патриота, долг перед Родиной становится для Тараса выше личного чувства:

Con moto e gran espressione (d = 52-66)

18 Тарас *p*

Ты, Андрей, в смертный час муки у бо...

pp tenuto

ял ся, жизнь сбе - рег!

Ты, Андрей, в грозный час,

пре дад все... Ни семь - и, ни от - ца, ни

Ро ди_ны нет у те бя.

espr.

Большое место в опере занимают хоровые сцены. Композитор дает музыкальные характеристики различных групп народа. Трагично звучит хор женщин, угоняемых немецкими оккупантами (вторая картина), волю к борьбе до победного конца выражают хоры партизан (третья картина) и рабочих разрушенного завода (седьмая картина). В заключительной — восьмой — картине оперы радостной, приветственной песней советский народ встречает воинов-победителей.

«Семья Тараса» Кабалевского — одна из лучших советских опер на современную тематику. С неослабевающим успехом она идет на сценах театров нашей страны. Опера удостоена Государственной премии.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ (до мажор)

Концерт для скрипки с оркестром был создан Кабалевским в 1948 году. Композитор посвятил свое произведение советской молодежи, что и определило круг его образов.

Музыка концерта передает радостные и светлые настроения юности — ее неспокойную, нетерпеливую устремленность в будущее, кипучий задор, мечты о любви и счастье.

Благодаря тесной связи основных тем с песенными и танцевальными жанрами, музыкальный язык концерта отличается простотой и конкретностью образов. Некоторые темы концерта близки народным украинским песням, детским и молодежным песням самого композитора. Рассчитанный на молодых исполнителей, концерт лишен больших технических трудностей и невелик по объему.

Скрипичный концерт состоит из трех частей (быстрой, медленной и быстрой). Для первой части (*Allegro molto con brio*) характерна активность движения. Она написана в обычной для этого жанра форме сонатного allegro.

Основная тема первой части (главная партия) оживленностью, «непоседливостью», подчеркнуто острым, упругим ритмом сразу же создает атмосферу юношески непосредственной радости и веселья. Чередование мажорного лада с одноименным минором, своеобразная игра «светотенью» придает музыке еще больше задора, искристости, блеска:

19 [Allegro molto e con brio $\text{d} = 112$]

Второй музыкальный образ этой части (побочная партия) пленяет своей нежной, проникновенной напевностью. Композитор использует интонации народной украинской песни. На фоне плавного, мягкого, в ритме колыбельной, сопровождения льется широкая мелодия. Минорный лад придает ей черты грустной задумчивости:

20 [Allegro molto e con brio]

В дальнейшем изложении (в разработке) обе темы подвергаются значительному развитию. Еще более собранно и ритмически отточено звучит первая тема, вторая же, песенная, становится более оживленной, а затем приобретает и волевой характер.

При повторном проведении тем (реприза) процесс развития основных образов продолжается так же интенсивно. Ликующе и победно звучит главная партия. Ее мелодию исполняет теперь не только солирующая скрипка. На большой звучности они проходит также и у всего оркестра. Побочная партия полна энергии и движения.

Первая часть завершается заключительным разделом (кодой), где еще раз утверждается светлый, радостный и ликующий основной образ.

Вторая часть — *Andantino cantabile* — одно из лучших лирических высказываний Кабалевского. Композитор развивает лирические образы, родственные второй теме первой части. Звучание засурдиненной скрипки придает музыке проникновенность и нежность:

21 Andantino cantabile



Третья часть концерта — финал (*Vivace giocoso*). В finale Кабалевский возвращается к жизнерадостным настроениям первой части. Близость основных тем к ранее написанным композитором детским и юношеским песням вызывает «радость узнавания» и облегчает восприятие:

22 *Vivace giocoso*

Начиная с первого появления на эстраде концерт прочно вошел в репертуар юных скрипачей. Его первыми исполнителями были Игорь Безродный, тогда студент первого курса Московской консерватории, и Игорь Ойстрах, в то время учащийся Центральной музыкальной школы-девяностилетки. И еще не одно поколение молодых музыкантов воспитывало и будет воспитывать свое исполнительское мастерство и музыкальный вкус на этом замечательном произведении.

ПЕСНИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Кабалевским написано свыше тридцати детских песен. Первые произведения этого жанра появились в 1929 году. Это были семь песен для самых маленьких на слова В. Катаева: «Заинька», «Кошка и слон», «Свинка» и другие.

1932 год принес с собою восемь песен для детского хора с фортепиано. Тематика и характер песен говорят о их посвящении детям пионерского возраста: «Первое мая» (слова О. Высотской), «Песня о пионере Абросимове» (слова А. Пришельца). В 1937 году появились две замечательные песни: «Песня у костра» и «Артековская песня».

Все лучшие песни последующих лет связаны с именем известного советского поэта С. Маршака. Так, в 1941 году увидели свет три песни на слова С. Маршака: «Четверка дружная ребят», «Сын героя», «Новый школьный год». Первая из них стала особенно популярна.

Через три года (1944) на слова С. Маршака были написаны семь веселых песен («Веселый король», «Кораблик», «Гвоздь и подкова» и другие). А еще через год (1945) — четыре песни-шутки (на слова С. Маршака и С. Михалкова), среди которых наибольшую известность завоевала песня «Мельник, мальчик и осел».

Дальнейшие годы принесли с собой еще немало замечательных детских песен. Наиболее популярна среди них «Наш край» (см. приложение 13).

Богатая и разнообразная тематика песен указывает на непрестанное, пристальное внимание композитора к жизни детей, к их интересам и запросам. Отсюда такое многообразие песен. Своей нежной, задумчивой лирикой выделяются «Наш край», «У костра». В бодром, маршевом складе написаны песни «Первое мая», «Про вожатую», «Четверка дружная ребят». Героическая песня «О пионере Абросимове» была создана Кабалевским под впечатлением гражданского подвига школьника-пионера, предотвратившего крушение поезда. Полна юмора, задора веселая песня-шутка на слова С. Маршака «Мельник, мальчик и осел», созданная по мотивам народной сказки, широко бытующей в различных странах мира.

Нотное приложение

1. Комсомольская песня из оперы «Семья Тараса».
2. Песня «Наш край».

Литература

- Л. Данилевич. Дмитрий Кабалевский. Музгиз, М., 1954.
Е. Грошева. Д. Кабалевский. Музыкальный фонд СССР, М., 1956.

Грампластинки

1. Д. Кабалевский. Опера «Семья Тараса».
Увертиюра
Ария Тараса
2. Д. Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром.

ХАЧАТУРЯН

(1903)

Арама Ильича Хачатуриана можно причислить к наиболее популярным советским композиторам. Широкой известностью пользуются его Фортепианный и Скрипичный концерты, балет «Гаянэ», Вторая симфония, музыка к драме Лермонтова «Маскарад». Как и большинство выдающихся советских композиторов, Хачатурян совмещает творческую деятельность с большой и активной музыкально-общественной работой.

Арам Ильич родился в семье переплетчика в Тбилиси. Здесь прошли его детские и юношеские годы. Еще мальчиком он любил петь родные ему армянские песни, аккомпанируя себе на самодельном бубне. С детских лет он познакомился также с грузинскими и азербайджанскими напевами. Систематические занятия музыкой будущий композитор начинает лишь с девятнадцати лет.

Хачатурян переезжает в Москву и в 1923 году поступает в музыкальный техникум им. Гнесиных. Вначале он занимался на виолончели, а затем по композиции в классе сочинения у М. Ф. Гнесина. Уже ученические работы Хачатуриана обратили внимание педагогов на выдающееся дарование юного композитора. Это «Танец» для скрипки и фортепиано и «Поэма» для фортепиано. Музыка этих произведений была пронизана ярким национальным колоритом, что стало характерно и для зрелых сочинений композитора.

В 1927 году Хачатурян поступает в Московскую консерваторию, а в 1933 году блестяще ее оканчивает по классу Н. Я. Мяковского. Имя композитора было занесено на доску отличия. У Мяковского же Хачатурян остается совершенствовать свое мастерство в аспирантуре.

Наиболее значительными произведениями, написанными Хачатуриным в консерваторский период, были блестящая темпераментная фор-



тепианная «Токката» и Трио для фортепиано, скрипки и кларнета. Имя А. И. Хачатурия становится известным среди музыкантов.

Первыми крупными сочинениями его были Фортепианный концерт, балет «Счастье» и Концерт для скрипки с оркестром. Фортепианный концерт Хачатуриана впервые прозвучал на декаде советской музыки в 1937 году, исполненный пианистом Львом Обориным. Слушателей привлекло своеобразие музыкального языка произведения, пронизанного народными песенно-танцевальными интонациями. Аудиторию захватили также бурная жизнерадостность, огромный темперамент и виртуозный размах концерта.

Балет «Счастье» был написан Хачатурианом специально для декады армянского искусства, состоявшейся в Москве в 1939 году. Как и концерт, балет обратил на себя внимание слушателей образной, глубоко впечатляющей музыкой. Но недостатки либретто помешали балету удержаться на сцене. Несколько позже на основе музыки балета «Счастье» композитор создал свой новый балет «Гаянэ».

1940 год ознаменовался в творческой жизни Хачатуриана новым успехом — был создан Концерт для скрипки с оркестром¹. Концерт отличается неистощимой жизнерадостностью и блеском звучания. Основу музыкального языка и здесь составляют интонации народных песен и танцев. Творчески претворяя народную музыку, композитор создает на ее основе собственные мелодии. Такое переосмысливание народных мелодий становится характерной чертой творческого метода Хачатуриана. Даже при цитировании Хачатуриан использует народные мелодии лишь как «животворное зерно, как первоначальную интонационную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать»². Так композитор создает по существу свою, качественно новую, мелодию.

В годы Великой Отечественной войны Хачатуриян вместе со всеми советскими композиторами отдает свои творческие силы на служение Родине. Композитор включается в работу военной комиссии Московского союза советских композиторов, принимает деятельное участие в ответственной и напряженной работе радиокомитета. Тематике военных лет посвящает он и свое творчество. Драматическая песня «О капитане Гастелло» и марш «Героям Отечественной войны» были написаны в первые же недели войны. Военной тематике была посвящена и Вторая симфония Хачатуриана. Тогда же Хачатурианом был создан Государственный гимн Армянской ССР.

Одним из наиболее крупных и значительных произведений военного периода явился балет «Гаянэ», поставленный в 1942 году в Ленинградском государственном театре оперы и балета им. Кирова. Новое произведение композитора сразу же привлекло к себе внимание слушателей современной патриотической идеей, воплощенной в ярких, выразительных образах. Из музыки балета Хачатурианом было составлено три сюиты, быстро получившие известность как у нас в Союзе, так и во многих зарубежных странах.

В 1942 году была написана музыка к пьесе Погодина «Кремлевские куранты», поставленной на сцене МХАТа им. Горького. В этом спектакле впервые прозвучала суровая и могучая песня «Море Балтийское». С подобной работой Хачатуриян выступил не впервые. Двумя годами раньше им была написана музыка к спектаклю «Валенсианская вдо-

¹ Концерт посвящен Давиду Ойстраху, его первому исполнителю.

² А. Хачатуриан. Как я понимаю народность в музыке. «Советская музыка», 1952, № 5, стр. 40.

ва» Лопе де Вега и «Маскарад» М. Лермонтова. Мелодическое богатство музыки к драме «Маскарад» способствовало необычайной ее популярности. Вальс из этого спектакля может соперничать своей известностью с «Танцем с саблями» из балета «Гаянэ».

В послевоенные годы творческая и общественно-музыкальная деятельность Хачатуряна продолжается с неослабевающей энергией. Среди написанных в последние годы произведений выделяются Виолончельный концерт и балет «Спартак». Ряд произведений композитор посвящает борьбе за мир, актуальнойнейшей теме наших дней. Наибольшую известность завоевала песня «Вальс дружбы».

«Спартак» (либретто Н. Волкова) — капитальнейшее сочинение композитора. Мысль о создании балета возникла у Хачатуряна еще в 1941 году. Образ вождя крупнейшего восстания рабов в древнем Риме, смелого, предприимчивого, глубоко преданного народному делу, определил и весь характер балета. Музыка «Спартака» отличается большой эмоциональной насыщенностью, мощными оркестровыми нарастаниями, огромным темпераментом.

«...Сочиняя музыку своего балета, — писал композитор, — стремясь мысленно постигнуть атмосферу древнего Рима, воссоздать живые картины далекого исторического прошлого, я всегда ощущал духовную близость Спартака нашей эпохи, нашей борьбе против всяческой тирании, борьбе угнетенных народов против власти империалистов-агрессоров»¹.

Премьера балета состоялась в 1956 году в Ленинграде, в театре им. Кирова. В 1958 году «Спартак» был поставлен в Москве в Большом театре СССР.

В послевоенный период значительно активизировалась деятельность Хачатуряна в области киномузыки. Композитором написана музыка к целому ряду кинофильмов: «Русский вопрос», «В. И. Ленин», «У них есть Родина», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастоны». Популярности этих фильмов во многом способствовала выразительная музыка Хачатуряна.

Наряду с композиторской деятельностью Хачатурян с каждым годом все активнее проявляет себя в качестве дирижера, педагога и общественного деятеля.

Начиная с 1950 года композитор постоянно выступает в симфонических концертах, дирижируя собственными произведениями. С большим успехом его авторские концерты проходят в Москве, Ленинграде, Киеве и других городах Советского Союза, а также и за рубежом.

Педагогическая деятельность Хачатуряна началась сравнительно недавно. В настоящее время он профессор классов композиции Московской консерватории и Музыкально-педагогического института им. Гнесиных.

В последние годы Хачатурян неоднократно выезжал в составе делегации деятелей советской культуры в различные страны. Он побывал в Чехословакии, Болгарии, Италии, Исландии, Англии, Финляндии и других странах. Там Хачатурян дирижировал своими концертами, выступал на митингах, собраниях, знакомился с работой музыкальных учреждений. Все это сыграло большую роль в укреплении связей между композиторами Советского Союза и других стран. В своей статье «Волнующие проблемы» («Советская музыка», 1955, № 7, стр. 13) Хачатурян писал: «И наш долг... помочь сплочению всех прогрессивных музыкальных сил мира вокруг великой и благородной цели создания музыки, достойной своего народа, воспевающей светлое будущее человечества».

¹ Цит. по статье Д. Житомирского «Спартак». «Советская музыка», 1956, № 4, стр. 7.

За активную и плодотворную творческую и музыкально-общественную деятельность советское правительство наградило Хачатуриана двумя орденами Ленина, присвоило почетное звание народного артиста СССР.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ (ре минор)

Скрипичный концерт Хачатуриана представляет собой одно из выдающихся произведений советской музыки. Опираясь на традиции классической концертной литературы (Чайковский, Глазунов, Мендельсон), творчески используя «животворное зерно» народной музыки, Хачатуриян создал жизнеутверждающее музыкальное произведение. Содержательность музыки концерта обусловил, в основном, и специфику его виртуозности, которая не носит самодовлеющий характер.

Концерт состоит из трех частей. Крайние части — быстрые, стремительные, полные огня и темперамента — обрамляют среднюю часть — медленную, лирическую.

Первая часть наиболее напряжена по своему звучанию. В ней композитор сопоставляет контрастирующие темы и дает их динамическое развитие. Форма этой части — сонатное *allegro*.

Первая часть начинается оркестровым вступлением, звучащим энергично и темпераментно. Порывистое и четко ритмованное унисонное движение всего оркестра (*tutti*) с характерным хроматическим «сползанием» на полутон (ля—ля-бемоль, фа—фа-бемоль) вводит нас в атмосферу звучания восточной музыки.

Главная партия исполняется солирующей скрипкой, она танцевальная, моторна и стремительна по своему движению. Свое начало она берет из темы вступления. Обращает на себя внимание и здесь своеобразная хроматизация мелодической линии (*ми-бекар—ми-бемоль*):

23 Allegro con femezza

The musical score for Part 23 of the Violin Concerto No. 1 by Hachaturian is shown. It consists of six staves of musical notation. The top staff is for the Violin, and the bottom five staves are for the Orchestra. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Allegro con femezza. The notation includes various note heads, stems, and rests, with some notes having slurs and others being beamed together. The violin part features rapid, rhythmic patterns, while the orchestra provides harmonic support and occasional melodic entries.

Побочная партия подготовлена небольшим переходом (связующая партия), построенным на тематическом материале главной партии. Нежная, мечтательная, она ярко контрастирует действенной и активной первой теме. Распевная мелодия побочной партии создает обаятельный лирический образ. Характерная орнаментика темы, прихотливая импровизация и частые замедления и ускорения придают ей черты импровизационности и напоминают пение народных певцов — ашугов:

24 Poco meno mosso



Вслед за изложением (экспозицией) главной и побочной партии идет их активное, динамически напряженное развитие (разработка). Изменяются тональности, активизируется фактура изложения у солирующей скрипки и оркестра. Заканчивается разработка каденцией — виртуозным solo исполнителя, основанным на темах первой части.

Каденция вливается в репризу, где вновь повторяются основные темы экспозиции. Но это не только повторение. В репризе композитор еще больше оттеняет жизнерадостный, ликующий характер главной партии и тонкую проникновенную лирику побочной партии.

Вторая часть концерта составляет лирическую середину всего цикла. Основная тема этой части очень красива и выразительна. В ее мелодии широкого дыхания органически претворены интонации армянской народной лирической песни. В теме много общего с побочной партией сонатного *allegro*, которая находит здесь как бы свое дальнейшее развитие:

25 Andante sostenuto



В finale концерта дана красочная картина народного праздника. Основная тема финала имеет плясовый характер, она полна движения и энергии:

26 **Allegro vivace**



Концерт Хачатуриана по праву завоевал всемирную известность.

ГАЯНЭ

Балет «Гаянэ» был закончен Хачатурианом в 1942 году. Позже композитор переработал балет, последовали вторая (1952 год) и третья редакции (1957 год). В третьей, последней редакции содержание балета значительно отличается от двух первых¹.

Музыка балета необычайно красочная. Хачатуриан особенно широко пользуется напевами народных песен: армянских, курдских, грузинских, украинских. Значительно расширен состав оркестра. В группу ударных введены саксофоны, ксилофон, «колокольчики», треугольник и другие инструменты. Все это помогло композитору создать такое выразительное по мелодическим образам, блестящее по краскам произведение.

Музыкальная характеристика Гаянэ глубоко лирична. Один из лучших номеров балета, связанных с образом Гаянэ, это лирическое Adagio из I действия (первая картина). Обаятельная мелодия у солирующего кларнета «рассказывает» о счастье девушки, впервые узнавшей взаимное чувство любви. Мягко звучит арпеджиованное сопровождение у арф:

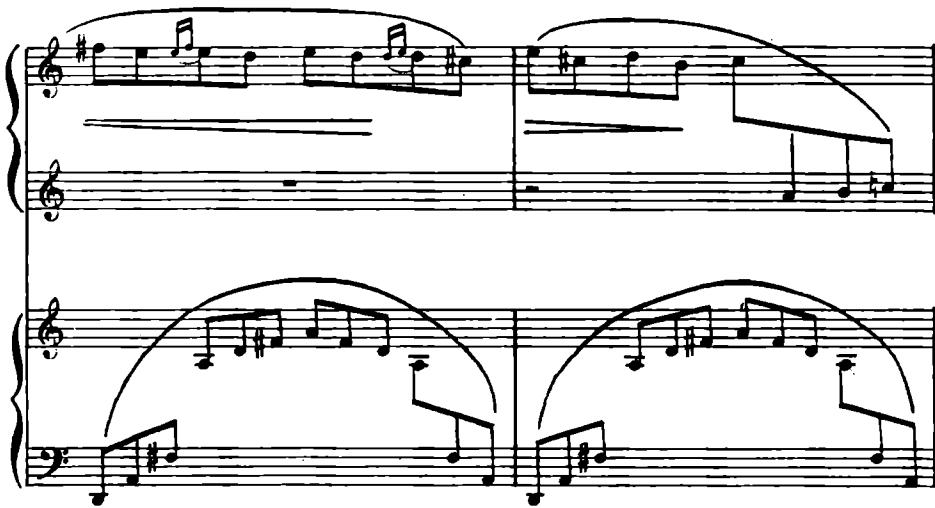
Andante sostenuto

27

poco rit.

a tempo

¹ Гаянэ — молодая колхозница, горячо и преданно любит юношу Армена. Несчастье, постигшее Армена (он теряет зрение), вызывает с ее стороны еще большее к нему внимания и заботу. Виновник происшедшего несчастья — друг Армена — Георгий. Георгий любит подругу Гаянэ — Айшу и ревнует к ней Армена. Слепая ревность помешала ему спасти друга от падения в горах. Перед всем народом Георгий признается в совершенном им поступке и уходит, терзаемый совестью, с Айшой из селения.



Грациозностью, изяществом и, вместе с тем, большим темпераментом, привлекает танец Айши, танец розовых девушек на колхозном празднике (III действие).

С плавными, грациозными танцами резко контрастирует подвижный, с огненным, зажигательным ритмом «Танец с саблями» из III действия. Танец отличается необычайно стремительным темпом и типично восточной ритмикой, характерной для быстрых мужских танцев:

28 Presto [Очень быстро] ($\text{♩} = 184$)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ВАЛЬС

Музыка к драме Лермонтова «Маскарад» была написана Хачатурианом в 1940 году, а в 1944 году композитор составил из нее оркестровую сюиту. Двумя годами позже появилось фортепианное переложение партитуры.

Особенно широкой известностью из музыки «Маскарада» пользуется Вальс. Со временем он был переложен для самых различных инструментов и составов оркестра и зазвучал в исполнении множества профессиональных и самодеятельных коллективов.

Вальс очень правдиво передает ту атмосферу взволнованности, тревоги и напряженности, которою овеян трагический для героев произведения бал (см. приложение 14).

Нотное приложение

1. Музыка к драме Лермонтова «Маскарад». Вальс.

Литература

И. Мартынов. А. Хачатуриан. Музфонд СССР, М., 1956.
Г. Шнеэрсон. Арам Хачатуриан. М., 1958.

Грампластинки

1. А. Хачатуриан. Музыка к драме Лермонтова «Маскарад». Вальс.
2. А. Хачатуриан. Балет «Гаянэ». Adagio Гаянэ из I действия. Танец с саблями из III действия.
3. А. Хачатуриан. Концерт для скрипки с оркестром.

ПРОГРАММА ВОСЬМИЛЕТНЕЙ ШКОЛЫ

VII класс.

Ознакомление с произведениями А. Бородина, М. Мусоргского. Краткие биографии этих композиторов и некоторые особенности их творчества. Ознакомление с произведениями советских композиторов — Р. Глиэра и А. Хачатуриана.

Бородин А. Отрывки из оперы «Князь Игорь»: хор «Слава» из пролога. Ария князя Игоря. Ария Кончака. Половецкие пляски (отрывок). Хор поселян.

Мусоргский М. Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов». Картишки с выставки: «Богатырские ворота», «Балет невылупившихся птенцов», «Быдло». «Думка Параси» из оперы «Сорочинская ярмарка». «Колыбельная Еремушке».

Глиэр Р. Из балета «Медный всадник»: Гимн Великому городу. Вальс.

Хачатуриан А. Из балета «Гаянэ»: Танец с саблями. Вальс из музыки к драме Лермонтова «Маскарад».

Моцарт В. Ария Фигаро («Мальчик резвый») из оперы «Свадьба Фигаро».

VIII класс.

Ознакомление с произведениями, краткими биографиями и особенностями творчества Л. Бетховена, П. Чайковского. Ознакомление с произведениями советских композиторов: С. Прокофьева, Д. Кабалевского, Д. Шостаковича. Понятие о симфонии.

Бетховен Л. Увертюра «Эгмонт». Пятая симфония (I часть) или Патетическая соната (I часть).

Чайковский П. Отрывки из оперы «Евгений Онегин». Вступление и первый куплет дуэта Татьяны и Ольги. Письмо Татьяны (отрывок). Ария Ленского («Куда, куда вы удалились»). Первый концерт для фортепиано с оркестром (I часть).

Прокофьев С. Отрывки из балета «Ромео и Джульетта»: «Джульетта-девочка», «Монтецки и Капулетти». Хор «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский».

Кабалевский Д. Прощальная комсомольская (из оперы «Семья Тараса»), Фортепианный концерт (I часть).

Шостакович Д. Песня о мире из кинофильма «Встреча на Эльбе». Части из Первой балетной сюиты. Скерцо из Пятой симфонии.

Grave $\text{♩} = 60$

The sheet music is composed of six staves of musical notation for piano. The key signature is five flats, and the time signature is 2/4. The tempo is marked as Grave with a tempo of $\text{♩} = 60$. The dynamics throughout the piece are consistently marked as **ff** (fortissimo). The notation includes various note heads, stems, and beams, typical of classical piano music.



ДОВОЛЬНО ПОДВЫЖНО (Allegretto)

2

p

ff

ff

ff.

2

2

rit.

2

Неторопливо (Andante)

A musical score for piano, featuring six staves of music. The score is in 2/4 time, with key signatures changing frequently between major (G major) and minor (E minor). The dynamics include *p*, *f*, *dim.*, *mf*, and *ff*. Performance instructions such as *con molto espressione*, *led.*, and *led.* with asterisks are scattered throughout the score. Measure numbers 1 through 10 are present at the bottom of each staff.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

3 Быстро (Allegro)

The musical score consists of six staves of music. The top two staves are in G major (two sharps) and common time. The bottom four staves are also in G major (two sharps) and common time. The notation includes various note heads, stems, and bar lines. Performance instructions like 'rit.', 'ten.', 'Ped.', and '*' are scattered throughout the page.

a tempo

mf

f

(più tranquillo)

p

Ред.

Вариант:

Ред.

*

poco a poco accelerando

8

Скорее [Più mosso]

8

8

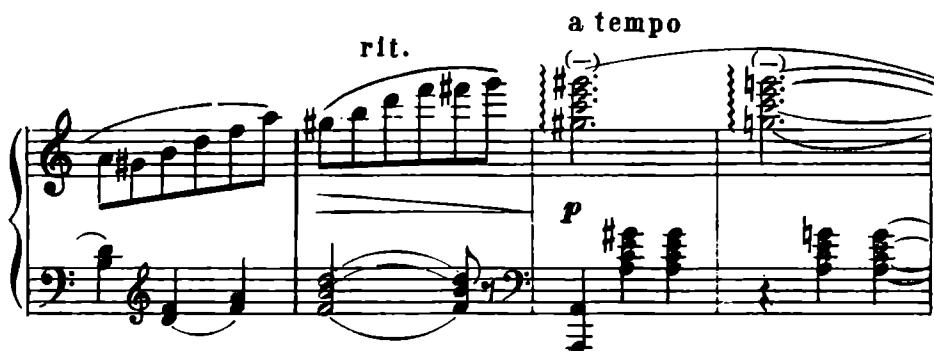
8

Несколько возбуждено (Poco agitato)

Musical score for 'Несколько возбуждено' (Poco agitato). The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and 3/4 time signature, with dynamics *mf*, *f*, and *rit.*. The bottom staff uses treble clef and 3/4 time signature, with dynamics *dim.* and a bass clef. The music features various note heads, stems, and bar lines, with some notes having horizontal dashes through them.

Неторопливо, плавно (Andante)

Musical score for 'Неторопливо, плавно' (Andante). The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and 2/4 time signature, with dynamics *p* and *(molto espressivo)*. The bottom staff uses bass clef and 2/4 time signature, with dynamics *mp* and *mf*. The music includes fermatas over notes and a instruction 'simile con ped.' at the bottom of the page.



Подвижнее (Più mosso)

Musical score for piano, two staves. Top staff: Treble clef, key signature of B-flat major (two flats). Dynamics: *mf*, *dim.*, *f*. Bottom staff: Bass clef, key signature of B-flat major. Performance instructions: *zad.*, ***.

Musical score for piano, two staves. Top staff: Treble clef, key signature of B-flat major. Dynamics: *p*. Bottom staff: Bass clef, key signature of B-flat major. Performance instruction: *zad.*, *simile con ped.*

Musical score for piano, two staves. Top staff: Treble clef, key signature of B-flat major. Dynamics: *f*, *p cresc.*. Bottom staff: Bass clef, key signature of B-flat major. Performance instruction: *>*

Musical score for piano, two staves. Top staff: Treble clef, key signature of B-flat major. Dynamics: *f*, *p*. Bottom staff: Bass clef, key signature of B-flat major. Performance instruction: *>*

Умеренно

Piano sheet music in 2/4 time, major key signature of four sharps. The music consists of five staves:

- Staff 1 (Treble): Starts with a dynamic **p**. Measures 1-2: eighth-note chords. Measure 3: eighth-note eighth-note eighth-note eighth-note. Measure 4: eighth-note eighth-note eighth-note eighth-note. Measure 5: eighth-note eighth-note eighth-note eighth-note.
- Staff 2 (Bass): Measures 1-5: quarter notes.
- Staff 3 (Treble): Measures 1-5: eighth-note eighth-note eighth-note eighth-note.
- Staff 4 (Bass): Measures 1-5: quarter notes.
- Staff 5 (Treble): Measures 1-5: eighth-note eighth-note eighth-note eighth-note.

A five-page musical score for piano, featuring two staves and a key signature of four sharps. The score consists of ten measures of music, divided into five systems of two measures each. The top staff uses a treble clef, and the bottom staff uses a bass clef. Measure 1: Treble staff has a dotted half note followed by a quarter note. Bass staff has a half note. Measure 2: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Measure 3: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Measure 4: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Measure 5: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Measure 6: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Measure 7: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Measure 8: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Measure 9: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Measure 10: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note.

A five-page musical score for piano, featuring two staves (treble and bass) in G major (two sharps) and common time. The score consists of ten measures. Measure 1: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note chords. Measure 2: Treble staff has a half note followed by a whole note. Bass staff has eighth-note chords. Measure 3: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note chords. Measure 4: Treble staff has a half note followed by a whole note. Bass staff has eighth-note chords. Measure 5: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note chords. Measure 6: Treble staff has a half note followed by a whole note. Bass staff has eighth-note chords. Measure 7: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note chords. Measure 8: Treble staff has a half note followed by a whole note. Bass staff has eighth-note chords. Measure 9: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note chords. Measure 10: Treble staff has a half note followed by a whole note. Bass staff has eighth-note chords.

Measures 8-12 of the musical score. The score consists of four systems of music, each with two staves: treble and bass. The top system is for the piano (two staves) and the bottom three systems are for the orchestra (one treble and two bass staves). The key signature is A major (three sharps). Measure 8 starts with eighth-note chords in the piano and eighth-note patterns in the orchestra. Measure 9 continues with eighth-note chords and patterns. Measure 10 begins with a melodic line in the piano treble staff, while the orchestra provides harmonic support. Measure 11 follows a similar pattern. Measure 12 concludes with a dynamic marking of *rit.* (ritardando), *ff* (fortissimo), and *pesante* (heavy or weighty).

Allegro risoluto $\text{d} = 72$

Sopr.

Musical score for four voices: Soprano (Sopr.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Basso (Bassi). The score consists of four staves. The first three staves have treble clefs, and the Basso staff has a bass clef. All staves have two flats. The vocal parts are mostly silent, indicated by short vertical dashes. The Basso part has some eighth-note patterns at the bottom of the page.

Allegro risoluto $\text{d} = 72$

Musical score for the Allegro risoluto section. The vocal parts remain mostly silent. The Basso part begins with a dynamic ***ff*** and eighth-note patterns. The tempo is $\text{d} = 72$.

Musical score for the Allegro risoluto section. The vocal parts remain mostly silent. The Basso part begins with a dynamic ***ff*** and eighth-note patterns. The tempo is $\text{d} = 72$. The lyrics "Вста вай те, люди" are written above the vocal parts.

Musical score for the Allegro risoluto section. The vocal parts remain mostly silent. The Basso part continues with eighth-note patterns. The tempo is $\text{d} = 72$.

рус.ски.е, на слав.ный бой, на смерт.ный бой, вста.
 рус.ски.е, на слав.ный бой, на смерт.ный бой, вста.

-вай.те, лю.ди воль.ны.е, за на.шу зем.лю
 -вай.те, лю.ди воль.ны.е, за на.шу зем.лю

чест. ну. ю.
 чест. ну. ю. Жи . вым бойцам по . чет и честь, а
 8...

мерт. вым сла. ва веч. на. я. За от. чий дом, за
 в.

S.

A.

русский край, вста - вайте, люди русски е. Вста

вай - те, лю - ди рус - ски . е, на смертный бой, на

вай - те, лю - ди рус - ски . е, на смертный бой, на

смерт.ный бой, вста- вай. те, лю-ди вольны. е, за
 смерт.ный бой, вста- вай. те, лю-ди вольны. е, за

на . шу зем. лю чест. ну . ю.

на . шу зем. лю чест. ну . ю.

poco rit.

Alti a tempo *mp*

На Ру-

poco rit.

mf

p espress.

си род - ной, на Ру - си боль - шой не бы -

mf

- вать вра - гу.

Под ни -

A musical score page featuring two staves. The top staff is for the voice (soprano) and the bottom staff is for the piano. The key signature is A major (two sharps). The vocal part begins with a dynamic of **p** (pianissimo), followed by a sustained note. The lyrics "Русь!" (Russia!) are written below the notes. The piano part consists of chords. The vocal part continues with "На Ру-". The dynamic changes to **mf** (mezzo-forte) at the end of the measure. The piano part ends with a sustained note. The page number "8" is located at the bottom right.

вать вра - гу. Под - ни-
mf
 май - ся, встань, мать род на -
mf express.
 Вста -
 а
 Русь!
p
ff
p

вай-те, лю-ди рус-ски-е
 На слав-ный бой, на
 Вста- вай-те, лю-ди воль-ны-е,
 смерт-ный бой.
 За

Вра - гам на Русь не
 на-шу землю чест-ну - ю.
p

p

Sopr.
 Alt.

ха жи - вать, пол - ков на Русь не

ва - жи - вать, пу - тей на Русь не
mp
 ви - ды - вать, по - лей Ру - си не
mp

S. ***ff*** >

A. та_п ты_ватель. Вста - вай - те, лю - ди
ff >

T. > ***ff*** >

B. Вста - вай - те, лю - ди
ff >

8.....

рус_ски_е, на слав_ный бой, на смерт_ный бой, вста -
 рус_ски_е, на слав_ный бой, на смерт_ный бой, вста -
 8.....

вай - те, лю - ди воль - ны - е, за
 вай - те, лю - ди воль - ны - е, за
 на - шу зем - лю чест - ну - ю!
 на - шу зем - лю чест - ну - ю!

7 Vivace (ЖИВО) $\text{♩} = 144$

mf

p

f

A musical score for piano, consisting of four staves. The top two staves are in common time (indicated by '4') and the bottom two are in 2/4 time (indicated by '2'). The key signature changes throughout the piece. Measure 1 starts in G major (no sharps or flats). Measure 2 begins with a dynamic *p* and a crescendo arrow, leading to a section in F# major. Measure 3 shows a change in key signature. Measure 4 begins with a dynamic *f*. Measures 5-6 show another key signature change. Measure 7 begins with a dynamic *p subito*. Measures 8-9 show a final key signature change. Measure 10 ends with a dynamic *mf*.

A page of musical notation for piano, consisting of five staves. The notation is as follows:

- Staff 1 (Treble Clef):** Starts with a dynamic **V**. The first measure has a treble clef and a key signature of four sharps. The second measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The third measure has a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 5 has a treble clef and a key signature of five sharps. Measures 1-5 have a tempo marking of **1**.
- Staff 2 (Bass Clef):** Starts with a dynamic **V**. The first measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The second measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The third measure has a bass clef and a key signature of one sharp.
- Staff 3 (Treble Clef):** Starts with a dynamic **p**. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp.
- Staff 4 (Bass Clef):** Starts with a dynamic **V**. The first measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The second measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The third measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The dynamic **mp** is indicated.
- Staff 5 (Treble Clef):** Starts with a dynamic **mf**. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The dynamic **p** is indicated.
- Staff 6 (Bass Clef):** Starts with a dynamic **V**. The first measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The second measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The third measure has a bass clef and a key signature of one sharp.
- Staff 7 (Treble Clef):** Starts with a dynamic **V**. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp.

poco rit.
ten.

a tempo

p

pp

mf

poco

p

p

(Спокойнее)
Più tranquillo (quasi
ritenuto

pp

p dolce

andantino) ♩ = 84

tranquillo

p dolce

mp

mf *espress.*

mf

espress.

poco rit.

a tempo
mp dolce

 The music consists of four staves of piano notation. The top staff has a treble clef, the second has a bass clef, and the third and fourth have a treble clef. The key signature changes between G major (two sharps) and F# major (one sharp). The dynamics include *mp dolce*, *p*, *espress.*, *mf*, *pp*, *leggiero*, *poco rit.*, *leggiero*, *ten.*, and *p*. The tempo is indicated as *a tempo* throughout the section.

[(Еще оживление (Темп I))]
 Più animato (Vivace I)

 This section begins with a dynamic of *p*. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of *Vivace I*.

(Довольно медленно, жалобно)

Andante dolente $\text{♩} = 60$
pp tranquillo

Musical score for piano, featuring three staves of music with various dynamics and performance instructions:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp. The first two measures show eighth-note patterns. The third measure starts with a single note followed by a sixteenth-note pattern. The fourth measure shows eighth-note patterns again.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp. The first two measures show eighth-note patterns. The third measure starts with a single note followed by a sixteenth-note pattern. The fourth measure shows eighth-note patterns again.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp. The first two measures show eighth-note patterns. The third measure starts with a single note followed by a sixteenth-note pattern. The fourth measure shows eighth-note patterns again.

Text below the staff:

[Медленнее]
Meno mosso

assai rit.

pp tranquillo

(Медленно)
Lento

p

pp

(Скоро, тяжело)
Allegro pesante $\text{♩} = 100$

f pesante

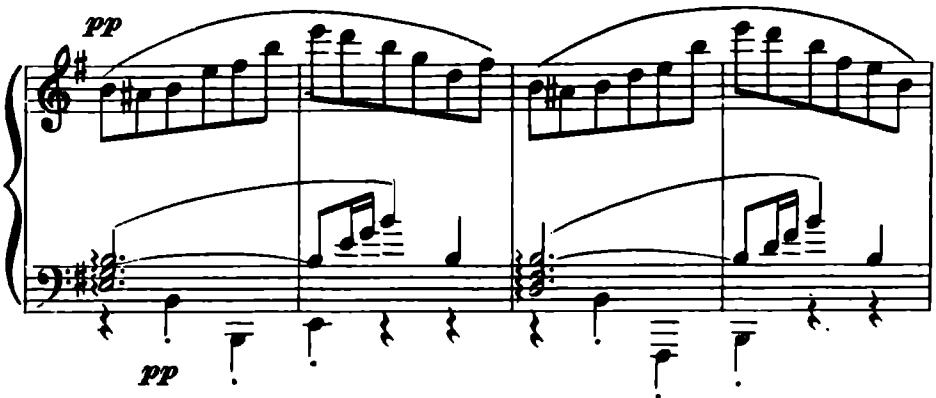
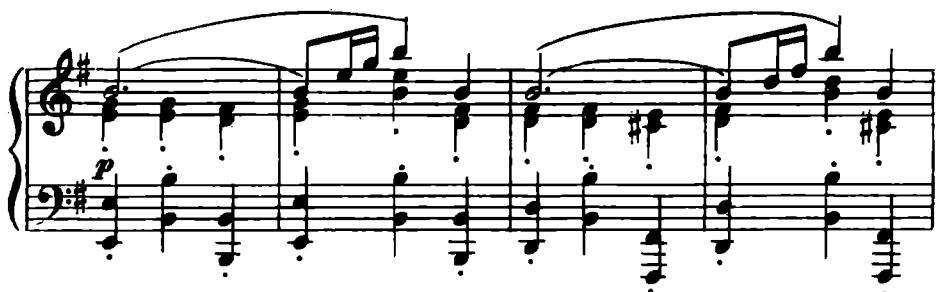
pesante, non legato

simile

A page of musical notation for two staves, treble and bass, in G major (two sharps). The music consists of six systems. The first system starts with a forte dynamic (f) in the bass staff. The second system begins with a dynamic (v) in the bass staff. The third system begins with a dynamic (f) in the bass staff. The fourth system begins with a dynamic (v) in the bass staff. The fifth system begins with a dynamic (f) in the bass staff. The sixth system begins with a dynamic (v) in the bass staff.



(Умеренно, спокойно)
Moderato tranquillo $\frac{3}{4}$: 84
dolce





Musical score for piano, two staves. Key signature: one sharp. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Dynamics: *pp*, *8*, *8*.

Musical score for piano, two staves. Key signature: one sharp. Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 6: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Dynamics: *8*.

(Скоро, тяжело)
Allegro pesante

Musical score for piano, two staves. Key signature: one sharp. Measure 7: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measure 8: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Dynamics: *p*, *poco a poco cresc.*, *simile*.

A musical score for piano, consisting of five staves. The top staff uses a treble clef, and the bottom four staves use a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf*, *pesante*, *f*, *ff*, and *3*. Measure numbers 8 and 8-1/2 are indicated above the staves. The music features various note heads, stems, and bar lines, with some notes having diagonal strokes through them.

9 Allegretto $J = 116$

Musical score for orchestra, page 9, Allegretto section. The score consists of five systems of music, each with two staves: Treble and Bass. The instrumentation includes strings (indicated by a brace), woodwind (Fag.), brass (Timp.), and percussion (Timp.). The dynamics and performance instructions include **f** (Archi), *marcato*, and **ff**.

System 1: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Dynamics: **f** (Archi). Performance instruction: *marcato*. Instruments: Fag., Timp.

System 2: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs.

System 3: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs.

System 4: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs.

System 5: Treble staff has sixteenth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Dynamics: **ff**.

10 Poco più mosso $\text{♩} = 126$

10 Poco più mosso $\text{♩} = 126$

p *sempre legato*

11 [A tempo]

V-ni
V-le con legni

V-ni
V-le con legni

p



12 Умеренно ($\text{♩} = 120$) *mf*

Пение

Ф.-п.

1. у старой у о ко - ли - цы ро -

-ди - мо - го се - ла с дру - зьями рас - ста - вались мы, быть

Принев

мо - жет, на все гда. Про - щай - те, дру - зья, у - хо -

-дить по ра. Пусть ми - ну - та про - ща - нья для

всех тя - же ла, все рав - но мы вме - сте всег -

cantabile

- да.

2. Бы - ва - ло, за у

ро - ка - ми си - де - ли мы не раз, и вот, ноч - ны - ми

Припев

тро - па - ми рас - хо - дим - ся сей - час! Про - щай - те, дру -

poco a poco cresc.

-зья, у - хо - дить по - ра. Пусть ми - ну - та про -

poco a poco cresc.

-ша - нья для всех тя - жа ла, все рав -

cantabile

- но мы вме - сте всег - да. Мы вме - сте всег -

Для повторения *mf* **Для окончания**

да. З. По - // - да.

1. У старой у околицы
Родимого села
С друзьями расставались мы,
Быть может, навсегда.

Припев: Прощайте, друзья,
Уходить пора.
Пусть минута прощанья
Для всех тяжела,
Все равно —
Мы вместе всегда.

2. Бывало, за уроками
Сидели мы не раз,
И вот ночными тропами
Расходимся сейчас.

Припев.

3. Подружки наши милые,
Увидимся ль когда?
Коль встретимся — помянем мы
Ушедшие года.

Припев.

4. Прощайте, годы детские,
Вас больше не вернуть.
Мы, школьники советские,
Уходим в дальний путь.

Припев: Прощайте, друзья,
Уходить пора.
Пусть минута прощанья
Для всех тяжела,
Все равно —
Мы вместе всегда.

13

С движением, певуче

Пение

Ф-п.

mf

To бе -

- ре за, то ря - би на, куст ра -

- ки ты над ре кой... Край род

- ной, на век лю би мый, где най -

1. То березка, то рябина,
Куст ракиты над рекой...
Край родной, навек любимый, } 2 раза
Где найдешь еще такой!
2. От морей до гор высоких,
Посреди родных широт
Все бегут, бегут дороги, } 2 раза
И зовут они вперед.
3. Солнцем залиты долины,
И куда ни бросишь взгляд —
Край родной, навек любимый } 2 раза
Весь цветет, как вешний сад.
4. Детство наше золотое,
Все светлей ты с каждым днем!
Под счастливою звездою } 2 раза
Мы живем в краю родном!

14 В темпе вальса

A musical score for piano, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp, indicating G major. The time signature is common time (indicated by '4'). The dynamics are marked with 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The music features melodic lines with grace notes and sustained notes, typical of a waltz style.



Musical score for piano, four-hand or solo with continuo. The score consists of four systems of music, each with two staves: treble and bass. The key signature is one sharp (F# major or G minor). The time signature is common time (indicated by 'C'). Measure 5: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note. Measure 6: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note. Measure 7: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note. Measure 8: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note.

Musical score for piano, four-hand or solo with continuo. The score consists of four systems of music, each with two staves: treble and bass. The key signature is one sharp (F# major or G minor). The time signature is common time (indicated by 'C'). Measure 9: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note. Measure 10: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note. Measure 11: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note. Measure 12: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note.

Musical score for piano, four-hand or solo with continuo. The score consists of four systems of music, each with two staves: treble and bass. The key signature is one sharp (F# major or G minor). The time signature is common time (indicated by 'C'). Measure 13: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note. Measure 14: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note. Measure 15: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note. Measure 16: Treble staff has a half note tied to a quarter note. Bass staff has a half note tied to a quarter note.

48 K.